

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav pro dějiny umění

**PŘÍSPĚVKY K IKONOGRAFII
KNIŽNÍCH VAZEB V OBDOBÍ RANÉHO
NOVOVĚKU**

**CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF THE
EARLY MODERN PERIOD ICONOGRAPHY OF
BOOK COVERS**

Diplomová práce

Vypracovala: Jindřiška Pavlišová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Konečný

Praha 2006

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě vlastních výzkumů a materiálů, které uvádím v seznamu použité literatury.

V Praze dne 20. srpna 2006

Jindřiška Pavlišová

OBSAH:

ÚVOD	5
1. LITERATURA O KNIŽNÍ VAZBĚ.....	8
2. KNIHTISK A ILUSTRACE NA KONCI 15. A V 16. STOLETÍ.....	15
3. TECHNIKY A MATERIÁLY KNIŽNÍ VAZBY	24
4. HISTORIE, INSPIRAČNÍ ZDROJE A VLIVY PŮSOBÍCÍ NA VAZBU RANĚ NOVOVĚKÉ KNIHY.....	35
5. IKONOGRAFIE KNIŽNÍCH VAZEB	56
5.1. PORTRÉTY NĚMECKÝCH REFORMÁTORŮ	59
5.2. VAZBY S MEDAILONY.....	107
ZÁVĚR.....	127
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	130
SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	138
CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF THE EARLY MODERN PERIOD ICONOGRAPHY OF BOOK COVERS.....	146

Úvod

Pravoslav Kneidl si na zadní stranu úvodního listu své studie *Z historie evropské knihy* nechal otisknout část proslovu, který pronesl před otevřením nové školy v uherském Blatném Potoku roku 1650 Jan Amos Komenský, zajisté i kvůli výstižnému ohodnocení knihy. Hned v první kapitole Komenský napsal: „Řekl jsem, že kdo se chce stát vzdělaným, musí si nad zlato a stříbro vážit knih. A právem. Knihy ho totiž mohou přivést k cíli jeho tužby, nikoli zlato a stříbro.“¹ Kniha, která byla a stále je „věrným přítelem“ člověka je podle starého arabského přísloví „jako kapesní zahrádka“² a lze jistě pouze konstatovat, že její objev jako média, uchovávacího veškeré vědění lidstva, patří v našich dějinách k nejvýznamnějším a nejdůležitějším.

Ačkoli v Čechách i ve světě existuje jisté množství literatury věnované knižní vazbě, většina těchto prací se zabývá hlavně historickým vývojem, technikami a katalogizací. Ikonografické rozbory se vyskytují zcela ojediněle (viz v kapitole 1 zmiňovaná studie Anthonyho Hobsona *Apollo a Pegasos* nebo článek Bohumila Nusky věnovný Husovu vyobrazení). Nicméně i přesto, že většina uměleckohistorických studií zkoumá pouze vlastní vazbu a její výzdobu, snažila jsem se v celé práci pojímat knižní vazbu v těsném sepětí s korpusem knihy a jeho obsahem. Náplní mé práce tedy není předložit celkový katalog všech existujících vazeb v našich depozitářích, ale snažit se odpovědět sledováním vybraného vzorku knižních exemplářů alespoň částečně na základní otázky - odkud pocházely obrazové motivy objevující se na deskách knih a zda měla výzdoba vazby nějakou souvislost s dobovými událostmi či se samotným textem.

Sbírky Národní knihovny v Praze a Uměleckoprůmyslového muzea obsahují tisíce svazků knih z období raného novověku, jejichž vazby poskytují značné množství materiálu právě pro ikonografický výzkum. Po podrobnějším pohledu do jejich depozitářů jsem vybrala

¹ Pravoslav Kneidl, *Z historie evropské knihy. Po stopách knih, knihtisku a knihoven*, Praha 1989, s. 6.

² Viz Kneidl (pozn. 1), s. 23.

dvě výrazné skupiny vazeb, jež zastupují dva protikladné vývojové směry. Pro jejich pochopení je kromě vlatního rozboru neméně důležitá znalost historických souvislostí, technologií a vlastního obsahu knihy. Proto jsem se rozhodla úvodní kapitoly věnovat výše zmíněným tématům.

Po první kapitole (kap. 1), která má poskytnout stručný přehled o literatuře, která již byla o tomto tématu napsána a je často v našich knihovnách nedostupná, následuje kapitola o knihtisku a ilustraci (kap. 2), a dále text pojednávající o materiálech a technikách (kap. 3) používaných na konci 15. a na počátku 16. století. Změny, které jsou popsány v této části, se týkaly především knižního korpusu, ale ovlivnily následně i historický vývoj knižní vazby. Další text (kap. 4) se již věnuje historii, inspiračním vlivům a podnětům působícím na novověké knihvazačství. Poslední kapitola (kap. 5), která tvoří hlavní tématický celek, zpracovává ikonografické motivy, jež se vyskytovaly na knižních vazbách 16. století. Je nejprve všeobecně uvozena a poté rozčleněna na dvě tématické části (kap. 5.1 a 5.2). Zde se podrobně zabývám oběma již zmíněnými skupinami vazeb. Věnuji se jednak portrétům německých reformátorů, jednak knižním vazbám zdobených centrálními medailony. Mapuji vzhled i vnitřek a jejich souvislost. Celý text práce se pak snaží zařadit vazbu do kontextu knihy jako celku.

Obrazové přílohy jsem pro větší přehlednost zařadila po skupinách za každou kapitolu zvlášť. Pokud nejsou bibliografické údaje u jednotlivých zmíněných knih a časopiseckých článků v textu a v poznámkovém aparátu kompletní, uvádím je v plné verzi na konci práce v seznamu použité literatury.

Netypická tematika diplomové práce vyžadovala samozřejmě pomoc odborných institucí a vědeckých pracovníků z předních českých muzeí a knihoven. Je proto mou povinností poděkovat za jejich laskavou pomoc. Všeobecný teoretický základ o tématu jsem mohla získat na základě šestiměsíčního italského stipendia a díky možnosti studovat

v knihovně Kunsthistorisches Institutu (Max-Planck-Institut) v severoitalské Florencii. Z odborných pracovníků bych v první řadě ráda poděkovala za laskavé půjčování literatury, katalogů a odborných časopisů o knižní vazbě, ale také za cenné rady a zpřístupnění sbírkových fondů, kurátorovi sbírky užitě grafiky a fotografie z Uměleckoprůmyslového muzea PhDr. Radimu Vondráčkovi a fotografovi Ondřeji Kocourkovi, který obohatil můj soukromý archiv. Dále musím poděkovat také pracovníkům z oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze PhDr. Kamilu Boldánovi (vedoucímu oddělení), Kamilu Svobodovi (správci sbírky) za zpřístupnění depozitáře, restaurátorovi Ondřeji Lehovcovi za konzultace týkající se materiálů i technologie a především PhDr. Jaroslavě Kašparové (kurátorce sbírky) za pomoc při hledání informací a databází, které se zabývají obsahem knihy a jejím textem. V neposlední řadě svými radami přispěl také PhDr. Petr Voit, CSc. z knihovny Strahovského kláštera.

1. Literatura o knižní vazbě

Úkolem kapitoly o literatuře je poskytnout alespoň orientační náhled do poměrně netypické oblasti dějin umění – knižní vazby, a zároveň poukázat na studijní materiál, který byl pro tuto diplomovou práci nejvíce inspirativní. Historických studií o knižní vazbě bylo, především během 20. století, napsáno velké množství, a proto není v mých silách předložit výčet veškeré literatury zabývající se tímto oborem.

Již příručka anglické knihvazačky Sarah Treverbian Prideaux *Historical Sketch of Bookbinding*, vydaná roku 1893 v Londýně, uváděla kolem sta článků a knih, které byly o vazbách napsány. O třicet let později, roku 1925 v Lipsku, vydal Wolfgang Mejer *Bibliographie der Buchbinderei Literatur*. Jeho seznam zahrnoval 2 691 položek a počet nových uměleckohistorických studií ještě samozřejmě během několika dalších desetiletí vzrostl. Všeobecně by se literatura o knižní vazbě dala rozdělit na dvě hlavní skupiny - na manuály soustředěné na materiály a výrobu knižní vazby, a konečně na různě pojaté historické studie.³

Časově starší byly příručky, které popisovaly jednotlivé knihvazačské úkony a sloužily především jako návody nebo učebnice pomáhající k šíření knihvazačského řemesla. V dnešní době umožňují pochopit podstatné proměny ve vzhledu, tvaru a struktuře vazby i samotného knižního korpusu. Nejstarší knihy o vazbě byly orientálního původu a první z nich vznikly před více než tisíci lety. Pro Evropu byly manuály mimořádně důležité, neboť celá řada inovací v tomto oboru přicházela právě z Orientu. Odtud se během konce 15. a počátku 16. století rozšířila např. technika vazby s odlehčenými papírovými deskami, umění zpracovávání i barvení jemných kůží, technika zlacení a zcela nové ornamentální motivy. Prvním dochovaným spisem tohoto typu je *Craft of the Scribes* od Abú Ja'far al-Nahhás, který musel vzniknout před rokem 950, kdy Abú zemřel. Kromě pokynů pro písaře obsahoval

³ Historicky zpracovaný soupis literatury o knižní vazbě podává např. Bernard H. Breslauer v *The Uses of Bookbinding Literature*, vydané roku 1986 v nakladatelství University of Columbia v New Yorku.

spis i návody pro knihvazače. Další známá práce podobného typu byla napsána až v 11. století Arabem Tamin ibn-al Mu'izz ibn Bádís.⁴

V Evropě jednu z prvních zmínek o knihvazačích nalezneme u Cassiodora v jeho *Institutiones* ze 6. století. Z pozdější doby pak pocházely nesmělé ilustrované výjevy, představující knihvazačské práce, v bordurách na okraji středověkých manuskriptů.⁵ Nicméně prvním skutečným popisem výroby knižní vazby se zabýval až manuskript z roku 1612, pocházející z Antverp, od knihvazače Anselme Fausta.⁶ Během 17. století byla napsána těchto manuálů celá řada v různých národních jazycích. Byly to například práce Dirka De Bray (1658), Johanna Gottfrieda Zeidlera (1708), Christoha Ernsta Predigera (1741), René Martina Dudina (1772) a Jamese Bartrama Nicholsona (1856). Po roce 1830, kdy se technika knižní vazby díky zavádění strojové výroby zcela změnila, pochopitelně pojednání o ruční výrobě knižních obálek téměř zmizela.

Mnohem později vznikla druhá skupina prací, která zahrnuje převážně historické studie zpracované na různé odborné úrovni. Tento druh literatury vznikl až od počátku 17. století a vycházel především ze zájmu antikvářů, sběratelů a bibliofilů o knihu jako celek. První historické studie o knižní vazbě napsali tedy vášniví sběratelé knih, obchodníci, ale také aktivní knihvazači. Od 19. století se stručné historiografické přehledy vývoje vazeb dostaly i do reprezentativních katalogů soukromých sbírek, knihoven, ale také katalogů prodejních. Za první seriózní monografii z dějin knižní vazby se pokládá dílo knihvazače a tiskaře Johna Hannetta, který pod pseudonymem John Andrews Arnett, vydal roku 1837 v Londýně *An Inquiry into the Nature and Form of the Books of the Ancients, with a History of the Art of Bookbinding* se 14 jednoduchými rytinami zobrazujícími dekorace historických vazeb. Další

⁴ Oba texty byly zveřejněny a přeloženy z arabštiny v publikaci Gulnae Bosch, John Carswell, Guy Petherbridge, *Islamic Bindings and Bookmaking* (kat. výst.), Chicago 1981.

⁵ Za jedny z prvních se považují čtyři zobrazení znázorňující práce v knihvazačské dílně v bordurách frontispisu práce sv. Ambrože z Bambergu z 12. století. Manuskript byl publikován Jeanem Loubierem roku 1909.

⁶ Dnes je uložen v Plantin-Moretus Museu v Anterpách.

podobné, všeobecně zaměřené práce vznikaly kolem přelomu 19. a 20. století. Byla to např. historie knižní vazby Henriho Péne du Bois (1883), Sarah T. Prideaux (1893), Herberta P. Horna (1894) a Hanse Loubiera (1904).

Pro současný výzkum knižní vazby je mimořádně důležitá pečlivě zpracovaná německá literatura. Platí to zejména při bádání ve středoevropském prostoru. Roku 1782 vydal v Lipsku Johann Salamo Semler, významný znalec renesančního dřevorezu a rytiny, *Zammlungen zur Geschichte der Formschneidekunst in Teutschland*. V knize uvádí, že celá řada raných forem, signovaná uměleckými monogramy, nebyla otištěna na papír, ale na kožené vazby. Dále se zde objevuje popis 227 ploten a rolí, převážně z konce 15. a počátku 16. století. Na jeho práci pak navázal Konrad Haebler, který vydal v letech 1928-1929 dvoudílný katalog ploten a rolí *Rollen- und Plattenstempel des XVI. Jahrhunderts*, které se v Německu vyskytovaly v období 16. století.

Významnou Haeblerovou spolupracovnicí na různých projektech byla výborná znalkyně italské, francouzské a německé knižní vazby Ilse Schunkeová. Ta psala také o vazbách vyskytujících se na českém území a kromě celé řady knih a článků, zasvěcených především výzkumu renesančního knihvazačství, publikovala jednu z mála existujících monografií o konkrétním knihvazači *Leben und Werk Jakob Krauses* (Leipzig 1943). Roku 1962 vyšel její dvoudílný katalog *Die Einbände der Palatina*, který zpracovává vazby pocházející především z Heidelbergu, jež kurfiřt Maximilián I. Bavorský daroval roku 1623 papežovi Řehořovi XV.. Knihy byly poté začleněny do Vatikánské knihovny. Jednotlivé exempláře se autorka snažila připsat konkrétním knihvazačským dílnám, a tak se tento katalog s úvodní historickou esejí stal jedním z nejdůležitějších počínů v oblasti výzkumu renesanční vazby s důrazem na Německo a Itálii.

Dílem bez něhož se neobejde žádné badatelské úsilí je práce Ernsta Philipa Goldschmidta *Gothic and Renaissance Bookbindings* (2 sv.) z roku 1928. První díl obsahuje

úvodní všeobecný historický text o vývoji knižní vazby v Evropě a poté následuje seznam knihvazačů a dílen činných především v 16. století. Druhá část je podrobným katalogem s detailním popisem předkládaných knižních vazeb. Tato práce, ve které autor navázal na svého předchůdce historika Theodora Gottlieba, měla metodický vliv na později vzniklé studie zabývající se renesanční knižní vazbou. Jím se inspiroval i Hellmut Helwig v trojdílném *Handbuch der Einbandkunde*, který v letech 1953-1955 vydal v Hamburku. První díl se zabývá restaurováním, uchováváním, katalogizací knih, literaturou o knižní vazbě a je opatřen seznamem tiskařů. Druhý svazek je podrobným katalogem zahrnujícím jména a životopisy stovek knihvazačů, rozříděných podle zemí a století až do roku 1850. Třetí díl obsahuje jejich abecedně sestavený jmenný rejstřík. V letech 1927-1930 vycházel v Lipsku také *Jahrbuch der Einbandkunst*, redigovaný Hansem Loubierem a Erhardem Klette, jako sborník různorodých příspěvků od historiků z celého světa. První část byla pravidelně věnována výzkumu středověkých i novověkých knižních vazeb a druhá naopak současnému knihvazačskému umění. Své výzkumy zde publikoval také již výše jmenovaný Ernst Philip Goldschmidt nebo H. Geogrey Dudley Hobson, o němž se zmíním ještě později.

Neuvěřitelné množství článků a knih o knižní vazbě po sobě zanechal německý badatel Ernst Kyriass. Jeho základním dílem jsou čtyři svazky *Verzierte Gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet* (Stuttgart 1951-1958), zpracovávající především německou gotickou vazbu. Je nutné podotknout, že podobně obsáhlé dílo, které by se cíleně zabývalo středověkou vazbou v jiných zemích (například v Itálii nebo ve Francii), nebylo dosud zpracováno. Oproti této práci je katalog sestavený z 270 knižních vazeb ze sbírek Rakouské národní knihovny *Europäische Einbandkunst aus Mittelalter und Neuzeit* (Graz 1970), který sestavil její knihovník Otto Mazal, pouhým „letmým přehledem“.

Z anglicky napsaných studií vynikají *Sixteenth-Century Gold-Tooled Bookbindings in the Pierpont Morgan Library* (New York 1971) historika Howarda M. Nixona, *The History of*

Bookbinding as a Mirror of Society (London 1997) Mirjam M. Footové, *Twelve centuries of Bookbindings 400-1600* (New York 1979) Paula Needhama a také práce otce a syna Hobsonových. Starší z nich H. Geoffrey Dudley Hobson, byl ředitelem aukční síně Sotheby a pořádal kromě jiného velké dražby knih. Díky tomu prošlo pravděpodobně jeho rukama obrovské množství materiálu nejen z Velké Británie, ale i z celé Evropy (především Francie a Itálie). Své poznatky zveřejnil ve velkém katalogu *Bindings in Cambridge Libraries* (London 1929) a důkladná znalost evropské vazby je patrná z práce *Maioli, Canevari and Others* (London 1940). Jeho syn Anthony Hobson pokračuje dodnes v otcových šlépějích. Hlavní doménou se mu stal výzkum italských vazeb 15. a 16. století a k jeho nejdůležitějším studiím patří např. *French and Italian Collectors and their Bindings, Illustrated from Examples in the Library of J. R. Abbey* (Oxford 1953), *Apollo and Pegasus* (Amsterdam 1975) a *Humanists and Bookbinders* (Cambridge 1989). Kromě toho ještě podrobně zpracoval ve spolupráci s Paulem Culotem historii italské a francouzské vazby 16. století *Italien and French 16-century Bookbindings* (Bruxelles 1991).⁷

Zcela nedávno byly publikovány také dvě nové práce italského původu - bohatě ilustrovaná přehledná historie vývoje knižní vazby od Giulie Bologna *Legatura* (Milano 1998) a o čtyři roky později vyšel velice užitečný slovník *Dizionario illustrato della legatura* Federica a Livia Macchi (Milano 2002).

V Čechách stojí knižní vazba na samém okraji badatelského zájmu, a tak se i literatury o ní, ve srovnání s ostatními zeměmi, objevuje menší množství. Mezi první seriózní vědecké práce se řadí historická studie Karla Chytila *Dějiny českého knihařství* z roku 1899. O 30 let

⁷ *Apollo and Pegasus* je jednou z mála existujících ikonografických studií. Na několika stech stranách A. Hobson ve vatikánských archívech a italských sbírkách pečlivě sleduje osudy plotny s tímto motivem. Námět byl užíván skupinou knihvazačů, označovaných odbornou literaturou jako „Canevari“, pracujících v Římě. Tématem se již zabýval Anthonyho otec (viz již v textu uvedená práce *Maioli, Canevari and Others*, London 1940). V *Humanists and Bookbinders* se naproti tomu věnuje Hobson podrobné analýze orientálních a antických vlivů, které působily na výzdobu vazby během 15. a 16. století. Jde především o vývoj středověkých ploten ve tvaru kruhového medailonu odvozených z antických gem, kamejí, plaket a mincí pocházejících z tehdejších humanistických sbírek. Francouzská a italská vazba uložená v „Bibliotheca Wittcockiana“ je zpracována v *Italien and French 16-Century Bookbindings* (Bruxelles 1991).

později vyšla v Praze u Jana Štence *Knižní vazba v minulosti* Jaroslava Pešiny, sledující historii knižní vazby od časného středověku až do druhé poloviny 19. století. Obě knihy se již mohou pochlubit prvními černobílými reprodukcemi vzácných knižních vazeb a to především z evropských sbírek. Dále vznikaly spíše drobnější práce a celá řada odborných článků. Jsou to zejména publikované studie Ludvíka Bradáče, Jindřicha Čadíka, Karla Heraina a zvláště důležitý byl archivní výzkum Zikmunda Wintera.⁸

Po těchto nesmělých počátcích zkoumání došlo v Čechách k slibnému rozvoji disciplíny. V 60. a 70. letech 20. století nastoupila totiž nová badatelská generace zastoupená Bohumilem Nuskou, Pavlínou Hamanovou, Ivanem Vávrou, Pravoslavem Kneidlem, Bohumírem Lífkou a dalšími. Základním dílem českého bádání o knižní vazbě se stalo dílo Pavlíny Hamanové. Její kniha *Z dějin knižní vazby od nejstarších dob až do konce XIX. století* (Praha 1959) je podrobnou historickou studií vývoje vazeb od středověku až do konce 19. století, a to jak v evropských zemích, tak i v českém prostředí. Nedílnou součástí této práce je také rozsáhlý katalog vazeb z celé Evropy, které autorka objevila v českých sbírkách. Pavlína Hamanová spolupracovala velice často s Bohumilem Nuskou.⁹ Jejich společným dílem byl soupis signatur cenných vazeb ze Strahovské knihovny, který byl otištěn jako součást katalogu *Knižní vazba sedmi století z fondů strahovské knihovny* (Praha 1966).¹⁰ Bohumil Nuska redigoval za svého působení v Severočeském muzeu v Liberci v letech 1962-1970 sborník *Historická knižní vazba (Sborník příspěvků k dějinám vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb)*. Zde byl také částečně otištěn výsledek Nuskovy disertační

⁸ Ludvík Bradáč se věnoval především technice knižní vazby a sám byl aktivním a vyhledávaným knihvazačem. Jeho studie jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Jindřich Čadík zpracovával především vazby v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Plzni (např. *Renesanční vazby francouzské ve sbírkách západočeského Umělecko-průmyslového musea města Plzně*, Plzeň 1928). Herainovy i Winterovy práce jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

⁹ Kromě literární spolupráce vytvořili v době svého působení v pražské Národní knihovně jakousi kolekci vzácných vazeb umístěných ve speciálních trezorech. Tato sbírka byla však během minulých let rozpuštěna v běžném fondu.

¹⁰ Knižním vazbám uloženým nejen ve Strahovské knihovně se již dříve věnoval její knihovník a správce Cyril Straka (např. O knihařích a knižních vazbách, zvláště strahovských, in: *Knihomol*, 1918-19, s. 68-81).

práce, která se mimo jiné zabývala tvarem renesančního knižního korpusu a jeho vývojem. Jedním z důležitých motivů sborníku byla také snaha o soustavné zpracování a katalogizaci renesančních vazeb v českých sbírkách. Skutečně přínosným příspěvkem se stala podrobně zpracovaná kapitola o bratrských vazbách Ivana Vávry, který se zde věnoval i ikonografickým námětům na nich zobrazených.¹¹

Po odchodu této badatelské generace vznikaly opět spíše drobnější články a studie. Z celé řady uvádím práci Radima Vondráčka uveřejněnou v časopise *Umění a řemesla* z roku 1997 s názvem *Pozdně renesanční knižní vazby z pražských dílen* a rovněž Vondráčkův soupis *Knižní vazba 15.-20. století* vydaný Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze u příležitosti 19. kongresu Mezinárodní asociace bibliofilů v Praze roku 1995, který vytvořil společně s Ivou Janákovou. Okrajově se samozřejmě dotýká tématu knižní vazby celá řada publikací souhrnného typu jako je např. rozsáhlé dílo, jenž vzniklo pod vedením Mirjam Bohatcové *Česká kniha a svět* (Praha 1973) nebo *Encyklopedie knihy* Petra Voita (Praha 2006).

¹¹ Ivan Vávra, Knižní vazby bratrské dílny ivančicko-kralické, in: *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb V-IX*, ed. B. Nuska, Liberec 1970, s. 86-160 a dále článek *Emblémy, monogramy, značky a znaky v tiscích ivančických a kralických*, in: *Listy filologické* LXXXIII, 1960, s. 152-161.

2. Knihtisk a ilustrace na konci 15. a v 16. století

Během druhé poloviny 15. a na počátku 16. století se knižní svazek díky novým výrobním postupům natolik proměnil, že i vazba knihy byla nucena pod vlivem tohoto překotného vývoje, změnit své technické i výzdobné postupy. Technika knihtisku, dřevořezová ilustrace i nová typografie měla přímý vliv na utváření nového typu renesanční kožené vazby, zdobené zlacením či slepotiskem. Zvláště grafické ilustrace knihy a její titulní listy zdobené bordurami se staly hlavní inspirací pro výrobce knihvazačského nářadí – řezáče forem. Je tedy možná na místě upozornit na hlavní události, které měly vliv na utváření knižní vazby 16. století.

Svou zásadní proměnou, kterou kniha podstoupila během druhé poloviny 15. a na počátku 16. století, se podstatně podobou přiblížila knize dnešního typu.¹² Kromě takových událostí, jako byl např. pád Cařihradu do rukou Turků (1453) nebo objevení Ameriky Kryštofem Kolumbem (1492), se stal významným mezníkem 15. století Gutenbergův objev knihtisku kolem roku 1450.¹³ Tímto revolučním počinem se zcela změnily nejen dějiny knihy, ale celá historie lidstva. Kniha přestala být ručně opisovaným rukopisem s drahými iluminacemi, který byl pro obyčejného smrtelníka nedostupnou záležitostí. Tištěný korpus se postupně stal nositelem informací moderního typu, a přestože byl často bohatě ilustrován dřevořezy, podstatně se snížila jeho cena a tím zvýšila jeho dostupnost. K tomu přistoupilo i používání levnějšího papíru, který začaly ve velkém množství produkovat manufaktury ve všech zemích Evropy. Kniha se stala šířitelkou nejen klasické vzdělanosti a nových idejí pěstovaných evropskými humanisty, ale i nositelkou reformačních myšlenek Martina Luthera.

¹² Kniha 16. století je knihou tzv. kodexového typu, který se jako forma vžil v pozdní antice (viz kapitola 3).

¹³ Všeobecně je vynález knihtisku veškerou literaturou Gutenbergovi připisován. Nicméně toto umění bylo již předtím známo v Číně a Koreji (první tiskárna zde zjištěná byla doložená roku 1403). Odtud se však knihtisk do Evropy nerozšířil. Objevily se také úvahy o prvenství Laurence Janczoona Costera, Panfilia Castaldiho, Johanna Mentelina či Prokopa Waldvogela.

Za těmito změnami stál pečlivě utajovaný Gutenbergův vynález, který ještě před jeho smrtí (roku 1468) začali žáci u něj vyučení, a do té doby vázaní mlčením, šířit po celé Evropě. Do roku 1500 byl knihtisk zaveden údajně ve 250 evropských městech a bylo publikováno na 27 000 různých titulů.¹⁴ Zajímavé je, že Gutenberg, který byl vyučeným zlatníkem, se při svých pokusech s knihtiskem, kromě jiného, pravděpodobně inspiroval i technikou knižní vazby. Při ražení titulů a dat používali knihvazači malá razítka (kolky) s jednotlivými písmenky a čísly, které tak mohli podle potřeby kombinovat a měnit.¹⁵ Gutenbergův přínos tkví ovšem také v dalších zlepšeních. Vyřešil totiž současně celou řadu technických problémů s knihtiskem souvisejících. Vynalezl stroj pro odlévání volných kovových liter, objevil složení tiskařské barvy, sestrojil vhodný tiskařský lis a stanovil přesný a účelný technický postup práce. Díky tomu bylo již šíření knihtisku jako uceleného a jasného děje snadné.¹⁶

Gutenberg svým vynálezem stvořil novou „profesi“ a nový typ renesanční osobnosti – tiskaře, který v procesu zrodu nové knihy sehrál vždy důležitou úlohu. Ve většině případů rozhodoval o celkovém vzhledu knihy, neboť mohl být v této době také písmolijcem, nakladatelem, lektorem i knihkupcem zároveň. Tiskaři byli většinou vzdělanými osobami, které mohly být často také v živém a bezprostředním styku s autory tištěných knih (tedy i s předními mysliteli té doby jako byl např. Erasmus Rotterodamský nebo Martin Luther). Výzdoba svazku pak mohla být také limitována finančními prostředky, které do ní mohl tiskař vložit a podle toho si i např. objednával ilustrace a výzdobu knižní vazby.

¹⁴ První italský tisk byl vydán roku 1465 v Subiacu u Říma, první švýcarský roku 1468 v Basileji, první tisk francouzský v Paříži 1470/1471, nizozemský v Aalstu 1473, polský v Krakově 1474, anglický ve Westminsteru 1476. První česká tištěná kniha je pravděpodobně *Kronika trojanská* napsaná Guidem de Colonna (Plzeň kol. 1468).

¹⁵ Nejstarším dochovaným dokladem této techniky jsou vazby norimberského dominikána Conrada Forstera z Ansbachu z let 1436-1442.

¹⁶ Johann Gutenberg (1400-1468 Mohuč) byl nejmladším synem patricije Friele Gensfleische zur Laden zum Gutenberg a vyučil se zlatníkem. Již v letech 1434-1444 se ve Štrasburku zabýval litím písma a dalšími přípravnými pracemi pro knihtisk. Kolem roku 1448 se vrátil zpět do Mohuče, kde vymyslel soustavu pohyblivých liter, které je možné po použití rozmetat a znovu sestavit. Nejvýznamnějším jeho dílem je 42-řádková latinská Bible dokončená před rokem 1456. Na její realizaci si vypůjčil peníze od Johanna Fusta a ten se s ním soudil o dluhy až do roku 1455, kdy spor vyhrál. Zabral tehdy celou Gutenbergovu dílnu a náklad právě dokončené Bible. Gutenberg pak žil v chudobě až do roku 1465, kdy se ho ujal mohučský arcibiskup Adolf Nasavský.

Velkou proměnu prodělalo také používané písmo. Kolem roku 1470 vznikla nová tiskařská podoba antikvy. Tento typ písma, bez něhož si dnes knihu nedokážeme vůbec představit, navrhl Francouz Nicolas Jenson v Benátkách. Tamtéž kolem roku 1500 vytvořil rytec Francesco Griffo kurzívu odvozenou od humanistického psacího písma užívaného papežskou kanceláří. Griffo pak pracoval pro tiskárnu Alda Manutia v Benátkách a díky jejímu mezinárodnímu postavení na knižním trhu se antikva i kurzíva začaly rychle šířit po Evropě.¹⁷ V Německu a v Čechách se Manutiova antikva používala pro tisk latinských textů, pro které byla podle učených humanistů nejvhodnější. Pro ostatní tisky se zde používal spíše švabach, dokončený pro tisk kolem roku 1480 v Mohuči a Norimberku, a dále od něj odvozená fraktura zformovaná do konečné podoby kolem 1510-1520.¹⁸

Během 16. století se začal utvářet v knize také titulní list. Jeho výzdoba, která ještě na prvotiscích mohla pocházet z dílen iluminátorů, byla nahrazena mechanickým rozmnožováním linek, ornamentálních rámců (bordur) a vinět. Bohatě zdobené bordury řezané do dřeva často pocházely z dílen velkých umělců německé renesance (např. Ambrosia a Hanse Holbeina nebo Lucase Cranacha st. i ml.). Rámce byly inspirované patrně gotickými bordurami v iluminovaných knihách tvořenými motivy ptáků, ryb a rostlin, ale na rozdíl od nich byly podle renesančních zásad vždy harmonicky symetrické a často kombinované s groteskou, arabeskou či jinými ornamenty. Mohly být používány opakovaně pro různé druhy knih, do středu pak stačilo otisknout pouze jiný úvodní text [s. 22, obr. 1]. Kromě tohoto typu existovaly ještě titulní listy ilustrační, které svými vyobrazeními informovaly čtenáře přímo o obsahu knihy [s. 22, obr. 2]. Bohužel tyto řezby nejsou často ani signovány, a

¹⁷ Officinu rodiny Manutiů založil v Bassianu Aldo Pio Manucci (zemřel 1499), po něm převzal tiskárnu syn Paulo a dále vnuk Aldo II. Manucci (latinsky Aldus Manutius). Roku 1494 založili slavnou tiskárnu v Benátkách, kde v letech 1488-1597 vzniklo kolem 908 děl vysoké vnitřní hodnoty a vzorné úpravy. K nejslavnějším patřila *editiones principes* řeckých a římských klasiků (Dante, Petrarka, Boccaccio). Tisky, nazývané jako „Aldinky“, byly signovány značkou delfina s kotvou a nápisem AL DVS. J.M. Augusta, *Rukověť sběratelova*, Praha 1927, s.115.

¹⁸ Do tiskového písma frakturu postupně převáděl patrně tiskař Schönsperger v Augsburgu a po něm písařský mistr Johann Neudörfer a „formschneider“ Hieronym Andrea. Fraktura se pak na 250 let stala národním německým písmem.

tak je jejich určení jednotlivým dílnám téměř nemožné. V některých případech bývají opatřeny datem, to ale tiskař při každém použití měnil, takže se může lišit od data vzniku původního štočku. Jindy byl titulní list upraven pouze typograficky. Dobovou módou se staly z písma vytvořené geometrické útvary, formované podle středové osy, zvláště byl oblíbený trojúhelník s „*motivem ztrácející se sazby*“.¹⁹

Co však umístil tiskař do titulního listu bylo zcela v jeho moci. Nejčastěji se dovídáme název díla, ale autor může být úplně vynechán. Stejně může chybět, kde tisk vznikl a kdo jej vytiskl. Tyto informace je pak nutné hledat v předmluvě čtenářovi, ale i ve zbylých kapitolách knihy. Letopočet pak bývá uváděn buď římskou číslicí nebo jazykovou hříčkou nejčastěji sestavenou v latině (např.: „*HoDie MihI Cras Vero tIbI*“ – 1610, „*Dnes mně, zítra tobě*“).²⁰ V tomto období nebyvaly stránky knihy číslovány, a tak je vždy vlastně nejasné, kolik má daný exemplář stránek a zda se kniha dochovala skutečně celá. Všeobecným zvykem „*se stalo označování archů a jejich složení signaturami z písmen abecedy*“²¹ nebo „*stránkové a archové kustomy*“.²² Tyto značky sloužily ke správnému složení a seřazení jednotlivých vytištěných archů.²³

Kromě rámovaného titulního listu byly oblíbené rozličné řezané iniciály a vlysy, vyskytující se zejména na začátku kapitol. Ve většině případů byla kniha zdobena spíše ornamentálně, a pouze menší část svazků byla vybavena dřevořezovými ilustracemi [s. 23, obr. 3]. Dřevořez vládl ilustraci po celé 16. století zvláště proto, že naprosto vhodně technologicky doplňoval knihtisk. V obou případech se jednalo totiž o tisk z výšky. Kromě tiskařské černě se často používala jasná červeň (rumělka) a schopný tiskař pak dokázal titul knihy natisknout ve dvou barvách. Na rozdíl od 15. století se už ale černobílé dřevořezy

¹⁹ František Horák, *Česká kniha v minulosti a její výzdoba*, Praha 1948, s. 72.

²⁰ Mirjam Bohatcová et al., *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990, s. 147.

²¹ Viz Horák (pozn. 19), s. 68.

²² Viz Bohatcová et al. (pozn. 20), s. 148.

²³ Výjimečný příklad číslování listů je například v českém překladu *Barlaama a Josafata*, který vytiskl roku 1504 Mikuláš Bakalář v Nové Plzni. Viz Horák (pozn. 19), s. 68.

(výjimku tvořily pouze herbáře) zbytečně nekolorovaly. Tuto změnu umožňoval rychlý vývoj dřevořezové techniky, která překonala všechny své problémy a kromě jasné obrysové linie začala vymezovat prostor modelujícími „čárkami“. Obnovitelem dřevořezu byl především Albrecht Dürer (1471-1528), který se stal velkým vzorem pro další mistry nejen německé knižní ilustrace, a dalo by se říci, že techniku dovedl na její umělecký vrchol.²⁴

Štočky pro dřevořez vyráběli v tomto oboru vyučení specialisté. Výtvarníci jim dodávali pouze návrhy, kterými se mohli více či méně věrněji řídit. Původním úkolem řezáčů bylo zpracovávání forem na máslo, sýry, pečivo a štočků pro potisk látek. Patřili k truhlářskému cechu a v Německu jsou uváděni poprvé roku 1397.²⁵ Tím jak docházelo k zavádění dřevořezové ilustrace a vůbec k rozšíření grafiky, stávalo se řezání grafických štočků pro ně hlavní pracovní náplní a v některých případech došlo i ke specializaci jednotlivých dílen.

První tisky vyšlé přímo z Gutenbergovy dílny byly ještě bez ilustrací. Nicméně nejstarší ilustrované knihy s dřevořezem vznikly kolem roku 1460.²⁶ Tiskaři zřejmě evidentně navázali na tradici blokového tisku, který byl pro větší srozumitelnost čtenářovi názorně ilustrován a doprovázel jej často pouze stručný text.²⁷ Vzhledem k tomu, že v Německu stál dřevořez jen několik feniků, bylo možné jej hojně využít právě v knižní ilustraci, aniž by cena knihy vystoupala za únosnou hranici. Názornost grafiky byla postupně natolik přitažlivá, že zvyšovala prodejnost a hodnotu tištěné knihy. Této vlastnosti grafiky v knize si byl vědom také Martin Luther. Jeho přítelem, a dalo by se říci „dvorním ilustrátorem“, se stal Lucas

²⁴ Dřevořez byl v umělecké grafice nejstarší objevenou technikou. Ta vycházela např. z tisku látek a ze zlatnictví. V Evropě se používal již od 14. století. Jako nejstarší grafický list se uvádí dřevořez *Centurio a dva vojíni* z Lavies, kladený do doby kolem roku 1370, a jako nejstarší známý datovaný tisk pak *Marie s dítětem* z roku 1418 z Nizozemí. Jan Baleka, heslo Dřevořez, in: *Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997, s. 87-88.

²⁵ Viz Baleka (pozn. 24), s. 87.

²⁶ V literatuře se často uvádí tisk *Ackermann aus Böhmen* vytištěný Pfisterem v Bamberku, který byl přímým žákem Gutenbergovým.

²⁷ Tzv. blokový tisk (deskotisk) byl před Gutenbergovým vynálezem nejstarší tiskovou technikou vyvinutou v Evropě ve 14. století pro tisk hracích karet, letáků, svatých obrázků a také knih. Při tomto druhu tisku z výšky bylo písmo vyřezáno do dřevěné desky dohromady s ilustrací pro každou stranu zvlášť.

Cranach st. s celou svojí dílnou. Vrcholem jeho práce byly např. ilustrace slavné *Bible*, kterou překládal Martin Luther od roku 1521 na hradě Wartburgu. Z dalších ilustrátorů vynikli umělci jako např. Hans Sebald Beham (*Biblische Historien*, 1533), Hans Burgkmair (spolupracoval na *Theuerdank* pro císaře Maximiliána), Hans Baldung Grien (*Granatapfel*, 1510) a Hans Weiditz (Brunfellovo slavné *Herbarium*, 1530).²⁸ Po Albrechtu Dürerovi vstoupil na pole knižní grafiky také Hans Holbein, který žil a pracoval dlouhou dobu v Basileji. Jeho *Icones Historiarum Veteris Testamenti* (vytištěné v Lyonu u bratří Trechselů roku 1538) a dále slavný *Todestanz* měly fenomenální úspěch, a také velký vliv na další vývoj knižní ilustrace. Z dalších grafiků je třeba jmenovat Josta Ammana, Virgila Solise a Petra Flötnera. Vliv jejich umění je patrný také na knižních vazbách.

V Itálii se dřevořezem ilustrovaná kniha netěšila zpočátku takové oblibě jako v Německu. Bohaté rody si spíše tištěnou knihu nechávaly stále ručně iluminovat ve specializovaných dílnách. Nový styl pěstovaný v Německu a Nizozemí vstoupil nakonec i do Itálie, kde se centrem dění staly především Benátky. Jedním z nejlepších děl nové módy byl *Petrarch* z roku 1544, který vytiskl Benátský tiskař Giolito s iniciálami, rámci a ilustracemi.²⁹ Velkým tiskařským centrem byla také Paříž. Vliv na vývoj francouzské knižní ilustrace měli především Geoffrey Tory, Robert Estienne a Claude Garamond. Garamond, jako veliký inovátor písma a typografie, se soustředil na čistotu i jednoduchost textů a jeho knihy byly zdobeny decentními ornamenty, ale téměř nikdy nebyly ilustrovány. Francie totiž zpracovala spíše italské vlivy a dala vzniknout až jakémusi „národnímu klasicismu“.³⁰ Ten byl pak znovu rozvíjen na konci 18. století Giambattistou Bodonim, rodinou Didotů, Johnem Baskervillem a dalšími. Ve Francii se také používal velice často tzv. šrotový tisk, a to především v první

²⁸ David Bland, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Berkeley and Los Angeles 1969, s. 150.

²⁹ Viz Bland (pozn. 28), s. 139.

³⁰ Viz Horák (pozn. 19), s. 124.

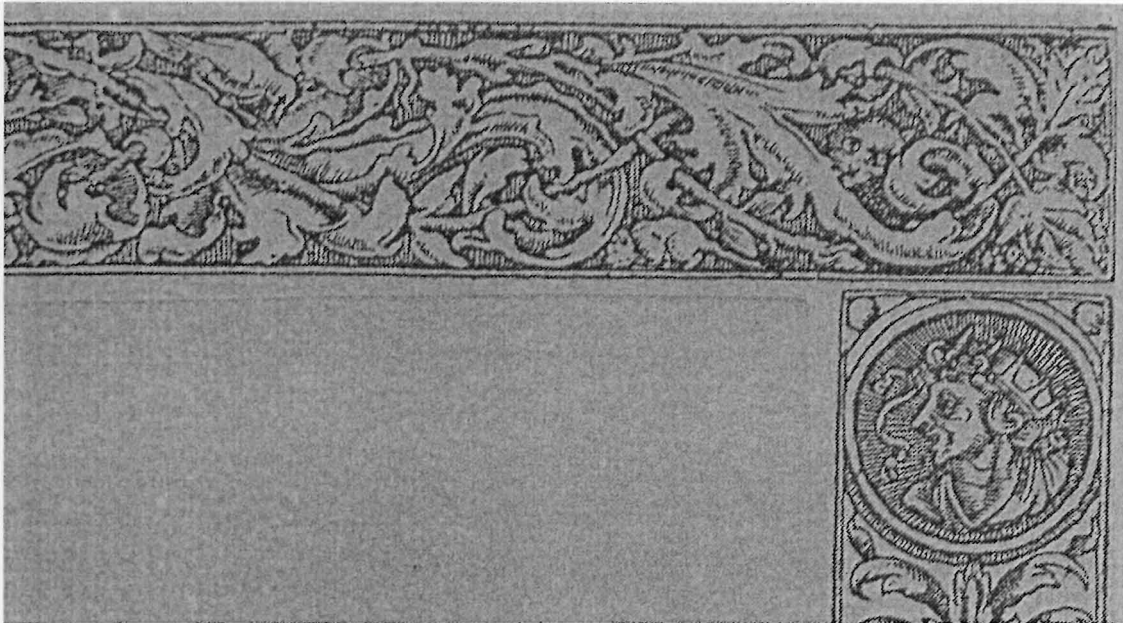
polovině 16. století.³¹ V Holandsku pak udával výzdobný styl v ilustraci slavný tiskař Christoph Plantin (1520-1589), který si založil první tiskárnu roku 1555 v Antverpách. Svůj podnik poté výrazně rozšířil o dvě další úspěšné pobočky, které po jeho smrti provozovaly nadále jeho dcery.

Přestože byl nejdříve ilustrační styl v Evropě značně nejednotný, těsně před polovinou 16. století se začaly stírat jakékoliv rozdíly a zformoval se povšechný styl pozdní renesance. Vznikla velká střediska knižního průmyslu (Norimberk, Frankfurt), a do těchto měst se pak stěhovali umělci za prací. Hromadná produkce ilustrovaných knih způsobila postupný úpadek, který se projevil také „závislostí ilustrátorů na starších italských, nizozemských a francouzských předlohách“.³² Je nutné dodat, že kromě dřevořezu a šrotového tisku začal ve druhé polovině 16. století narůstat počet knih ilustrovaných technikou mědirytu. Ta pak v 17. století, kdy dřevořez postupně zcela zmizel, dominovala knižní ilustraci společně s leptem. Mědiryt se ukázal díky své kresebné jemnosti a přesnosti k ilustraci knihy jako nejvhodnější. Nicméně vzhledem k odlišnosti tiskové techniky musely být rytiny dolepovány na stránky knihy až dodatečně.³³

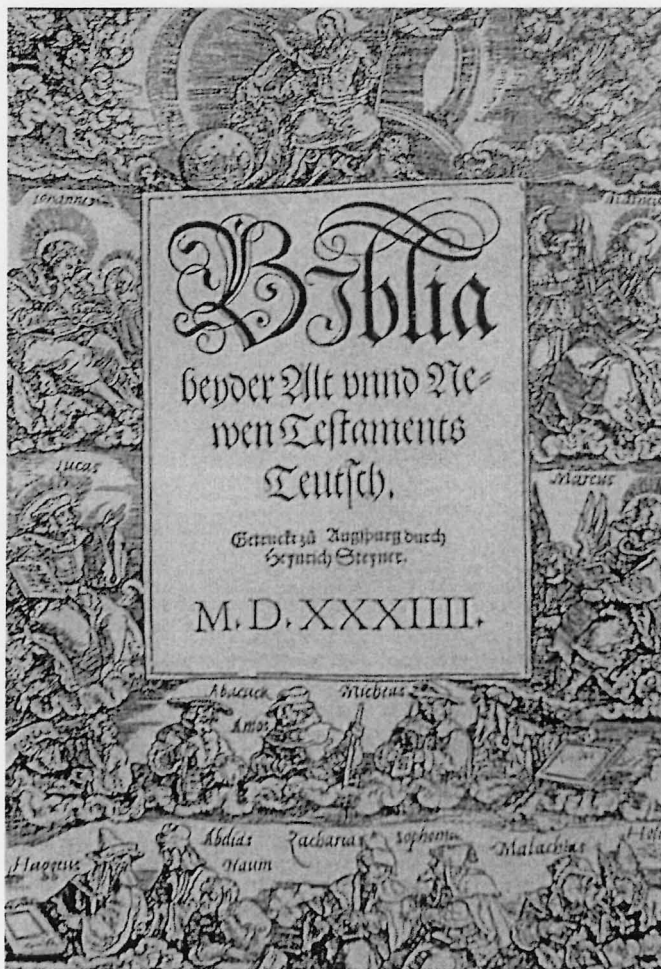
³¹ Šrotový tisk je grafickou technikou tisku z výšky, který se provádí buď ze dřevěného štočku anebo spíše z měkké kovové desky (měď, olovo, cín). Deska byla opracována razidly, rydlly či noži. Předpokládá se, že šrotový tisk vznikl v Čechách v 2. pol. 15. století a odtud se rozšířil do Německa, kde se zdokonalil.

³² Viz Horák (pozn. 19), s. 115.

³³ Technika mědirytu je druhou nejstarší grafickou technikou a jedná se o tisk z hloubky, prováděný většinou z měděného rytcem opracovaného štočku. Vznikla pravděpodobně v jižním Německu kolem roku 1420. Nejstarší datovanou mědirytinou je list z roku 1446 od neznámého mistra. Mědiryt ve velké míře zdokonalil např. Albrecht Dürer či Martin Schongauer.



1/ Hans Holbein, část ozdobné univerzální bordury pro titulní list knihy, dřevorez.



2/ Hans Schöufelein, *Biblia*, titulní list, Augsburg 1534, dřevorez.



3/ Hans Sebald Beham, část ilustrací k *Bettbüchlein* Martina Luthera, Nürnberg 1527, dřevorez.

3. Techniky a materiály knižní vazby

Během 16. století se postupně pod vlivem změn popsaných v předchozí kapitole proměnila také knižní vazba. Nejběžnějším materiálem se stala kůže, korpus se zbavil kovových ochranných prvků i dřevěných desek, ustálilo se nové knihvazačské nářadí pro techniku zlacení a slepotisku. Celý proces výroby byl najednou snadnější, rychlejší a levnější.

Jednoduchou definici knižní vazby lze nalézt v běžné encyklopedii zabývající se výtvarným uměním. Oldřich Blažíček a Jiří Kropáček ve svém *Slovníku pojmů z dějin umění* definují knižní vazbu jako „ochrannou obálku (desky) psaného nebo tištěného textu, jehož archy vzájemně spojené prošíáním apod., jsou upevněny do desek.“³⁴ Knižní vazba, která byla určena především k ochraně knihy a k jejímu zpevnění, vznikla až v antice společně s knihou tzv. kodexového typu. Kniha, jejímž úkolem bylo zaznamenávat myšlenky na snadno přenosné látce, se totiž ještě před tím vyskytovala především ve svitkové formě. Svitky k sobě pevně lepeného papýru (tzv. volumen), které byly často navinované na dřevěnou hůlku, se uchovávaly ve speciálních hedvábných či kožených pouzdrech. Přímým předchůdcem knihy kodexového typu byly tedy až dřevěné a voskové destičky určené ke psaní užívané v Řecku a Římě. Pokud bylo jejich sdělení delší, vázaly se k sobě drátkem nebo nití a vznikl jakýsi špalíček, nazývaný latinsky „codex“ („caudex“, řecky „teuchos“). V Přední Asii byl tento způsob přenesen na knihu psanou na pergamenu. Přeložením jeho listu vznikl dvojlíst a vložením do sebe složka, která tvořila základ sešívání knižního korpusu, jenž mohl být následně opatřen ochrannými deskami. První zprávy o knihách kodexového typu pocházely z 1. století našeho letopočtu a svého rozšíření se dočkal kodex až ve 4. a 5. století.³⁵ Takto vyrobená kniha byla méně nákladná, více trvanlivá a snadněji se užívala.

³⁴ Oldřich J. Blažíček, Jiří Kropáček, heslo Knižní vazba, in: *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991, s. 104.

³⁵ Zdeněk Tobolka, *Kniha. Její vznik, vývoj a rozbor*, Praha 1949, s. 17.

Všechny psací látky, z nichž kniha vznikala, tedy papyrus, pergamen a papír, objevil Orient. Odtud byly postupně převzaty do Evropy, kde byly zdokonalovány a přetvářeny. Nejběžnějším materiálem 16. století pro knihu byl papír. Pouze malý náklad knih se vydával na dražším pergamenu. Papír byl vyráběn ručně v manufakturách a v této době byl ještě poměrně kvalitní. Avšak jeho největší nevýhodou až do 18. století bylo nedostatečné množství klišu, a tak se tiskařské barvivo nebo inkoust mohl snadněji rozpíjet. Papír tehdy knihař tzv. planýroval – tedy namácel do roztoku klišu s přísadou kamence, aby byl pevnější. Až poté se archy sušily a hladily těžkým kladivem.³⁶

Následně byly listy papíru složeny na dvojlisty, které byly vsunuty do sebe (4-16 listů), aby tak vytvořily jednotlivou složku. Celý knižní svazek ve volných složkách se srovnal a upjal do dřevěného lisu. Hřbet se rozměřil na příslušná políčka a pilkou se provedly různě silné zářezy přízpusobené tloušťce materiálu, kterým se šilo. Každá složka se spojovala samostatně, jelikož papír té doby byl poměrně silný. Do zářezů se vložila pevná nit, kožený pásek, pergamenový proužek či zvířecí šlacha, kolem které se obtáčela šicí nit, postupující zpět v protisměru [s.31, obr. 4].³⁷ Během šití se hřbet vždy po několika složkách opatrně sklepával a nakonec se natřel škrobem a vyrovnal v dřevěném lisu. Někdy se mohl ještě jemně zakulatit kladivem. Nicméně během 16. století se setkáváme hlavně se hřbetem rovným a kulatý byl spíše záležitostí pozdější doby [s. 31, obr. 5]. Zároveň s ním byl šit i kapitálek, většinou jako kožená páska, umně omotaná různě spletenými řemínky, šňůrami či barevnými nitěmi. Na konci byl vždy zapuštěn do výřezů desek. Kniha se pak dole ani nahoře neořezávala. Pergamenové svazky se v této době vůbec neupravovaly, jelikož byly jednotlivé

³⁶ Nejdůležitější knihařské úkony lze nalézt popsané a zobrazené např. ve spise *Orbis pictus* Jana Amose Komenského (vytištěn 1658 v Norimberku).

³⁷ Tento způsob šití na vazy vznikl zřejmě až v 9. století a zapuštění vazů do vpilovaných zářezů na hřbetě se začalo používat až od počátku století 16. Nejstarším způsobem šití byl steh řetízkový a dále steh podélný. Oba dva způsoby se od šití na vazy zásadně liší.

listy narovnány již předem. Papír byl ale na okrajích nerovný, a tak se ořezával ručně nožem, aby prach nevníkal do vnitřku knihy.

Ořízka pak mohla být různě barvená nebo u drahých knih i zlacená, zdobená puncováním. Barvení ořízky prováděl knihař vždy tak, aby byla kniha upevněna v lisu, jinak by barva zatekla mezi jednotlivé listy. Po těchto úpravách následovalo přelepení hřbetu zbytky pergamentu s kličem nebo plnokliženého ručního papíru v několika vrstvách, a vznikl tak tuhý hřbet, který zůstal i při otvírání knihy nepohyblivý. Poté byly k sešitému korpusu připevněny dřevěné nebo kartónové desky, do kterých se většinou do vyhloubených otvorů zapustily kličem vazby z knižního bloku a také kapitálek. Po spojení knižního bloku a upevnění vazů dřevěnými kolíky mohl knihař desky konečně povléci kůží, pergamenem nebo textilií. Pokud se zlatil hřbet, byl vyztužen kartónovou vložkou a nasazen dutý zvlášť na knihu.³⁸ Jinak se potah desek lepil pomocí škrobu a kliču přes hřbet. Nakonec se vnitřní strana desek polepila listem čistého pergamentu nebo papíru.³⁹ Takto svázaný knižní blok se vložil na krátkou dobu do lisu s mírným tlakem. Knihař musel být samozřejmě dostatečně zručný a postupovat při přetahování kůže na desky poměrně rychle, a musel vždy dobře odhadnout poměr škrobu a kliču určeného k lepení .

Nejoblíbenějším a nejběžnějším pokryvem knižních desek se v renesanci stala kůže. Ta byla zpracovávána odlišnými způsoby a také pocházela z různých druhů zvířat. Po celé 16. století se běžně používalo teletiny, vepřovice, kozinky a méně často pak ovčí kůže. Nejdražším koženým materiálem byla jemně zpracovaná kozinka (nazývaná také safián, kordován, maroquin), která se většinou dovážela z proslulých míst své výroby jako bylo např. Maroko (město Saffa) či Cordóba ve Španělsku. Zda bude kůže barvena nebo mořena a

³⁸ První zlacený titul na hřbetě se údajně objevil v Itálii roku 1535 a ve Francii až 1587. Pavlína Hamanová, *Z dějin knižní vazby od nejstarších dob do konce XIX. století*, Praha 1959, s. 173.

³⁹ Až od 17. století se k tomuto účelu začaly používat ručně vzorované, mramorované, škrobové a natírané papíry. Obliba těchto papírů vrcholí v období klasicismu, kdy kniha vázaná v jemně mořených kozinkách, minimalisticky zdobená zlacenými linkami či ozdůbkami v rozích, skrývala na vnitřní straně vazby bohatě zdobené a barvené mramorované papíry.

v jakých odstínech, záleželo na jejím prvotním zpracování. Nejdříve odpočívala v jamách s tzv. vápenným mlékem. a pak se musela odřezáním zbavit chlupů, zbytků masa, blan a šlach. Takto změkčená a opracovaná (tzv. holina) se máčela v slabém roztoku kyselin, aby se očistila od zbytků vápna a žíravin. Poté se mohla začít vydělavat. Buď pomocí tuku v zámyslnictví nebo minerálními solemi v jirchářství, anebo rostlinnými látkami obsahujícími tříslovinu v koželužství. Vydělaváním kůže změkla a stala se ohebnou, neboť se uvolnilo její vazivo. Nevydělaná kůže by totiž časem ztvrdla a lámala by se, a proto by byla pro další použití naprosto nevhodná.

Kůže zpracovaná v jirchářství vlivem působení minerálních solí většinou zbělela, a byla tedy vhodná především pro barvení na světlé odstíny. Naopak kůže opracovaná v koželužství byla spíše přírodního odstínu, a tak byla barvena hnědě, žlutě nebo růžově. Barvení bylo dříve velmi komplikovanou záležitostí a pokaždé bylo docíleno jiného výsledku. Provádělo se houbou, hadrovými tampony nebo stříkáním na nepoškozenou a čistou kůži. Moření se mohlo používat pouze na kůži opracovanou v koželužství, protože obsahovala třísloviny a zvláště pak tanin. Ten přímo reagoval s barvivem naneseným na materiál a také s roztoky různých solí či mírných žíravin, a vytvářel tak charakteristické mramorování.⁴⁰ Všeobecně můžeme říci, že byly kůže během 16. století barveny či mořeny nejvíce do přírodních hnědožlutých odstínů. Méně často byly knihy potahovány kůží s různými druhy červené, černé a zelené. Kromě toho se rovněž používal bílý pergamen.

Každý druh kůže byl vhodný pro jinou výzdobnou techniku vazby. Zatímco hrubá a pevná vepřovice se nejlépe hodila pro slepotisk, jemná a odlišně strukturovaná kozinka byla dokonalým podkladem pro zlacení. Obě dekorativní techniky převládaly v knižní vazbě po celé 16. století. V tomto období se ustálila knihvazačova nástrojová výbava. Vznikly především nástroje vyvinuté speciálně pro slepotisk a zlacení. V žádné dílně nesměla chybět

⁴⁰ Např. potaš (uhlíčitán draselný K_2CO_3) moří nahnědo nebo zelená skalice (síran železnatý $FeSO_4$) našedo.

tzv. linka [s. 32, obr. 6], role (váleček) [s. 32, obr. 7; s. 33, obr. 8], čárkovátka, oblouček, kolky [s. 33, obr. 9] a větší plotny.⁴¹ Ty měly oproti kolkům a ostatním nástrojům podstatně větší rozměry a nebylo možné je otisknout pouhým tlakem lidské ruky. Plotny se proto razily lisem, a dá se říci, že podstatně zrychlily knihvazačovu práci. Náradí pro slepotisk bylo na rozdíl od doby gotické řezáno většinou negativně (pro pozitivní otisk) a pro zlacení naopak pozitivně (pro otisk negativní). Vznikl tak vhloubený reliéf, v jehož vnitřku se nacházelo choulostivé zlacení, které se takto účinně chránilo před opotřebením.

Všechny nástroje pro knihvazače byly kovové a vyráběli je většinou specializovaní řemeslníci - řezáči.⁴² Ti přebírali předlohy od známých grafiků a umělců a vyrývali je do tvrdého kovu. Převod grafiky či kresby byl samozřejmě limitován technikou výroby a nemohl být tlumočen přesně. Detaily musely být záměrně potlačeny a většinou došlo k schématickému zjednodušení předlohy. Stylově někdy připomínají otisky v kůži techniku dřevořezu. Zvláště je to patrné na zlacených plotnách s portréty, kde je prostor či stínování vymezováno stejným způsobem jako v dřevořezu, tedy použitím šrafování a systému čar. Knihvazač nebyl tvůrčí osobou v pravém slova smyslu neboť v podstatě nakupoval již hotové výrobky, inspirované dobovým estetickým cítěním a módou. Jeho úkolem bylo sestavit tyto prvky do vhodných kompozic a pokrýt tak knižní desky. Jelikož byla výroba knihvazačských nástrojů velice pracná a nákladná, nemohl náradí příliš často obměňovat. Běžnou praxí doby bylo dědění nástrojů v rodině či nakupování starších kusů z pozůstalostí dílen (i přesto, že v mnoha případech již byly slohově zastaralé).

⁴¹ Linka se také jinak nazývala fileta a sloužila, jak je již patrné z názvu, k tlačení rovných čar. Mohla být provedena i na pohyblivém kolečku. Role byla označována také jako tzv. váleček. Většinou se jí tlačily bordury různé šíře. Ty mohly být ornamentální, ale také figurální (např. postavy svatých, ctností atd.). Váleček se při práci otáčel, a mohl tak natisknout do kůže libovolně dlouhý pruh výzdoby. Čárkovátka sloužilo k vytlačování čar. Oblouček se používal k tištění křivek. Kolky (tlačítka) sloužily jako jednotlivé ozdoby, jimiž se postupně pokrývala plocha. Byly vždy menších rozměrů, aby mohly být otiskovány ručně.

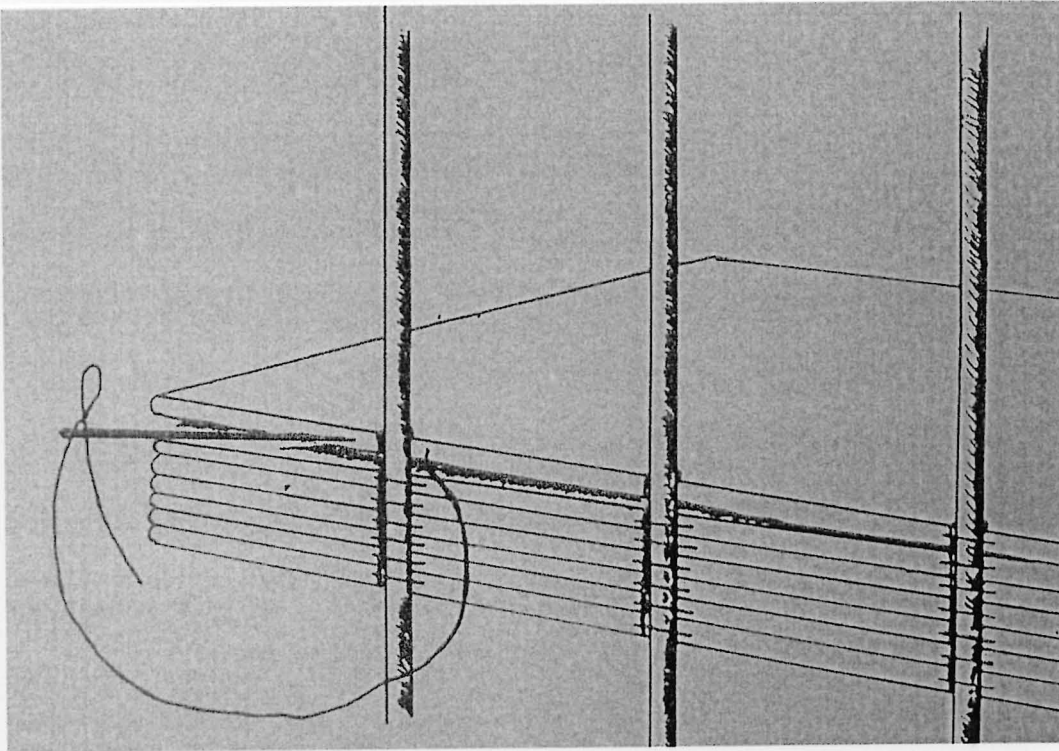
⁴² Jednalo se prakticky o kovorytce nebo zlatníky či zámečníky a další specialisty zpracovávající kovové výrobky, označované v dobových pramenech výrazem řezáči.

Školy a dílny řezáčů existovaly ve velkých centrech knihtisku. Jejich výrobky byly často dodávány i do vzdálenějších míst Evropy. Jedna z dílen vozila své výrobky z Basileje až do Lyonu či Německa. Odtud se mohly snadno dostat i do Čech, neboť čeští řemeslníci nakupovali v Německu nářadí zcela běžně. Bohužel všechny jmenované skutečnosti mohou dnes podstatným způsobem ztěžovat přepisování knižních vazeb jednotlivým dílnám, i přesto že si někteří knihvazači nechávali označovat své nástroje monogramy.

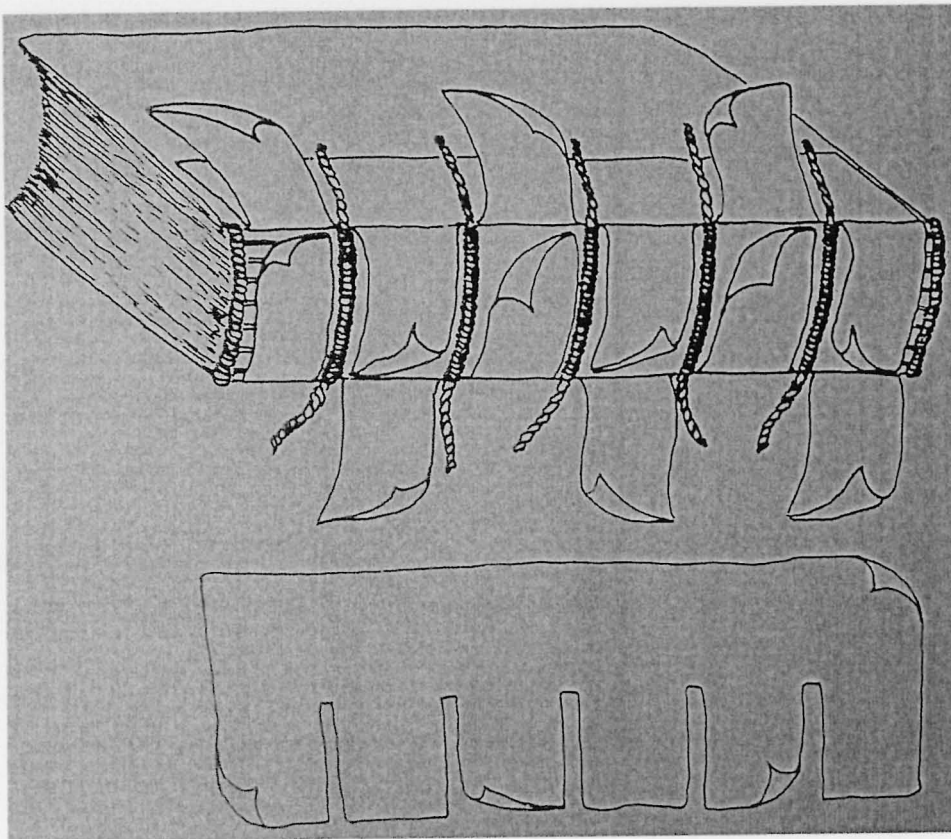
Pokud chtěl knihvazač vyzdobit knižní vazbu pouze slepotiskem, otiskoval mírně nahřáté knihvazačské nástroje velkým tlakem ruky (a nebo v případě ploten lisu) do vlhké kůže. Jestliže byl povrch desek navlhčen správným způsobem a kolek byl nahřát na optimální teplotu, kůže v tomto místě ztmavla a ztvrdla a při případném opětovném namočení zůstal otisk neporušený. Zdobení se provádělo vždy až po upevnění kůže na desku vazby. Kompozici si většinou knihvazač předkreslil do vlhkého materiálu předem a pak postupoval od kraje ke středu. Nakonec provedl rámování linkou, a tím se začistily i drobné nepřesnosti či přesahy. Druhou možností bylo pro knihvazače použít nákladnější a pracnější techniku zlacení. Nejdříve byl do kůže vytlačen jemný reliéf (tzv. předtisk) a do vzniklých vyhloubených linií byl nanesen nejčastěji vaječný bílek, kliš nebo škrob, který měl za úkol pevně přilepit stejným nářadím vtlačovanou tenkou zlatou fólií. Větší plochy se opět zlatily v lisu (tzv. zlatotisk). U některých vazeb se můžeme setkat s kombinací obou technik, tedy jak zlacení tak slepotisku. Zlacen byl většinou středový námět a slepotiskem byly provedeny spíše bordury a linky. Kromě toho se velmi vzácně mohou vyskytovat i další výzdobné techniky kůže jako např. lakování, malování, mozaika či aplikace. Pokud byly desky dřevěné, mohl je knihvazač na závěr doplnit o jemné háčkové spony (klausury) [s. 34, obr. 10] a kovové nárožnice [s. 34, obr. 11]. U kartónových desek se knižní blok uzavíral koženými pásky či hedvábnými stuhami. I tyto doplňky knihvazač nakupoval od specializovaných

řemeslníků, a sám si vyráběl pouze lepenku na desky, a to slepováním papírové makulatury kličem. Dřevěné desky z dubu či buku musel před použitím dlouze vařit.

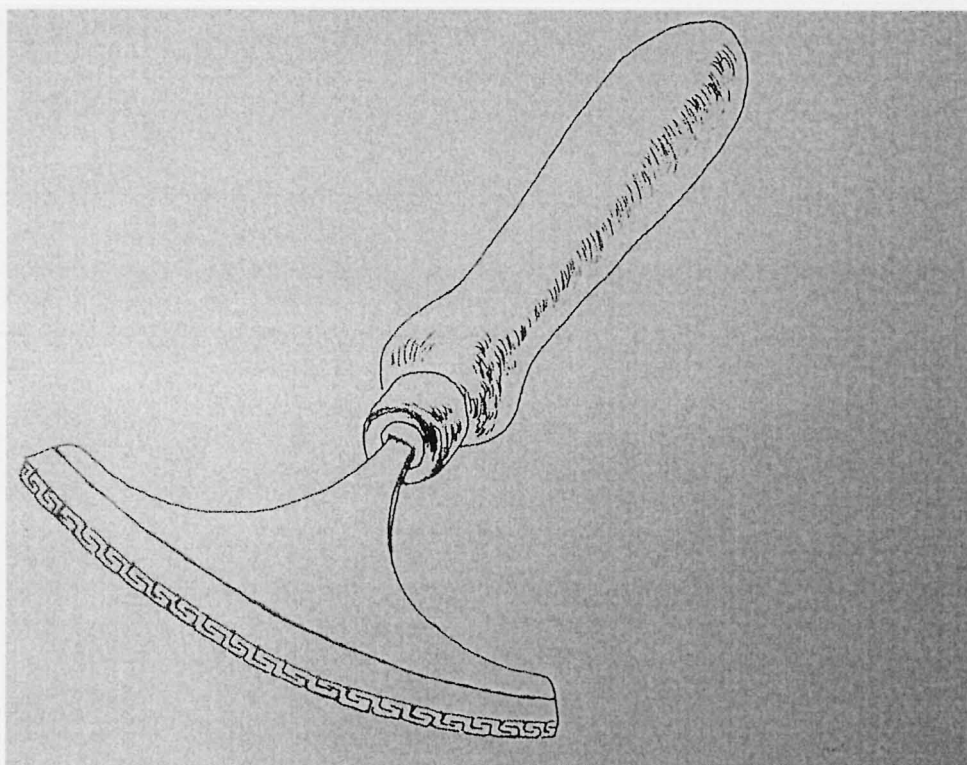
O tom, jak bude knižní vazba vypadat, často rozhodoval objednavatel. Mohl jím být nakladatel knih (tedy i knihtiskař), který si nechával vázat pouze část vytištěných knih do obvyčejnějšího typu vazby (tzv. nakladatelská vazba). Zbytek mohl snadno prodat jen jako potištěné svazky. Nový majitel knihy mohl jako soukromá osoba opět svým přáním ovlivnit výslednou podobu knižní obálky. V neposlední řadě však byl pro vzhled vazby důležitý samotný knihvazač, který mohl být omezen svými řemeslnými a výtvarnými předpoklady, náradím, a kvalitou materiálů.



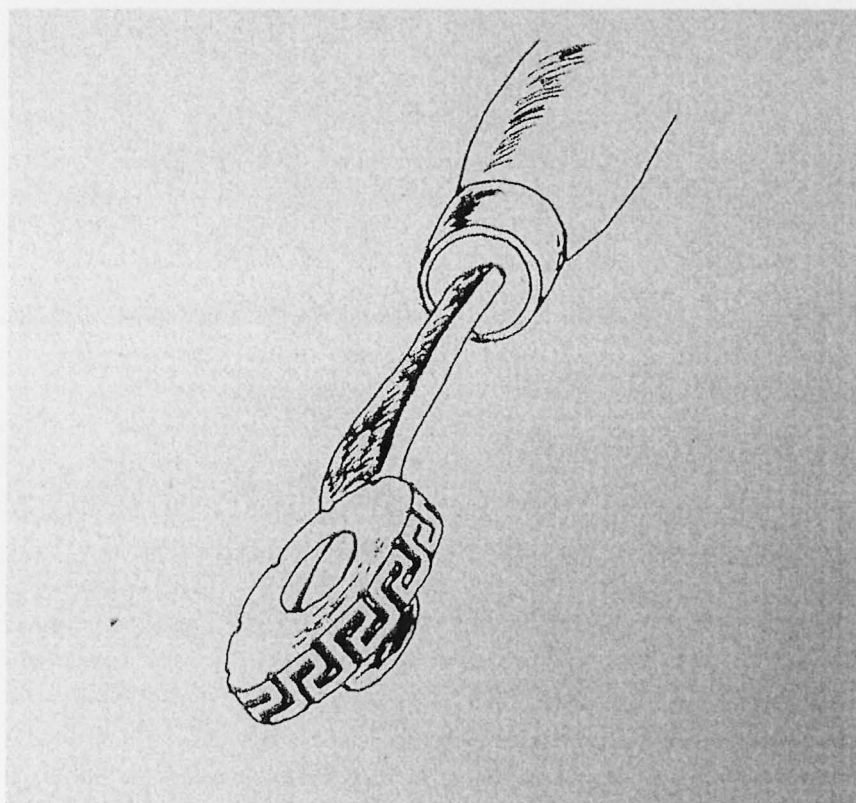
4/ Upnutí jednotlivých papírových složek a jejich šití na vazy.



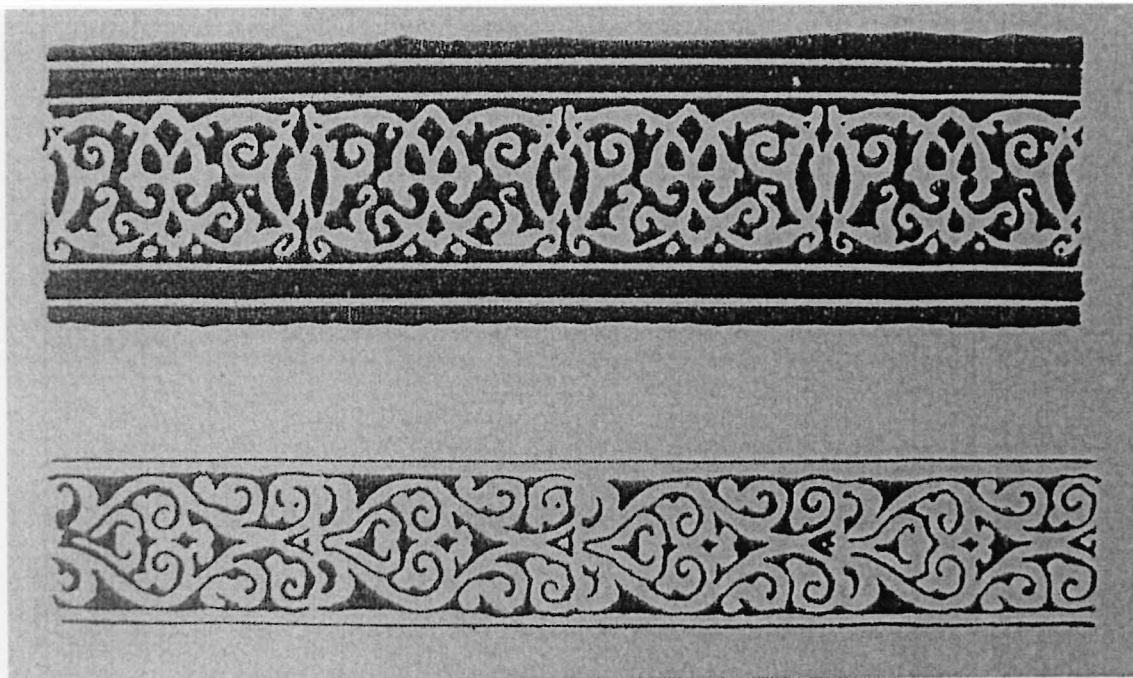
5/ Výroba hřbetu s vystupujícími vazy.



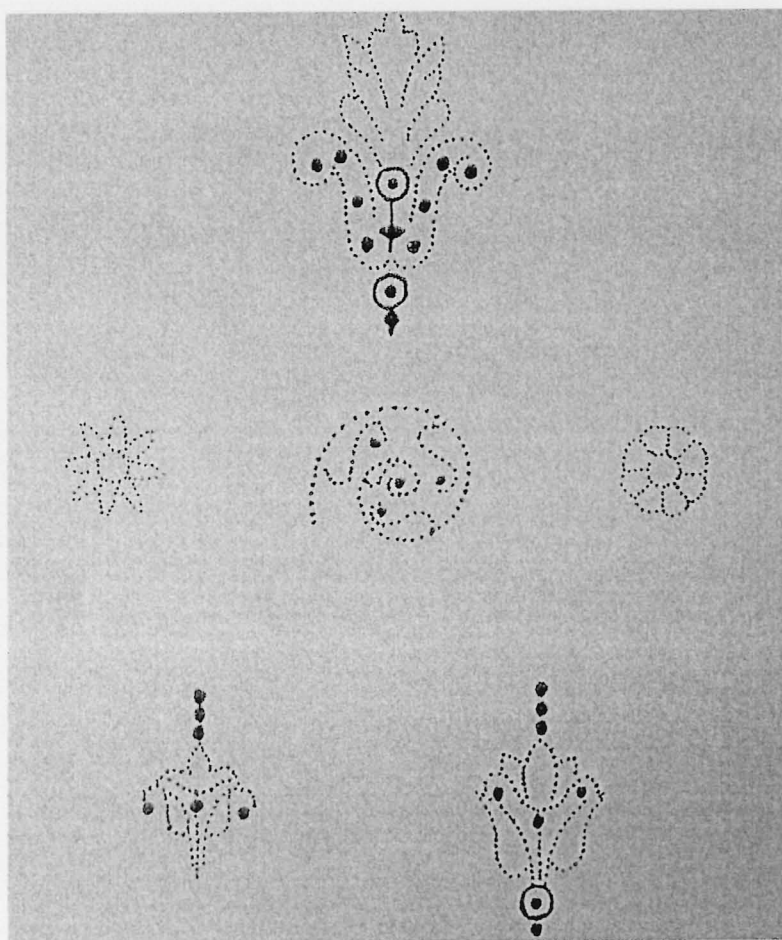
6/ Knihvazačovo náradí určené pro výzdobu navlhčené kůže – fileta (linka).



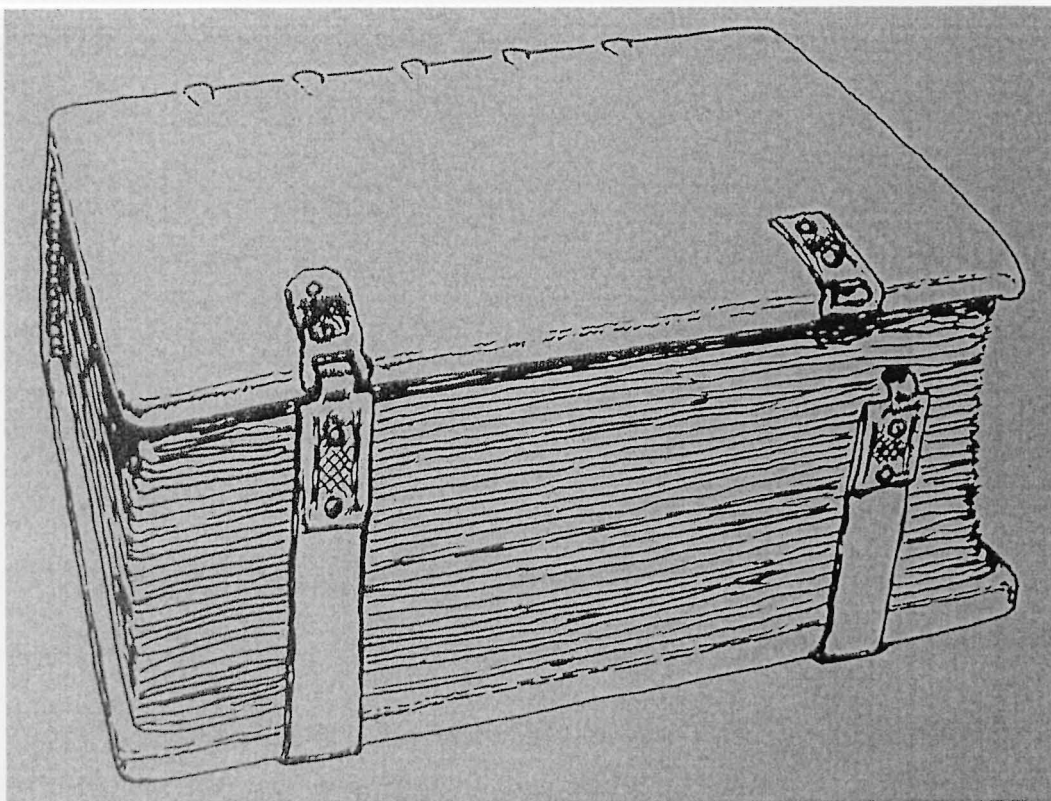
7/ Knihvazačovo náradí určené pro výzdobu navlhčené kůže – váleček (role).



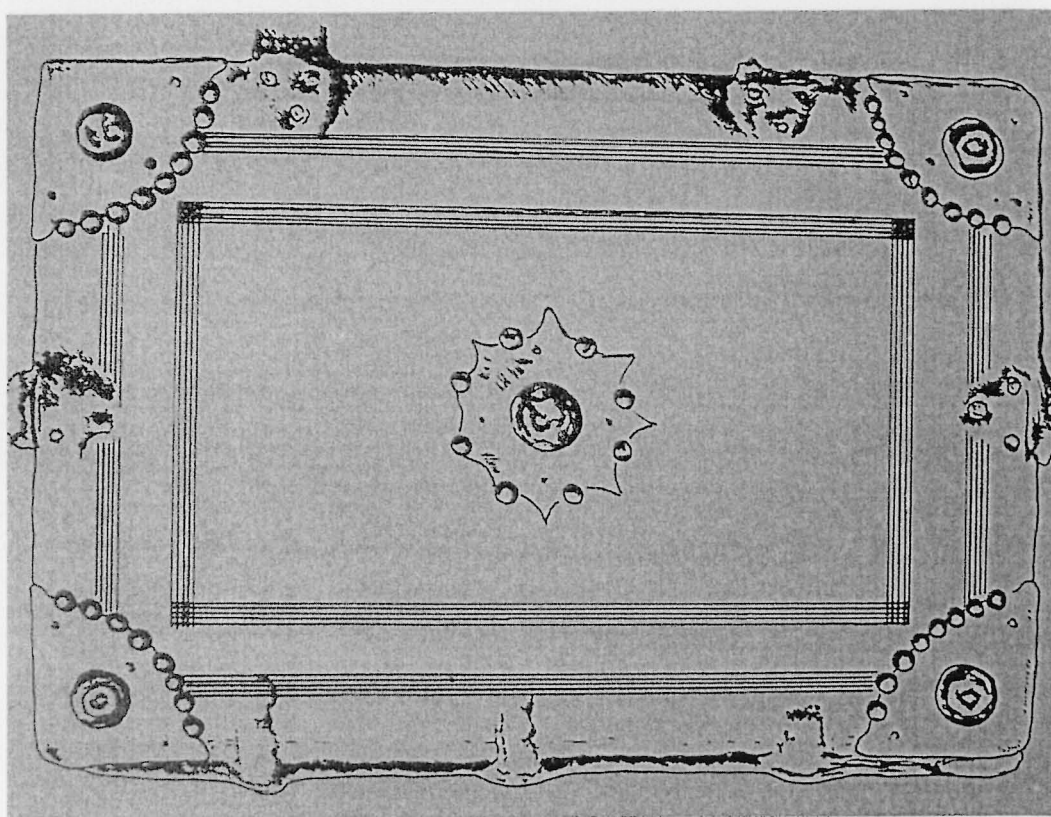
8/ Ornamntální bordura otištěná z válečku (role).



9/ Knihvazačovo nářadí určené pro výzdobu navlhčené kůže – kolek (tlačítko).



10/ Kovové renesanční háčkové spony uzavírající knižní blok.



11/ Renesanční zdobené nárožnice.

4. Historie, inspirační zdroje a vlivy působící na vazbu raně novověké knihy

Zemí, kde vznikl nový styl knižní vazby, označovaný jako renesanční, byla Itálie. Vývoj knižní obálky, stejně jako celé knihy, byl výrazně ovlivněn humanistickým hnutím 15. století. Humanismus pěstoval až jakýsi kult knihy, měl zálibu v knihovědných bádáních a stále rozšiřoval jak tématický okruh, tak ediční činnost. V neposlední řadě však také „zvyšoval svůj bibliofilský zájem zdůrazňující ušlechtilost a vnější krásu knihy“.⁴³ Renesanční knižní vazba byla inspirována celou řadou na první pohled nesourodých uměleckých vlivů. Kromě jiného se knihvazači nechali poučit islámským, řeckým a antickým uměním.⁴⁴ Vše bylo absorbováno a svobodně rozvíjeno nejdůležitějšími knihařskými centry v Itálii, jako byly Benátky, Padova, Bologna, Florencie, Řím a na jihu Neapol.

Velkou roli ve vzniku nového stylu sehrál Orient. Knižní vazby tohoto typu se dovážely do Evropy již od počátku 15. století, a to např. přes Benátky, které byly velkým centrem mezinárodního obchodu a kterým se také přezdívalo „brána Orientu“. Na konci 15. století přímo „zde vázali knihy v orientálním stylu nově usazení perští knihvazači“.⁴⁵ Podle nich začali v perském stylu vyrábět vazby i italská umělcí [s. 49, obr. 12, 13]. Knihy byly šity na rozdíl od evropských odlišným technickým způsobem. Orientální knihvazači nikdy nepoužívali těžkopádné dřevo pro desky knihy, ale vždy jen lehčí a elegantnější lepenku, kterou si sami vyráběli. Tento prvek se podle jejich vzoru začal pomalu prosazovat během 16. století i v evropské knižní vazbě a postupně vytlačil dřevěné desky.⁴⁶

⁴³ Bohumil Nuska, Počátky české renesanční knižní vazby, in: *Umění X*, 1962, s. 469-493.

⁴⁴ Na některých vazbách se dokonce objevuje motiv čínského lotosu. Ten se dostal do Evropy také z islámských vazeb. Mezi islámskými zeměmi a Čínou existovaly tehdy čilé obchodní styky.

⁴⁵ Franca Petrucci Nardelli, *La legatura Italiana. Storia, descrizione, tecniche (XV-XIX secolo)*, Roma 1989, s. 30.

⁴⁶ V Evropě se lepenka ve středověku používala na desky knihy jen výjimečně, a to pouze u velmi levných užitkových svazků.

Islámští knihvazači kartónové desky potahovali často pouze tmavým papírem nebo jemnými mořenými kůžemi. Povrch byl bohatě malován ornamenty a nakonec přelakován. Vazba knihy byla při okrajích vyplněna arabeskovým lemem s linkami a uprostřed bývala výplň mandlového či kruhového tvaru, pokrytá opět arabeskou či drobnými liliovými ornamenty. Okrajová bordura mohla být složena z rámců ve tvaru písmene L. Umělci, kteří vazby malovali, rádi používali efektních barevných kontrastů, např. azurově modré prvky kombinované se zlatem či stříbrem na tmavém podkladě.⁴⁷ Tento druh knih pocházel nejčastěji z Arábie, Persie a z Egypta. Arabové a Peršané vyplňovali vnitřní plochy rámců neuvěřitelně malinkými a jednoduchými typy tlačítek ve tvaru zamotané nitky či obloučku. Svými nástroji pokrývali poměrně velké plochy hustou spleť linek nebo složitými systémy hvězd. Ornamenty použité na deskách islámských knih se nápadně podobaly dekorativním prvkům na kovových předmětech či špercích (např. bordury na kovových kotlících či miskách).⁴⁸

Z Itálie se kromě orientálních ornamentů a motivů, rozšířila do zbytku Evropy také technika zlacení. Literatura nejčastěji uvádí, že se začala uplatňovat již před rokem 1490 a běžně se užívala od roku 1500. Nicméně není jasné, kde přesně vznikla. Nejčastěji se připisuje Maurům a od nich se prý „šířila ze Španělska do Neapole a pak na sever Itálie do Benátek, Florencie, Milána“.⁴⁹ John Hartman uvádí, že kromě malby tekutým zlatem ovládali islámští umělci i techniku zlacení. V Maroku byla známá před rokem 1256 a v Persii se objevila už v polovině 14. století. Techniku znali i knihvazači perského původu, kteří se

⁴⁷ V 15. století umělci v hlavním městě timurské dynastie Herat vyvinuli speciální techniku miniaturní malby, prováděné na deskách knihy z papier-maché a poté lakované. Tento styl převládl v knižní vazbě během 17. století rovněž v Turecku a Indii.

⁴⁸ Mamelukův kovový pohár s ornamentální bordurou mezi linkami z Victoria and Albert Museum v Londýně (S. XV). Anthony Hobson, *The Humanists and Bookbinders. The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding 1459-1559 with the Census of Historiated Plaquette and Medallion Bindings of the Renaissance*, Cambridge 1989, s. 35.

⁴⁹Viz Hamanová (pozn. 38), s. 76.

usadili v Benátkách.⁵⁰ Také Anthony Hobson se domnívá, že první zlacené vazby se objevily nejprve nejspíše v severní Itálii, a uvádí některé příklady datované kolem roku 1463.⁵¹ Zakladatel italského bádání o knižní vazbě Tamaro de Marinis na počátku 20. století zjistil, že zlacení se na Neapolském dvoře aragonských králů v žádném případě nevyskytovalo před rokem 1470. S teorií, že orientální dekor a zlacení se tam dostalo díky stykům se Španělskem, přišel již roku 1912 Goldschmidt. Nicméně podle Hobsona mohl islámský vliv proudit přesně opačným směrem - z Padovy, Říma a Benátek, kde jsou tyto vlivy doložené dříve, do Neapole a posléze do Španělska. Prvotní popud k celkové změně knižní vazby podle něj podali totiž sběratelé z padovského a římského okruhu, kteří pro svůj vytríbený estetický vkus, pěstovaný budováním uměleckých sbírek a kolekcí, hledali něco nového a svým způsobem exkluzivního (mnohdy pocházejícího právě z Orientu). Knihovny humanistů byly často umístěné vedle vzácných sbírek antických mincí, gem a kamejí nebo jiných uměleckých děl.

Dalo by se říci, že příklady orientálních vazeb v jemných ušlechtilých kůžích se zlacením a ornamenty působily ve srovnání s těžkopádnými gotickými vazbami jako zjevení. Esteticky pak naprosto uspokojovaly jejich potřeby a nároky na reprezentaci [s. 50, obr. 14].⁵²

Orientální výzdobu Italové dále svobodně a kreativně rozvíjeli. Že nešlo jen o pouhé kopírování islámského knižního umění svědčí i směšování ornamentiky s motivy klasickými, převzatými přímo z antického umění. Inspirace sbírkami antických mincí, plaket, gem a kamejí je na řadě italských vazeb více než zřejmá [s. 50, obr. 15; s. 51, obr. 16]. Kromě oblíbených portrétů imperátorů z římských mincí se objevovaly motivy edikulové architektury převzaté z římských sarkofágů a z Ravenny [s. 51, obr. 17]. Vyskytovaly se rovněž v oblasti severní Itálie v letech 1490-1520 (Verona, Bologna, Ferrara, Benátky). Motivy z plaket se ustálily v podobě středového medailonu [s. 52, obr. 18], který vytvářel

⁵⁰ John P. Hartman, *Bookbindings*, London 1961, s.10.

⁵¹ Za nejranější evropskou zlacenou koženou vazbu je nejčastěji považován manuskript Strabovi *Geographie* napsaný v Padově 1459 jako dar pro krále René de Anjou (dnes v Bibliothèque Rochemade, Albi).

⁵² Viz A. Hobson, *The Humanists and Bookbinders* (pozn. 48), s. 57-58.

jakousi dominantu kompozice, a naopak malé rozměry mincí s portréty byly používány jako oživení rámců.

Velký vliv měla na italskou knižní vazbu ilustrace. Italové převzali některé motivy přímo ze starých řeckých manuskriptů (lví masky, orli, pijící jeřáby, fénix, delfíni atd.). Jak již jsem zmínila, slučovali zcela běžně ornament klasického i orientálního původu. Používali například palmetový dekor, akantové rámy, lyry na okrajích společně s uzlovým ornamentem doplněným tečkováním. U orientálních knih byla vždy přední i zadní strana desek zdobená stejně, kdežto u knih evropských byla výzdoba odlišná. Na přední desce byl umístěn medailon a na zadní straně se již nevyskytoval nebo byl vyplněn jiným motivem.

Z výše uvedeného vyplývá, že v italské knižní vazbě existovala především v období rané renesance řada smíšených a různorodých typů. Od počátku 16. století se začal postupně formovat jednotnější a ucelenější knihvazačský styl.

Významnou roli v tomto procesu sehrály jednoduché zlacené vazby Alda Manutia. Slavný tiskař a vydavatel (např. proslulé „edice klasiků“), měl svou vlastní knihvazačskou dílnu. Díky němu zevšeobecnělo v Evropě užívání lepenky a technika zlacení. Zpočátku byl Manutio silně ovlivněn islámskými vazbami a jeho první knihy byly vázány v hnědých kůžích s tlačným uzlovým ornamentem orientálního původu. Avšak jeho pozdější, slavné edice měly desky potažené barevnými kůžemi a byly decentně zdobeny zlacením. Okraje vazeb lemovaly nejčastěji trojitě linky a v rozích byla umístěna malá ozdobná tlačítka, třeba ve tvaru zvonečku či hlavy satyra [s. 52, obr. 19] (stojí za zmínku, že na tento způsob výzdoby navázali mnohem později knihvazači období klasicismu). Ve středu mohl dominovat vyzlacený titul díla a někdy se na zadní straně objevilo jméno majitele. Manutius začal jako

jeden z prvních vydávat tištěné řecké knihy. Pro tyto účely byli v jeho tiskárně zaměstnáni řečtí knihaři, odlito písmo a řeckému dojmu byl podřízen i vzhled vazeb.⁵³

Další velmi významnou a napodobovanou skupinu vazeb tvoří nádherně svázané knihy, dnes označované jako „Canevari“. Zatím bylo určeno a nalezeno 144 pravých vazeb z této dílny. Jejich základním znakem je jemný kožený pokryv, zdobený na přední desce uprostřed stejným oválným medailonem s motivem Apollóna, snažícího se zdolat strmou horu Parnas, na které stojí okřídlený kůň Pegas [s. 53, obr. 20]. Všechny vazby vznikly v dílně vatikánských knihvazačů v Římě okolo poloviny 16. století. Jednalo se jmenovitě o tři mistry - Luigiho, Niccolu Franzese a Marcantonia Guilleryho. Jimi vázané knihy byly vydány v rozmezí let 1540-1548. Podle staří spisu a jazyka, ve kterém byl vydán, používali tito knihvazači různé barvy marokénu. Pro latinské spisy byly určeny tmavé odstíny kůže hnědé, zelené a černé, a pro novější práce v italštině nebo španělštině pak červené. Oválný medailon byl umístěn podle formátu knihy buď na výšku nebo na šířku a svým provedením připomínal antickou kamej. Nejdříve byl vytlačen do kůže celý motiv a pak byly jednotlivé části zlaceny (Pegas či oblečení Apollóna) nebo domalovány barvami, a to vždy stejným způsobem. Kolem oválu bylo umístěno řecké motto „ORTHOS KAI ME LOXIOS“ („Přímo a ne kolem“).⁵⁴ Předpokládá se, že řezbu provedl Giovanni Bernardi di Castel v Bologni.⁵⁵ Název dostala skupina v druhé polovině 19. století, kdy se předpokládalo, že vazby byly vyrobeny pro janovského lékaře papeže Urbana VII. Demetria Canevariho (1559-1625), jenž byl trvale usazen v Římě a budoval zde svou knihovnu. Nicméně vazby pocházely patrně z dřívější doby, než mohla Canevariho knihovna vůbec vzniknout. V poslední době se předpokládá, že

⁵³ Vazby v řeckém stylu byly v Itálii inspirované rukopisy v klášteřích na hoře Athos. Byly to knihy se silnými dřevěnými deskami, zcela nepatrně přečnívajícími vnitřkem knihy, s hlubokým žlábkem na hranách, dále s hřbetem s kapitály na obou koncích delšími než okraje desek. Hřbety byly hladké bez vyčnívajících vazů. Viz Hamanová (pozn. 38), s. 73.

⁵⁴ Paul Needham, *Twelve Centuries of Bookbindings 400-1600*, New York 1979, s. 167.

⁵⁵ Viz Hamanová (pozn. 38), s. 75.

byly spíše objednány pro bibliofila Giovanni Battistu Grimaldiho⁵⁶ nebo že mohly být provedeny pro některého z členů rodiny Farnese (Piera Luigiho 1503-1547 nebo jeho syna).⁵⁷

Všechny italské inovace převzala Francie a centrum vývoje knižní vazby se pomalu přesunulo do Paříže a Lyonu (zvláště po plnění Říma roku 1527 vojenskými oddíly Karla Bourbonského). Francouzi si okamžitě oblíbili techniku zlacení a novou ornamentiku, kterou objevili na svém vojenském tažení po Itálii proti Karlovi V., kdy se jádrem sporu stalo Milánsko a Burgundsko. První zlacená francouzská vazba pocházela zřejmě z roku 1494 a byla provedená přímo pro krále Karla VIII..⁵⁸ V letech 1535-1565 pak došlo k nebývalému rozmachu této techniky a knihvazači v Paříži začali produkovat velké množství takto zdobených knih v nebývalé kvalitě a estetické dokonalosti. K potahu desek používali nejjemnější marokény v různých barvách a dováželi si je až z Turecka, které bylo jejich výrobou pověstné. Do té doby převládala ve Francii spíše vazba provedená v luxusních textiliích (damašek, plyš atd.) nebo pro obyčejnější knihy v kůži se slepotiskem. Ty po roce 1535 téměř mizí a objevují se jednoduché vazby v barevných kůžích většinou s jednou nebo více zlacenými linkami na okrajích desek a ve středu s medailonem či oválem vyplněným např. arabskou, mythologickými postavami nebo poprsími z antiky.

Velký vliv na vývoj knižní vazby měli ve Francii bohatí bibliofilové. Mezi ně patřil Jean Grolier, Thomas Mahieu (zvaný také jako Tommasso Maiolus, Tommasso Majoli), panovníci, šlechta a vysoký klérus. Jean Grolier, vicomt d'Aguisy (1479-1565), si nechával vázat knihy v několika dílnách. Byla to dílna v Blois, dále ateliér Etienna Roffeta a dílna

⁵⁶ Anthony Hobson, *Apollo and Pegasus. An Enquiry into the Formation and Dispersae of a Renaissance Library*, Amsterdam 1975, s. 129-186.

⁵⁷ Viz Hartman (pozn. 50), s. 11.

⁵⁸ Viz Hamanová (pozn. 38), s. 76.

zvaná „Aux Trêfle“ v Paříži.⁵⁹ Grolier si své první vazby opatřil přímo v Itálii a jeho nejstarší knihy byly zdobeny plaketami. On sám byl vzdělaným humanistou sbírajícím medaile, plakety, mince a také staré tisky, které nechával vázat podle svého vkusu. Od roku 1508 si přátelsky dopisoval s benátským tiskařem Aldem Manutiem, jenž mu věnoval některé edice. Grolier v letech 1510-1520 působil v Miláně a od roku 1537 byl „trésorier de France“ se sídlem v Paříži. Z původních 3 000 svazků. jeho knihovny se jich dochovalo,558. Grolierovi vazby byly už ve své době velmi obdivovány a byly napodobovány nejen ve Francii, ale i v Itálii. Většinou byly vázány v marokénu všech barev nebo v načervenalé teletině a nezdobený hřbet míval pět vazů. Ořízka byla zlacená a kapitálek šitý pravým hedvábím. Hrany desek, které nebyly opatřeny tkanicemi, byly zdobeny zlacenými linkami, šrafováním a malými kolky. Na deskách byla různá dekorace většinou ornamentálního typu [s. 53, obr. 21] – např. geometrické průpletky, arabesky, rolverk a obsahovala také devízu „Grolierii et amicorum“, což značilo že knihovna byla přístupná i jeho přátelům.

Grolierovým vazbám se v 16. století svou výzdobou vyrovnaly snad jen knihy, které si objednával Thomas Mahieu. Francouzský sběratel byl v letech 1549-60 tajemníkem Kateřiny Medicejské a nakonec od roku 1565 „trésorier de France“ se sídlem v Orléansu. Knihy si nechával vázat nejčastěji v pařížských dílnách, leckdy stejných jako Grolier. Vazby byly zdobeny ornamentem z průpletek, které se často spojovaly s rolverkem. Volné plochy byly vyplněny arabeskami a v oválném středu či kartuši byl nápis. Vedle jeho supralibros s nápisem „Tho Maioli et amicorum“ to mohly být i devízy. Kromě zlacení byly některé jeho vazby malované lakovou barvou.

⁵⁹ Dílna v Blois pracovala přímo pro krále Ludvíka XII. v letech 1503-1516 a dále zde vznikly také první vazby pro Františka I. (vládl 1515-1547) či několik šlechticů. Vazby byly potaženy teletinou, desky měly z lepenky a zlacené, cizelované ořízky. Také Etien Roffet pracoval přímo pro krále. V letech 1539-1547 byl královských knihvazačem. Dovedl k dokonalosti techniku zlacení a jeho práce vynikaly originální jednoduchostí kompozic i kolků. Jím svázané knihy vlastnili např. František I., Jindřich II., Kateřina Medici, Diana z Poitiers, Filip II, Jean Grolier a Thomas Mahieu. Podobné zákazníky jako Roffet měla i dílna „Aux Trêfle“, která používala šrafovaný kolek ve tvaru trojlístku („trêfle“).

Z první třetiny 16. století pocházela skupina vazeb inspirovaná italskou ornamentikou Geoffroyho Toryho (1480-1533). Pařížský tiskař si řezal plotny pro své knihy sám. Nejjednoduššími kousky byly elegantní nakladatelské vazby, které zdobil okrajovým pásem z jednoduchých tlačítek a linek [s. 54, obr. 22]. Střed byl buď prázdný nebo obsahoval symbolickou antickou vázu s uraženou obrubou ovíjenou lehkou rozvilinou. Motiv se stal osobním Toryho nakladatelským signetem tlačeným z plotny se zlacením. Tento způsob zdobení nakladatelské knižní vazby knihařovým signetem byl ve Francii často používán. Kolem poloviny 16. století pracoval v Paříži tzv. „velký zlatič Jindřicha II.“, který vytvářel bohatou výzdobu z volut, geometrických linií a arabesek. Pro stejného panovníka vázal knihy také Claude de Piques. Prováděl luxusní zlacené vazby přímo podle dobových vzorníků (Pellegrino, Ducerceau).⁶⁰

Během 16. století se ve Francii objevil styl zvaný „semis“ („semé“, česky „květovaná“) a byl používán až do 18. století [s. 54, obr. 23]. U tohoto způsobu výzdoby jsou kolky sestaveny tak, aby tvořily řady vertikální, horizontální a diagonální. Výzdoba může pokrývat celou plochu nebo jen část desek mimo střed, kde mohl být emblém. Vzor se začal nejdříve vyskytovat na vazbách Františka I., kde se střídala iniciála F s kolkem lilie. Doprostřed desky si panovníci a jejich rodina nechávali umisťovat buď rodové supralibros anebo iniciály jejich jmen s korunkou, či různé symboly a devízy (např. Jindřich II. užíval půlměsíc).

V poslední čtvrtině 16. století byl velmi oblíbený styl zvaný „à la fanfare“, který byl nazván podle knihy z roku 1613 s titulem *Les fanfares et courvées abbadesques*. Ta měla celou přední i zadní desku pokrytou jemným, ručně zlaceným vzorem, utvořeným z několika set malých razítek. Z nich vynikaly rázovitě tečkované spirálky, přerušované kvítkovými

⁶⁰ Viz Hamanová (pozn. 38), s. 77.

motivy, a naturalistické vavřínové snítky. Styl, jenž byl velice pracný, se používal ještě v první třetině 17. století a stal se jakousi předzvěstí barokní dekorace [s. 55, obr. 24].

Ve Španělsku byla situace naprosto odlišná. Přestože i zde existovalo „křesťanské umění“ jako ve zbytku Evropy, byla španělská vazba největší měrou ovlivněná Araby, kteří zde po staletí žili. Arabské vazby a jejich ornamentální výzdoba se v 15. století staly vzorem pro španělský styl zvaný „mudéjares“. Tento způsob výzdoby se užíval již od 13. století a zvláště se rozvinul ve století 16.. Kůží potažené vazby byly dekorovány nejčastěji slepotiskem nebo zlacením a drobnými kovovými doplňky na deskách. Mohly být zdobeny pracnou technikou tečkování orámovaného linkami. Tečky tvořily ve středu desek motivy hvězd, medailony, čtverce a vyplněny byly tímto způsobem také rohy. Vznikaly tak ryze geometrické útvary, které v některých případech neváhali knihvazači kombinovat i s čistě renesančními prvky. Během 16. století začali Španělé po vzoru německých a vlámských umělců vyrábět typické válečky (role) pro tisk slepotiskem s renesanční ornamentikou a styl byl označován jako „platereskí“ („platereschi“).⁶¹ A tak se ve Španělsku objevily i motivy pro tuto zemi nezvyklé - např. mužské portréty, postavy svatých, květiny, ovoce, ornamentální pásy, zvířata (pes, kuň, koza, ptáci), v medailonu mystický beránek, gryf, fénix nebo srdce.

Na zcela jiné podněty navázala německá knižní vazba. Silná středověká tradice ovlivňovala vzhled a tvar knižního korpusu po celé 16. století. Z gotiky převzali knihvazači techniku slepotisku, která nejlépe vyhovovala poptávce po levnější knižní vazbě. Typické byly odlehčenější dřevěné desky, potažené vepřovicí nebo teletinou mořenou do hnědých odstínů či bílých tónů a zdobené na okrajích válečky (rolemi) s ornamenty či figurami světců, ctností, zmrtvýchvstalým Kristem nebo Venuší. Uprostřed pak byla umístěna jedna nebo dvě plotny, které obsahovaly například velmi oblíbené portréty, anebo výjevy ze Starého a

⁶¹ *Legature spagnole della Biblioteca nazionale di Madrid* (kat. výst.), Roma 1991, s. 63.

Nového zákona [s. 55, obr. 25]. Nad plotnou byla v samostatném políčku umístěna iniciála či celé jméno majitele a pod ní následovalo buď datum svázání nebo rok zakoupení tištěného svazku. Desky knihy byly často opatřeny kovovými nárožnicemi a mosaznými háčkovými sponami k uzavření bloku, převzatými rovněž z gotiky. Tento typ knižní vazby se běžně vyráběl v Nizozemí, Švýcarsku, Rakousku a v Čechách.

V Německu se ale nevyskytovala pouze knižní vazba zdobená slepotiskem. Postupně sem během času pronikal nový styl pěstovaný Francií a Itálií. Přímo z italských Benátek posílal své tištěné knihy do Německa již před rokem 1471 např. Johann Koelhoff st., působící v Kolíně nad Rýnem, který malou část nákladu nechával vždy luxusně svázat italskými umělci. Jeho desky knih byly potahovány jemnou kůží a zdobeny technikou zlacení. Uvnitř byly spisy ručně iluminované a zcela jistě byly určeny pro vybranou společenskou vrstvu. Zajisté se zasloužily o šíření nového uměleckého stylu. Němci se v Benátkách sdružovali do obchodního společenství „Fondaco dei Tedeschi“⁶² a díky nim byl nepřetržitě udržován obchodní styk se severní a východní Evropou. Živá výměna a recepce uměleckých podnětů však probíhala v obou směrech. Na konci 15. století působila naopak v severní Itálii celá řada německých knihařů, kteří sem původně přišli šířit techniku knihtisku a do Itálie přinesli typ pozdně gotické německé vazby, z níž se částečně poučili i italští umělci.

Dalo by se říci, že zlacení se na německých knihách do roku 1530 objevuje spíše ojediněle a ve větší míře se začalo uplatňovat až po polovině 16. století společně s lepenkovými deskami. Nejčastěji bylo aplikováno na hnědě mořené marokény nebo na bělostný pergamen. Výjimkou není ani zlacení na těžkopádné bílé vepřovici. Spíše než jednoduché linky se v Německu ujal francouzský styl rámování desek s bohatým ornamentem, sestaveným z průpletek, arabesek se stužkovým proplétáním či kartušemi se šrafováním, hvězdami i puntíky a uprostřed se supralibros. Přestože kožené vazby tvořily

⁶² Viz A. Hobson, *The Humanists and Bookbinders* (pozn. 48), s. 51.

většinu produkce německých knihvazačů, vyskytovaly se také kusy sametové s vrchním kováním. Renesanční zlatnictví mělo v Německu vysokou úroveň a tak nalezneme i vzácné práce ze zlata, osázené drahými kameny nebo menší stříbrné vazby. Vycházejí ze středověké tradice, kdy byly tímto způsobem desky knih zdobeny zcela běžně.

Centrem knihařského umění v Německu bylo Sasko, kde důležitou úlohu sehrálo univerzitní město Wittenberg jako centrum reformace. Důležitými objednateli cenných vazeb byli především saští kurfiřti. Mezi slavné místní knihvazače patřil např. Nicolaus Krüger a jeho syn Thomas, dále pak Joachim Linck, Stephan Rabe, Georg Kamerberger, Gregor Kersten.⁶³ Jejich slepotiskové vazby se vyznačovaly obrazovými náměty, které mohly být stylově odvozovány z prací tehdejších uznávaných malířů a grafiků, jako byl např. Hans Holbein, Lucas Cranach st., Lucas Cranach ml., Albrecht Dürer, Virgil Solis, Petr Flötner a Jost Amman.

V Čechách se renesanční knižní vazba formovala pod vlivem Uher, Polska, Německa i Rakouska a dále vyrůstala z místní pozdně gotické tradice řezané a slepotiskové kožené vazby. V první třetině 16. století se sem šířily nové renesanční prvky a technika zlacení z Polska a Uher. Do Uher se renesance dostala díky uměnímilovnému panovníku Matyáši Korvínovi, který se roku 1476 oženil s dcerou neapolského krále Ferdinanda Aragonského Beatricí. Na svůj dvůr zval italské umělce a pracovali zde italsí pisáři. Je velmi pravděpodobné, že i vazby knih pro něj prováděli buď přímo Italové žijící na budínském dvoře anebo místní umělci vyučení v italských dílnách. Rozhodně je na Korvínových vazbách snadno rozpoznatelné silné působení neapolských a také orientálních vzorů. Knihy, které dohromady tvořily sbírku čítající kolem 3 000 svazků, byly prvními evropskými exempláři bohatěji zdobenými ručním zlacením.

⁶³ Viz Hamanová (pozn. 38), s. 85.

V letech 1490-1516 byly Uhry, Polsko a Čechy spojeny pod vládou jednoho panovníka - Vladislava Jagellonského. Patrně vlivem budínské dílny proniklo zlacení velice brzy do Polska. Nicméně mezi Itálií a Polskem byly již dříve pěstovány přímé styky, a to především prostřednictvím polských studentů, kteří odcházeli studovat na univerzitu v Bologni a nazpět si přinášeli nově zakoupené knihy, svázané podle nejnovější dobové módy. Vyhledávaným knihařským centrem byl v této době Krakov a Vratislav. První zlacená vazba se objevila v Polsku o 19 let dříve než ve Francii (kolem roku 1475). Z Krakova přišla do Prahy ve dvacátých letech 16. století první skupina knihvazačů a přinesla techniku zlacení i nové renesanční prvky. Čeští umělci tak byly postupně ovlivněni činností těchto řemeslníků.

První české renesanční vazby, které vznikaly v letech 1520-1530 byly ovlivněny především polskými vzory, a díky tomu byly utvářeny v italském renesančním stylu. Uprostřed přední desky byl většinou umístěn medailon s figurální výzdobou a rohy byly uzavřeny čtvrtkruhy. Typické bylo i rozmístění drobných kolků s motivy rolniček nebo žaludů převzatých z oblíbených karetních her. V podstatě nový styl knižní vazby přicházel do Čech pozvolna a nejstarší sporé doklady můžeme sledovat až od dvacátých let 16. století. Přibližně do roku 1540 se knihy vázaly ještě běžně v pozdně gotickém slohu a někdy mohly být nesměle ozvláštněny renesančními prvky.⁶⁴

Ve čtyřicátých a padesátých letech 16. století začal do Čech proudit zcela odlišný směr slepotiskové vazby z Německa, který sílil a tvořil pak většinu produkce až do sedmdesátých let. Většina knihvazačského náradí se nakupovala v Německu, a tím pádem i kompozice a tematika byla velmi podobná. Populárními se staly např. plotny a role s poprsími reformátorů, které se dovážely hlavně ze Saska. Zatímco slepotiskové vazby byly určeny i pro nižší společenské vrstvy a mohly být použity i pro vazbu nakladatelskou, existoval souběžně po

⁶⁴ V literatuře se často jako příklad pozdně gotické vazby z první třetiny 16. století uvádějí vazby krumlovského kněze Bartoloměje Trnky.

celou dobu ještě další typ vazeb se zlaceným středovým supralibros, který byl určen spíše pro náročnější bibliofily a šlechtu.

Přibližně mezi lety 1570-1620 v Čechách zdomácněl typ bohatěji zlacené vazby s ornamenty v italsko-francouzském stylu. Od osmdesátých let 16. století se začala vytrácet reformační tematika a objevila se opět ryze katolická či neutrální ideová témata. Po roce 1620 se renesanční styl z knižní vazby pomalu vytratil a výzdoba knihy plynule přešla k raně baroknímu stylu.

Badatel Bohumil Nuska ve svých četných vědeckých studiích rozdělil českou knižní vazbu na dva základní kompoziční typy, a to na dominantovou kompozici a kompozici rámovou. Rámová kompozice byla podle něj typická zvláště pro polovinu 16. století a skládala se z linkových rámců vyplněných válečkovými ornamentálními pásy tvořícími jednoduché nebo několikanásobné vpadlé pole. To bývalo úzké a často vyplněné drobnými kolky. Kompozice se vyskytovala hlavně na vepřovicové kůži a byla prováděna výhradně slepotiskem. Druhým typem byla pak podle Nusky raně renesanční kompozice s dominantou, často zlacenou ve středu volného pole, přičemž všechny ostatní prvky (např. okrajové bordury a samostatná malá razítka) byly tomuto centrálnímu motivu podřízeny. Bohužel Nuskovo rozdělení platí pouze rámcově, jelikož nezahrnuje všechny typy knižní vazby, které se skutečně na českém území vyskytovaly. Lze jej uplatnit pouze a výhradně na naše území neboť vývoj ve zbytku Evropy (především v Itálii, Francii a Španělsku) se ubíral zcela jiným směrem.

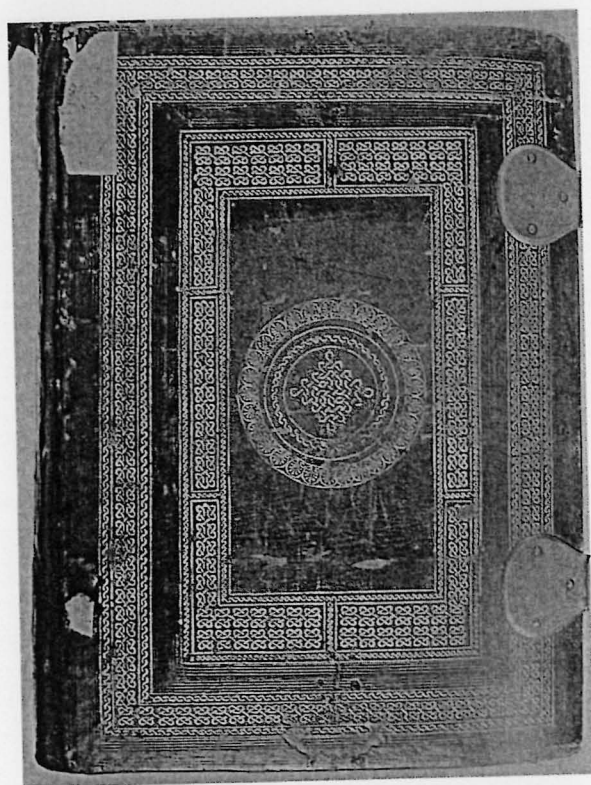
O konkrétních osobách knihvazačů a dílnách v Čechách není známo příliš mnoho údajů. Z archivních materiálů či dokonce z předních desek vazeb se dochovalo jen několik

celých jmen či pouze iniciál některých knihvazačů působících v Praze nebo dalších velkých městech. Byl to např. Jan Komor, knihař Adam, Sixt Stanhauer, knihař Jiřík a další.⁶⁵

⁶⁵ Soupis pražských knihařů (knihkupců a knihvazačů) od roku 1526 do 1620 publikoval na základě svého archivního bádání Zikmund Winter (*Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620)* , Praha 1909, s. 332-336) a je doloženo, že pražští knihaři byli od roku 1596 sdruženi v cechovní organizaci, která zahrnovala řemeslníky z Nového i Starého města. Výše jmenovaný Jan Komor byl od roku 1581 jejich cechmistrem.



12/ Knižní vazba inspirovaná Orientem, Benátky po 1475, kůže zdobená zlacením.



13/ Knižní vazba inspirovaná Orientem provedená pro kardinála Domenica della Rovere, Řím po 1495, kůže zdobená zlacením.



14/ Knižní vazba inspirovaná Orientem, Benátky 1520-30, kůže, zlacená a malovaná.



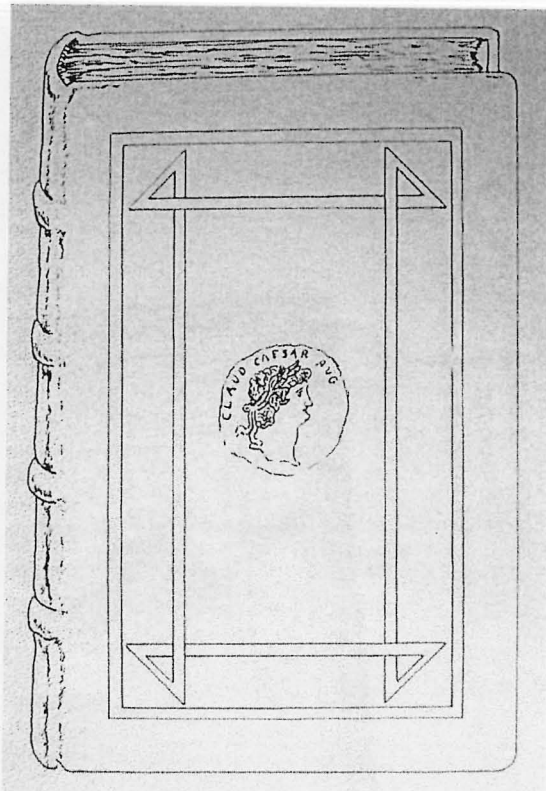
15/ Knižní vazba ovlivněná antickými mincemi, kamejemi, gemami a medailemi, Neapol 1509, zlacená kůže.



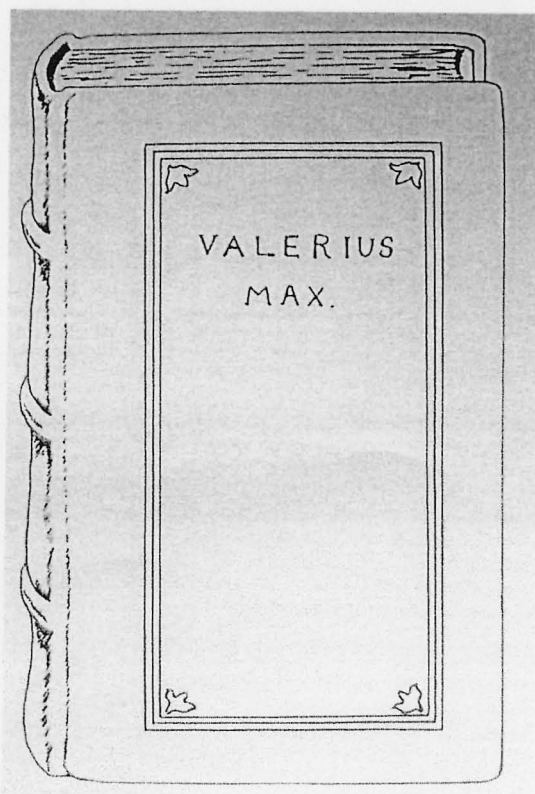
16/ Knižní vazba ovlivněná antikou, severní Itálie po roce 1486, zlacená kůže.



17/ Knižní vazba s architektonickým motivem převzatým z antických náhrobků, Bologna 1490-1520, zlacená kůže.



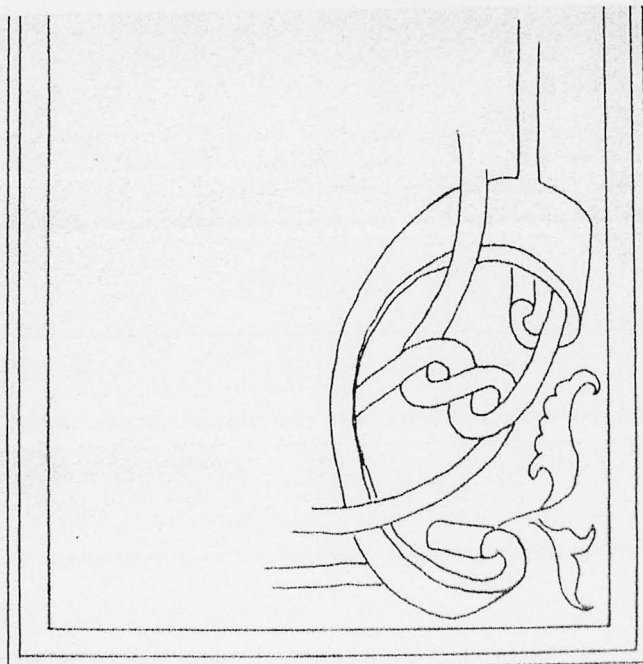
18/ Schéma knižní vazby se středovým medailonem.



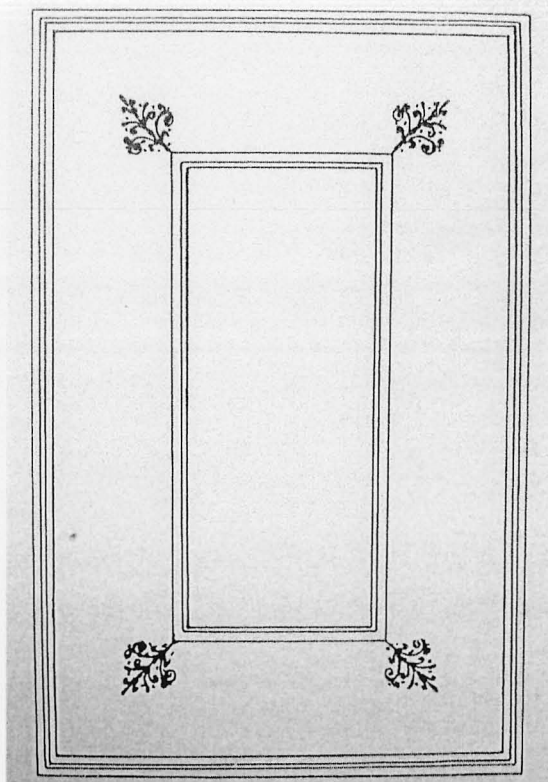
19/ Schéma jednoduché vazby Alda Manutia používané např. pro „edici klasiků“.



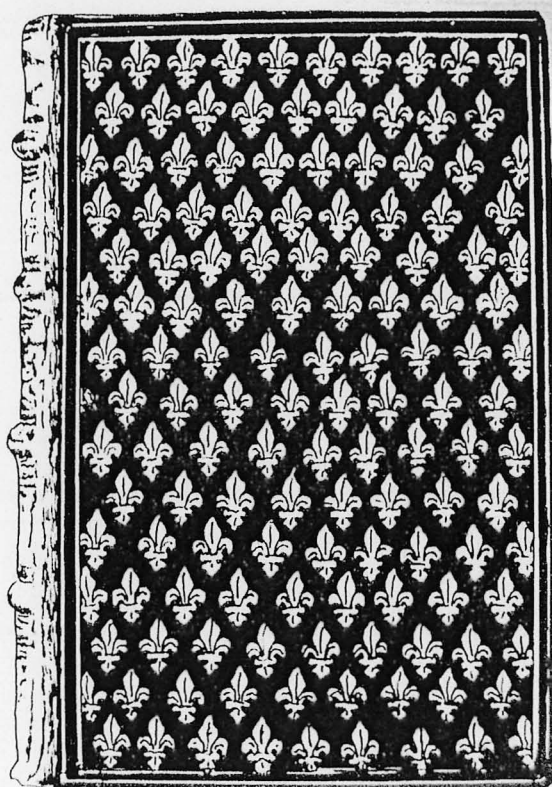
20/ Apollón a Pegas, oválný centrální medailon používaný skupinou římských knihvazačů na kožených vazbách označovaných jako „Canevari“.



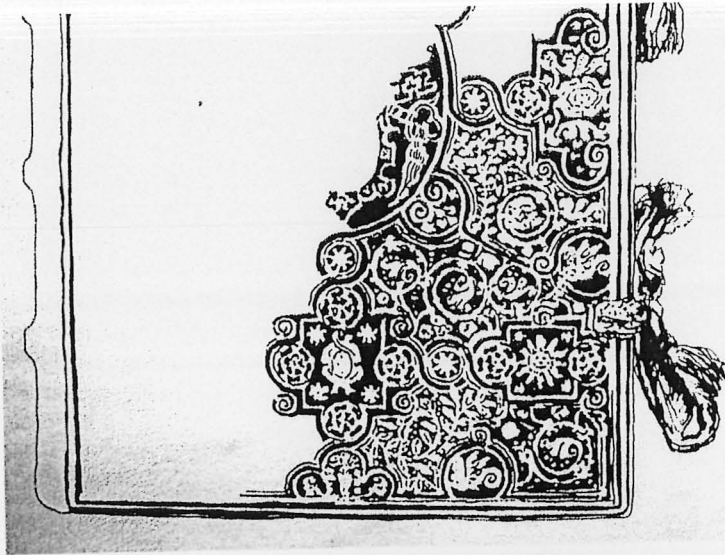
21/ Jeden z typů Grolierovy vazby zdobený ornamentem.



22/ Jednoduše zdobená Toryho nakladatelská vazba.



23/ Francouzská knižní vazba zdobená ve stylu „semis“.



24/ Francouzská knižní vazba zdobená „ā la fanfare“.



25/ Německá knižní vazba s Juditou držící meč a hlavu Holoferna, kolem roku 1570, kůže zdobená slepotiskem.

5. Ikonografie knižních vazeb

Z výše uvedeného vyplývá, že vývoj knižní vazby v Evropě nebyl jednotný a i z hlediska námětů a motivů používaných pro výzdobu knih, byl rozdělen do pomyslných dvou hlavních proudů. Prvním z nich byl směr pocházející z Itálie inspirovaný antickou i islámským uměním a využívající především ornament nebo motivy inspirované humanismem. Styl se pak bohatě rozvíjel ve Francii a v podstatě i ve Španělsku, které vycházelo taktéž z bohaté arabské ornamentální tradice. Figurální motivy nejsou na vazbách v této části Evropy příliš časté. Většinu produkce tvořily knihy zdobené na kožených deskách ornamentem, linkami, názvy děl na přední straně, devízami či rodovými supralibros. Knihy byly vázány v jemných kůžích, zdobených technikou ručního zlacení, a tudíž určeny spíše pro movitější sociální vrstvu.

Druhý směr se formoval v Německu a Nizozemí, a zasáhl většinu střední Evropy včetně českých zemí. Zde na estetiku knižní vazby silně zapůsobilo umění dřevořezu, které bylo v podstatě německým přínosem. Motivy a náměty z grafických listů, ale i maleb a sochařství se pomalu dostávaly díky řezáčům knihvazačského náradí na knižní vazby. Jejich ikonografie byla v Německu ovlivněná hlavně reformačním hnutím a současně také humanismem. Vazby byly nejčastěji prováděny technikou slepotisku nebo byla zlacena pouze střední plotna. V tomto stylu byla prováděna drtivá většina knižních vazeb. V Německu ovšem knihvazači, na rozdíl od Italů, kteří v podstatě formovali nový typ knižní vazby, navazovali na silnou středověkou tradici. Proto se zde mimo jiné stále vyskytovaly dřevěné desky, kovové nárožnice, háčkové spony, ale i technika slepotisku s oblibou využívaná v době gotické.

Mezi nejčastěji se vyskytující motivy patřily portréty dvou hlavních německých reformátorů – Martina Luthera a Philippa Melancthona. Ti se většinou nacházeli buď na velkých středových plotnách, anebo na malých rolích ve společnosti Jana Husa nebo Erasma

Rotterdamského.⁶⁶ Vzácně se mohly objevit portréty i dalších představitelů tohoto hnutí v jiných zemích. Ve Slovinsku byly např. používány plotny s „*portréty místních reformátorů Primože Trubara, Štěpána Konsula a Antonína Dalmatina*“. ⁶⁷ Výjimečné bylo otiskování role s Lutherovými protivníky papežem Lvem, Jeronýmem Emserem, Tomášem Murnerem, doktorem Eckem a Šimonem Lomnickým v satirickém znázornění.

Role s reformátory využívala v Čechách také Jednota bratrská, která obohatila ikonografii knižních vazeb o celou řadu motivů. Na přední desce se často vyskytoval ovál s motivem beránka s větví a označením „VIRGVLA DIVINA“ („ratolest boží“) a dále latinsky „Pod ní trpělivě ovečka žije“. Důležitým motivem byla také oliva jako náznak Jednoty bratrské a jejích údů, zpracovaná podle švýcarského signetu „Oliva Roberta Estienna“, nebo loď na rozbouřeném moři s tetragramem (symbol církve).

Velmi oblíbené byly výjevy z bible, a to především z Nového zákona. Mezi běžné motivy na knižních vazbách patřily v 16. století zvěstování, narození Krista, klanění pastýřů, křest Kristův, vjezd do Jeruzaléma, ukřižování, sv. Trojice, Poslední soud a zmrtvýchvstání Krista. Ze Starého zákona to byl Adam a Eva, Eliášův vůz, Áron a Mojžíš s měděným hadem, Abraham s Izákem, král David, Jáel zabíjející Siséru a Judita s hlavou Holofernovou. Jako doplněk Judity či Jáel používali knihvazači plotnu s Lukrécieí. Dále to byly středové plotny se světcí - sv. Jeronýmem rozjímajícím na poušti, sv. Jiřím zabíjejícím draka, P. Marii s dítětem, sv. Annou Samotřetí, sv. Václavem nebo portrétem samotného Krista. Na menších válečcích byly časté figury sv. Pavla se sv. Petrem či andílků s nástroji Kristova umučení, alegorické postavy - Fides (Víra), Spes (Naděje), Caritas (Láska), Fortitudo (Statečnost), Patientia

⁶⁶ Podobě Jana Husa na knižních vazbách se v podrobné ikonografické studii věnuje Bohumil Nuska, Husova ikonografie ve výzdobě českých knižních vazeb 15.-16. století, in: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada C, XXXVII, 1992, č. 3-4, s. 1-31. Portréty se na válečcích zpravidla objevovaly v tomto pořadí: Jan Hus, Erasmus Rotterdamský (jako ideoví předchůdci reformace a kritici církevních poměrů), Martin Luther a Philipp Melanchthon (jako vůdci reformačního hnutí). U Erasma se jedná spíše o jakýsi omyl, neboť přestože kritizoval církev, chtěl zůstat nestranným a k reformaci se nakonec nepřipojil. Zůstal v katolickém táboře a polemizoval o správnosti nových postojů se samotným Lutherem. Papež se mu nakonec chtěl odměnit kardinálským kloboukem.

⁶⁷ Viz Hamanová (pozn. 38), s. 88.

(Trpělivost), Prudencia (Moudrost), Justicia (Spravedlnost) a Fortuna (Štěstěna), anebo postavy mythologické - Pallas, Juno, Venus a Paris. Vzácněji se vyskytovaly motivy smrti - lebka, hnáty a kostlivec s nápisem „Pomni na smrt a nezhřešíš“. Z dobové světské tematiky se často objevoval portrét panovníků, šlechty, humanistů i učenců. V Německu byla běžně používána plotna se saským kurfiřtem Fridrichem III. Moudrým, Janem Bedřichem I., císařem Karlem V. a v Čechách např. s Tychonem de Brahe či Rudolfem II.⁶⁸ Podoba Karla V. byla řezána také na malé válečky společně s hlavami antických básníků a hrdinů v malých kruhových medailonech.⁶⁹ Vzácně se v Německu vyskytovala i role se selským tancem, kterou používal Nicolaus a Thomas Krüger.

⁶⁸ Výjimečně se objevují i portréty urozených žen. Viz např. portrét na knižních vazbách vévodkyně württemberské a kněžny anhaltské Eleonory.

⁶⁹ Byli to např. Cicero, Vergilius, Ovidius, Caesar a další neoznačení vojevůdci a válečníci.

5.1. Portréty německých reformátorů

V českých sbírkách lze dohledat celou řadu knižních vazeb pocházejících z 16. století s různorodými ikonografickými náměty. Jedním z nejčastějších a nejoblíbenějších zobrazení byly portréty nebo stojící postavy Martina Luthera a Philippa Melanchthona jako představitelů německého reformačního hnutí. Jelikož tvoří skutečně velkou skupinu uvnitř našeho sbírkového fondu, která je navíc zastoupená exempláři z poměrně velkého časového úseku (třicátá až devadesátá léta 16. století), pojednává následující kapitola právě o těchto knižních vazbách.

V Národní knihovně v Praze je pod signaturou 26 D 17 (Nb 8 Tres. 1) uložena vzácná tištěná bible, přeložená do německého jazyka reformátorem Martinem Lutherem.⁷⁰ Kniha tištěná Hansem Lufftem ve Wittembergu roku 1534 byla svázána do jemné tmavě hnědé kozinky a její výzdoba byla ručně vyzlacena. Desky, které jsou ještě dřevěné o velikosti 33,6 x 21,2 cm, jsou poškozené. Chybí zde zcela původní háčkové spony, které uzavíraly knižní blok s okrovou ořízkou a svrchní potah kůže je mechanicky poškozený do té míry, že některé partie výzdoby (zvláště pak nápisy) nejsou čitelné. Hřbet o pěti polích s vystupujícími vazy, který byl původně zdobený drobnými kolkovými tlačítky s ornamentálními motivy, byl zabílen silnou vrstvou barvy pravděpodobně v pozdější době.⁷¹ Přední i zadní strana je kompozičně rozčleněna slepotiskovými linkami do rámců, které mají ve středu vpadlé obdélníkové pole. Toto rámování je vyplněno zlacenou ornamentální a figurální výzdobou, která byla provedena plotnami, válečky i jednotlivými kolky. Reliéf je mírně vhlouben směrem dovnitř desek, aby se tak ochránilo choulostivé zlacení před poškozením [s. 83, obr. 26; s. 84, obr. 27].

⁷⁰ Na titulním listě je uvedeno: *Biblia / das ist die gantze heilige Schrift Deutsch. Mart. Luth. Wittemberg. Begnadet mit Kür: / furstlicher zu Sachsen freibeit. Gedruckt durch Hans Lufft. M. D. XXX IIII.*

⁷¹ Hřbety knih se přetíraly bílou barvou z estetického důvodu. Majitelé knihovny si v duchu dobové módy přáli, aby knihovna na první pohled působila jednotným dojmem. A jelikož nechat převázat celou knihovnu do jednoho typu kůže by bylo příliš nákladné, řešili vlastníci knihoven na konci 18. a počátku století 19. tento problém zcela běžně tímto levným a jednoduchým způsobem.

Na okraji předních i zadních desek byla po stranách symetricky otištěná malá tlačítka (kolky) s pětilistou růží a dalšími květinovými motivy. Ve středové části tohoto rámce se nalézá motiv včely, rozmístěný v rovnoměrných rozestupech [s. 85, obr. 28]. Nahoře a dole byl vyzlacen plynulý pruh ornamentu, složený z obloučků a květin, který je na přední i zadní desce odlišně formován. Směrem ke středu vazby se na obou stranách vyskytuje bordura provedená patrně válečkem, opakující neustále motiv nahého dítěte v různých pohybových pozicích a nesoucího odlišné atributy. Postavy stojí na renesančních konzolách a nad sebou mají stříšku, která evokuje plastické, jakoby sochařské provedení, zasazené na pomyslnou architektonickou zeď. Dítě bez svatozáře drží jednou Mojžíšova měděného hada, podruhé sloup omotaný provazem a potřetí troubí na trubku. Čtvrté dítě má svatozář, pravou rukou žehná a v druhé ruce drží zemskou sféru opatřenou nahoře křížem. Je zmenšenou obdobou motivu Krista jako Salvatora Mundi, opakujícím se ve zvětšené variantě na středové plotně na zadní straně desek [s. 85, obr. 29]. V dalším rámci, který lemuje protáhlé středové pole následuje jednoduchý a symetricky rozmístěný malý kolek s rolničkou jako motiv převzatý z karetních her, který se vyskytoval na knižních vazbách po celou první polovinu 16. století a měl především dekorativní charakter [s. 85, obr. 30, 31].

Centrem celé kompozice jsou ve vpadlém poli umístěné obdélníkové plotny, které jsou na každé desce jiné a vždy dvě nad sebou. Na přední desce nahoře se nachází portrét Martina Luthera z tříčtvrtečního profilu s nápisem uvnitř plotny „MAR LVTHE“ a pod plotnou typický delší nápis „IN SILENCIO ET SPEM/ERIT FORTITVDO VE“ [s. 86, obr. 32]. Pod ním je plotna s podobně zobrazeným Philippem Melancthonem, který hledí opačným směrem než Luther. Reformátor je označen nápisem „PHI MEL“ a pod plotnou v rámečku je pak známé heslo „SI DEVS PRO NOBIS/QVIS CONTRA NOS“ [s. 86, obr. 33]. Oba portréty jsou zasazeny do renesančních oblouků, které navozují ideu architektonického rámce

a prostoru. Martin Luther i Philipp Melanchthon jsou oblečeni do dlouhého doktorského pláště, přičemž pouze Luther má na hlavě humanistický baret.

Na zadní straně je stejným kompozičním způsobem ve středu umístěna nejprve plotna s celou postavou stojícího dítěte, pravou rukou žehnajícího a v levé ruce držícího zemskou sféru s křížem. Kolem jeho hlavy se rozprostírá paprskovitá svatozář a pravou nohou šlape na hada. Dítě, které představuje Krista jako Salvatora Mundi, stojí opět v architektonickém rámci a pod jeho chodidly se rozprostírá geometrický vzor evokující podlahu [s. 86, obr. 34]. Ta je ve výšce lýtek dítěte ukončena jakýmsi parapetem s přerušovaným nápisem „SEMEN N CONTE“, na němž rostou květiny. Dole je heslo „ITA PER OBEDI:VNIVS IVSTI“. Pod Salvatorem Mundi se nalézá poslední plotna, kde opět v náznaku renesanční architektury sedí nahý Adam pod stromem poznání. Vedle něj stojící Eva právě jednou rukou trhá zakázané ovoce ze stromu a druhou má v blízkosti úst samotného Adama, ale otisk je v tomto místě nečitelný. Není tak jasné, jestli mu Eva plod přímo k ústům podává a nebo je její ruka prázdná. Adam již v levé ruce jedno jablko má a chystá se jej ochutnat. Had, který je dekorativně omotán kolem stromu a větví, pozoruje celé dění. To je zasazeno do iluzivního přírodního prostředí s bohatým travním porostem [s. 86, obr. 35]. Pod celou událostí je nápis „SICVT PERVNT IN NOBIS : PECCATO“. Všechny tyto plotny jsou obdélníkového tvaru a jsou umístěny na výšku, nicméně mají každá jiné rozměry.

Kniha, která je uvnitř překvapivě bohatě ilustrovaná technikou dřevořezu, je typickým příkladem vazby zdobené portréty obou oblíbených reformátorů. Jejich vyobrazení se opakuje v nesčetných obměnách a vyskytují se i varianty stojících celých postav. Pavlína Hamanová, která uvádí jinou vazbu se stejnými plotnami Luthera a Melanchthona, ale na přední straně doplněnou o portréty císaře Karla V. a kurfiřta saského Jana Bedřicha, uvádí: „*Mezi umělci, kteří vytvořili podobu Lutherovu a Melanchthonovu, vede Lucas Cranach ml., který je*

autorem základního pojetí.“⁷² Ve studii Bohumila Nusky o ikonografii mistra Jana Husa se praví: „Lutherova hlava v medailonech upomíná na podobu z portrétu Daniela Hopfera z roku 1523, kde je Luther zobrazen z profilu v doktorském hávu a na hlavě baret, ale snad ještě častěji Lutherova podoba v medailonech vychází z portrétů Cranachových.“⁷³

Inspirací pro řezáče středové plotny mohlo být skutečně některé z děl vycházejících z dílny malířské rodiny Cranachů. V dílně Lucase Cranacha staršího (1472-1553) pracovali kromě dalších mistrů také oba jeho synové - starší Hans (1513-1537) a mladší Lucas (1515-1586). V ateliéru bylo zaměstnáno běžně 10 až 20 pomocníků a jejich počet mohl vzrůstat podle náročnosti zakázek. Cranach se svými spolupracovníky vytvořil kolem tisíce dochovaných děl, která signoval za svou „firmu“ od roku 1508 stejnou značkou okřídleného hada. Proto je dnes připsání konkrétních děl tomuto umělci velmi složité.

Martin Luther začal bibli překládat do němčiny roku 1521, tedy v době kdy byl na říšském sněmu ve Wormsu definitivně prohlášen za kacíře a ukrýval se pod ochranou saského kurfiřta Fridricha III. Moudrého na hradě Wartburg.⁷⁴ Zde nejprve začal zpracovávat Nový zákon. Roku 1522 se definitivně vrátil do Wittenbergu, kde se mezitím pod vlivem jeho učení projevil nepokoje. Luther chtěl „nepříjemnou“ situaci urovnat a částečně se od nového hnutí distancoval. Od roku 1524 přednášel opět na místní univerzitě a o deset let později konečně

⁷² Viz Hamanová (pozn. 38), s. 87.

⁷³ Viz Nuska, Husova ikonografie (pozn. 66), s. 12. Nuska popisuje pouze podobu Luthera zachyceného z profilu v kruhovém medailonu, která se vyskytovala jen na válečcích (rolích) ve společnosti Jana Husa, Erasma Rotterdamského a Melanchthona, ale nikoliv o jeho podobě, jež se vyskytuje na středových plotnách.

⁷⁴ Martin Luther (1483 Eisleben-1546 Erfurt) pocházel z velké rodiny pozdějšího úspěšného podnikatele Hanse Luthera. Díky dobrému finančnímu zázemí studoval nejprve filozofii na univerzitě v Erfurtu a po získání titulu magistra se zapsal na práva. Poté však náhle vstoupil do augustiniánského kláštera v Erfurtu a roku 1507 byl konečně vysvěcen na kněze. Na univerzitě ve Wittenbergu získal titul doktora a nakonec i profesora biblické teologie. Od roku 1513 začal svou kazatelskou činnost a o čtyři roky později uveřejnil ve Wittenbergu svých 95 tezí namířené především proti odpustkům. Lutherovy teze vyvolaly všeobecné pobouření, rozšířily se rychle mezi studenty i lidem a univerzita ve Wittenbergu se stala baštou a centrem německé reformace. Roku 1520 vydal oficiálně Řím bulu s hrozbou klatby, kterou Luther veřejně spálil. O rok později byl Lvem X. exkomunikován a poté předvolán na sněm ve Wormsu, kde odmítl odvolat své učení. Zde byl definitivně prohlášen za kacíře a byly zakázány jeho spisy. Na hradě Wartburgu žil v přestrojení za šlechtice Jörge pod ochranou kurfiřta Fridricha Moudrého, který ho sem unesl. Po návratu do Wittenbergu se roku 1525 oženil s bývalou jeptiškou Katharinou von Bora, přestože původně složil slib celibátu. Se svým spolupracovníkem Melanchthonem vytvořil základy nové evangelické církve a zabýval se řešením církevně politických a praktických theologických otázek, ke kterým vydal celou řadu ostrých polemických spisů.

za pomoci ostatních teologů (Philippa Melanchthona, Justuse Jonase a Caspara Crucigera) dokončil překlad Starého zákona. Přestože Nový zákon vyšel již roku 1522, bylo vydání z roku 1534 o mnoho důležitější pro svoji komplexnost a srozumitelnost. Bible byla také novým způsobem rozčleněna. Pod vlivem Jeronýmovým vyřadil reformátor starozákonní spisy, jež nebyly zahrnuty do hebrejského kánonu, jako méně hodnotné do zvláštního celku pod označením apokryfy.⁷⁵

Martin Luther ve svých spisech vytyčil zásadu „sola scriptura“, podle níž je Písmo jediným a výlučným pramenem víry. Autoritou pro jeho správný výklad není ani církev ani duch člověka, ale zase bible sama a tak „člověk, který čte bibli, jí může porozumět jen díky skutečnosti, že i on se nachází v dějinách, jež jsou pokračováním biblických událostí.“⁷⁶ Ve slovech Písma mohl podle Luthera každý člověk najít Boha, kterého znal z vlastní zkušenosti víry. Jeho poznání se dělo nikoli rozumem, ale srdcem. Největší důležitost přisoudil Luther Novému zákonu, přestože celá bible přinášela člověku spásu.

Lutherova Bible se stala nesmírně populární. Jen za jeho života, přímo ve Wittenbergu, bylo realizováno 83 vydání a později ještě 253 dotisků. Zasloužil se o to jednak knihtisk, který byl poměrně levný, jednak srozumitelný jazyk použitý Lutherem a rovněž ilustrace, které zvyšovaly atraktivnost knihy. Podle Lutherova učení mělo být výtvarné dílo dobře srozumitelné, aby mohlo pomáhat ozřejmit text a tím pádem i přínosně spolupracovat na šíření evangelia. I ostatní jeho spisy byly proto velice často bohatě vybaveny dřevořezy a je tedy patrné, že si uvědomoval, jakou sílu ilustrace v knize má. Nový zákon z roku 1522 pro Luthera ilustroval Lucas Cranach st., který byl jeho blízkým přítelem a žákem. Malíř vytvořil se svou dílnou celou řadu obrazů, které rozpracovávaly koncepci reformátorova učení a tak se zasloužil o šíření nových myšlenek.

⁷⁵ Katolická tradice nazývá tyto části knihami deuterokanonickými a později byly z Bible vypuštěny.

⁷⁶ Jaroslav Boubín, *Hans Holbein ml.. Obrázky ke Starému zákonu*, Litomyšl 1996, s. 17.

Martin Luther během svého pobytu na hradě Wartburgu navštívil tajně na tři dny své přátele a spolupracovníky ve Wittenbergu, a zde jej pravděpodobně Lucas Cranach st. v přátelském kruhu několikrát portrétoval.⁷⁷ Z roku 1522 pocházela malba Luthera jako šlechtice Jörga (Kunsthalle Weimar) a z téhož roku ještě malba Luthera v černém doktorském plášti s pokrývkou na hlavě (Schloßmuseum Weimar) [s. 87, obr. 36]. Do let 1522-24 bývá datován portrét malovaný na pergamenu, zobrazující slavného reformátora jako mnicha oblečeného v kutně, držícího knihu a druhou rukou se pobožně dotýkajícího hrudi (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Všechny práce byly připsány Lucasi Cranachovi st. a jeho dílně pak dvojportrét Martina Luthera a jeho manželky Catheriny von Bora z let 1526-1529, kde je Luther vyobrazen opět v typickém černém plášti (Westfälisches Landesmuseum für Kunst Münster) [s. 87, obr. 37]. Konečně následuje portrét datovaný roku 1533 připsaný mistrovi a jeho dílně (Wartburg-Stiftung Eisenach) s knihou v ruce, který je velmi podobný Lutherovu zobrazení na středové plotně [s. 87, obr. 38]. Kniha, která byla vytištěna roku 1534 byla zřejmě svázána brzy poté, a je proto možné, že řezáč knihvazačského náradí mohl použít právě tuto předlohu.

Lucas Cranach st. zobrazil Luthera i ve svých grafických listech a pak jej zakomponoval společně s jeho spolupracovníkem Philippem Melanchthonem do velkých mnohofigurálních náboženských obrazů.⁷⁸ Díky němu byla Lutherova podoba dobře zachována a rozšiřována po celém Německu a i za jeho hranicemi, stejně jako jeho reformační

⁷⁷ Že byli spolu v úzkém kontaktu, dokazuje i Cranachova přítomnost jako svědka na Lutherově svatbě s Catharinou von Bora roku 1525 či skutečnost, že si byli oba navzájem kmotry svých dětí. Jejich nejprve čistě obchodní spolupráce, započatá před rokem 1520, se během krátké doby rozvinula v důvěrné přátelství.

⁷⁸ Melanchthonovo jméno bylo počestělou formou příjmení Schwarzerd. Philipp Melanchthon (1497 Bretten – 1560 Wittenberg) vstoupil ve 12 letech nejprve na univerzitu v Heidelbergu, dále studoval v Tübingenu a nakonec převzal profesuru v oboru klasických jazyků ve Wittenbergu. Jeho strýcem byl německý humanista Johannes Reuchlin a patrně podnítil Melanchthonův zájem o jazykovědu i biblické jazyky (latinu, řečtinu, hebrejštinu). Kromě toho navrhl reformu církevního systému a německého školství. Podle jeho návrhu byly reformovány již existující univerzity ve Wittenbergu, Tübingenu, Lipsku a také založeny nové protestantské univerzity v Marburgu, Královci a Jeně. Jako reformační teolog se snažil nalézt konsensus mezi jednotlivými proudy. Roku 1519 se zúčastnil Lutherovy disputace s jeho odpůrcem Eckem. Roku 1529 a 1530 byl účastníkem říšského sněmu ve Špýru a Augspurgu, kde bylo císaři Karlovi V. předloženo nejvýznamnější Melanchthonovo dílo *Augspurské vyznání víry*, které dodnes představuje shrnutí vyznání víry Luteránských evangelických církví na celém světě. Po Lutherově smrti se stal vůdcem německých protestantů.

myšlenky. Kromě zobrazení samotného Luthera, kterého opakovala jeho dílna v nesčetných kopiích, portrétoval také zbytek reformátorovy rodiny – manželku Catherinu von Bora a jeho rodiče. Portrét Martina Luthera byl poté po celé 16. století rozšiřován taktéž díky grafickým listům, které produkovali podle Cranachova vzoru i další němečtí umělci doby. Skutečná záplava těchto portrétů se objevila nejen na knižních vazbách především v sedmdesátých letech 16. století. Podoba Martina Luthera, rovněž často inspirovaná díly Lucase Cranacha st., byla znázorňována i na dobových mincích a medailích.

Obdobně tomu mohlo být i s podobou Philippa Melanchthona, která vznikla pravděpodobně podle malířsky provedeného portrétu datovaného do roku 1533 (Wartburg-Stiftung Eisenach), jenž zobrazoval Lutherova spolupracovníka v podobném doktorském plášti s knihou v ruce, ale bez humanistického baretu [s. 87, obr. 39]. Kromě něj existuje i grafický list převádějící malbu do techniky dřevořezu. Obě středové plotny s portréty jsou modelovány podobným systémem šrafování a stínování jako u uváděných grafických listů. Způsob modelace „čarami“, dovedený na počátku 16. století německými umělci na technický vrchol, velmi zdařile převedl do kovu i řezáč forem. Díky jeho umu se podařilo navodit dojem plasticky modelovaného trojrozměrného prostoru.

Podobně provedené a řazené jsou i plotny na zadní straně desek. Jak Kristus jako Salvator Mundi, tak i Adam a Eva se velmi podobají grafickým předlohám připsaným Lucasi Cranachovi st. [s. 88, obr. 40, 41]. Malíř téma prohřešení zobrazoval poměrně často a nebylo to jen z náboženských důvodů, ale i proto že téma bylo publikem velmi oceňováno. Taktéž typ dětí s různými atributy lze najít v jeho ilustracích Lutherových knih. Zajímavým zjištěním je i to, že jemné dřevořezy, které jsou v knize zastoupeny v podobě iniciál a 117 ilustrací [s. 89, obr. 42, 43], byly provedeny neznámým mistrem MS, jenž pracoval přímo v dílně Lucase Cranacha st.. Vznikly údajně podle přímých Lutherových podnětů. Kniha jako celek působí

výtvarně velice harmonickým dojmem a dalo by se říci, že byla zpracována v jednotném stylu.

I výzdoba zadní desky je ikonograficky a výtvarně zpracována v souladu s přední stranou a vnitřkem knihy. Ježíšek na zadní desce nahoře je představen v podobě Salvatora Mundi (tedy Spasitele světa). Svou smrtí na kříži se Kristus obětoval za celé lidstvo a tím jej vykoupil a spasil. Námět se ve výtvarném umění na sever od Alp objevuje velice často právě v 15. až 16. století a je v souladu s tehdejšími myšlenkami propagovanými reformací. Podle Lutherova studia listů apoštola Pavla „*Kristus zbavuje člověka hříchu a tedy zatracenosti, do níž ho hřích strhl, právě jednou provždy svou vykupitelskou smrtí a tím mu vydobyl svobodu*“.⁷⁹ Člověk mohl poznat Boha jedině díky Ježíšovi, neboť „*Bůh chce být poznán pouze v Kristu*“ a „*Kristovo svaté lidství je naším schodištěm po němž vystupujeme k poznání Boha*“.⁸⁰ Zde stojící Ježíšek je nicméně také zástupcem Nového zákona, druhá plotna, umístěná ve spodní části zadní desky, se scénou s Adamem a Evou, zastupuje Starý zákon. Kulatá sféra s křížem, kterou drží malý Kristus v ruce, značí jeho „božskou“ vládu nad světem. Had pod jeho nohama je symbolem d'ábla, jak praví sv. Jan: „*Popadl draka, toho starého hada, to je d'ábla čili satana, spoutal ho na tisíc let*“ (Apokalypsa 20,2). Had byl pak příčinou neštěstí Adama a Evy a je na spodní plotně ve scéně prvního hříchu v roli pokušitele. Byl považován za „*nelstivějšího ze všech živočichů*“ (Genesis 3,1) a stal se symbolem všeho špatného - zla, hříchu, pohanství a bludného učení. Kristus, který na něj šlape, překonává vlastně satana a zachraňuje svět od hříchu a jeho moci.⁸¹ Květiny, které jsou zde zasazeny v nádobách na pomyslném parapetu, za nímž chybí k prostorové dokonalosti pouze

⁷⁹ Amedeo Molnár, *Na rozhraní věků. Cesty reformace*, Praha 1985, s. 173.

⁸⁰ Viz Molnár (pozn. 79), s. 180.

⁸¹ Hynek Rulišek, heslo Had, in: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*, Hluboká n. Vl., 2005.

vypracovaný pohled do krajiny, mohou být také narážkou na příchod Krista na svět – „*Vyrazí ratolest z pahýlu Jesse, výhonek vypučí z jeho kořenů*“ (Izaiáš II, 1).⁸²

Scéna na spodní straně zadní desky s Adamem a Evou, kteří právě neuposlechli božího příkazu a dopustili se prvního hříchu, líčí oba prarodiče lidstva v momentě, kdy „*ztrácí boží milost, propadají smrti a tedy i ďáblově panství*“.⁸³ Nejen, že byly vyhnány z ráje, ale jejich hřích přešel dědičně na veškeré potomstvo. Z toho lidstvo vykoupil až Kristus svou smrtí. Proto bývá Kristus často označován jako „nový Adam“ a P. Marie pak jako „nová Eva“. Podle apokryfních textů (Protoevangelium Nikodémovo) sestoupil údajně Kristus do předpekli, aby z něj Adama a Evu vysvobodil. Moment, kdy Eva trhá jablko ze stromu bývá typologicky v Novém zákoně přiřazován k výjevu Snímaní Krista z kříže.⁸⁴ Podle Lutherova učení je člověku víra, boží milost i svět, ve kterém žije, Bohem darován jednou pro vždy v okamžiku stvoření. Adam a Eva se v rajské zahradě údajně „*namáhali jen proto, aby se Bohu líbili, nikoli aby dosáhli zbožnosti, kterou už měli*.“⁸⁵ Tak jako Adam a Eva mohl každý člověk své konání napravit díky Kristu – „*křesťan Kristem osvobozený se znovu může podílet na poslání, které bylo člověku původně určeno*“⁸⁶ – a díky zbožnosti, kterou dostává každý člověk od Boha darem. Každá osoba je totiž podle Luthera hříšná i spravedlivá zároveň a žije pouze z Kristovy milosti a spravedlnosti. Starý člověk, hříšník, se nemůže zdokonalovat, ale musí zemřít a narodit se znovu.⁸⁷

Oba výjevy zadních desek jsou podporovány bordurou s dětmi s různými atributy, a v krajním rámci kolky s včelou a pětistou růží. První dítě je pouze opakováním Ježíška jako Salvatora Mundi z hlavní plotny v polopostavě. Pod ním jedno z dětí nese sloup omotaný provazem, což jsou dva z nástrojů Kristova umučení (tzv. Arma Christi). Jak popisuje bible,

⁸² Viz Rulíšek, heslo Květiny (pozn. 81).

⁸³ Viz Rulíšek, heslo Adam a Eva (pozn. 81).

⁸⁴ Jan Royt, heslo Adam a Eva, in: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 13-15.

⁸⁵ Viz Molnár (pozn. 79), s. 185.

⁸⁶ Viz Molnár (pozn. 79), s. 185.

⁸⁷ Viz Molnár (pozn. 79), s. 182

byl Ježíš při bičování připoután ke sloupu a díky těmto nástrojům (zbroji) přemohl d'ábla a hřích a tak vykoupil lidstvo.⁸⁸ Umučení Krista v této době symbolizovalo také příkladnou cestu Spasitele oproti reformátory kritizovanému životu papeže a církve. Následující dítě bylo zobrazené z profilu s nakročenou levou nohou, až v jakémisi v tanečním postoji s troubou, která může ohlašovat jak Boží zjevení, tak Poslední soud či zmrtvýchvstání. Posledním motivem je dítě držící Mojžíšova měděného hada, který je předobrazem ukřižovaného Krista. Sám Mojžíš je předchůdcem Ježíšovým – „*Neboť zákon byl dán skrze Mojžíše, milost a pravda přišly skrze Ježíše Krista.*“ (Jan I,17). Podle Starého zákona při putování do země zaslíbené z Egypta narazili Židé vedení Mojžíšem na velké množství hadů a řada lidí na jejich uštknutí zemřela. Jelikož lid předtím reptal, bylo to vyloženo jako trest za jejich hříchy. Mojžíš pak na příkaz Boha vztyčil na holi ve tvaru T měděného hada, uštknutý, jenž na něj pohlédl, pak zůstal naživu. V Janově evangeliu je typologická paralela – „*Jako Mojžíš vyvýšil na poušti hada, tak musí být vyvýšen syn člověka.*“ (Jan 3,14).⁸⁹

Taktéž motiv růže, který je na okraji desek vazby, může symbolizovat Boží lásku, samotného Krista, jeho rány či krev anebo i Ježíšovo vzkříšení.⁹⁰ V podobném kontextu se zde v blízkosti růže objevuje i včela. Je údajně charakterizována touhou po nebeském království, neboť létá, bdělostí a snahou o posvěcení (dle legendy nikdy nespí), střídmostí, řádem, pracovitostí, nadějí, čistotou a moudrostí. Je symbolem Ducha svatého, zmrtvýchvstalého Krista, ale také P. Marie, která Ježíše porodila jako „*nejvyšší sladkost*“. Roj včel pak může symbolizovat církev.⁹¹

O Kristu Spasiteli, ale i Adamu a Evě, se čtenář dočte podrobněji uvnitř knihy, která byla srozumitelně sestavena a přeložena Martinem Lutherem a jeho pomocníkem Philippem

⁸⁸ Za Arma Christi se považují ještě např. kříž, trnová koruna, hůl s houbou, kopí, metla, důtky, pruty, pouta, tři hřeby, kladivo, kleště atd. Běžně se objevují pouze ve výběru. Viz Rulišek, heslo Nástroje umučení páně (pozn. 81).

⁸⁹ Viz Rulišek, heslo Mojžíš (pozn. 81).

⁹⁰ Jan Royt – Hana Šedinová, heslo Růže, in: *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 90-92.

⁹¹ Viz Royt – Šedinová, heslo Včela (pozn. 90), s. 114-115.

Melanchthonem. Oba proto mají své oprávněné a čestné místo na přední straně desek. Lákavě zpracovaná knižní vazba, která symbolicky odkazuje k vnitřnímu myšlenkovému obsahu svazku, mohla být zajisté dobrou propagační vizitkou, která zvyšovala atraktivitu a prodejnost této knihy. To, že byla svázána v kozí kůži a zlacena, značí že jí byla věnována větší péče než tomu bývalo u obyčejnějších vazeb zdobených pouze slepotiskem. Vyobrazení na zadní straně vazby se zcela slučuje s učením Martina Luthera a jeho celoživotním tématem, které rozvíjel na základě důkladného studia bible, jež započal již roku 1512. Je jím „*zachraňující a ospravedlňující Bůh a ztracený a provinilý člověk.*“⁹²

Motivy této knižní vazby mohou být také osvětleny v souvislosti s dalšími Cranachovými malbami a grafikami, které byly nástrojem pro šíření reformace. Pro její účely vyvinul malíř patrně přímo pod vlivem Lutherova učení zcela nový vyprávěcí a didaktický typ obrazu s vysvětlovacími texty a citáty z bible. Nápis přibližující zobrazené výjevy jsou i součástí vazby Lutherovy *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutsch*. V tomto kontextu je pak nutné uvést především v několika variantách zpracovaný výjev *Zákona a Milosti*, založený právě na principu antiteze Starého („doba Zákona“) a Nového zákona („doba Milosti“). Na tomto typu obrazu, podobně jako na sledované vazbě, zde proti sobě stojí První hřích a Vykoupení lidstva. Jednu z variant díla vlastní i Národní galerie v Praze (malba na dřevě signovaná Lucasem Cranachem z roku 1529).

Kompozice obrazu je symetricky rozdělena na dvě poloviny stromem, který je na pravé straně suchý a na straně levé obrostlý zeleným listím. Pravá část je zde vyhrazena výjevům ze Starého zákona. Nahoře je zachycen Mojžíš na hoře Sinaj, jenž dostává desky Zákona od Hospodina. Pod tímto výjevem stojí Adam a Eva pod Stromem poznání. Ve střední části je tábor Židů se vztyčeným hadem. V popředí je připomenuta Smrt otevřeným hrobem s mrtvým tělem. V levé části, která je naplněna výjevy z Nového zákona (tedy „času

⁹² Viz Molnár (pozn. 79), s. 171.

Milosti“), je nahoře P. Marie v naději na hoře Sion, k níž spěchá Kristus Emanuel. Střední plán vyplňuje Zvěstování pastýřům a dole je pak ústřední postavou zmrtvýchvstalý Kristus vítězí nad hříchem a smrtí, stojící na draku a kostlivci. Uprostřed celé kompozice pod stromem sedí nahý člověk, k němuž z jedné strany přistupuje prorok Izaiáš a ukazuje mu ukřižovaného Krista Spasitele, díky jehož oběti došlo k vykoupení lidstva. Z druhé strany přistupuje Jan Křtitel, který upozorňuje na Beránka Božího, jenž je umístěn nad zmrtvýchvstalým Kristem. Jelikož je obraz složitý, byl doplněn o vysvětlující nápisy a citáty z bible. Malba, která je na první pohled alegorií hříchu a vykoupení, je shrnutím základních Lutherových myšlenek o ospravedlnění vírou.

Jak již jsem uvedla, podle tohoto učení nezáleží ospravedlnění hříšníka na skutcích, ale na jeho oddané víře. Luther ke svým názorům došel na základě studia dopisů apoštola Pavla Římanům a svůj postoj vysvětloval např. v pojednání *De servo arbitrio* z roku 1525. Cranach st. pak tuto koncepci malířsky zpracovával přibližně od roku 1528, přičemž byl ovlivněn i názory Philippa Melanchthona.⁹³ Lucasi Cranachovi st. jistě náleží prvenství v množství a variantách Lutherových i Melanchthonových podob, rozmnožovaných jeho dílnou v různých kopiích, ať už malířsky nebo graficky.

Dalo by se říci, že portréty obou reformátorů byly velmi žádané, a proto celá řada umělců, vycházející většinou z Cranacha, opakovala tyto „archetypy“ buď technikou dřevořezu nebo mědirytu. Byl to například Mistr I B (Georg Pencz) 1530, Wolfgang Resch (Luther a jeho manželka Katharina) 1537, Tobias Stimmer 1546, Mechior Lorch 1548, Hans Schultes (nedatováno) a Balthasar Jenichen 1577. Také Heinrich Aldegrever zpracoval podle tohoto vzoru Luthera s Melanchthonem v typickém doktorském plášti s humanistickým baretem roku 1540 a ještě před tím roku 1521 vydal grafický list Luthera jako mladého

⁹³ OK [Olga Kotková], Lucas Cranach st., Zákon a Milost, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Lucas Cranach a české země: pod znamením okřídleného hada* (kat. výst.), Praha 2005, s. 74-76. Tématu byla již v minulosti věnována velká pozornost a byla o něm napsána celá řada studií. Viz např. Jan Royt – Vladimír Hrubý, Nástěnná malba s námětem Zákon a Milost na zámku v Pardubicích, in: *Umění XXXX*, 1992, s. 124-137.

augustiniánského mnicha. Hans Sebald Beham roku 1522 okopíroval od Cranacha Luthera jako šlechtice Jörga. Grafiky pak mohly být prodávány např. na městském trhu (jak to také podle dobových zpráv činila např. Dürerova manželka) a to za velmi dostupnou cenu.

Melanchthona portrétoval a převedl technikou mědirytu také Albrecht Dürer. Portrét je datován samotným autorem do roku 1526 a zachycuje Melanchthona více z profilu [s. 90, obr. 44]. Kromě toho existují ještě dvě další odlišné nedatované varianty vyšlé přímo z Dürerovy ruky.

Z roku 1530 pocházel grafický list s portrétem Luthera jehož předlohu provedl Hans Brosamer (1550-1554) a který podle přípisu dole provedl „*W. Resch formschneider zu Nurnberg 1530*“ [s. 90, obr. 45]. Dřevořez mohl být pravděpodobně vzorem pro středovou zlacenou plotnu, která se nachází na přední straně spisu *Confessio fidei* se signaturou 35 F 205 (Ne 183) uloženého opět v Národní knihovně v Praze [s. 91, obr. 46]. Kniha, která byla svázána v tmavě hnědé telecí kůži, je zdobena zlacením jen na přední desce ve středové části (Lutherův portrét a nápis lemující střední pole). Zbytek byl orámován slepotiskovými linkami a válečkem s polopostavou Pallas, Parida a Venuše, jenž byla označena datem „1528“ a nápisy „PAL, PARIS, VE“. Na zadní desce byla ve vpadlém poli otištěna plotna se zmrtvýchvstalým Kristem obklopeným malými andílky, z nichž někteří ukazují k mrtvole v hrobě ve spodní části plotny [s. 92, obr. 47]. Výjev, který byl zasazen v jakémisi náznaku architektury, byl proveden pouze technikou slepotisku. Uvnitř plotny byly zakomponovány iniciály neznámého německého knihvazače VG. Hřbet o čtyřech polích, s vystouplými vazy, byl zdoben tlačným ornamentem a ořízka byla zlacená, háčkové spony opět chybí.

Dřevěné desky knihy o rozměru 10,3 x 15,4 cm chránily latinský spis vytištěný ve Wittenbergu, který sestavil Philipp Melanchthon a je znám jako *Confessio Augustana*.⁹⁴ Bylo to tzv. „augšpurské vyznání víry“, které shrnovalo učení evangelíků. *Confessio fidei* bylo

⁹⁴ Na titulní straně uvedeno: *Confessio fidei exhibita invietissimo imperatori Carolo V. Caesari Augusto in comitiis Augustae, Anno MDXXX.*

předloženo Melanchthonem 25. června roku 1530 na říšském sněmu v Augsburgu císaři Karlu V. jako vyjádření evangelických stavů k teologickým otázkám, které se lišily od katolických pozic. Hlavním důvodem sepsání spisu bylo nařčení z bludného učení a Melanchthon jím chtěl jasně a srozumitelně osvětlit názory zastávané luterány⁹⁵. Katolická strana *Confessio fidei* odmítla spisem *Vyvrácení*, na který opět reagoval Melanchthon sepsáním *Apologie Augsburské konfese*. Spis existoval v německé i latinské verzi a obě, přestože se na nich pracovalo souběžně, obsahovaly řadu odchylek. Konfese se skládala z celkem 28 článků ve 2 částech. Melanchthon spis několikrát upravoval, a nakonec se vydání z roku 1540 lišilo od Lutherových stanovisek do té míry, že se kniha stala předmětem ostré kritiky z vlastních řad.

Obrazové motivy na knižní vazbě jsou opět v duchu Cranachova didaktického a vysvětlujícího obrazu doplněny nápisy. Kromě často se vyskytujícího „IN SILENTIO ET SPE ERIT FORTITVDO VESTRA“ pod Lutherovou podobiznou je to také nápis provedený latinkou kolem středové plotny. Obsahuje název spisu „CONFESSIO“ a dále pak zkrácený citát z žalmu (118,46) „DE TESTIMONIIS TVIS LOQUEBAR/SEMPER ET NON/CONFVNDEBAR“.⁹⁶ Luther, který je vkomponován do architektonického renesančního oblouku z tříčtvrtečního profilu v typickém doktorském plášti a s humanistickým baretem na hlavě, právě píše brkem na před sebou rozložený papír a v levé ruce svírá svitek [s. 93, obr. 48]. V této části je umístěn letopočet „1532. M. LV“, který je pravděpodobně datem svázání této knihy.

Na zadní straně je bohužel vazba značně opotřebovaná a slepotiskový reliéf i nápis je místy setřen. „VETVS ADAM MORIET CHRIST RESS“ výstižně doprovází vyobrazený děj. Zmrtvýchvstalý Kristus, který byl umělci v této době často zobrazován podobným způsobem,

⁹⁵ Jednotlivé články původního textu lze najít na internetových stránkách Wiliam Alan Larson , *Confessio fidei exhibita in vietissimo imperatori Carolo V. Caesari Augusto in comitiis Augustae* , *Augustana*, http://www.showcase.netins.net/web/bil_aron/ac.html , vyhledáno 7.7. 2006.

⁹⁶ „Budu mluvit o svědectvích tvých a nebudu se hanbiti“

je zcela běžným typem, jenž se vyskytuje jak v dobovém malířství tak i grafice. Přímo u nohou Krista klečí malí andělci, kteří se k němu modlí za spásu lidstva, zatímco někteří z nich stojí nad hrobem s mrtvým Adamem ještě otevřeným a přikrývají jej hlínou [s. 93, obr. 49]. Ten je i zde zobrazen jako starozákonní předchůdce Krista (označovaný někdy jako „nový Adam“).⁹⁷ Adam, který se provinil společně s Evou proti božímu příkazu, a uvrhl tak lidstvo do dědičného hříchu, skončil nakonec jako obyčejný smrtelník v pekle, z něž ho údajně podle protoevangelia Kristus vyvedl. V jeho podobě je zde představena smrt, která spravedlivě postihuje každého člověka a kterou Kristus svým utrpením na kříži překonal a pomohl tak člověku k vykoupení. Obě plotny jsou tedy v souladu s obsahem knihy. Spis byl opět ilustrován technikou dřevořezu, ale jen titulní list je bohatěji zpracován [s. 94, obr. 50], zatímco text byl jednoduše ozdoben šrafovanými iniciálami.

Role na okraji desek, která zobrazuje Pallas, Parida a Venuši, je spíše dekorativním doplňkem a není v ideovém vztahu k ostatní výzdobě knihy. Paris, trojský princ [s. 94, obr. 51], který v soutěži krásy mezi Venuší, Junonou a Pallas Athénou, přisoudil vítězství první z nich a odměnil jí zlatým jablkem, které také zde drží Venuše v ruce [s. 94, obr. 52]. Výjev byl jedním z nejoblíbenějších a nejčastěji se vyskytujících ikonografických námětů z mytologie. Paris je zde na rozdíl od zobrazených Bohyní oblečen podle dobové módy, má hustý vous a na hlavě klobouk (tzv. frygickou čapku).⁹⁸ Námět se na pohyblivých válečcích objevoval v 16. století v Německu i Čechách poměrně často, a Luther proti němu několikrát vystoupil. Nabádal lid, aby si neliboval v tomto „pohanském“, zobrazení objevujícím se v knižní ilustraci a grafice, ale raději preferoval výzdobu se zbožnějšími „křesťanskými“ tématy, jež jej povede k rozjímaní. Podle uvedeného data 1528 je jasné, že váleček vznikl dávno před vytištěním knihy roku 1530, tedy čtyři roky před provedením vazby, v neznámé řezáčské dílně. Jelikož právě tento druh náradí byl nejdražším nástrojem v knihvazačově

⁹⁷ Viz Rulíšek, heslo Adam a Eva (pozn. 81).

⁹⁸ James Hall, heslo Paris, in: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 339.

dílně, byl vždy dlouhou dobu používán, i když už dávno neodpovídal svým výtvarným zpracováním dobovým požadavkům a módě. Nicméně válečkem provedená bordura plnila spíše podružnou dekorativní úlohu a byla jen jakýmsi doplňkem kompozice. I v případě vazby *Confessio fidei* zřejmě použil náradí, které měl po ruce. Je také možné, že tento motiv i když nesouzněl se zbytkem knihy, byl u zákazníka natolik oblíbený (viz. preferované Cranachovy „nahé akty“ v mytologických výjevech), že dobře posloužil k zvýšení prodejnosti knihy.

Fakt, že se ani samotní reformátoři, brojící proti těmto motivům neubránili tomu, aby jejich dílo bylo svázáno v deskách s touto tematikou, dokazuje vazba z lobkovické knihovny, která je uložena v Národní knihovně v Praze pod signaturou 65 E 7487 (Tres. Af 235). Vazba v hnědé kůži se dnes prakticky rozpadá (na hřbetě byla navíc přelepena později pestře malovaným papírem) a její původně zlacená a slepotisková výzdoba je setřena do té míry, že lze pouze konstatovat, že je zde zachycena stojící nahá žena s rozpuštěnými dlouhými vlasy držící v pravé ruce patrně dlouhý oštěp [s. 95, obr. 53].⁹⁹ Ústřední motiv této malé vazby o rozměrech 10 x 16 cm s dřevěnými deskami je lemován slepotiskovými linkami a ornamentální bordurou. Ta se opakuje i na druhé straně desek a uprostřed vyplňuje vpadlé obdélníkové pole. Ornament je zde oživen vpletenými motivy žaludů, které jsou opět reminiscencí na oblibu karetních her. Ty se objevovaly na seznamu grafických děl známých umělců jako byl např. Hans Schäufolein, Erhard Schön nebo Hans Sebald Beham.

Uvnitř knihy se ukrývá *Grammatica Latina* Philippa Melanchthona, kterou vytiskl v Norimberku Johannes Petreius.¹⁰⁰ Na titulním listě učebnice, pod kolorovanou obloukovou architekturou, je rukou připsáno známé Lutherovo heslo „In silencio et spe erit fortitudo mea“. Melanchthon, který byl také nazýván „učitelem Německa“ vypracoval již roku 1522

⁹⁹ Snad by se mohlo jednat o nahou bohyni Dianu či alegorii Stálosti nebo Statečnosti.

¹⁰⁰ Na prvním listě vytištěno: *Grammatica Philippi Melanthonis, Latina, iam denuo recognita et plerisque in locis eocupletata, et auctoris voluntate edita. Norimbergae apud Ioh. Petreium.*

gramatiku řeckou a latinská začala být tištěna od roku 1526. V Norimberku byl tento spis vydán Petreiušem až roku 1547. Výzdoba desek nasvědčuje, že vazba musela vzniknout před druhou polovinou 16. století (tedy těsně po vytištění), neboť motivy z karetních her se po roce 1550 přestaly postupně používat.

Portréty reformátorů, které byly neustále opakovanými variantami Cranachových předloh, se objevovaly běžně ještě v 80. a 90. letech 16. století v Německu i v Čechách. Dokladem je druhý díl dvousvazkové *České Bible* z Uměleckoprůmyslového muzea (signovaná C 25192/C 23440). Kniha byla na přední desce v dolní části označena letopočtem „1585“ a nahoře pak patrně dodatečně dotištěnými iniciálami majitele „ICVZ“. Masivní korpus byl vázán v dřevěných deskách pokrytých světlou krémovou vepřovicí zdobenou slepotiskem [s. 96, obr. 54; s. 97, obr. 55]. Vazba o rozměrech 25,5 x 18 cm byla opatřena mosazným nárožním kováním a háčkovými sponami. Ořízka byla mořena do okrových odstínů.¹⁰¹

Literatura připisuje vazbu pražskému knihvazači Kryštofovi Meyšnarovi, který byl činný v 70. až 90. letech 16. století (zemřel 1599). Dvěma barvami provedený titulní list oznamuje, že kniha byla tištěna v Kralicích roku 1580. Luther, zobrazený na přední desce knihy tentokrát bez pokrývky hlavy a v doktorském plášti lemovaném kožešinou, drží v rukou zavřenou knihu a je již tradičně zasazen do renesančního architektonického oblouku [s. 98, obr. 56]. Nápis „NOSCITVR EX SCRIPTIS/MENS VIVA HINC FORMA LVTH“ pod plotnou se trochu liší od předešlých exemplářů, ale zato upozorňuje na podobu Luthera a na jeho intelektuální schopnosti. Melanchthon na zadní straně má otevřenou knihu v rukou a dole nápis „FORMA QVIDEM POTIS EST/ SEMMENS TVA NESCIA PING“ [s. 98, obr. 57]. Obě plotny jsou zde v kontextu dvojitého ornamentálního rámce, v němž jsou

¹⁰¹ Kniha je často zmiňována v literatuře. Viz Hamanová (pozn. 38), s. 105, Karel Herain, Knižní vazba, in: *Československá vlastivěda VII*, Praha 1933, s. 557, viz Vávra, Knižní vazby bratrské dílny ivančicko-kralické (pozn. 11), s. 88.

zakomponovány tehdy velice často používané medailony s portréty blíže neurčených panovníků, učenců a hrdinů vycházející z antické tradice. Vazba byla neobyčejně čistě a ostře provedena a je patrné, že nářadí bylo velice precizně a do detailu řezáno. Motiv Luthera a Melanchthona jako výzdobný prvek je v souladu s obsahem knihy i vzhledem k tomu, že se jednalo o evangelický (kralický) překlad Bible.

Podoba Philippa Melanchthona poukazuje ovšem spíše k pozdějším portrétům, které vytvořil Cranachův syn Lucas Cranach ml., který dílnu po otcově smrti roku 1553 definitivně převzal. Pracoval v ní však zcela jistě již před rokem 1535, z kterého se dochovaly první archivní zprávy svědčící o jeho přítomnosti. Po Lutherově smrti roku 1546 vytvořila dílna a Lucas Cranach ml. několik nových portrétů obou reformátorů. Vzorem pro plotny mohla být např. vyobrazení Luthera i Melanchthona v doktorských pláštích (u Melanchthona lemované kožešinou), kteří ukazují otevřené knihy s lutheránským *Confessio fidei* (malba na dřevě datovaná kolem roku 1570) [s. 99, obr. 58]. Dále to mohl být typ stojících reformátorů, které Cranach ml. provedl v různých variantách technikou dřevořezu - např. obdobné grafické listy z roku 1546 a z roku 1560 [s. 99, obr. 59, 60].

Stojící portréty Luthera a Melanchthona byly v různých méně či více kvalitních převodech aplikovány také na knižní vazbu druhé poloviny 16. století. Z 80. let pochází dnes značně poškozená vazba 21 G 193 (Tres. N 255), uložená v pražské Národní knihovně.¹⁰²

Kniha byla sestavena jako konvolut, ale její hlavní náplní byl spis, který napsal významný německý theolog Johannes Mathesius (1504 Rochlitz-1565 Jáchymov), působící od roku 1532 v Čechách. Přítel a žák Martina Luthera byl pochopitelně úzce spjat s univerzitou ve Wittenbergu i reformací a stal se také prvním autorem Luhterovy biografie vydané roku 1566. Mathesius přišel do Čech šířit evangelium v duchu nového reformační

¹⁰² Vazbu krátce zmiňuje také Hamanová (pozn. 38), s. 88.

učení a v Jáchymově se stal váženým rektorem latinské školy. Do Wittenbergu se vrátil až roku 1540 a pokračoval ve své činnosti.¹⁰³

Zkoumaný exemplář je až další reedicí *Historien von Martin Luthers Anfang, Lehr, Leben und Sterben*, vydanou roku 1573 v Norimberku. Tento Lutherův životopis byl velice oblíbený a vycházel pravidelně až do začátku 18. století.

Titulní list knihy byl vzhledem k německému jazyku vysázen frakturou v kombinaci černé a červené tiskařské barvy bez jakýchkoliv dřevořezových ozdob.¹⁰⁴

Vlastní vazba byla provedena z tmavě hnědé vepřové kůže napnuté na dřevěných deskách, na kterých jsou patrné stopy po chybějících háčkových sponách. Desky o velikosti 21,6 cm x 16,2 byly celé zdobeny technikou slepotisku. Ořízka byla natřena červenou barvou a hřbet o šesti polích byl vyzdoben tlačným slepotiskovým ornamentem. Stojící postavy reformátorů byly otištěny z velkých středových ploten a byly zasazeny do oblouku rámovaného karyatidami. Reformátoři stojí na podlaze sestavené z ubíhajících dlaždic, které navozují dojem hlubokého prostoru. Oba drží v rukou otevřenou knihu, ale každý v ní má jiný nápis [s. 100, obr. 61; s. 101, obr. 62]. Luther má na levé straně knihy napsáno v několika řádcích „ESTID/ERAM/VIVENS/MORIEN/SERO“ a text pokračuje na další straně „MORS/TVA/PAPA/1572“. Bohužel text na zadní straně v Melanchthonově knize je poškozen a nelze jej rekonstruovat. Na přední straně knihy, nad plotnou Lutherovou, byly vytlačeny ještě iniciály majitele, z nichž je dnes čitelné pouze počáteční a koncové písmeno „A D“. Pod Lutherem byl jednotlivými razítky s čísly otisknut letopočet „1578“. Plotna s Melanchthonem je signována přibližně ve výši reformátorových kolen po stranách „T K“ – tedy Wittenberský knihvazač Thomas Krüger (zemřel roku 1591). Středové výjevy jsou dále

¹⁰³ Stefan Beyerle, Mathesius Johannes, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, <http://www.bautz.de/bbkl/m/mathesius.shtml>, vyhledáno 8.7. 2006.

¹⁰⁴ Uvedeno na titulním listě jako: *Historien/Von des Ehrwürdigen in Gott Seligen thewren Manns Gottes/D. Martin Luthers/Anfang /Lehr/Leben und Sterben, Durch Herrn M. Johann Mathesium den Eltern, Gedruckt zu Nürnberg / durch Johann von Berge Erben, Anno M. D. LXXIII.*

lemovány spleť linek a řetízkovým ornamentem. Okrajovou borduru tvoří těžko čitelná úzká role s nahými dětmi nesoucími patrně různé atributy Kristova umučení. I v tomto případě literární obsah knihy harmonicky koresponduje s plotnami otištěnými na přední i zadní straně desek.

Thomas Krüger používal matrice s portréty i celými postavami velice často a dochovala se dokonce jedna z jeho ploten znázorňující stojícího Luthera a Melanchthona, zpracovaná podle Lucase Cranacha ml. a signovaná „TK 1563“. Krügerovy plotny i kolky jsou precizně a velmi kvalitně řezány a jeho vazby byly téměř vždy (kromě dvou) zdobeny technikou slepotisku. Na jeho plotnách se nejčastěji objevují spolu s reformátory motivy Fortuny nebo Justice, a dále pak Krucifix nebo portréty Karla V. a saského kurfiřta Jana Bedřicha, kteří mohou být popřípadě zastoupeni znaky (znak říše římské a znak Augusta Saského). Krüger svými otisky kovového nářadí, většinou do světlé, dobře zpracované vepřovice či teletiny, vytvářel až neuvěřitelně jemný a propracovaný plastický reliéf.

Z Krügerových vazeb, které představovaly ve své době vrchol knihvazačské produkce, lze uvést další příklady kožených slepotiskově zdobených dřevěných desek, tentokrát s portréty obou reformátorů uložených v Národní knihovně v Praze. Je to např. světlá vepřovicová vazba o rozměru 16,2 x 10 cm, zařazená pod signaturou 25 K 11 (Tres. Ne 43), s červenohnědou ořízkou a zabíleným hřbetem rozděleným na čtyři pole a zdobeným původně slepotiskovou výzdobou. Háčkové spony bohužel chybí. Desky, orámované na okrajích pouze linkami a rolí s ornamentem, složeným z rostlinných úponků, byly na přední straně doplněny dominantní plotnou s Philippem Melanchthonem v plášti zdobeném kožešinou, jenž drží v ruce rozevřenou knihu [s. 102, obr. 63]. Jeho podoba vycházela opět z prací Lucase Cranacha ml.. V knize lze číst nápis „DEVS PRO NOBIS/QVIS CONTRA NOS“. V architektonickém oblouku, do něhož byl reformátor zasazen, bylo uvnitř archivoly uvedeno celé jméno knihvazače s letopočtem označujícím patrně původ plotny -

„THOMAS/15/62/KRVGER“. Nad Melanchthonovým portrétem byly také uvedeny majitelovy iniciály „I K P“ a v dolním vloženém poli pak letopočet „1570“. Plotna tedy vznikla osm let před svázáním knihy a podle dalších dochovaných exemplářů s tímto otiskem je jasné, že byla velmi často používána. Přímo pod portrétem reformátora byl uveden nápis „FORMA PHILIPPE TVA EST SEMDENS/TVA NESCIA PINGINOTA EST ANTE/BONIS EAT TVA SCRIPTA DOCENT“. Na zadní straně byla otištěna plotna se znakem Augusta Saského (uvnitř s knihvazačovým monogramem „TK“) a ve vložených polích nad a pod plotnou byla v rozích umístěna malá razítka s půlměsíčními profily, zasazenými do medailonu, a ve středu drobné kolky s rostlinnými motivy [s. 103, obr. 64].

Spis je skvělým příkladem, na kterém lze dokázat že výzdoba vazby nemusela vždy souviset přímo s obsahem knihy a že mohla být provedena nahodile v souladu spíše s dobovým módním proudem a smýšlením. Vazba totiž chránila *Modus legendi abbreviatura passim in iure*, který vydal roku 1564 Petrus Horst.¹⁰⁵ Poprvé byl tento spis publikován roku 1475 ve Štrasburku a byl napsán neznámým autorem. Pozdější bádání objevilo, že původcem díla byl Wernherus Schussenried žijící v 15. století. Kniha není přímo mluvícím slovníkem, ale spíše glosářem zkratk běžně používaných v Římě v předpisech právnických textů.¹⁰⁶

Stejnou plotnu s Melanchthonem [s. 104, obr. 65] a ornamentální roli užil Thomas Krüger také na zadní desce vazby spisu *Poemata Georgii Sabini* tištěného „in officina Voegelianae“ se signaturou 9 H 22 (Tres. Ne 42, Národní knihovna Praha).¹⁰⁷ Na přední desce o rozměru 17 x 10,6 cm pak umístil portrét Luthera [s. 105, obr. 66]. Výzdoba byla provedena opět slepotiskem a obě plotny byly v archivoltě architektonického oblouku

¹⁰⁵ Na titulním listě otištěno: *MODVS/LEGENDI AB/BREVIATVRA/ PASSIM/ IN IVRE TAM CIVILI QVAM/ PONTIFICIO OCCVRRENTES/ NVNC/ PRIMVM INTEGRITATI SVE RESTITVTVS, COLONIAE EXCVDEBAT PETRVS HORST. ANNO 1564.*

¹⁰⁶ Victor Scholderer, Wernherus of Schussenried, *Tarltton Law Library The University of Texas*, http://www.tarlton.law.utexas.edu/rare/dictsweb/r_Wernherus.html, vyhledáno 7. 7. 2006.

¹⁰⁷ Tisk uveden na začátku jako: *POEMATĀ/ GEORGII/SABINI BRANDE/BURGENSIS V. CL/ET NUMERO LI/BRORVM ET ALIIS AD/DITIS AVCTA ET EMEN/DATIUS DENVO/EDITA: (per Eusebium Menium), IN OFFICINA VOEGELIANA (Leipzig 1563).*

Krügerem podepsány. Vepřová kůže měla na rozdíl od předešlé světlé vazby tmavě hnědý odstín a podkladem pro potah byla lepenka. Nahoře byly desky již tradičně označeny iniciálami majitele „I B“, ale jinak zde chybí obvyklý letopočet. Nicméně vzhledem k datu 1562 na plotně musela vazba vzniknout zákonitě až po tomto roce.

Poemata Georga Sabina (1508-1560 vlastním jménem G. Schulera) byla vydána poprvé roku 1544. Poezie, která je někdy badateli označována jako „renesanční pokus o neolatinšské verše“, nemá s Lutherem a Melanchthonem zcela jistě nic společného. Až na autora, který studoval na univerzitě ve Wittenbergu v letech 1523-1533 práva a literaturu. Prokazatelně navštěvoval přednášky Philippa Melanchthona a posléze i Martina Luthera. Po své studijní cestě po Itálii se Sabinus stal dokonce Melanchthonovým příbuzným, když se roku 1536 oženil s jeho dcerou Annou. Básník, který si změnil jméno podle Melanchthonova vzoru, byl rektorem univerzity v Königsbergu a také zdatným diplomatem.¹⁰⁸ Pražský výtisk *Poemata Georgii Sabini* je snad vydáním pocházejícím z roku 1563 v Lipsku, vytištěným pro Eusebia Menia.

Z výše uvedeného je patrné, že se v řadě případů výzdoba vazeb a ikonografické motivy neřídily literárním obsahem knihy, ale módou a oblibou výtvarných námětů, převzatých z malířského, sochařského, grafického umění nebo přímo ze samotné ilustrace knih. Na příkladu Krügerových vazeb lze ukázat, že tento schopný umělec, vlastnil celou další řadu ploten a válečků s oblíbenou dobovou tematikou, které byly téměř dokonalými převody grafik známých umělců. Kromě dřevořezů Lucase Cranacha ml. Krügerova výrobce náradí zcela jistě ovlivnily grafiky Hanse Sebaldy Behama, jak je to patrné z dalších vazeb pocházejících z Národní knihovny v Praze se signaturami 65 B 275 (Tres. Na 13) a 6 A 22.

Především druhá jmenovaná vazba (6 A 22) je mistrovským dílem, které na zadní straně zdobí dvě centrální plotny umístěné nad sebou s alegorickými postavami Fortuny [s.

¹⁰⁸ Georg Sabinus, *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Sabinus, vyhledáno 8. 7. 2006.

106, obr. 67] a Justice, a je tématicky jakousi „přehlídkou“ Krügerova náradí. Nápadná podoba Fortuny s Behamovou grafikou [s. 106, obr.68] je zcela evidentní, a lze se proto domnívat, že mohla posloužit řezáčkovi jako předloha. Podobný je případ široké role, která zdobí okrajový rámeček přední strany této vazby nahoře a dole a jenž představuje selský tanec [s. 106, obr. 69]. Inspirací byla řezáčkovi neutrální ozdobná bordura titulního listu Hanse Holbeina provedená technikou dřevořezu patrně před rokem 1523 [s. 106, obr. 70]. Naopak portréty císaře Karla V. a saského kurfiřta Jana Bedřicha na přední straně byly inspirovány opět podobiznami vycházejícími z dílny Cranachů.

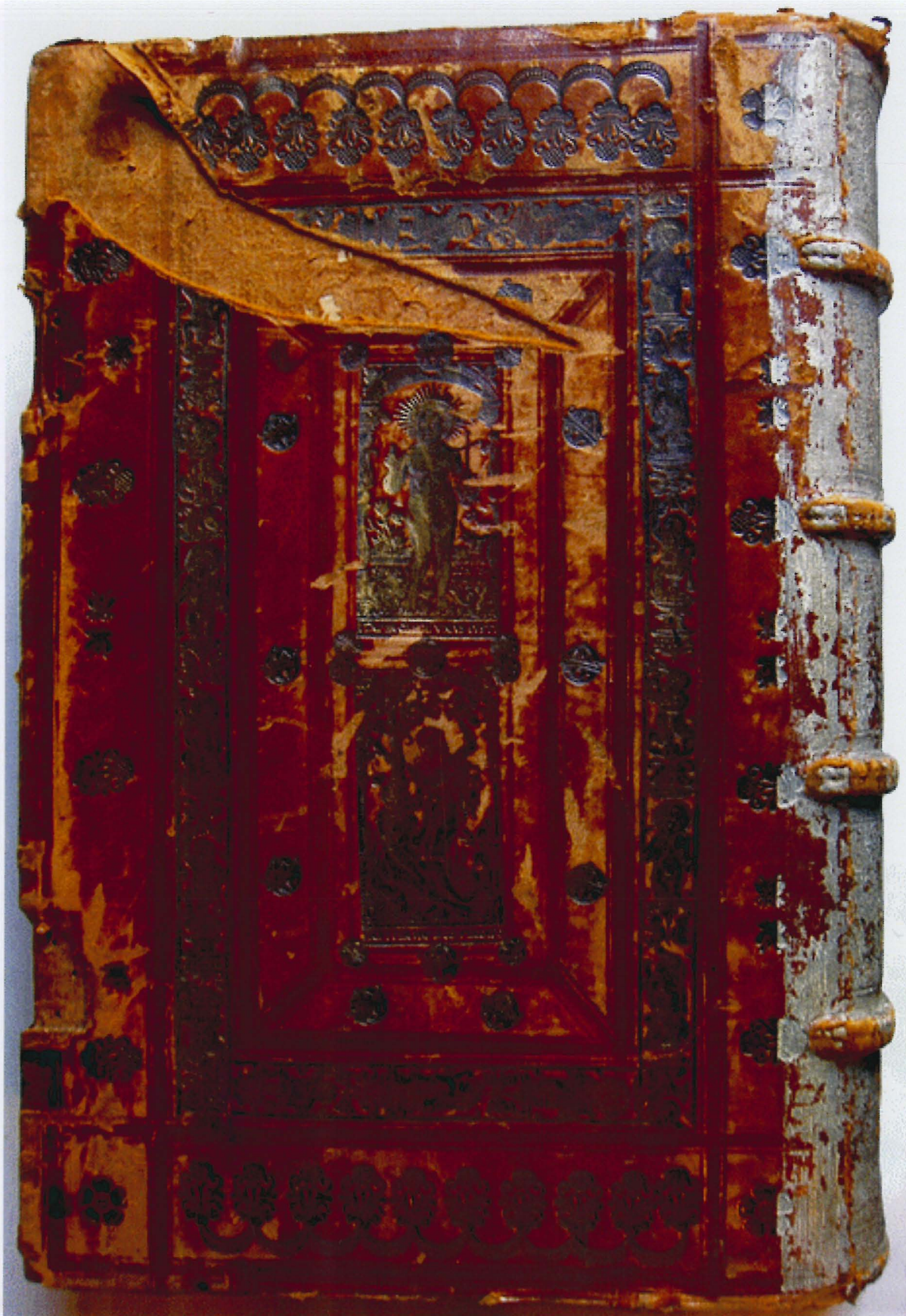
Ikonografické téma se zobrazením obou reformátorů bylo, především v druhé polovině 16. století, jedním z nejčastějších výtvarných námětů a je jasné, že tento motiv společně s knižtiskem, jenž přenášel Lutherovy i Melanchthonovy myšlenky, umožnil rozšíření a důkladnou propagaci reformace. Bez knižního média by byl reformační proces v této míře téměř nemožný a lidské dějiny by se patrně ubíraly jiným směrem. Nepochybnou zásluhu na šíření nových myšlenek měl v první řadě také Lucas Cranach st. i ml. se svou dílnou, bez něhož by celá řada podobizen obou reformátorů patrně nikdy nevznikla.

Mnou vybrané exempláře dokládají, že zda bude kniha vnitřně korespondovat s vnější výzdobou záviselo na mnoha nejrůznějších okolnostech. V případě spolupráce Luthera, Cranacha a vydavatelů *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch* se zcela evidentně jednalo o promyšlený záměr, podobně vyznívá i *Cofessio fidei* s Lutherovým portrétem a zmrtvýchvstáním. U pozdějších vazeb však dochází k jistému oddělení výtvarných motivů vazby a textu, což dokládá zejména *Modus legendi abbreviaturas passim in iure* – právní spis s vyobrazením Melanchtona a *Poemata Georgii Sabini*. Zde již často o vzhledu rozhodovala nabídka dílny a přání objednavatele. Zejména pokud se jednalo o zadavatele, který si koupil pouze tištěný korpus bez desek a dával si ho svázat, zcela jistě mohl osobně ovlivnit výslednou výzdobu. Stejně tomu bylo i u nákladů knih, které většinou mohly být

nakladatelem rozděleny do několika skupin – na svazky bez vazeb, na spisy s užitkovými levnými vazbami (většinou kombinace slepotisk a vepřovice) a dále na menšinu výtisků, kterým mohla být věnována větší péče (kozinka a zlacení).



26/ Knižní vazba *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, přední deska, Německo po roce 1534, koží kůže zdobená zlacením, 33,6 x 21,2 cm, Národní knihovna Praha.



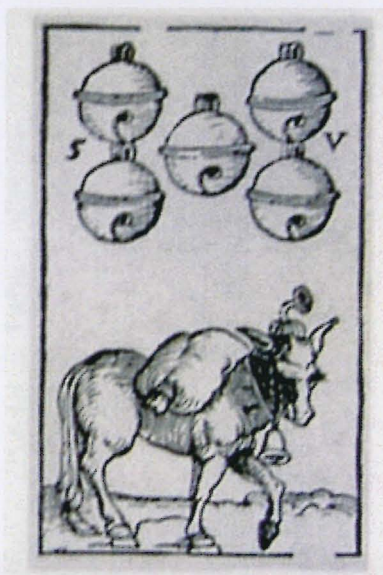
27/ Knižní vazba *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, zadní deska, Německo po roce 1534, koží kůže zdobená zlacením, 33,6 x 21,2 cm, Národní knihovna Praha.



28/ Kolek s motivem včely, detail z okrajové výzdoby knižní vazby *Biblia ...Deutch.*



30/ Rolnička, detail z výzdoby knižní vazby *Biblia...Deutch.*



31/ Hans Schäufelein, papírové hrací karty, dřevořez.



29/ Ježíšek jako Salvator Mundi, detail tlačený rolí z okrajové výzdoby knižní vazby *Biblia ...Deutch.*



32/ Martin Luther, detail středové plotny na přední straně knižní vazby *Biblia...Deutch.*



33/ Philipp Melanchthon, detail středové plotny na přední straně knižní vazby *Biblia...Deutch.*



34/ Ježíšek jako Salvatorem Mundi, detail středové plotny na zadní straně knižní vazby *Biblia...Deutch.*



35/ Adam a Eva, detail středové plotny na zadní straně knižní vazby *Biblia...Deutch.*



36/ Lucas Cranach st., Martin Luther, 1522, malba na dřevě, Schloßmuseum Weimar.



37/ Dřlna Lucase Cranacha st., Martina Luther, 1526, malba na dřevě, Westfälisches Landesmuseum für Kunst Münster.



38/ Lucas Cranach st., Martin Luther, 1533, malba na dřevě, Wartburg-Stiftung Eisenach.



39/ Lucas Cranach st., Philipp Melancthon, 1533, malba na dřevě, Wartburg-Stiftung Eisenach.



40/ Lucas Cranach st., Ježíšek jako Salvator Mundi, dřevorez.



41/ Lucas Cranach st., Adam a Eva, dřevorez.



42/ Mistr MS, titulní list *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, před rokem 1534, dřevořez.



43/ Mistr MS, úvodní ilustrace *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, před rokem 1534, dřevořez.



44/ Albrecht Dürer, Philipp Melanchthon, 1526, mědiryt.



45/ Hans Brosamer, Martin Luther, 1530, dřevorez.



46/ Knižní vazba *Confessio fidei*, přední deska, Německo kolem 1530, telecí kůže zdobená zlacením, 15,4 x 10,3 cm, Národní knihovna Praha.



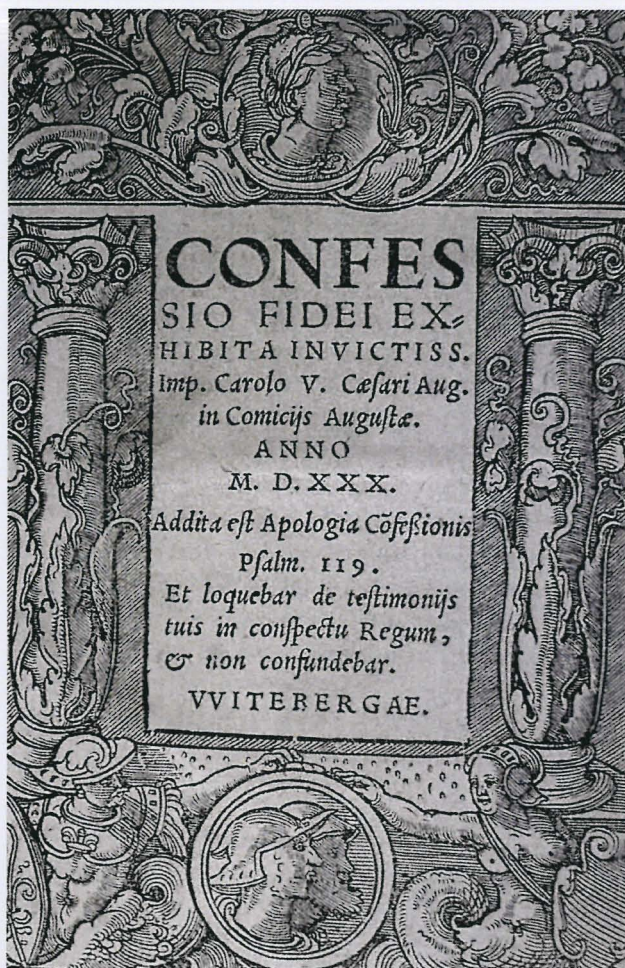
47/ Knižní vazba *Confessio fidei*, zadní deska, Německo kolem 1530, telecí kůže zdobená zlacením, 15,4 x 10,3 cm, Národní knihovna Praha.



48/ Martin Luther, středová plotna z přední strany vazby *Confessio fidei*.



49/ Zmrtvýchvstalý Kristus, středová plotna ze zadní strany vazby *Confessio fidei*.



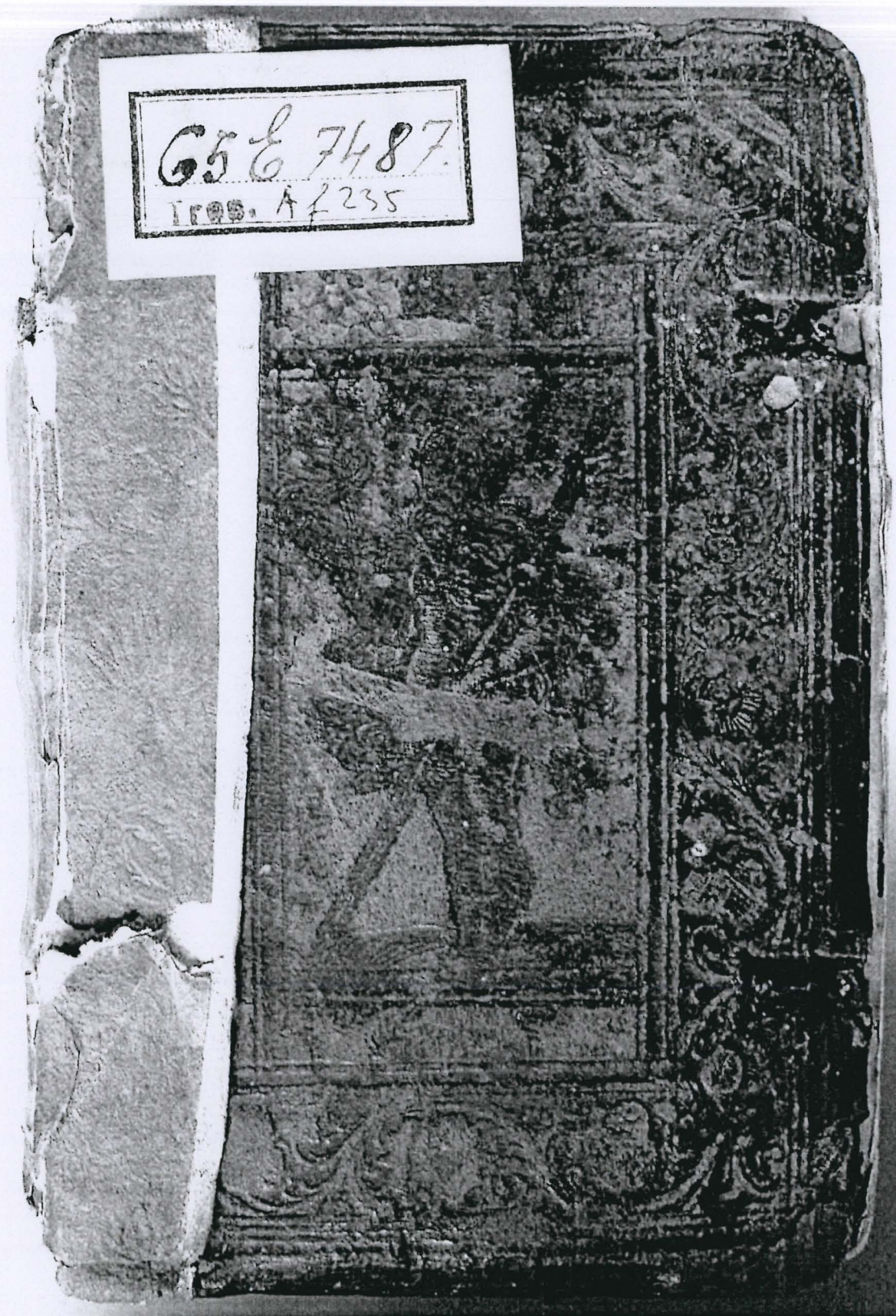
50/ Titulní list *Confessio fidei*, dřevorez, Německo před rokem 1530.



51/ Paris, detail z knižní vazby *Confessio fidei*.



52/ Venuše, detail z knižní vazby *Confessio fidei*.



53/ Knižní vazba *Grammatica Latina*, přední deska, před rokem 1550, kůže zdobená původně zlacením, 16 x 10 cm, Národní knihovna Praha.



54/ Kryštof Meyšnar, knižní vazba *České Bible*, přední deska, po roce 1580, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 25,5 x 18 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha.



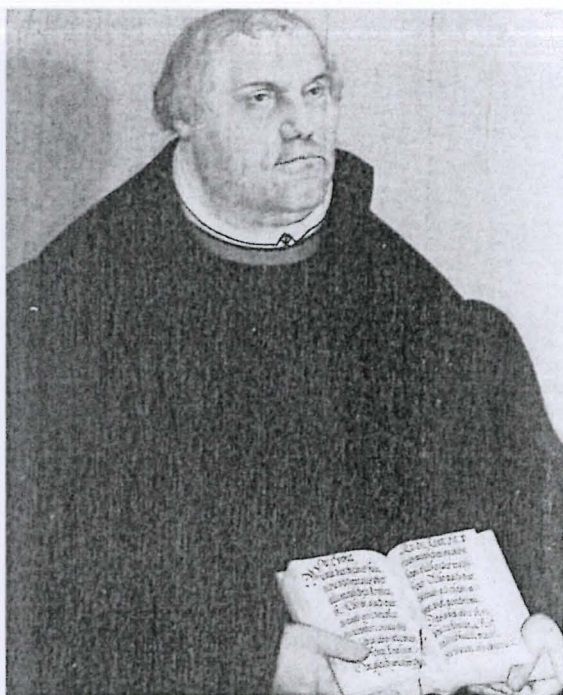
55/ Kryštof Meyšnar, knižní vazba *České Bible*, zadní deska, po roce 1580, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 25,5 x 18 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha.



56/ Martin Luther, středová plotna z knižní vazby *České Bible*.



57/ Philipp Melanchthon, středová plotna z knižní vazby *České Bible*.



58/ Lucas Cranach ml., Martin Luther a Philipp Melanchthon, 1570, malba na dřevě.



59/ Lucas Cranach ml., Martin Luther, dřevorez.



60/ Lucas Cranach ml., Philipp Melanchthon, 1560, dřevorez.



61/ Thomas Krüger, knižní vazba *Historien von Martin Luthers Anfang, Lehr, Leben und Sterben*, přední deska, po 1573, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 21,6 x 16,2 cm, Národní knihovna Praha.



62/ Thomas Krüger, knižní vazba *Historien von Martin Luthers Anfang, Lehr, Leben und Sterben*, zadní deska, po 1573, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 21,6 x 16,2 cm, Národní knihovna Praha.



64/ Thomas Krüger, knižní vazba *Modus legendi abbreviaturas passim in iure*, zadní strana, po roce 1470, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 16,2 x 10 cm, Národní knihovna Praha.



65/ Thomas Krüger, středová plotna s Philippem Melanchthonem, detail knižní vazby *Poemata Georgii Sabini*, zadní strana, kolem roku 1562, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 17 x 10,6 cm, Národní knihovna Praha.



66/ Thomas Krüger, středová plotna s Martinem Lutherem, detail knižní vazby *Poemata Georgii Sabini*, přední strana, kolem roku 1562, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 17 x 10,6 cm, Národní knihovna Praha.



67/ Thomas Krüger, středová plotna s Fortunou, detail knižní vazby 6 A 22, po roce 1572, vepřová kůže zdobená slepotiskem, Národní knihovna Praha.



68/ Hans Sebald Beham, Fortuna, mědiryt.



69/ Thomas Krüger, role se selským tancem, detail knižní vazby 6 A 22, po roce 1572, vepřová kůže zdobená slepotiskem, Národní knihovna Praha.



70/ Hans Holbein, ozdobná bordura titulního listu, před rokem 1523, dřevorez.

5.2. Vazby s medailony

Zcela odlišným typem vazeb byly vazby s centrálními medailony, vyskytující se v českých sbírkách a pocházející převážně z dvacátých až třicátých let 16. století. Tyto vazby patřily, na rozdíl od výše popsaných typů německých, k odlišnému stylovému proudu ovlivněnému Itálií. V Čechách se raně renesanční pokryvy desek vyskytly poměrně časně díky vzorům, které k nám proudily přímo z budínského dvora, kde si podle humanistických italských příkladů vybudoval svou knihovnu Matyáš Korvín. Nová móda se šířila i z Polska, především z Vratislavy a Krakova, kam italské vlivy také zasáhly. Vazby, které byly charakteristické centrálním kruhovým medailonem, do něhož byl zasazen většinou náboženský výjev, byly dále zdobeny malými tlačítky s motivy převzatými z karetých her či hlavičkami andílků a v rozích typickými čtvrtkruhy. Zajímavé je, že tento typ vazeb ve čtyřicátých letech 16. století náhle mizí a české země okamžitě přebírají výzdobné prvky pocházející z Německa, které vycházejí z naprosto odlišných kořenů. Tato unikátní skupina českých knih vázaných v raně renesančním stylu, inspirovaná humanistickými sbírkami antických mincí, gem, plaket a kamejí, neušla pozornosti našich i cizích badatelů.¹⁰⁹ Kompoziční rozvrh vazeb má své nejobdobnější příbuzné právě ve Vratislavi a Krakově. Zkrátka jak píše ve své studii o raně renesančních vazbách Bohumil Nuska: „*Zjišťujeme tudíž, že Budapešť, Praha, Vratislav a Krakov se stávají v první čtvrtině 16. století ohnisky vznikající slohové nádrže, do níž proudí nové podněty a v níž se formuje středoevropská renesanční vazba.*“¹¹⁰

Zajímavé je i zjištění, že zatímco budínské vazby převzaly i ornamentiku inspirovanou Orientem (např. uzlový ornament), české země spíše pouze typ kompozice a

¹⁰⁹ Viz Herain (pozn. 99), s. 556, Bohumil Nuska, *Böhmische Buchbinder in Haebblers Werk. Bemerkungen zu Haebblers Verzeichnis aus böhmischem Material, Gutenberg Jahrbuch*, Mainz 1961, s. 324, viz Nuska, *Počátky české renesanční knižní vazby* (pozn. 43), s. 469-493, viz Hamanová (pozn. 38), s. 101-104, 202-204, 260, H. Geogrey Dudley Hobson, *Bindings in Cambridge libraries*, Cambridge 1929, tab. XXI, viz A. Hobson, *Humanists and Bookbinders* (pozn. 48), s. 127-128.

¹¹⁰ Viz Nuska, *Počátky české renesanční knižní vazby* (pozn. 43), s. 486.

středový medailon. Vyplňování medailonu náboženskými motivy je inovací pocházející právě ze zemí na sever od Alp, jež měla oporu v silné středověké spirituální tradici. Obsahovaly většinou tematiku se sv. Trojicí, sv. Jiřím bojujícím s drakem, P. Marií s dítětem, králem Davidem, sv. Jeronýmem nebo českým lvem. Otázkou je pak proč nakonec kruhový medailon náhle zmizel a byl vystřídán obdélníkovou kompozicí. Jednou z možností vysvětlení je fakt, že kruh není příliš vhodný pro zasazení poprsí či celé postavy (např. reformátorů, císaře či šlechty), pro umístění četných nápisů a vytvoření vhodného prostorového účinku.

Jedním z typických reprezentantů skupiny je i vazba uložená v Národní knihovně v Praze pod signaturou 5 B 75 (Tres Nb 47). Slabší dřevěné desky o rozměru 31,5 x 20,2 cm, potažené žlutohnědou kůží, byly zdobeny slepotiskem a patrně i původním zlacením, které je dnes díky působení vzduchu zčernalé. V literatuře se někdy uvádí, že tyto motivy byly tištěné černou barvou, ale restaurátor z Národní knihovny Ondřej Lehovec, s nímž jsem problém konzultovala, se na základě svých technologických poznatků domnívá, že lze potvrdit spíše domněnku o původním zlacení.¹¹¹ Hřbet je rozdělen na šest polí s vyčnívajícími vazy, ořízka byla snad taktéž zlacená a původní háčkové spony dnes chybí. Přední deska knihy je zdobena na okrajích sdruženými slepotiskovými linkami, které vytvářejí rámce pro dvě ornamentálně odlišné zlacené bordury provedené rolí. Dále následují úzké linky složené z půlměsíčků a čárek, jenž vymezují centrální obdélníkové vpadlé pole. To je zdobeno uvnitř rohů typickými čtvrtkruhy s lipovým listem, který je umístěn také nahoře a dole na centrální ose. Kromě tohoto tlačítka se v dolní části středového obdélníku objevuje razítko s hlavičkou andílka a do čtverce jsou pak komponované čtyři rolničky. Uprostřed se v kruhovém medailonu s poměrně širokým rámem nalézá jemně řezaný výjev se svatým Jiřím v brnění, jedoucím na koni a zvedajícím meč, aby mohl zabít pod sebou ležícího draka. Nad medailonem je ze

¹¹¹ Viz A. Hobson, *Humanists and Bookbinders* (pozn. 48), s. 127.

samostatných razítek vytlačen rok „1528“ a nad vpadlým obdélníkem je vložené pole s nápisem „LVCIANUS“, což byl autor spisu s názvem *Luciani Samosatensis Saturnalia* [s. 117, obr. 71].¹¹²

Lukián ze Samosaty (120-180 našeho letopočtu) byl slavným a obdivovaným rétorikem a spisovatelem, který psal v řeckém jazyce dialogy a povídky satiricky či komicky laděné. Výběr z jeho díla se často objevuje už v rukopisné formě a poprvé byl vydán tiskem roku 1499 ve Florencii. Frobenius jej vydal v Basileji roku 1521.¹¹³ *Saturnalia* byla přeložena do latiny pro pařížskou edici roku 1514 Erasmem Rotterdamským a Thomasem Morem a opatřena vysvětlujícími komentáři. Oba humanisté se snažili o znovuoživení křesťanské teologie studiem bible a spisů duchovních otců ve světle klasické řecké tradice literatury a filozofie. Kniha byla bohatě ilustrována samotným Ambrosiem Holbeinem technikou dřevořezu [s. 118, obr. 72, 73]. Umělec vyřezal i na konci otištěnou typickou Frobeniovu značku a zdobené iniciály uvnitř spisu. Předtím (roku 1518) doplnil malíř dřevořezovými ilustracemi také Morovu *Utopii*.

Zadní strana knižní vazby *Luciani Samosatensis Saturnalia* byla rámována slepotiskovými linkami, které vytvářejí okrajový rámeček, vyplněný geometricky řešeným vzorem. V další borduře pak nalezneme pouze v rozích zlacená razítka s rolničkou a dále následuje vpadlé středové pole, kde centrální medailon je v ose nahoře a dole doprovázen drobnými kolky s hlavičkami andílků s křídélky, a do čtverce komponovanými lipovými listy. V rozích vpadlého pole jsou vloženy vázané kytice a nad i pod tímto polem krátké pruhy taktéž zlaceného ornamentu [s. 119, obr. 74]. V medailonu je zobrazen král David hrající na

¹¹² Titulní list uvádí spis jako: *Luciani Samosatensis Saturnalia, Cronosolon, id est, Saturnalium legum lator, Epistolae saturnales, De luctu, Abdicatus, Icaromenippus seu Hypernephelus, Toxaris siue Amicitia, Alexander seu Pseudomantis, Gallus seu Omnium, Timon seu Misanthropus, Pro tyrannicida declamatio, Erasmi declamatio, Lucianicae respondent, De ijs dui mercedes conducti degunt, Dialogi 18, Herkules Gallicus, Eunuchu seu Pamphilus, De sacrificijs, Conuiuium seu Lapithae, De astrologia, Des. Erasmo Roterod. Interprete. Aliquot item ex eodem commentarij, Thoma Moro interprete, quos in calce humus libri numeratos reperies. Basileae, apud Io. Frob., An. M.D.XXI.*

¹¹³ Frank Hieronymus, Griechischer Geist aus Basler Pressen, *Öffentliche Universität Bibliothek Basel*, <http://www.ub.unibas.ch/kadmos/gg/hi/higg0088.htm>, vyhledáno 11.7.2006.

lyru a sedící na trůnu umístěném v prostorovém náznaku renesanční architektury, a vpravo dole sedí podle dobové módy oděná krásná žena, která si myje odhalené nohy [s. 120, obr. 75]. Takto byla často v renesančním umění zpodobňovaná Betsabé. Podle tradice jí David spatřil večer, když se procházel po střeše svého paláce a poslal si pro ní. Jejího manžela Urijáše pak nechal postavit ve své armádě do nejtěžšího boje, aby zahynul. Pak Betsabé pojal za manželku. David jako starozákonní král bývá chápán jako typologický předobraz Krista (podle Matouše byl jeho přímým předkem) a Betsabé pak může symbolizovat samotnou církev.¹¹⁴

Také sv. Jiří zabíjející draka, umístěný v medailonu přední strany desek, je zobrazen podle dobových konvencí jako renesanční rytíř v brnění s chocholem na čapce, jenž se napřahuje, aby mečem zabil šupinatého draka se špičatým jazykem a dlouhým ocasem [s. 120, obr. 76]. Po jeho pravé ruce klečí princezna, která se modlí za jeho úspěch. Vlevo se tyčí skála, která na rozdíl od legendy postrádá hradby města, za nimiž měli místní obyvatelé sledovat celou scénu. Ve Zlaté legendě (*Legenda Aurea*) je uvedeno, že sv. Jiří zachránil princeznu plačící na břehu velkého jezera, která měla být obětována drakovi, neustále ohrožujícímu obyvatele města Silena svými jedovatými výpary. Jiří se nejdříve pokřižoval a tím se poručil do vůle boží, srazil draka k zemi a zranil jej svým kopím. Poté nařídil dívce, aby mu hodila svůj pás na krk a drak za ní šel do města jako krotký pes, ale obyvatelé se ho báli a začali před ním prchat. Jiří prý zvolal: „*Nebojte se, neboť mě Pán poslal k vám, abych vás zbavil pokuty, kterou splácíte drakovi. Jen uvěřte v Krista, každý z vás ať se dá pokřtít, a já toho draka zabiju.*“¹¹⁵ Král dal všechen lid pokřtít a Jiří vytrhl meč z pochvy a draka zabil. Na jeho počest a také počest P. Marie pak nechal panovník postavit veliký chrám. Sv. Jiří jako legendární svatý bojovník a mučedník zde v podobě draka zabíjí jím představované zlo a pohanství. Sama dívka může symbolizovat místo, které bylo obráceno ke křesťanství (tedy

¹¹⁴ Viz Hall, heslo David (pozn. 98), s. 108-111.

¹¹⁵ Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, Praha 1998, s. 147-148.

Kapadocii). Princezna se modlí za Jiřího vítězství čili za vítězství křesťanské církve. V podobném smyslu býval interpretován i král David. Jeho postava mohla také znamenat Kristovo vítězství nad ďáblem.¹¹⁶ To, že byl tento Kristův rytíř zobrazen podle dobové módy, dokládá i přívěšek se sv. Jiřím od neznámého nizozemského umělce, vytvořený kolem roku 1500 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) [s. 121, obr. 77] nebo podobně komponované grafické listy Hanse Schäufoleina či Erharda Schöna (po roce 1515) [s. 121, obr. 78].

Naprosto shodný středový medailon s králem Davidem a Betsabé byl vyzlacen na přední straně desek spisu *Herbarum Imagines vivae*, vydaném ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1535 tiskařem Christianem Egenollfem.¹¹⁷ Tato kniha, uložená v pražské Národní knihovně pod signaturou 16 H 37 (Tres. Nd 69), je nově ilustrovanou revizí herbáře *Hortus sanitatis* připisovanému Johannu von Cuba (1484-1503).¹¹⁸ Vydavatel Egenollf opatřil *Herbarum Imagines vivae* dřevořezy rostlin na čtyřiceti listech po obou stranách. Jedná se o dokonalé plagiáty originálních ilustrací Hanse Weiditze, které již předtím vyšly v *Herbarum Vivae Eicones* (1530) Otto Brunfelse. Svým způsobem realistická vyobrazení květin znamenala „revoluci“ v obrazové výpravě herbářů. Vydavatel Schott, který do Weiditzových dřevořezů zřejmě mnoho investoval, samozřejmě nařkl později Egenollfa z podvodu [s. 121, obr. 79].¹¹⁹

Vazba tohoto spisu byla vyzdobena kompozičně podobným způsobem jako kniha předcházející, takže i v tomto případě vnitřní obsah nesouzní s vnější výzdobou. U skupiny raně renesančních vazeb s medailony je to takřka pravidelný jev. Jakoby knihvazač používal oblíbené náboženské náměty na jakékoliv spisy a vůbec neřešil jejich obsahovou stránku, a to

¹¹⁶ Viz Hall, heslo Jiří (pozn. 98), s. 199-200.

¹¹⁷ Uvedeno jako: *Herbarum Imagines vivae. Der kreuter Lebliche Contrafrantug. Francoforti, Christianus Egenollf.*

¹¹⁸ Viz A. Hobson, *Humanists and Bookbinders* (pozn. 48), s. 127.

¹¹⁹ A. Ascher, *Herbarius with superb botanical Woodcuts by von Weiditz, Ascher Rare Books*, http://www.Ascherbooks.com/683_v.html, vyhledáno 11.7.2006.

i přes to, že knihy byly vázané velice pečlivě v dražších kozích kůžích a výzdoba byla téměř celá zlacená, takže se nejednalo o „nakladatelskou“ levnou produkci.

Herbář měl desky z tenkého dřeva o rozměru 20,2 x 15,4 cm potažené jemnější tmavě hnědou kozinkou. Ořízka byla barvena do okrových tónů, háčkové spony chybí, hřbet s vystupujícími vazy byl nejdříve zabílen a poté naprosto nevhodně přelepen tmavým kusem kůže, zřejmě aby se alespoň zamezilo rozpadu svazku.

Přední strana vazby je nejprve rámována sdruženými slepotiskovými linkami, které tvoří rámeček pro širokou roli, na které byl vyřezán motiv pnoucího se vinného listu. Středové pole bylo zdobeno nahoře zlaceným nápisem „HERBARIVM“ a pod ním byl vyznačen středový obdélník situovaný na výšku s rohy zdobenými čtvrtkruhy. V centrální ose se dále vyskytují malá razítka opět s motivy převzatými z karetých her (srdce) a po stranách medailonu nalezneme otisky dvou malých vloček. Centrální námět s králem Davidem a Betsabé, provedený identickou kruhovou plotnou použitou již na výše popsaném exempláři (5 B 75), je zde vhodně tématicky doplněn pnoucí se vinnou révou v okrajové borduře [s. 122, obr. 80]. Réva byla ve Starém zákoně přirovnávána například k Izraeli a v rabínských spekulacích byl vinný keř považován za rajský strom života či poznání. Objevovala se také v podobenstvích novozákonních, kde poukazuje na samotného Krista a společenství křesťanů. Již ve Starém zákoně byl Mesiáš symbolizován vinnou révou. V Novém zákoně se i Ježíš sám připodobňoval k vinnému keři „*Já jsem vinný kmen, vy jste ratolesti*“ (Jan 15,1-8). Podobenství bylo vykládáno církevními autory jako znázornění společenství Kristova, konstituujícího se na podkladě křtu. Vinná réva jako symbol církve se objevovala zejména v období středověku. Tehdy mohla být tato rostlina použita jako symbol Krista, jehož byl starozákonní král David přímým předkem.¹²⁰

¹²⁰ Viz Royt - Šedinová, heslo Vinná réva (pozn. 90), s. 106-108.

Zadní strana desek byla celá zdobená pouze technikou slepotisku. Kompozice byla složena ze sdružených linek, okrajové bordury a centrálního obdélníku vyplněného válečkem ve třech paralelních řadách s motivem pnoucí se pětilisté růže [s. 123, obr. 81]. Tento motiv se vhodně vztahoval k výzdobě přední strany desek. Růže byla již v antice považována za rychle vadnou květinu, a tedy mohla značit pomíjivost či krátké trvání lidského štěstí i života. Od raných křesťanských dob byla symbolem mučedníků a betlémských neviňátek. Kvetoucí růží byla nazývána také P. Marie a byla i symbolem Krista, neboť její červená barva připomíná barvu krve. Sv. Ambrož hovořil o Kristu jako o „květu Mariině“. Pětice růžových listů pak v antice symbolizovala čtyři živly a éter, v křesťanském umění podle Bernarda z Clairvaux to byly rány Kristovy, čili se symbolika růže vztahovala k jeho utrpení.¹²¹

Oba motivy (pnoucí se vinný list i růže) zde byly použity ve významu symbolickém a nikoliv pouze jako neutrální typ výzdoby. Rostlinné náměty umístěné na obou deskách vhodně myšlenkově doplňovaly hlavní výjev ze Starého zákona s králem Davidem a Betsabé. Při velkém zvětšení kruhového medailonu je navíc patrné, že na pravé straně u Davidova trůnu lze nalézt další květinu, která se nejvíce podobá šafránu. Vzácná rostlina byla známá již v antice. Plinius o ní napsal ve své *Historii Naturalis*, že pro její zdárný růst musí být nejdříve udupána a hnětena. Proto se později Šafrán stal symbolem pokory a lásky. Zde může narážet na lásku, která vzplanula mezi Davidem a Betsabé, ale také možná na pokoru, se kterou se David tvrdě postil, když jejich právě narozené dítě onemocnělo.¹²²

Další podobně kompozičně zdobená vazba s centrálním medailonem, uložená v Národní knihovně v Praze (sign. 39 B 37), chrání dílo napsané Johannem Müllerem více známým pod latinským pseudonymem Regiomontanus (1436-1476). Významný astronom, fyzik a matematik předkoperníkovské doby v *Epytoma in Almagestum Ptolomei*, vydaném

¹²¹ Viz Royt - Šedinová, heslo Růže (pozn. 90), s. 90-92.

¹²² Viz Royt - Šedinová, heslo Šafrán (pozn. 90), s. 93.

v Benátkách 31. září roku 1496 v tiskárně Johanna Hammana, navázal na nedokončené dílo svého učitele Georga von Peurbach (1423-1461), který začal překládat z řečtiny do latiny spis Claudia Ptolemaia Alexandrijského *Almagest* (což je z arabštiny převedený název pro „Velkou knihu“). Vzácná inkunábule (tedy prvotisk) obsahovala Ptolemaiem popsané pohyby hvězd a pozice planet, opatřené zasvěceným Regiomontanovým komentářem i jeho vlastní astronomické tabulky, které byly natolik přesné, že si je na svou objevitelskou cestu do Ameriky vzal i Kryštof Kolumbus. Kniha byla bohatě doplněna dřevořezovými iniciálami od neznámého umělce.¹²³

Uváděné dílo bylo svázáno v dřevěných deskách potažených tmavě hnědou kůží (32 x 22 cm), zabílený hřbet o pěti polích byl restaurátory přelepen novým světlejším pokryvem, ořízka byla barvena do okrových odstínů a svazek se uzavíral textilními stuhami, které dnes chybí. Přední deska je nejdříve zdobena slepotiskovými linkami a bordurou vyplněnou geometrickým ornamentem, a dále již následuje výzdoba zlacená [s. 124, obr. 82]. Nejdříve je to úzký pruh ornamentu a směrem ke středu pak jemná linie tvořená pŕlměsíčky a čárkami. V horní části vazby je pak ve dvou polích oddělených tečkami uveden název a autor díla „EPYTOMA IOANIS/ DE MONTE REGIO“. Centrální obdélník byl zdoben opět v rozích typickými čtvrtkruhy, které mají uvnitř motiv rolničky a nad nimi razítky se stylizovanými kyticemi. Ve střední ose jsou dva otisky rotujících růžic a ústředním motivem kompozice je kruhový medailon se sv. Jeronýmem [s.125, obr. 83]. Svatý je zobrazen podle dobového zvyku jako stařec s dlouhými vousy a se svatozářím kolem hlavy, zahalený do dlouhého pláště klečící na kolenou před vztyčeným Krucifixem. U nohou mu leží lev, který byl jeho nejčastějším atributem. V zadním plánu napravo je vidět náznak architektury s věží. Druhá strana desek není z ikonografického hlediska už tak zajímavá. Obdobně rozvržená kompozice, složená z linek a ornamentálních bordur provedených slepotiskem, byla ve středu doplněna

¹²³Jonathan A. Hill, A Central Work in the History of Renaissance Astronomy, *Bibliopolis*, <http://www.polybiblio.com/jahill/HillBibl-Selections782.0.html>, vyhledáno 15.7.2006.

zlateným znakem měst pražských s datem 1525 a drobnými razítky s rolničkami a kyticemi [s. 125, obr. 84].

Způsob zobrazení sv. Jeronýma se nejvíce přibližuje dobové grafice – např. grafickému listu Albrechta Dürera z roku 1496 [s. 126, obr. 85]. Dürer dokonce roku 1488 vybavil obrázky celý životopis sv. Jeronýma ve spise *Heiligenleben*, ilustrovaným 254 dřevořezy a vydaným umělcovým kmotrem, tiskařem i nakladatelem v jedné osobě, Anthonem Kobergerem (kolem 1445-1513). Umělcův kompoziční rozvrh převzal také Lucas Cranach st. – např. na dřevořezu z roku 1509 [s. 126, obr. 86] a malbě z roku 1525. Z roku 1516 pocházela i grafika sv. Jeronýma jako poustevníka na poušti od Albrechta Altdorfera.

Světec byl jedním ze čtyř latinských (západních) církevních otců a v Dürerově době patřil k nejoblíbenějším a nejčastěji znázorňovaným postavám v malbě i grafice. Zde byl zobrazen jako kající na poušti, v pravé ruce držící kámen, se kterým se obvykle bil v prsa. Kámen byl však pouze pozdějším výmyslem umělců neboť Jeroným ve svém listě popsal, že zakusil sexuální halucinace a bil se proto v prsa tak dlouho, dokud ho vzrušení nepřešlo (o kamenu neí zmínka). Sám Jeroným byl také jedním z překladatelů Písma svatého a církevním teologem. Církevní architektura v pozadí může být narážkou právě na jeho překlad bible. Světec žil údajně v Betlémě a sem jej následovala římská aristokratka Pavla, kterou před tím obrátil ke křesťanské víře. Pavla pak vystavěla četné ženské kláštery a jeden mužský, kde po mnoho let tento církevní otec překládal bibli do latiny (tzv. *Vulgáta* uznaná tridentským koncilem jako oficiální latinský text).¹²⁴

Obliba Jeronýma byla velká i z toho důvodu, že od konce 15. století narůstal zájem o Písmo a jeho překlad do národních jazyků, který vyvrcholil právě v dvacátých letech 16. století například také Lutherovým překladem Starého i Nového zákona do němčiny. Většina autorů, včetně německých reformátorů, navázala právě na Jeronýmův původní překlad.

¹²⁴ Viz Hall, heslo Jeroným (pozn. 98), s. 195-196.

Jak vidno, ikonografický námět opět nesouzní příliš s obsahem textu, který je uvnitř nádherně zdobené vazby. Popsaný astronomický spis však mohl být vázán i v deskách, které mohly odkazovat na jeho obsahovou stránku. V „The Capin Library of College Williams Town“ (Massachusetts) se nalézají identický tisk, vázaný do světlé vepřovice a zdobený slepotiskem, s portrétem prvního překladatele díla astronoma Georga von Peurbacha.

Skupina knižních vazeb s centrálními medailony bývá často připisována jediné knihvazačské dílně vedené anonymním mistrem označovaným jako „Mistr práv českých“, jenž nese své pojmenování podle jedné z kožených vazeb, která má v kruhovém medailonu českého lva (sign. 17 A 15, Národní knihovna Praha). Nebo se někdy uvažuje o více dílnách, které ovšem pracovaly podle vzoru tohoto knihvazače, vlastnily obdobné nářadí a zachovávaly kompoziční rozvrh inspirovaný italskými kořeny. Ikonografické náměty, které se na těchto vazbách vyskytují, jsou běžným typem oblíbených motivů, které vycházejí z dobové grafiky i malby a nesouvisí příliš s obsahem knihy. Jako by zde náměty krále Davida, sv. Jiří, sv. Jeronýma a dále P. Marie či Křtu Kristova byly „univerzálními značkami“ vyjadřujícími náboženskou citelnost té doby.¹²⁵ Zajímavé je i zjištění, že na rozdíl od vazeb s portréty reformátorů, se zde téměř neobjevují typologické paralely ze Starého a Nového zákona, které byly v novověku typické spíše pro reformaci a u katolíků se objevovaly zřídka. Také se zde daleko častěji objevují názvy spisů či jména autorů na předních deskách, kdežto u předcházející „skupiny německé“ velice často chybí. Naopak u medailonů nenalezneme slovní doprovod k zobrazení, což souviselo naopak u reformační tematiky souvisí s vývojem Cranachova „didaktického“ obrazu.

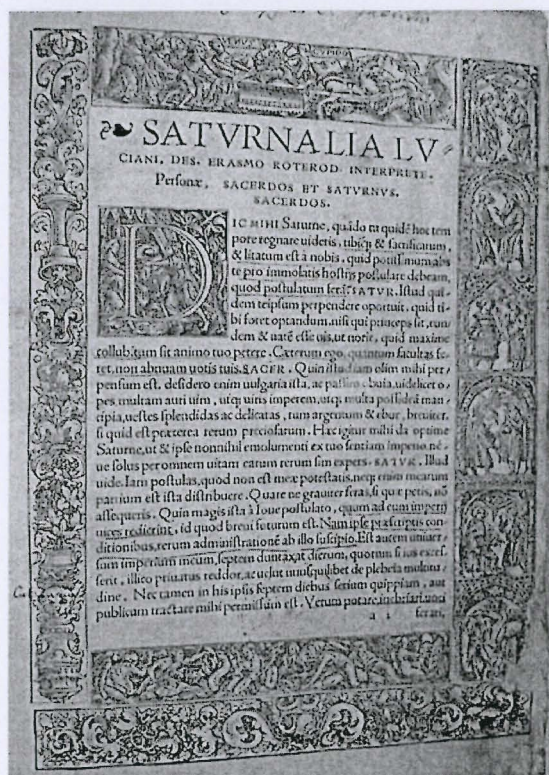
¹²⁵ Knižní vazba s Křtem Kristovým je uložena v univerzitní knihovně v Praze pod signaturou 6 A 84 a chrání Ciceronovo dílo. Zajímavý je i poznatek, že kruhový medailon, který není čitelný není podle restaurátora Ondřeje Lehovce zničený opotřebením, ale že plotna nebyla dobře otištěna do kůže. Při práci nevtačil knihvazač plotnu dostatečnou silou a jelikož se vazba zdobila až když byla vlastně hotová a potažená kvalitní kůží, používal se tedy i tento nevydařený kus a vazba se z finančních důvodů nepředělávala.



71/ Knižní vazba *Luciani Samosatensis Saturnalia*, přední strana, Čechy po roce 1521, kůže zdobená slepotiskem a zlacením, 30,5 x 20,2 cm, Národní knihovna Praha.



72/ Ambrosius Holbein, titulní list *Luciani Samosatensis Saturnalia*, před rokem 1521, dřevořez.



73/ Ambrosius Holbein, ilustrovaná stránka k *Luciani Samosatensis Saturnalia*, před rokem 1521, dřevořez.



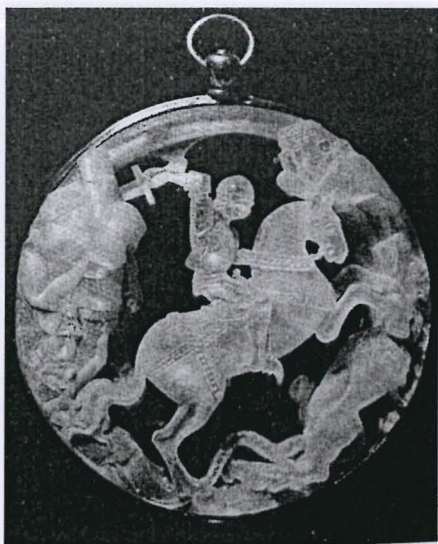
74/ Knižní vazba *Luciani Samosatensis Saturnalia*, zadní strana, Čechy po roce 1521, kůže zdobená slepotiskem a zlacením, 30,5 x 20,2 cm, Národní knihovna Praha.



75/ Král David a Betsabé, středový medailon knižní vazby *Saturnalia*.



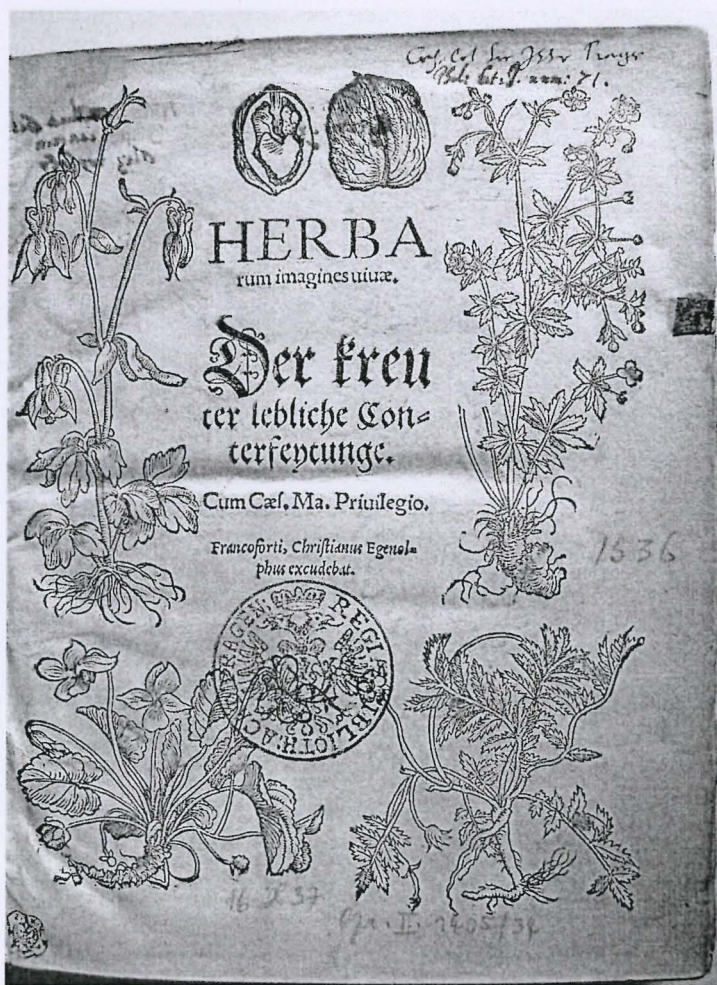
76/ Sv. Jiří zabíjející draka , středový medailon knižní vazby *Saturnalia*.



77/ Sv. Jiří zabíjející draka, přívěšek, Nizozemí kolem roku 1500, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



78/ Erhard Schön, sv. Jiří zabíjející draka, po roce 1515, dřevořez.



79/ Titulní list *Herbarum Imagines vivae*, před rokem 1530, dřevořez.



80/ Knižní vazba *Herbarium Imagines vivae*, přední deska, Čechy po roce 1535, kozí kůže zdobená zlacením a slepotiskem, 20,2 x 15,4 cm, Národní knihovna Praha.



81/ Knižní vazba *Herbarium Imagines vivae*, zadní deska, Čechy po roce 1535, kozí kůže zdobená zlacením a slepotiskem, 20,2 x 15,4 cm, Národní knihovna Praha.



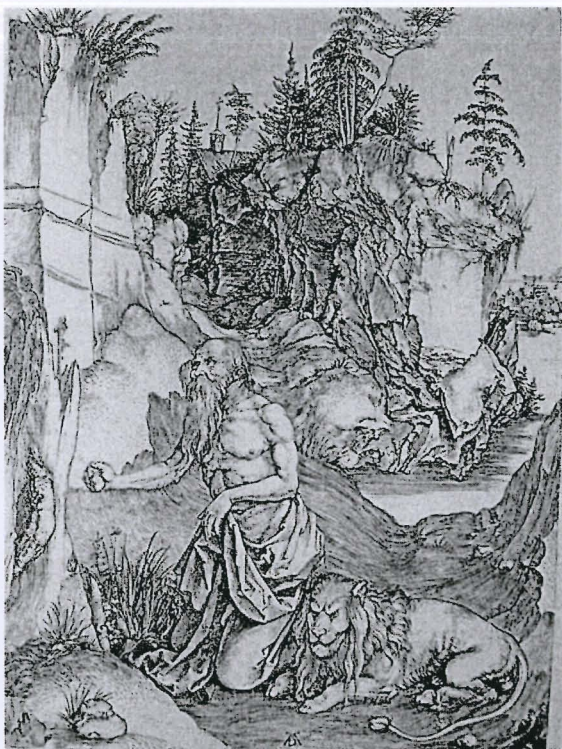
82/ Knižní vazba *Epytoma Ioani de Monte Regio*, přední deska, Čechy kolem roku 1525, koží kůže zdobená zlatením a slepotiskem, 32 x 22 cm, Národní knihovna Praha.



83/ Sv. Jeroným, detail knižní vazby *Epytoma Ioani de Monte Regio*.



84/ Znak měst pražských, detail knižní vazby *Epytoma Ioani de Monte Regio*.



85/ Albrecht Dürer, sv. Jeroným, 1496, mědiryt.



86/ Lucas Cranach st., sv. Jeroným, 1509, dřevořez.

Závěr

Během druhé poloviny 15. a počátku 16. století se vzhled knihy změnil natolik, že se zřetelně přiblížil knize moderní doby. Díky vynálezu knihtisku se stal tento dříve nedostupný, a často příliš nákladně zdobený předmět, téměř běžnou součástí lidského života. Skrze knihu se pak šířily cenné informace, vzdělanost, ale také přímo nejnovější dobové myšlenky (např. reformační). Kniha, která podstatně zlevnila a mohla být najednou tištěna na rozdíl od středověké doby v několika stovkách či tisících exemplářů, prodělala velké změny. Podstatně se zjednodušilo písmo i typografická úprava, materiálem byl nejčastěji dostupnější papír a přidala se i nově používaná technika dřevořezové ilustrace. Také v knihvazačském světě došlo následkem rychlé proměny knižního korpusu k posunu po estetické, tvarové i materiálové stránce. Změnily se jednak technické postupy, jednak výběr výtvarných námětů.

Přestože se v knižní vazbě 16. století prolínají nejrůznější inspirace a vlivy, jsou poměrně jasně zřetelné dvě odlišné vývojové linie. Nejdůležitější byl zcela inovační směr reprezentovaný Itálií a Francií, která hledala inspiraci pro zcela nový způsob výzdoby knih především u islámských umělců a v antické tradici. V Německu, Nizozemí a střední Evropě se islámská umělecká tradice příliš neuplatnila. Naopak zde vazby začaly být zdobený často i figurálními náboženskými motivy, portréty, alegorickými postavami z antické mytologie a ornamenty používanými již ve středověkém výtvarném umění. Jak je patrné z kapitoly o portrétech reformátorů i z kapitoly o kruhových medailonech, sehrála výraznou inspirační roli v zemích na sever od Alp hlavně grafika, zdokonalovaná nejlepšími umělci této doby.

Dvě skupiny vazeb z Uměleckoprůmyslového muzea a Národní knihovny v Praze, jež jsem vybrala ve své práci ke zdokumentování výše uvedených jevů, jsou dokladem zajímavého setkávání a prolínání dvou přístupů – „německého“ a „italského“.

U první, „německé“ sledované skupiny knih s reformační tematikou se ve většině případů potvrdila shoda jejich textového obsahu s výzdobou na knižní vazbě.

K dokonalému souladu vnitřní úpravy knihy, ilustrace, textu i výzdobných motivů na knižní vazbě došlo zvláště v případě *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, přeložené do němčiny přímo Martinem Lutherem. Jak doložily úvodní kapitoly této práce věnované historii i ikonografické rozbory námětů, sehrála velký význam v tomto procesu malířská dílna Lucase Cranacha st.. Malby, jednotlivé grafické listy i knižní ilustrace, vzešlé z této dílny, zejména s vyobrazeními obou reformátorů, byly hlavními vzory pro řezáče knihvazačského náčiní přibližně od 30. let až do 90. let 16. století. V českých sbírkách se těchto vazeb dochovalo hojné množství a pocházely nejčastěji přímo z Německa, a nebo bylo alespoň z této země dovezeno knihařské nářadí. V druhé polovině 16. století se však portréty reformátů začaly objevovat i zcela nahodile na tiscích, které s nimi nemají nic společného. Tento jev dokumentují německé vazby *Modus Legendi abbreviaturas passim in iure a Poemata Georgii Sabini*, obě ze sbírek Národní knihovny.

Druhá sledovaná skupina vazeb - s kruhovými medailony - dokládá, že výjevy nemusely v žádném případě korespondovat s textovým obsahem knihy, a že čtenář byl spokojen i s „neutrálním“ výzdobným prvkem všeobecně osvědčeným. Z ikonografického hlediska se na těchto sledovaných vazbách v našich sbírkách neobjevují žádné netypické zvláštnosti, ale běžné motivy vycházející především z náboženského a myšlenkového cítění té doby. Nicméně Cranachův vzor zapůsobil i na tuto „italskou“ skupinu vazeb. Ve zlacených medailonech z českých sbírek se totiž oproti původnímu typu objevuje náboženská tematika jako např. sv. Jiří bojující s drakem, král David s Betsabé, sv. Jeroným, Madona atd. Ojedinelá a málo početná skupina raně renesančních knižních vazeb s medailony, vzniklá přímo na našem území, je sice osamělým příkladem inspirovaným přímo italskými vlivy, ale právě propojením s grafikou inspirovanými náboženskými výjevy se stává významným dokladem propojování výtvarných motivů i technik z různých zemí.

Rozsáhlejší výzkum v budoucnosti by jistě mohl přinést dohledání a roztřídění knižních vazeb dle jednotlivých typologických skupin podobným způsobem, jako jsem se o to pokusila ve své práci. Na své zařazení a ikonografické zpracování čekají v depozitářích českých muzeí a knihoven např. desítky svazků s vyobrazením Judity a Holoferna, Jáel, Lukrécie, a stovky jiných.

Seznam použité literatury

- Adam, Paul, *Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte*, Leipzig 1890
- Augusta, J. M., *Rukověť sběratelova*, Praha 1927
- Badstüber-Gröger, Sybille – Findeisen, Peter, *Martin Luther. Städte, Stätten, Stationen*, Leipzig 1983
- Baleka, Jan, *Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997
- Bland, David, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Berkeley 1969
- Blumen, Eugen, et al., *Kunst der Reformazionzeit: eine Einführung mit erläuternden Bildkommentaren an ausgewählten Beispielen aus den Sammlungen der Staatlichen Museum zu Berlin, Hauptstadt der DDR, dem Thülingen Museum Eisenach, der Wartburg-Stiftung Eisenach und der Staatlichen Luhterhalle Wittenberg* (kat. výst.), Berlin 1983
- Bernardini, Mauro, *Medicea volumina: legature e libri Medici nella Biblioteca universitaria di Pisa* (kat. výstavy), Pisa 2001
- Blažiček, Oldřich – Kropáček, Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991
- Bohatcová, Mirjam, et al., *Česká kniha a svět*, Praha 1973
- Bologna, Giulia, *Legature*, Milano 1998
- Bosch, Gulnae, Carswell, John, Petherbridge, Guy, *Islamic Bindings and Bookmaking* (kat. výst.), Chicago 1981
- Bradáč, Ludvík, *Knihařova technologie. Co má věděti knihař o svých materiálech*, Praha 1941
- Bradáč, Ludvík, *Knižní vazby v proměně věků*, Praha 1931
- Bradáč, Ludvík, *Mramorování, papíry škrobové, natírané a jiné způsoby zpestřování papíru s ilustracemi a ukázkami*, Praha 1927

- Bradáč, Ludvík, *Úprava vazeb knižních*, Praha 1911
- Breslauer, Bernard H., *The Uses of Bookbinding Literature*, New York 1986
- Boubín, Jaroslav, *Hans Holbein ml.. Obrázky ke Starému zákonu*, Litomyšl 1996
- Čadík, Jindřich, *Renesanční vazby francouzské ve sbírkách západočeského umělecko-průmyslového musea města Plzně*, Plzeň 1928
- Foot, Mirjam M., *The History of Bookbinding as a Mirror of Society*, London 1997
- Goldschmidt, Ernst Philip, *Gothic and Renaissance Bookbindings. Exemplified and Illustrated from the Author's Collection*, London 1928 (2 sv.)
- Haebler, Konrad, *Rollen - und Plattenstempel des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1928–1929 (2 sv.)
- Hall, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991
- Hamanová, Pavlína, O několika českých supralibros. Příspěvek k vazbám z 2. poloviny 16. a první poloviny 17. století, in: *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb I*, ed. B. Nuska, Liberec 1962, str. 9–31
- Hamanová, Pavlína, Příspěvek k dějinám české vazby druhé poloviny 16. století a první poloviny 17. století, in: *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb III–IV*, ed. B. Nuska, Liberec 1965, str. 7-18
- Hamanová, Pavlína, *Z dějin knižní vazby od nejstarších dob až do XIX. století*, Praha 1959
- Hamanová, Pavlína – Nuska, Bohumil, *Knižní vazba sedmi století z fondů Strahovské knihovny* (kat. výst.), Praha 1966
- Hannett, John (pseud. Arnett, John Andrews), *An Inquiry into the Nature and Form of the Books of the Ancients, with a History of the Art of Bookbinding*, London 1837
- Hartman, John P., *Bookbindings*, London 1961
- Heinz - Mohr, Gerd, *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999
- Helwig, Hellmut, *Handbuch der Einbandkunde*, Hamburg 1953-1955 (3 sv.)

- Herain, Karel, Knižní vazba, in: *Československá vlastivěda VII*, Praha 1933, str. 553–564
- Hobson, Anthony, *Apollo and Pegasus. An Enquiry into the Formation and Disperse of a Renaissance Library*, Amsterdam 1975
- Hobson, Anthony, *Humanists and Bookbinders. The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbindings 1459–1559 with the Census of Historiated Plaquette and Medalion Bindings of the Renaissance*. Cambridge 1989
- Hobson, Anthony–Culot, Paul, *Italien and French 16–century Bookbindings*, Bruxelles 1991
- Hobson, H. Geoggrey Dudley, *Maioli, Canevari and Others*, London 1926
- Hobson, H. Geoggrey Dudley, *Bindings in Cambridge Libraries*, Cambridge 1929
- Hoffmann, Carl A., et al., *Als Frieden möglich war: 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden* (kat. výstavy), Augsburg 2005
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 1, Achen-Altendorfer, ed. Friedrich W. H. Hollstein, Amsterdam 1954
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 3, Hans Sebald Beham, ed. Friedrich W. H. Hollstein, Amsterdam 1955
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 4, Beischlag – Brosamer, ed. Friedrich W. H. Hollstein, Amsterdam 1957
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 6, Cranach–Druse, ed. Friedrich W. H. Hollstein, Amsterdam 1959
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 7, Albrecht and Hans Dürer, ed. Friedrich W. H. Hollstein, Amsterdam 1962
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 14, Ambrosius Holbein to Hans Holbein the Younger, ed. Tilman Falk, Amsterdam 1988
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 31, Michael Ostendorfer to Georg Penz, ed. Tilman Falk, Amsterdam 1991

- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 42, Gordian Sanz to Hans Schäufelein, ed. Robert Zijlma, Rotterdam 1996
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400 - 1700*, vol. XLVIII, Erhard Schön, ed. Rainer Schoch, Rotterdam 2000
- Horák, František, *Česká kniha v minulosti a její výzdoba*, Praha 1949
- Horák, František, *Pět století českého knihtisku*, Praha 1968
- Horn, Herbert P., *The Binding of Book*, London 1915
- Chytil, Karel, *Dějiny českého knihařství*, Praha 1899
- Klaus-Peter, Arnold, et al., *Kunst der Reformationszeit* (kat. výst.), Berlin 1983
- Kneidl, Pravoslav, *Z historie evropské knihy. Po stopách knih, knihtisku a knihoven*, Praha 1989
- Kohút, Leo, *Kapitoly z výtvarných dejín knihy*, Bratislava 1970
- Kolařík, Ladislav, *Restaurování písemných památek a tvorba faksimilí*, Praha 1991
- Lucas Cranach a české země: pod znamením okřídleného hada* (kat. výstavy), ed. Chamonikola Kaliopi, Praha 2005
- Kratzsch, Konrad, *Der Zeichnis der Luther Drucke 1517–46*, Weimar 1986
- Krejča, Aleš, *Techniky grafického umění, Průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*, Praha 1981
- Kunze, Horst, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. Textband und Bildband*, Leipzig 1975
- Kunze, Horst, *Das große Buch vom Buch. Eine Geschichte des Buches und des Buchgewerbes von den Anfängen bis heute, vorgestellt in Wort und Bild*. Berlin 1983
- Kyriss, Ernst, *Verzierte Gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet*, Stuttgart 1951–1958 (4 sv.)
- Legature spagnole della Biblioteca nazionale di Madrid* (kat. výst.), Roma 1991

- Macchi, Federico e Livio, *Dizionario illustrato della legatura*, Milano 2002
- Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers* (kat. výstavy), Nürnberg 1983
- Mazal, Otto, *Europäische Einbandkunst aus Mittelalter und Neuzeit*, Graz 1970
- Wolfgang Mejer, *Bibliographie der Buchbinderei Literatur*, Leipzig 1925
- Molnár, Amedeo, *Na rozhraní věků. Cesty reformace*, Praha 1985
- Nardelli, Franca Petrucci, *La Legatura Italiana. Storia, Descrizione, Tecniche (XV–XIX secolo)*, Roma 1989
- Needham, Paul, *Twelve Century of Bookbindings 400–1600*, New York 1979
- Nixon, Howard M., *Sixteenth-Century Gold-Tooled Bookbindings in the Pierpont Morgan library*, New York 1971
- Nuska, Bohumil, Böhmisches Buchbinder in Haebblers Werk. Bemerkungen zu Haebblers Verzeichnis aus böhmischem Material, in: *Gutenberg Jahrbuch*, Mainz 1961, str. 323–328
- Nuska, Bohumil, Počátky české renesanční vazby, in: *Umění X*, 1962, str. 469–493
- Nuska, Bohumil, Pražský knihař Sixt Stanhauer, in: *Časopis Národního muzea* roč.131, 1962, str. 196–204
- Nuska, Bohumil, Typologie českých renesančních vazeb. Terminologie, slohové určování a datování materiálu, in: *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám knižní vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb III–IV*, ed. B. Nuska, Liberec 1965, str. 19–145
- Nuska, Bohumil, Husova ikonografie ve výzdobě českých knižních vazeb 15.-16. století, in: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada C, XXXVII, 1992, č. 3-4, str. 1-31
- Pešina, Jaroslav, *Knižní vazba v minulosti*, Praha 1939
- Pflugk – Harttung, Johann von, *Kunstgewerbe der Renaissance. I. Band. Rahmen Deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1909

- Presser, Helmut, *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre der Buchgeschichte*, Hannover 1978
- Prideaux, Sarah Treverbian, *Historical Sketch of Bookbinding*, London 1893
- Royt, Jan, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006
- Royt, Jan – Hrubý, Vladimír, Nástěnná malba s námětem Zákon a Milost na zámku v Pardubicích, in: *Umění XXXX*, 1992, s. 124-137
- Royt, Jan – Šedinová, Hana, *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998
- Rulíšek, Hynek, *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*, Hluboká nad Vltavou 2005
- Semler, Johann Salomo, *Zammlungen zur Geschichte der Formschneidekunst in Teutschland*, Leipzig 1782
- Schade, Werner, *Die Maler - Familie Cranach*, Dresden 1974
- Schunke, Ilse, *Die Einbände der Palatina in der Vatikanischen Bibliothek*, Vatican 1962 (2 sv.)
- Schunke, Ilse, *Leben und Werk Jakob Krauses*, Leipzig 1948
- Straka, Cyril, O českých vazbách v knihovně strahovské do počátku XVII. století, in: *Knihotisk československý*, 1920, str. 87-97
- Straka, Cyril, O knihařích a knižních vazbách, zvláště strahovských, in: *Knihomol* 1918-1919, str. 68-81
- The Illustrated Bartsch 10 (formerly volume 7), part 1, Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*, ed. Walter L. Strauss, New York 1980
- The Illustrated Bartsch 11 (formerly volume 7), part 2, Sixteenth Century German Artists: Hans Burkmaier, the Elder, Hans Schäußelein, L. Cranach, the Elder*, ed. Tilman Falk, New York 1980
- Tobolka, Zdeněk, *Knihy. Její vznik, vývoj a rozbor*, Praha 1949

Ullmann, Ernst, *Kunst und Reformation*, Leipzig 1982

Vávra, Ivan, Emblémy, monogramy, značky a znaky v tiscích ivančických a kralických, in: *Listy filologické* LXXXIII, 1960, s. 152-161

Vávra, Ivan, Knižní vazby bratrské dílny ivančicko-kralické, in: *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám knižní vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb* V-IX, ed. B. Nuska, Liberec 1970, str. 86-160.

Vondráček, Radim – Janáková, Iva, *Knižní vazba 15.-20. století*, Praha 1995

Vondráček, Radim, Pozdně renesanční knižní vazby z pražských dílen, in: *Umění a řemesla* III, 1997, s. 24-28

Voragine, Jakub de, *Legenda Aurea*, Praha 1998

Weisweiler, Max, *Der Islamische Bucheinband des Mittelalters*, Wiesbaden 1962

Wex, Reinhold, *Luther und anderer Konterfei* (kat.výst.), Branschweig 1996

Winter, Zikmund, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách. (1526 –1620)*, Praha 1909

Zíbrt, Čeněk, *Z dějin českého kniharství*, Mladá Boleslav 1939

Internetové adresy

A. Ascher, Herbarius with superb botanical Woodcuts by von Weiditz, *Ascher Rare Books*, http://www.Ascherbooks.com/683_v.html , vyhledáno 11.7.2006.

Stefan Beyerle, Mathesius Johannes, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, <http://www.bautz.de/bbkl/m/mathesius.shtml>, vyhledáno 8.7. 2006.

Heslo Georg Sabinus, *Wikipedia*, [http://de.wikipedia.org/wiki/Georg Sabinus](http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Sabinus), vyhledáno 8.7. 2006.

EDIT 16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm.

Frank Hieronymus, Griechischer Geist aus Basler Pressen, *Öffentliche Universität Bibliothek Basel*, <http://www.ub.unibas.ch/kadmos/gg/hi/higg0088.htm>, vyhledáno 11.7.2006.

Jonathan A. Hill, A Central Work in the History of Renaissance Astronomy, *Bibliopoly*, <http://www.polybiblio.com/jahill/HillBibl-Selections782.0.html>, vyhledáno 15.7.2006.

William Alan Larson, Confessio fidei exhibitā inuictissimo imperatori Carolo V. Caesari Augusto in comitiis Augustae, *Augustana*, <http://www.showcase.netins.net/web/bil arson/ac.html>, vyhledáno 7.7.2006.

Victor Scholderer, Wernherus of Schussenried, *Tarltton Law Library The University of Texas*, http://www.tarlton.law.utexas.edu/rare/dictsweb/r_Wernherus.html, vyhledáno 7.7.2006.

Seznam vyobrazení

- 1/ Hans Holbein, část ozdobné univerzální bordury pro titulní list knihy, dřevořez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 14, 1988, s.83)
- 2/ Hans Schäufelein, *Biblia*, titulní list, Augsburg 1534, dřevořez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 42, 1996, s. 978)
- 3/ Hans Sebald Beham, část ilustrací k *Bettbüchlein* Martina Luthera, Nürnberg 1527, dřevořez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400–1700*, vol. 3, 1955, s.169)
- 4/ Upnutí jednotlivých papírových složek a jejich šití na vazby (podle Nardelli, 1989, s. 15)
- 5/ Výroba hřbetu s vystupujícími vazby (podle Nardelli, 1989, s. 28)
- 6/ Knihvazačovo náradí určené pro výzdobu navlhčené kůže – fileta (linka) (podle Nardelli, 1989, s. 24)
- 7/ Knihvazačovo náradí určené pro výzdobu navlhčené kůže – váleček (role) (podle Nardelli, 1989, s. 23)
- 8/ Ornamentální bordura otištěná z válečku (role) (podle Nardelli, 1989, s. 30)
- 9/ Knihvazačovo náradí určené pro výzdobu navlhčené kůže – kolek (tlačítko) (podle Nardelli, 1989, s. 46)
- 10/ Kovové renesanční háčkové spony uzavírající knižní blok (podle Nardelli, 1989, s. 20)
- 11/ Renesanční zdobené nárožnice (podle Nardelli, 1989, s. 19)
- 12/ Knižní vazba inspirovaná Orientem, Benátky po 1475, kůže zdobená zlacením (podle A. Hobsona, 1989, obr. 34)
- 13/ Knižní vazba inspirovaná Orientem provedená pro kardinála Domenica della Rovere, Řím po 1495, kůže zdobená zlacením (podle A. Hobsona, 1989, obr. 68)
- 14/ Knižní vazba inspirovaná Orientem, Benátky 1520-30, kůže, zlacená a malovaná (podle A. Hobsona, 1989, obr. III)

15/ Knižní vazba ovlivněná antickými mincemi, kamejemi, gemami a medailemi, Neapol 1509, zlacená kůže (podle A. Hobsona, 1989, obr. 55)

16/ Knižní vazba ovlivněná antikou, severní Itálie po roce 1486, zlacená kůže (podle A. Hobsona, 1989, obr. 80)

17/ Knižní vazba s architektonickým motivem převzatým z antických náhrobků, Bologna 1490-1520, zlacená kůže (podle A. Hobsona, 1989, obr.138)

18/ Schéma knižní vazby se středovým medailonem (podle Nardelli, 1989, s. 35)

19/ Schéma jednoduché vazby Alda Manutia používané např. pro „edici klasiků“ (podle Nardelli, 1989, s. 32)

20/ Apollón a Pegas, oválný centrální medailon používaný skupinou římských knihvazačů na kožených vazbách označovaných jako „Canevari“ (podle F. e L. Macchi, 2002, heslo Canevari)

21/ Jeden z typů Grolierovy vazby zdobený ornamentem (podle Nardelli, 1989, s. 34)

23/ Jednoduše zdobená Toryho nakladatelská vazba (podle Nardelli, 1989, s. 44)

23/ Francouzská knižní vazba zdobená ve stylu „semis“ (podle Nardelli, 1989, s. 42)

24/ Francouzská knižní vazba zdobená „à la fanfare“ (podle Nardelli, 1989, s. 39)

25/ Německá knižní vazba s Juditou držící meč a hlavu Holoferna, kolem roku 1570, kůže zdobená slepotiskem, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha. Foto: Ondřej Kocourek.

26/ Knižní vazba *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, přední deska, Německo po roce 1534, koží kůže zdobená zlacením, 33,6 x 21,2 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

27/ Knižní vazba *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, zadní deska, Německo po roce 1534, koží kůže zdobená zlacením, 33,6 x 21,2 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

- 28/ Kolek s motivem včely, detail z okrajové výzdoby knižní vazby *Biblia ...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 29/ Ježíšek jako Salvator Mundi, detail tlačený rolí z okrajové výzdoby knižní vazby *Biblia ...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 30/ Rolnička, detail z výzdoby knižní vazby *Biblia...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 31/ Hans Schäufelein, papírové hrací karty, dřevořez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400--1700*, vol. 42, 1996, s. 176)
- 32/ Martin Luther, detail středové plotny na přední straně knižní vazby *Biblia...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 33/ Philipp Melanchthon, detail středové plotny na přední straně knižní vazby *Biblia...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 34/ Ježíšek jako Salvator Mundi, detail středové plotny na zadní straně knižní vazby *Biblia...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 35/ Adam a Eva, detail středové plotny na zadní straně knižní vazby *Biblia...Deutch*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 36/ Lucas Cranach st., Martin Luther, 1522, malba na dřevě, Schloßmuseum Weimar (podle Badstüber-Gröger – Findeisen, 1983, obr. 93)
- 37/ Dílna Lucase Cranacha st., Martin Luther, 1526, malba na dřevě, Westfälisches Landesmuseum für Kunst Münster (podle *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, 1983, obr. 557)
- 38/ Lucas Cranach st., Martin Luther, 1533, malba na dřevě, Warburg-Stiftung Eisenach (podle Badstüber-Gröger – Findeisen, 1983, obr. 107)
- 39/ Lucas Cranach st., Philipp Melanchthon, 1533, malba na dřevě, Warburg-Stiftung Eisenach (podle Badstüber-Gröger – Findeisen, 1983, obr. 108)

- 40/ Lucas Cranach st., Ježíšek jako Salvator Mundi, dřevořez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400-1700*, vol. 6, 1959, s. 43)
- 41/ Lucas Cranach st., Adam a Eva, dřevořez (podle *The Illustrated Bartsch 7/2*, 1980, str. 319)
- 42/ Mistr MS, titulní list *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, před rokem 1534, dřevořez. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 43/ Mistr MS, úvodní ilustrace *Biblia das ist die gantze heilige Schrift Deutch*, před rokem 1534, dřevořez. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 44/ Albrecht Dürer, Philipp Melanchthon, 1526, mědiryt (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400-1700*, vol. 7, 1962, s. 95)
- 45/ Hans Brosamer, Martin Luther, 1530, dřevořez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400-1700*, vol. 4, 1957, s. 259)
- 46/ Knižní vazba *Confessio fidei*, přední deska, Německo kolem 1530, telecí kůže zdobená zlacením, 15,4 x 10,3 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 47/ Knižní vazba *Confessio fidei*, zadní deska, Německo kolem 1530, telecí kůže zdobená zlacením, 15,4 x 10,3 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 48/ Martin Luther, středová plotna z přední strany vazby *Confessio fidei*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 49/ Zmrtvýchvstalý Kristus, středová plotna ze zadní strany vazby *Confessio fidei*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 50/ Titulní list *Confessio fidei*, dřevořez, Německo před rokem 1530. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 51/ Paris, detail z knižní vazby *Confessio fidei*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 52/ Venuše, detail z knižní vazby *Confessio fidei*. Foto: Jindřiška Pavlišová

53/ Knižní vazba *Grammatica Latina*, přední deska, před rokem 1550, kůže zdobená původně zlacením, 16 x 10 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

54/ Kryštof Meyšnar, knižní vazba *České Bible*, přední deska, po roce 1580, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 25,5 x 18 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha. Foto: Ondřej Kocourek

55/ Kryštof Meyšnar, knižní vazba *České Bible*, zadní deska, po roce 1580, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 25,5 x 18 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha. Foto: Ondřej Kocourek

56/ Martin Luther, středová plotna z knižní vazby *České Bible*. Foto: Ondřej Kocourek

57/ Philipp Melanchthon, středová plotna z knižní vazby *České Bible*. Foto: Ondřej Kocourek

58/ Lucas Cranach ml., Martin Luther a Philipp Melanchthon, 1570, malba na dřevě (podle Blumen et al., 1983, obr. 608, 609)

59/ Lucas Cranach ml., Martin Luther, dřevorez (podle *The Illustrated Bartsch* 7/2, 1980, str. 438)

60/ Lucas Cranach ml., Philipp Melanchthon, 1560, dřevorez (podle *The Illustrated Bartsch* 7/2, 1980, str. 442)

61/ Thomas Krüger, knižní vazba *Historien von Martin Luthers Anfang, Lehr, Leben und Sterben*, přední deska, po 1573, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 21,6 x 16,2 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

62/ Thomas Krüger, knižní vazba *Historien von Martin Luthers Anfang, Lehr, Leben und Sterben*, zadní deska, po 1573, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 21,6 x 16,2 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

63/ Thomas Krüger, knižní vazba *Modus legendi abbreviaturas passim in iure*, přední strana, po roce 1470, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 16,2 x 10 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

64/ Thomas Krüger, knižní vazba *Modus legendi abbreviaturas passim in iure*, zadní strana, po roce 1470, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 16,2 x 10 cm, Národní knihovna Praha.

Foto: Jindřiška Pavlišová

65/ Thomas Krüger, knižní vazba *Poemata Georgii Sabini*, zadní strana, kolem roku 1562, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 17 x 10,6 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška

Pavlišová

66/ Thomas Krüger, knižní vazba *Poemata Georgii Sabini*, přední strana, kolem roku 1562, vepřová kůže zdobená slepotiskem, 17 x 10,6 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška

Pavlišová

67/ Thomas Krüger, středová plotna s Fortunou, detail knižní vazby 6 A 22, po roce 1572, vepřová kůže zdobená slepotiskem, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

68/ Hans Sebald Beham, Fortuna, mědiryt (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400-1700*, vol. 3, 1955, s. 83)

69/ Thomas Krüger, role se selským tancem, detail knižní vazby 6 A 22, po roce 1572, vepřová kůže zdobená slepotiskem, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová

70/ Hans Holbein, ozdobná bordura titulního listu, před rokem 1523, dřevorez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400-1700*, vol. 14, 1988, s.83)

71/ Knižní vazba *Luciani Samosatensis Saturnalia*, přední strana, Čechy po roce 1521, kůže zdobená slepotiskem a zlacením, 30,5 x 20,2 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška

Pavlišová

72/ Ambrosius Holbein, titulní list *Luciani Samosatensis Saturnalia*, před rokem 1521, dřevorez. Foto: Jindřiška Pavlišová

73/ Ambrosius Holbein, ilustrovaná stránka k *Luciani Samosatensis Saturnalia*, před rokem 1521, dřevorez. Foto: Jindřiška Pavlišová

- 74/ Knižní vazba *Luciani Samosatensis Saturnalia*, zadní strana, Čechy po roce 1521, kůže zdobená slepotiskem a zlacením, 30,5 x 20,2 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 75/ Král David a Betsabé, středový medailon knižní vazby *Saturnalia*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 76/ Sv. Jiří zabíjející draka, středový medailon knižní vazby *Saturnalia*. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 77/ Sv. Jiří zabíjející draka, přívěšek, Nizozemí kolem roku 1500, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (podle Blumen et al., 1983, obr. B-21)
- 78/ Erhard Schön, sv. Jiří zabíjející draka, po roce 1515, dřevorez (podle *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca 1400-1700*, vol. XLVIII, 2000, s.108)
- 79/ Titulní list *Herbarium Imagines vivae*, před rokem 1535, dřevorez. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 80/ Knižní vazba *Herbarium Imagines vivae*, přední deska, Čechy po roce 1535, koží kůže zdobená zlacením a slepotiskem, 20,2 x 15,4 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 81/ Knižní vazba *Herbarium Imagines vivae*, zadní deska, Čechy po roce 1535, koží kůže zdobená zlacením a slepotiskem, 20,2 x 15,4 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 82/ Knižní vazba *Epytoma Ioani de Monte Regio*, přední deska, Čechy kolem roku 1525, koží kůže zdobená zlacením a slepotiskem, 32 x 22 cm, Národní knihovna Praha. Foto: Jindřiška Pavlišová
- 83/ Sv. Jeroným, detail knižní vazby *Epytoma Ioani de Monte Regio*. Foto: Jindřiška Pavlišová

84/ Znak měst pražských, detail knižní vazby *Epytoma Ioani de Monte Regio*. Foto: Jindřiška Pavlišová

85/ Albrecht Dürer, sv. Jeroným, 1496, mědiryt (podle *The Illustrated Bartsch* 10, 1980, s. 143)

86/ Lucas Cranach st., sv. Jeroným, 1509, dřevořez (podle *The Illustrated Bartsch* 7/2, 1980, str. 381)

Contributions to the Study of the Early Modern Period Iconography of Book Covers

In this thesis I explore 16th century book covers. The cover protects and decorates the book and is therefore treated in the following text as an inseparable part of the book. Since book covers have rarely been studied in the past, I have included below a section (Chapter 1) on existing literature – both Czech and foreign – on the topic. Thanks to Gutenberg's invention of a new kind of printing press, and thanks to new fonts, easier typography and unprecedented development of xylographic illustration (especially in Germany), the book changed beyond recognition in the second half of the 15th century and at the beginning of the 16th century. In addition to these profound changes, or – rather – as a result of these changes, the book became cheaper and began to spread among all social classes (Chapter 2). Moreover, it is by no means surprising that all these developments were to have a seminal influence on the book cover (Chapter 3), which became simplified and lighter in comparison with what it had been in the Middle Ages. In the 16th century, all metal components – one of whose functions, incidentally, had been to protect the book – gradually disappeared, the only exception being small metal clasps, used to keep the books shut tight. The need to produce quickly as many book covers as possible forced bookbinders to find new covering materials (skins of various kinds with which wooden boards or millboards – which were used for the core of the cover – would be covered) as well as some faster and cheaper decoration techniques.

In Europe, the book cover developed along two main lines (Chapter 4). Italy became the most prominent centre in the given respect when – thanks to Renaissance collectors – a new type of book cover came into being there at the end of the 15th century, a cover which did not continue what one might refer to as the mediaeval bookbinding tradition. What one encounters here, rather, is a mixture of oriental and classical influences. The core of the cover

was nearly always covered with dyed leathers, which were imported from Turkey and Morocco and which the Italians decorated using oriental gold-tooling techniques. Worth mentioning, too, are Islamic ornamentation, which influenced in an important way the Italian bookbinding tradition, as did – with their designs – classical gems, cameos, plaques, medals, and tombstones. From the 1530s, the Italian tradition had a seminal influence on bookbinding in France, with the latter country becoming, some time later, a major centre for European bookbinding.

The above-mentioned second line of development is inseparably connected with Germany and Netherlands, countries that continued what one might refer to as the gothic bookbinding tradition, including the highly developed blind-tooling technique. As consistent with the religious traditions of the countries, one often encounters here book covers with interesting iconographical motives (Chapter 5): patterns based on Biblical episodes (e.g. Crucified Christ, Adam and Eve, Salvator Mundi, David and Bathsheba, Elijah's Chariot, Christ on the Mount of Olivest, Jael and Sisera, Judith with the Head of Holofernes, St. Paul's Conversion, etc.), images of saints (St. George Killing the Dragon, St. Jerome, John the Baptist, St. Wenceslas, etc.) and of mythological characters (Fortune, Justicia, Venus, Parid, etc.), and portraits (of reformists, humanists, rulers, etc.).

In the last two chapters (5.1 and 5.2), I describe and analyze (from the point of view of iconography) some book covers from Czech collections (Museum of Arts and Crafts in Prague and National Library of the Czech Republic). I try to find out, among other things, whether the way in which the cover is decorated is related to the text of the book; I also want to show where the motives on the cover come from and what they were inspired by. In this way I analyze in 5.1 a group of book covers with portraits on them of German reformers (Martin Luther and Philipp Melanchthon) and – in 5.2 – a group of early Czech Renaissance book covers which feature circular medallions with biblical motives on them. The latter

group, however, were inspired by the Italian tradition and thus differ considerably from the German book covers.

The majority of the motives on the book covers under investigation (both groups) were inspired by period engravings and book illustrations, especially by those of Lucas Cranach, The Elder and Lucas Cranach, The Younger. As far as the motives on the book covers included in the first group are concerned (the German ones; 5.1), those that came into being up until the mid-16th century are related to the contents of the book, whereas those that came into being later are not – the portraits of Luther and Melanchthon were simply used on book covers as fashionable adornments. As regards the motives on the book covers included in the second group, the “Italian” ones, they bear no relation whatsoever to the contents of the book. Rather, they were used on the covers as a popular and neutral adornment.

In this light it can be maintained that what the bookbinder was doing was – strictly speaking – not always very creative. He would buy special tools which were manufactured in specialized workshops by “mold cutters”, people who draw inspiration from prominent artists (such as Albrecht Dürer, Ambrosius Holbein, Hans Holbein, Hans Sebald Beham, Heinrich Aldegrever, both Lucas Cranach, The Older and Lucas Granach, The Younger, and Virgil Solis), reproducing their works (both paintings and prints) in the hard metal of fillets, rolls, pallets, and panel stamps.