



**ÚSTAV INFORMAČNÍCH STUDIÍ A KNIHOVNICTVÍ
FF UK V PRAZE**

Petr Voit

Nauka o ilustraci

Verze 1.0

Praha

Prosinec 2007

1 TEORETICKÝ ÚVOD DO STUDIA KNIŽNÍ ILUSTRACE

Ilustrace patří mezi výtvarné obory vycházející na rozdíl od malířství a sochařství z postupů, jimiž lze ručním i průmyslovým tiskem rozmnožit psaný, kreslený anebo namalovaný originál. Tyto obory pojmenováváme souhrnně termínem **grafika**. Základními kritérii pro členění grafiky na uměleckou (volnou a užitou) a reprodukční (průmyslovou) jsou původnost, tiskařské postupy a historicky proměnlivé funkce výtvarného grafického díla. Ilustrace spadá do sféry **umělecké grafiky**. Zejména v pozdní gotice a renesanci, kdy se prosazovala formou dřevořezu, stála na pomezí dvou jejích podskupin, totiž grafiky volné a grafiky užitě. Zatímco u moderní ilustrace je sounáležitost s užitou grafikou nasnadě, nejstarší projevy jsou s dnešním pojetím takzvané volné grafiky shodné přinejmenším v tom, že i dřevořezy vznikaly prací jediného umělce, a to námětem a kresbou počínaje a tvorbou tiskové formy konče. Teprve později se vstupem mědirytu do knižní kultury dochází k dělbě práce, která je charakteristickým rysem grafiky užitě. Díky rozdělení pracovních činností participují na ilustraci přinejmenším kreslíř a rytec a vedle nich zhusta též specializovaný tiskař i nakladatel.

Tiskařské postupy, které byly vzpomenuty výše, se liší umístěním tisknoucích elementů na tiskové formě. Z tohoto hlediska rozlišujeme tři základní procesy: vývojově nejstarší tisk z výšky, o málo mladší tisk z hloubky a vcelku moderní tisk z plochy (ve 20. století jako prozatím nejnovější tiskové techniky přistoupily ještě tisk skrze síto neboli sítotisk, elektrostatický tisk a tryskový tisk). U **tisku z výšky** jsou tisknouce, barvou opatřené elementy vyvýšeny do jednodolité roviny, zatímco snížené partie barvu nepřijímají, a tudíž se neotiskují. Snížení povrchu budoucí tiskové formy se děje mechanicky a náročnost opracování závisí na fyzikálních vlastnostech výchozího materiálu (nejčastěji dřevo, kámen, kov). S kulturní historií lidstva jsou úzce spjaty dřevořez (včetně modifikací dřevořezu bílé linie a dřevořezu šerosvitového), dřevoryt, kamenoryt, kovoryt, přírodninový tisk, ražený tisk, šrotový tisk a těstový tisk (v dekorativním výtvarnictví počátku 20. století se ujal ještě linoryt, jehož specifikem je silná plošnost a absence detailu, způsobená povahou umělého linolea). Barva nanesená na horní (tisknouce) plochu formy je snímána ručně obtiskem, nebo tiskem v knihtiskařském lisu. Poněvadž obtisk kamenných, dřevěných a kovových desek vznikal třením a tlakem speciálního hladítka, nesou rubové strany starých anopistografických deskotisků zřetelné stopy po reliéfu tiskové formy. Plošné tlakové těleso knihtiskařského lisu působí šetrněji, a proto bylo možno papír potiskovat oboustranně (opistograficky). Typickým rysem tisku z výšky je ostře ohraničené a plošné ulpění barvy na papíru.

Tisk z hloubky je druhý nejstarší způsob tisku, v němž barvou opatřené tisknouce elementy tiskové formy jsou vyryty nebo vyleptány do různé hloubky kovové desky, zatímco zvýšený okolní povrch, z něhož je barva setřena, netiskne. Otisky měděných, ocelových či zinkových desek vznikají separátně mimo knihtiskařský proces v ručním měditiskařském lisu. Navlhčený hlubotiskový papír je velkým tlakem přitlačen do rýh kovové desky. Přitom dochází k transferu barvy. Ta na papíru ulpívá v mírném reliéfu, který je na rozdíl od tisku z výšky i tisku z plochy patrný již při jemném doteku a vytváří charakteristický rys této grafické techniky. Dalším rysem hlubotisku je okem znatelná fazeta. Dle použitého materiálu a způsobu mechanického opracování formy rozeznáváme mědiryt (za jehož předchůdce se

považovalo niello) včetně puncované i tečkované varianty, oceloryt, mezzotintu a suchou jehlu. Charakteristickým rysem tiskových forem zpracovávaných rydlem, jehlou či kladívkem je grátek neboli hřebínek vystupující na tiskové formě do výšky po stranách vrypu a vytvářející hlavní efekt techniky. Při použití chemických prostředků (např. kyseliny dusičné) členíme historické formy tisku z hloubky na několik druhů leptu včetně akvatinty.

Tisk z plochy byl do počátku 20. století nejmladší způsob tisku, v němž barvou opatřené tisknoucí elementy kamenné tiskové formy jsou v téže rovině s ostatními místy tiskové plochy, které mastnou barvu odpuzují. Tisk se provádí v ručním litografickém lisu. Pro tuto relativně mladou skupinu grafických technik, pocházející z konce 18. století a později se dynamicky rozvíjející, je charakteristická měkká kresba, která na papíru spočívá lehce, aniž by byla do něho jako u tisku z výšky vtlačována. Nevytváří reliéf tiskové barvy, markantní pro tisk z hloubky, a většinou není ani znatelný otisk okraje tiskové formy, běžný v podobě fazety u hlubotiskových technik. Knižní ilustrace vzniklé tiskem z plochy se pořizovaly nezávisle na vlastním knihtisku a do publikace byly buď vevazovány jako přílohy, anebo dodatečně vlepovány na místa, která se při zalamování sazby musela předem vykrýt písmovými výplňky. Rubová strana těchto tabulí zůstávala většinou prázdná. Základní technikou pro zpracování vápencového kamene jsou všechny druhy litografie.

Ilustrace spolu s dekorem a tiskovým písmem tvoří standardní prvek knižní i neknížní typografie. Někdy bývá s dekorem dokonce ztotožňována, aby postihla kompletní výtvarnou složku tištěného díla. Častěji se však vztahuje jen k doprovodnému obrazu. Vazba mezi ním a tištěným textem je totiž mnohem explicitnější, nežli pozorujeme u bezpříznakového dekoru, poněvadž ve starých tiscích nikoli dekor, ale obraz dotváří i pozvedává textové sdělení.

Dle žánru, způsobu provedení, vazby na text a funkce rozeznáváme dva typy ilustrací. Prvním typem je **ilustrace krásné literatury** (čili ilustrace asociativní), která poukazuje k něčemu v textu a literární dílo umocňuje výtvarným zážitkem. Velikostí odpovídá rozměru zrcadla. Ke knižní předloze vytváří volnou výtvarnou paralelu, anebo je s ní díky vyprávěcímu (dějovému) potenciálu spjata těsně. S ohledem na tyto znaky bývá někdy nepřesně označována též jako ilustrace knižní (literární). Naproti tomu **nauková ilustrace** (neboli vědecká, odborná) se vyznačuje popisnou názorností a poukazuje k objektu existujícímu reálně mimo text. Proto se nemusí opírat o aktuální umělecký názor a nemá ani estetickou (dekorativní) funkci. Je-li tento rozměr přítomen, pak jen bezděčně. Na velikosti knihy tento druhý typ ilustrace nezávisí a může mít i formu velkoplošné rozkládací přílohy.

Počet ilustrací zařazených do textu je samozřejmě různý. Zvláště ve starších dobách knihtisku platilo, že byly několika autory vytvořeny už předešle k různým edicím a ad hoc skládány pro aktuální příležitost. Větší počet tematicky ucelených ilustrací nazýváme cyklem, přičemž není podmínkou, aby byla zachována jednotu autorství. Ekonomické zřetele zapůsobily na výtvarné schéma knihy tak, že v každé vývojové etapě typografie bylo možno cyklické ilustrace nahradit jediným zástupným grafickým prvkem: v pozdní gotice a renesanci nastoupil reklamně pojatý a vizuálně nepřehlédnutelný titulní dřevořez, v baroku frontispis a v rokoku a klasicismu vyprávěcí titulní viněta. V ojedinělých, konfesijně zdůvodnitelných případech cyklickou ilustraci programově zastupovaly dekorační droalerie a grotesky zakomponované do iniciál (ivančicko-kralická Tiskárna bratrská). Puristická typografie, oceňující pouze kvalitu písmového obrazu, výtvarnou složku knihy odmítla úplně (Giambattista Bodoni).

V období prvotisků a starých tisků ještě neexistovala profese knižního úpravce a tiskařův vztah k ilustraci byl primárně utvářen více ekonomickými hledisky nežli zřetelem estetickým. Případ, kdy se potenciál dílny vyčerpal nákladnou sazbou a kdy na obstarání ilustrací již prostředky nebyly, učebnicově dokládá domácí verze objemné Münsterovy *Kozmografie české* (Praha 1554). Toto veledílo vycházelo od 1544 v Basileji s několika stovkami kvalitních map, portrétů a vedut, ale Tiskárna severinsko-kosořská dostatek prostředků při českém vydání neměla, a proto překlad doprovodila pouze jedinou mapou, několika staršími narativními štočky a hlavně škálou stylově neústrojných iniciál, jejichž dekorativnost měla alespoň zčásti zakrýt chybějící ilustrační aparát.

Sekundární faktor, s nímž tiskaři i nakladatelé museli počítat, tkvěl v kapacitě a kvalitě ilustrátorů. Pořídit kresebné předlohy a podle nich vytvořit štočky pro tiskárnu málokdy zastala jedna osoba. Zejména pro počátky knihtisku v 15. století platí, že zkušenějším z této dvojice býval kreslíř, zatímco dřevořezáč, uvyklý zatím jen na přípravu forem pro pekařské či cukrářské účely, musel řemeslné i umělecké zkušenosti teprve získávat. Liniový charakter nejstarších dřevořezů sice počítal ještě několik desetiletí s následným kolorováním, ale jak se šířilo umění řezácké šrafury, spolupráce vybarvovačů (briefmalerů) slábla i na tomto poli. Výhoda štoček totiž spočívala v tom, že byly otiskovány jednotně a levně v celém nákladu a přitom konvenovaly typografii tištěné knihy lépe nežli dražší kreslené či malované doplňky, vhodné nanejvýše pro sféru bibliofilů. Ačkoli snaha doprovodit knihu obrazovým aparátem byla vlastní již prvotiskařům, ilustrátorství v samostatnou profesi až do 19. století zejména z existenčních důvodů nikdy nevykristalizovalo. Ilustrátorské aktivity kreslířů, dřevořezáčů a rytců se vždy prolínaly přinejmenším s volnou grafickou tvorbou, kde se umělec cítil svobodnější a zpravidla dosahoval vyššího společenského i finančního ohodnocení. Grafické umění se přesto počalo specializovat pro potřeby tištěné knihy už v poslední třetině 15. století, kdy větší tiskárny (Anton Koberger st., Aldo Manuzio st., Günther Zainer) kolem sebe utvářely stálé pracovní kolektivy kreslířů a řezáčů, kteří vedle knižních objednávek samozřejmě realizovali též volnou grafiku (Wilhelm Pleydenwurff a Michael Wolgemut). Od 16. století se vyvinul institut kmenového ilustrátora čili grafika s výraznou orientací na konkrétní tiskařskou dílnu (Hans Sebald Beham u Christiana Egenolffa, Donat Hübschmann u Rafaela Hofhaltera, Jan Willenberg u pražských Schumannů apod.).

Práce kreslíře (malíře) a reprodukčního umělce (dřevořezáče, rytce, litografa) záležela na individuálním pochopení textu a na schopnostech převést ho svébytnými uměleckými prostředky do jiné znakové soustavy. Důležitou roli hrál názor mecenáše, či objednatele. Opomenout se nesmělo čtenářské určení díla vyplývající ze samotného syžetu, žánru a zvolených literárních postupů. Práci ilustrátora determinoval také převládající umělecký názor a mimo to i dostupná grafická technika, volená v souladu s možnostmi reprodukčního procesu, nákladem, cenou a koupěschopností publika.

Vztah textu a ilustrace mezi 15. a 19. stoletím je nutno posuzovat mimo jiné hlediskem původu tiskových forem. Byl-li výtvarný doprovod vytvořen za součinnosti vydavatele a ilustrátora přímo pro konkrétní vydání, existovala alespoň minimální možnost syntézy všech typografických prvků. Kromě této dražší eventuality se ovšem ujal ještě rychlejší a levnější způsob, který těžil z multiplikačních výhod grafické reprodukce a záležel v pragmatickém využívání starších tiskových štoček. Tato resuscitace šetřila vydavatelův kapitál a nebyla v rozporu ani s poměrně vágním vztahem k původnosti, ani s estetickým názorem čtenářské

obce. Poněvadž počet knihtiskáren vždy převyšoval počet grafických ateliérů, účelové ožívování se stalo dlouhodobým průvodním jevem, ba pravidlem staršího knihtisku. Přitom platí, že u edic tematicky příbuzné literatury kolovaly ilustrace asociativního typu (např. portréty osmánských válečníků v protitureckých novinových letácích) snadněji nežli ilustrace instruktivní, jejichž další použití bývalo omezeno maximálně na reedice a překlady (obrazy rostlin v herbářích).

Ačkoli znovu ožívovaný starší materiál většinou porušil stylovou jednotu knihy a vracel ji etapám již minulým, čtenářský zájem o výtvarně zpracovaný text nebyl těmito postupy (ani opakováním týchž štočků v různých textových souvislostech) nijak dotčen. Nenáročnost některých vrstev publika přicházela komerčně činným tiskařům dokonce vhod, poněvadž nenutila k příliš rychlé a časté obměně ikonografického repertoáru. Dřevěné štočky a řidčeji také kovové desky byly leckde ještě v 17. století chápány jako obecný majetek, který migroval v originální podobě i prostřednictvím adaptací či kopií bez podpisů tvůrců. Až na výjimku reedici, které bývaly v rámci možností vypraveny převzatým ilustračním aparátem, se původní vazba mezi textem a obrazem vytratila. Neupravené štočky mohly v novém literárním kontextu nabývat dokonce jiných, někdy velmi odlišných významů (zavraždění sv. Václava roku 935 = vraždění během bartolomějské noci roku 1572). K úpravám se přistupovalo s pochopitelnou razancí. Štočky byly rozřezávány, nepotřebné partie vyhlazovány. Kopírování ilustrací, jemuž se nevyhýbali ani významní mistři, nebylo samo o sobě známkou nízké invence a mělo-li nadnárodní ráz, spíše svědčí o vlivu silných kultur.

V souvislosti se specifickým pojetím originality známe plná jména nejstarších kreslířů a dřevořezáčů jen zřídka. Odborná literatura pro ně ve zdůvodněných případech zavádí pomocná označení (např. Mistr Petrarky). Za prvního neanonymního knižního ilustrátora bývá považován **Erhard Reeuwich**, autor realistických kreseb orientálních krajů, zvířat a vedut pro Breydenbachovo *Peregrinatio in Terram sanctam*, vyšlé poprvé v Mohuči 1486). Podpisu výtvarného umělce či řemeslníka, který poskytoval doklad o autorství, říkáme **signatura**. Přítomnost podpisu a jeho forma závisely na historicky podmíněném pojetí umělecké originality, autorského práva i na individuálních zvyklostech tvůrce. Je-li na štočku jen jedna signatura, obecně se předpokládá, že nepatří kreslíři předlohy, který zůstával v pozadí, nýbrž řezáči. Podpis mnohdy poskytl knize bezpochyby reklamní funkci, ale patisku zabránit nedokázal, i když byl opatřen letopočtem vzniku výtvarného díla. V případě původcovsky jednotného cyklu ilustrací platilo, že autor neopatřoval signaturou všechny části, nýbrž pouze jeden (úvodní) obraz. Signatura měla podobu podpisu úplného (Baltasar van Westerhout), částečně zkráceného (Bal: v. West:), anebo iniciálového (BvW). Iniciálová anebo grafická podoba signatury se nazývá **monogram**. Ten byl podobně jako knižní signet inspirován starověkými emblémy, praxí kameníků a podobami domovních znamení. Tvoří-li značku dvě iniciály, první se zpravidla týká křestního jména a druhá příjmení. Iniciály mohou spočívat vedle sebe odděleny tečkou nebo dvojtečkou a v dobách nejstarších i křížkem. Často však bývají semknuty společným dřikem do jednoho písmového obrazce, ba dokonce vepsány přes sebe. Některé monogramy doplňuje ještě výtvarný motiv (drak s netopýřmi křídly u Lucase Cranacha st.) či mluvící znamení (chmel dle něm. Hopfen u Daniela Hopfera st.). Pokud nejsou iniciály opatřeny písářským brkem čili pomůckou „reisserů“, anebo schematickým obrázkem nože, který při své práci užívali dřevořezáči, pak rozlišení mezi kreslířem předlohy a řemeslným tvůrcem štočku bývá na základě jedné značky zpravidla obtížné. I zde se má většinou zato, že iniciály nepatří kreslíři, ale řezáči.

Naproti tomu u tisků z hloubky se invenční práce malíře či kreslíře oddělovala od reprodukční činnosti rytecké a tiskařské již během 16. století. Signaturám tvůrců jednotlivých technologických fází hlubotiskových ilustrací byl vyhrazen spodní okraj tiskové formy. Přitom však většinou nešlo o podpisy autentické. Stejně jako textové legendy je na desku před definitivním stavem vrývali profesionální písaři. Nalevo uváděli jména kreslíře (malíře), napravo rytce, vydavatele nebo tiskaře. K rozlišení autorského podílu běžně sloužily latinské termíny *composuit* (zkráceně *com.* = sestavil ideový záměr), *delineavit* (*del.* = nakreslil), *excudit* (*ex., exc.* = vydal tiskem), *fecit* (*f., fc., fe.* = udělal), *incidit* (*inc.* = vyřezal, vyryl), *invenit* (*inv.* = sestavil ideový záměr), *pinxit* (*p., pi., pinx.* = namaloval předlohu), *sculpsit* (*sc., sulps.* = vyryl). Na kolektivní práci poukazovalo jméno s označením *direxit* (*dir.* = řídil). Jména původců mohou doplňovat ještě zkratky „*cath.*“ a „*priv.*“. První prozrazuje konfesi (lat. *catholicus* = katolický) a druhá dává najevo určité postavení či monopol vymezený panovnickým privilegiem. Grafické práce vytvořené v Augsburgu zhusta provází typická sigla „*A. V.*“, která nahrazuje plný název města (*Augusta Vindelicorum*).

Jak bylo řečeno, ilustrace funguje ve formální i obsahové symbióze s tištěným textem, ale je schopna i samostatného života, kdy vytržena (doslova) ze svého kontextu plní funkce dekorační grafiky. K tomuto účelu jsou po staletí vyhledávány především vědecké ilustrace naukových publikací (mapy z atlasů, obrazy rostlin z herbářů, veduty měst z kosmografií atd.). Dekorační účel plní sekundárně též samostatná větev užití grafiky zvaná **grafika devoční**. Tyto obrázky Krista, Panny Marie a světců i světic byly šířeny od 14. století, a to na papíru, pergamenu či na hedvábí zprvu ručně a od první třetiny 15. století byl k jejich rozmnožování užíván tisk. Deskotiskové jednolisty, vzniklé dřevořezem, kovorytem nebo šrotovaným tiskem, se původně uchovávaly na stěnách příbytků, zasunovaly do náboženských publikací nebo vlepovaly na přidešty. **Kovoryt** je grafická technika tisku z výšky, známá umělcům v Japonsku již po polovině 8. století. Na evropském kontinentu zdomácněla kolem poloviny 15. století jako vzácnější alternativa dřevořezových deskotisků. Princip kovorytu spočívá v tom, že netisknoucí partie jsou z povrchu kovové desky odstraněny rytím a řezáním. Charakteristickým rysem je proto monumentální kresba, vyhovující zejména v 50. letech 15. století tvorbě iniciál. Kovoryt býval zhusta doprovázen **šrotováním**, při němž se povrch kovové desky narušoval různě tvarovanými puncovacími razidly (hvězdičkou, kolečkem, kroužkem či křížkem). Plocha tak získala shluk prohlubní, které lehce nanesenou barvu na rozdíl od intaktních míst nepřijaly, takže puncovaná kresba se otiskovala negativně jako bílá linie na černém pozadí. Grafika zde vůbec poprvé dostala možnost prostřednictvím hustoty a jemností bodů modelovat přechod bílých (světelných) partií k černým (z mechanického hlediska tak šrotování představuje vlastně předchůdce puncovaného a tečkovaného mědirytu). První šrotované deskotisky světců a světic se objevily v dolnorýnských kovotepeckých dílnách poloviny 15. století. Třetí možností jak reprodukovat devoční grafiku představoval **těstový tisk**. Mechanicky pořízený reliéf byl pokryt černou (červenou) tiskařskou barvou a tlakem otištěn na papír nesoucím na vrstvě klišu tenký potah kontrastně obarveného těsta a někdy i plátkové zlato. Analogicky s vtiskováním pečetidla do nahřátého vosku se vyhloubené partie zvýraznily vystouplým těstem, kdežto reliéfně vyvýšená místa těstovou vrstvou zeslabila a přenesla na papír i barvu. Sametový vzhled otisku zajistilo posypání ještě nezatvrdlého těsta textilním prachem. Poněvadž těstový příkrov při neopatrné manipulaci z papíru brzo odpadl, pro knižní ilustraci byla tato grafická technika zcela vyloučena.

2 POZDNĚ GOTICKÁ ILUSTRACE 15. STOLETÍ. DŘEVOŘEZ, MĚDIRYT

Vstup ilustrace do tištěné knihy 15. století byl logickým důsledkem vnějškové návaznosti prvotisků na středověké iluminované kodexy, stereotypní cykly blokových knih a na deskovou malbu. Ze všech grafických technik tisku z výšky povědomých před rokem 1500 vyhovoval pro ilustraci nejlépe **dřevořez**. Jeho podstatou byla kresba reprodukováná pomocí dřevěného štočku čili špalíku. Ten je vyříznut výhradně podélně po kmeni, takže letokruhy v řezu patrné nejsou (na rozdíl od mladšího dřevorytu, kde špalík je z kmene odřezán napříč). Postavení letokruhů ve dřevě přitom žádalo pracovat s hmotnější linií a využívat kontrastu s bílou plochou. K jemnější řezbě se užívalo tvrdší, většinou hruškové (třešňové, ořechové či jabloňové) dřevo. Naopak pro reprodukci lapidární předlohy byla vhodnější měkká lípa, nebo topol. Velké plotny vznikaly z praktických důvodů v několika menších segmentech, které se sklízily až po vyřezání. Předlohovou kresbu bylo možno na hlazené dřevo přenést olůvkem nebo inkoustem prostřednictvím pauzovacího papíru či zrcadla. Místa, která měla zůstat bílá, musel dřevořezáč pomocí různě tvarovaných nožů a dlát snížit, aby na nich neulpěla tiskařská barva.

Tisknouce elementy tak tvořila jen zrcadlově obrácená kopie vlastní kresby, jejíž horní plocha byla pomocí tamponu opatřena barvou. Ta se na navlhčený papír přenášela ručním obtiskem, nebo otiskem v knihtiskařském lisu. V nejstarší vývojové etapě dřevořezu, ležící mezi koncem 6. století a první čtvrtinou 15. století, byla nabarvená forma obtištěna na ležící papír. Ve druhé a třetí čtvrtině 15. století se technologie změnila. Na ležící formu byl přikládán navlhčený papír, který barvu přejímal tlakem ručního hladítka. Tento způsob již dovolil preciznější liniové opracování formy. Na kvalitě získala také barevnost obtisku, avšak rubová strana papíru, na níž působilo hladítko, nesla stopy tření, a zůstávala proto prázdná (anopistografický tisk). Od poloviny 15. století se ujala optimální technologie otisku ležící tiskové formy, na níž působilo plošné tlakové těleso ručního lisu. Pracovní postup byl mnohem šetrnější, a dovolil proto papír potiskovat oboustranně (opistografický tisk). Z jednoho štočku lze před naprostým vyčerpáním pořídit až 15.000 otisků.

Dřevořez znali řemeslníci v Číně již na konci 6. století. Zavedením a rozšířením výroby papíru se obrazový dřevořez stal nejdostupnější technikou pro pořizování solitérních (nikoli ilustračních) deskotisků. Výroba deskotisků se vydělila ze spotřebního sortimentu řezáčského řemesla (dřevěné formy pro pekaře, cukráře a sýraře) a její sériovost postavila dřevořez na komerční základ. Již archaický dřevořez Dálného východu a po něm i artefakty evropské nereprodukovaly pouze samotnou kresbu, ale i obraz doplněný vřezaným průvodním textem. Tyto nejstarší deskotisky měly většinou kultovní a magickou povahu a fungovaly jako žádané ozdoby příbytků. Vedle kusové devoční grafiky byly vytvářeny také nábožensky vzdělavatelské cykly deskotisků, jejichž listy se nepotištěnými stranami slepovaly k sobě a vázaly do blokových knih. Lze předpokládat, že část dřevořezové produkce měla nejpozději koncem 14. století také profánní charakter, zejména na hracích kartách.

S rozšířením knihtisku nastala nová éra dřevořezu. Ilustrace včetně diagramů a nejnútnejšího knižního dekoru (zejména lišty a iniciály) zvýšila výpovědní a uměleckou hodnotu tištěných knih a přirozeně i prodejnost. Nejstarší ilustrační štočky mají výlučně lineární charakter a ať vznikly kdekoli, nevykazují ještě žádné stylové rozdíly. Jejich naivně expresivní obrysová kresba, poskytující prostor pro dodatečné kolorování, vhodně korespondovala s duktem tiskového písma a byla uzavřena jednoduchým či zdvojeným rámem.

Během druhé poloviny 15. století byly činěny také pokusy o původní **barevný dřevořez**. Stejně jako v Japonsku, které technologii barevného akvarelového tisku znalo již od 8. století, byl zprvu základem jediný štoček. Ten se při navalování tiskařské černě vykryl a potom pomocí štětce natřel odlišnou barvou, či dokonce několika barvami najednou. Tuto technologii poprvé vyzkoušel Peter Schöffer st. v tisku *Psalterium cum canticis* (Mainz 1457). Některé modré a červené iniciály jsou takto tištěny zároveň s textem, některé byly dotištěny pomocí barvených razítek. Erhard Ratdolt vytiskl *Obsequiale Augustense* (Augsburg 1487), v němž je na rubu prvního listu čtyřbarevný portrét biskupa Friedricha Hohenzollernského. Ten už vznikl postupným soutiskem černého liniového dřevořezu a štočků tónovaných žlutě, červeně a olivově zeleně.

Jak ještě v 70. letech dřevořezby nepřekračovaly výtvarný kánon středověkých kodexů, vidíme kupříkladu na nejstarších dekorativních lištách takřečeného **Mistra ulmského Boccaccia**. V prvním německém vydání životopisů slavných žen od Giovanniho Boccaccia *De claris mulieribus* (Ulm 1473) je Mistrova ještě gotizující, pravoúhle lomená lišta zařazena na způsob úvodní malované droalerie k počátku první kapitoly o biblické Evě. Jádrem i svorníkem této pravoúhlé lineární kompozice byla nápadná iniciála S(Cripturus). Měla podobu korunovaného hada, jehož oba konce přecházejí v rozvilinu rajského stromu (do kolmé části je vsazen Adam s Evou sahající po hadově jablku a do vodorovného pásu je vpleteno sedm polopostav symbolizujících smrtelné hříchy). Obdobnou inspiraci středověkými iluminátory dokládají také dvě dolnoněmecké *Bible kolínské* (Köln/R. ca 1478), tištěné Heinrichem Quentellem. Obě představují významný ilustrátorský počín 15. století, a to již z toho důvodu, že Kolín, i když patřil k prvotiskařským centrům Evropy, přílišným počtem ilustrovaných knih nevynikl. Ornamentika i četné figurální droalerie poměrně širokých rámců stran vycházejí opět z kánonu psané gotické knihy.

Na rozdíl od technologicky jednodušších deskotisků nastal však problém se zapojením ilustračních štočků do sazby. Během 60. let 15. století sazeči totiž zvládali pouze zalamování a upevňování sazby okolo mezer a volných ploch (spácií), takže kolegové tiskaři museli tyto mezery vyplnit otiskem dílčího štočku až po otisku sazby. Mimo to se uplatnil i opačný postup, kdy na vyznačená místa archů byly reprodukovány nejprve štočky a sazba přišla na řadu ve fázi následné. Oba fenomény, totiž textová sazba a dřevěný štoček, byly schopny spojení do jediné, tiskem z výšky jednofázově rozmnožované formy jen za následujících podmínek: síla štočku odpovídala písmové výšce, plocha štočku nepřesáhla zrcadlo sazby a sazeč k utěsnění formy užil písmové výplňky. To se stalo samozřejmostí teprve počátkem 70. let 15. století.

Prvním tiskařem, který zkoumal možnosti spojení obrazu a textu, byl Albrecht Pfister (ca 1420-před 1466), zakladatel první knihtiskařské dílny mimo Mohuč, a to v Bamberku. Jak vidíme na vůbec nejstarším ilustrovaném prvotisku, Pfister otiskoval nejprve sazbu a poté do vynechaných míst včleňoval štoček. Dřevořezové špalíky měly ovšem rozdílnou výšku, takže některé archy, na nichž se sešly dva nestejně vysoké štočky, otiskoval včetně sazby natřikrát. Řeč je o souboru bajek *Der Edelstein*, sepsaném krátce před polovinou 14. století německým dominikánem Ulrichem Bonerem. Pfister pro svůj tisk 1461, který je dnes doložen jen jediným kolorovaným exemplářem ve Wolfenbüttelu, angažoval nám neznámého ilustrátora, označovaného jako **Mistr Bonerova Edelsteinu**. Mistrův cyklus 203 dvoudílných konturových dřevořezů vznikl nezávisle na obrazových doprovodech starších

rukopisných verzí Edelsteinu, avšak s respektem k iluminátorské tradici tohoto literárního žánru. Přitom odklon od statických výjevů a důraz na mimiku postav, akce zvířat a perspektivu krajiny předznamenávají už renesanční pojetí ilustrace. Podlouhle koncipované scény, vycházející z motivů jednotlivých bajek, skládají jako u mnohostěnného drahokamu (něm. Edelstein) ideální obraz lidských ctností a neřestí. Zleva je ke scénám volně připojeno ještě vyobrazení moudrého člověka (opakující se postava kazatele nebo učitele). Pokud víme, takřečený Mistr Bonerova Edelsteinu se na jiných ilustracích Pfisterovy dílny již nepodílel, ale v několika málo případech inspiroval **Mistra ulmského Boccaccia** a jeho proslavenou latinsko-německou verzi Aesopova díla 1476-1477. Z bohemikálního hlediska je důležité, že snad právě z Pfisterovy dílny vyšel také německý alegorický traktát z předhusitských Čech o sporu mezi Oráčem a Smrtí *Ackermann von Böhmen* (Bamberg? ca 1463), jehož autorem byl Jan ze Žatce (též Jan ze Šitboře čili Jan z Teplé). Skladbu oživovalo 5 celostranných, vcelku jednoduchých dřevořezů, tematicky závislých na starších rukopisných verzích.

Dalším tiskařem, který usiloval o zvýšení grafického účinku textu pomocí ilustrace, byl augsburský Günther Zainer (zemř. 1478). Z jeho dílny vyšly od roku 1468 takřka tři desítky ilustrovaných titulů. Za všechny jmenujme alespoň velmi jemně šrafované a ještě gotizující dřevořezy v dvousloupcově sázeném německém překladu Voraginova díla *Legenda aurea* (Augsburg 1471-1472), jehož ilustrace dnes dochovaných exemplářů „plavou“ pokaždé jinak, neboť tiskař na prázdné archy reprodukoval nejprve dřevořezy a sazbu pracně dotiskoval až poté. Günthertu Zainerovi patří také prvenství ve spojení naukového textu s mapou. V encyklopedii Isidora Hispalensis otiskl 1472 dřevořezový diagram čili planimetrický náčrt světa. Tato „tabula mundi“ znázorňuje svět v podobě ‚T‘ vepsaného do kruhu. Nad pomyslným příčným břevnem písmene se rozkládala Asie, nalevo od kolmého dřívku byla Evropa, napravo Afrika a uprostřed kruhu Palestina (diagram vycházel z biblické tradice, která Noemovy syny Sema, Chama a Jafeta považovala za praotce zemských světadílů).

Nový ilustrační styl se ohlásil v ulmské dílně Zainerova bratra. Johann Zainer st. (zemř. po 1493) se do dějin ilustrace zapsal latinsko-německou verzi Aesopova díla *Vita et fabulae* (Ulm ca 1476-1477). Převážná část ilustrací tohoto Ulmského Ezopa nekomentuje děj otrocky. Snad poprvé ve výtvarných dějinách knihy je právě v ulmských bajkách patrná snaha charakterizovat hlavní postavu výtvarnou zkratkou. Na rub prvního listu byl otištěn štoček s malým, leč robustním starcem, jehož hrb a znetvořený obličej kontrastuje s párem bystrých očí. Okolo lehce karikovaného Ezopa jakoby ve vzduchoprázdnu plují zkratkovitě naznačené motivy jednotlivých bajek. Jakkoli provedení dalších ilustrací není prosto ohlasů francouzských rukopisných hodiněk, takřečený **Mistr ulmského Boccaccia** vedle zjevné snahy o zachycení akcí a mimiky jednotlivých zvířecích aktérů přinesl ještě jeden novátorský prostředek: většinu kompozic neuzavřel jednoduchými rámy, jak bylo tehdy obvyklé, nýbrž horní partie rozvinul do volného prostoru. Ulmské vydání bajek zformovalo výtvarné pojetí Ezopovy podoby. Tento topos, přebíraný mladšími umělci až do 19. století, se samozřejmě prosadil i u nás, a to poprvé na titulní straně takzvaného Prostějovského sborníku, vydaného Kašparem Aorgem 1556-1557.

Z Německa se zájem o ilustrovanou knihu přesunul do italských dílen. Nejstarší publikace, totiž Johannes de Turrecremata *Meditationes seu Contemplationes devotissimae* (Roma 1467), vyšla z dílny Ulricha Hana. V Itálii byla také poprvé ilustrována úplná Bible. Stalo se tak 1471 patrně v benátské dílně jinak bezvýznamného Němce Adama von Ammergau (činný

1471-1472). Nesmělost celého podniku dokládá pouhých šest malých dřevořezů, zaplňujících nepotištěná místa dvou stran jen některých exemplářů. Prvním ilustrovaným dílem tištěným ve Francii byl překlad časem prověřeného textu *Speculum humanae salvationis* čili *Le miroir de la redemptionis* (Lyon 1478), který zpřístupnila tiskárna Martina Husa.

Sedmdesátá léta jsou také obdobím prvních zkušeností s ilustracemi vzniklými tiskem z hloubky. **Mědiryt** zdomácněl v Číně k reprodukci textu už od 10. století a mezi 12.-14. stoletím se uplatnil při výrobě papírových platidel. V Evropě se s ním seznámila před polovinou 15. století nejprve Itálie, a to zřejmě díky zkušenosti zlatníků, kteří černou barvou zatírali rytecké výtvary ve zlatě a stříbře, a ručním otiskem na papír tak získávali kontrolní náhled (niello). K německým anonymům, kteří mědiryt užívali pro tvorbu volné, převážně devoční grafiky již okolo poloviny století, patří Mistr Hracích karet, Mistr norimberských Pašijí, Mistr ES a jiní. Za prvního neanonymního tvůrce mědirytu se považuje Martin Schongauer (zemř. 1491). Každý rytec užívá vyhlazenou měděnou desku o maximální tloušťce 3 mm se šikmo zbrošenou fazetou, která po otisku v lisu zanechává na papíru charakteristickou stopu. Z předlohy se na desku lehce přenesou liniová kresba a pak se vrývá speciálními rydly, která jsou opracována do různých tvarů. Stínování a modelování kresby je docíleno křížovými šrafurami. Tak vzniká nejběžnější, totiž **liniový** neboli **čárový mědiryt**. Na použití punců, jimiž lze do desky vbít různé tvary (hvězdičky, kolečka, kroužky či křížky), je založen **puncovaný mědiryt**. Vbíjením bodů pomocí těžkých ocelových jehel a speciálního lehkého kladívka se pořizuje **tečkovaný mědiryt**. Obě techniky modelaci kresby naznačují shlukem vbíjených punců a bodů. Jsou tedy stejně pracné a zdoluhavé jako mechanicky obdobný šrotový tisk. Počet reprodukcí z jedné formy záležel na mělkosti vrypů, ale málokdy dle některých historiků umění přesáhl 4.000 otisků.

Vstup nové techniky do knižní výroby skýtal ilustrátorům mnohem jemnější a preciznější možnosti vyjádření nežli tvrdý dřevořez. Kresebná přesnost, vzdušnost, postižení světla, stínu a hloubky prostoru se uplatnily zejména v portrétní tvorbě a ve vědecké ilustraci. Na druhé straně však tisk z hloubky porušil grafickou jednotu knihy a vzhledem k jeho nákladnosti knižní zboží také zdražil. Nebylo ho totiž možno včlenit do procesu knihtisku tak jako dřevořez, a proto se nejstarší ilustrace, tištěné separátně na jinak konstruovaném lisu, pouze do některých exemplářů jednoduše vlepovaly. Tuto praxi k ilustrování knihy využil vůbec poprvé asi 1473 bruggský tiskař William Caxton (ca 1422-1491) u Lefèvrovy francouzské verze Trojanské kroniky. Florentán Niccolò di Lorenzo (činný ca 1476-1486) některé ilustrace také ještě vlepoval, ale přitom 1477 asi jako první již zvládl otisk měděné desky na volnou plochu separátně natištěné sazby.

Zatímco pořizovací hodnota i pracnější reprodukce mědirytu ještě dlouho bránily masovějšímu vstupu této techniky do tiskáren, během 80. let 15. století došlo k definitivnímu zjednodušení dosud složitě praktikovaného soutisku dřevořezových štočků a sazby. V tiskárnách zdomácněla kompaktní tisková forma, která obsahovala jak textovou sazbu, tak ilustrační štočky a která se v knihtiskařském lisu otiskovala jednoduše na jeden ráz. Sjednocení však předpokládalo přizpůsobit výšku ilustračních špalíků výšce písma a zvládnout manipulaci s nižšími čili netisknucími písmovými výplňky, které utěšňovaly prázdná místa formy. Sílily též snahy o oproštění tištěné knihy od zásahů iluminátorů. Dosavadní plošnou lineární techniku doplnily šrafury.

Modelování světla a stínu systémem vrývaných čar se stalo vlastní norimberskému rodáku **Albrechtu Dürerovi** (1471-1528), který povznesl reprodukční charakter soudobé grafiky na uměleckou úroveň. Jeho dílo charakterizuje syntéza zaalpské výtvarné tradice 15. století, italské renesance a nizozemského realismu. Formou volné grafiky se věnoval především biblickým námětům, dále mytologii, alegorii a žánrovým motivům. Mimo to se poměrně brzy, asi od 1488, počal obírat knižní ilustrací, již přikládal větší význam nežli dekoru. Je autorem několika kánonových obrazů pro štrasburské či norimberské misály, titulních dřevořezů (např. sedícího sv. Jeronýma se lvem 1492) a cyklických ilustrací (např. německé i latinské vydání satiry Sebastiana Branta *Das Narrenschiff* 1494 a *Stultifera navis* 1497). Nejpůsobivějšího účinku dosahoval však v samostatných cyklech, jejichž textová složka byla omezena jen na stručné citace biblického textu a do popředí se dostaly její celostranné obrazové paralely. V německé a latinské verzi *Apokalypsy* (obě 1498), sestávající z 15 obrazů, kontrastní šrafury lehce a vzdušně postihují jemný rozdíl mezi světlem a tmou. Umocňují dějové napětí zápasu dobra a zla, a povznášejí tak dřevořez na úroveň umělecky náročného mědirytu. Tento způsob zpracování Dürerovi v *Apokalypse* dovolil vybudovat dynamickou kompozici s mnoha postavami v dokonale provedené krajině a s kosmickými tělesy ve slunečních paprscích a ornamentálně provedených oblacích. Novější odborná literatura poukazuje na složitou strukturu alegorie a symbolů a na autorovy aktualizace (např. andělé s portrétními rysy císaře Maxmiliána nebo samotného Dürera, shody mezi nebeským Jeruzalémem a architekturou soudobého Norimberku).

Léta 1512-1518 trávil Dürer s plejádou souputníků, mezi nimiž měl výrazný podíl Hans Burgkmair st., zakázkami císaře Maxmiliána I. Většinu objednaných bibliofilii tiskl Johann Schönsperger st. v Augsburgu. Ke konci života Dürer intenzivně studoval geometrii, perspektivu a proporce lidského těla. Jeho pojednání jsou doplněna vlastními ilustracemi, jejichž uměřený výraz se na rozdíl od cyklů volné grafiky plně podřizoval vědeckému charakteru textu. Učebnice, které Hieronymus Andreae tiskl novým typem fraktury zvané „Dürerfraktur“, získaly velkou popularitu a záhy byly přeloženy také do francouzštiny, italštiny, holandštiny a portugalštiny.

Během osmdesátých let 15. století se žánrový terén prvotisků počal diferencovat. Doposud monopolně vydávanou náboženskou a právní literaturu, provázenou nanejvýše schematickými Stromy pokrevního příbuzenství, rozhojnil tisky z dalších vědních oborů. Počátek naukové ilustrace bývá spojován se jménem Erharda Ratdolta (1447-1527/28), jednoho z nejvýznamnějších tiskařů přelomu 15. a 16. století, který svou dráhu započal v Benátkách. Zhruba uprostřed tamního pobytu připravil první vydání Euclidova díla *Elementa geometriae* (Venezia 1482). Učebnice sice neměla ještě titulní list, zato však úvodní strana s dedikací byla pravděpodobně vůbec poprvé tištěna zlatě a vlastní Euclidův text obsahoval nejstarší naukové ilustrace v dějinách knihtisku (obrázky jsou zařazeny jen na okrajích listů a mají podobu jednoduchých diagramů vzniklých kovorytem). Nedlouho poté, během let 1483-1484, byly publikovány dva rozsáhlé latinské herbáře. Také jim patří z hlediska dějin ilustrace prvenství, protože tvoří základ předlouhé a až dodnes pokračující řady obrazových rostlinářů. První ilustrovaný herbář byl vydán v Římě a druhý v Mohuči 1484 u Petera Schöffera st. (1420/30-1502), který se sice významně zasloužil o emancipaci tištěné knihy, ale textovým dřevořezům se jinak vyhýbal. Ilustrace rostlin jsou v obou dílech ještě stylizovány a hrubé kontury nasvědčují tomu, že řezby měly být ručně barvené. Vůbec nejstarší lékařskou ilustraci přináší dílo Johanna Kethama *Fasciculus medicinae* (Venezia

1491). V něm přichází deset celostranných anatomických a chirurgických lineárních dřevořezů. S jistou rezervou jsou připisovány **Mistru Colonna Poliphila**, o němž bude ještě řeč.

Za další pozitivní moment ve vývoji ilustrace 15. století lze považovat od 90. let prohlubující se spolupráci mezi kreslířem, řezáčem a tiskařem. Kolektivní charakter knižní výroby na programový základ postavila norimberská tiskárna Antona Kobergera st., jejímž stálým partnerem se stal ateliér **Michaela Wolgemuta** (1434-1519) a **Wilhelma Pleydenwurffa** (zemř. 1494). Charakteristickým rysem jejich společné tvorby je ještě goticky tvrdě lomená kresebná linie, podtržená bohatou škálou světel a stínů. Světelné modelace je docíleno bohatým šrafováním, zde poprvé i kříženým. Wolgemut, jeho nevlastní syn Pleydenwurff a sotva dvacetiletý Dürer vytvořili nikým nepřekonaný monument ilustrované knihy 15. století, totiž *Liber chronicarum* lékaře Hartmanna Schedela (Nürnberg 1493). Tato Světová kronika je v Kobergerově vydání doplněna 645 štočky otištěnými na 1.809 místech textu. Cyklus portrétů ilustroval ad hoc 569 světců, papežů, císařů a králů. Podlouhlé veduty zobrazují města víceméně realisticky (např. první známý tištěný pohled na Prahu), ale některé jsou k rozsáhlému textu přiřazovány taktéž opakovaně (např. vyobrazení Říma zasazené i k pasáži o Jeruzalému). Věrohodnost ilustrace tu ustoupila do pozadí před zjevnou Kobergerovou snahou doprovodit objemný text obrazovým aparátem za každou cenu. Obdobnou tendenci zaznamenáváme také v Čechách, ale později. Snad Willenbergem řezané štočky vedut moravských měst, doprovázející Paprockého *Zrcadlo slavného Margkrabství moravského* (Olomouc 1593), přešly totiž z Milichthalerovy tiskárny do Prahy k Danielovi Sedlčanskému nejst. Ten z nich nechal odstranit městské znaky a pak jimi doplnil Paprockého *Ogród królewski* (Praha 1599), ovšem tak, že původní Jihlavu vydával za Gdaňsko, Opavu za Chelmno a Znojmo za Toruň.

Většina tiskáren tuto praxi udržovala běžně, neboť pořídit ke každé nově připravované publikaci jiný výtvarný doprovod bylo finančně i časově náročné. Kupříkladu Johann Grüninger (ca 1455-1533) použil ve své štrasburské tiskárně během padesáti let na více než 700 místech různých knih jen asi 85 poměrně bezpříznakových dřevořezů, jež ozvláštňoval maximálně jen dodatečnou úpravou nápisových pásek. Obdobně nakládal kolínský tiskař Heinrich Quentell (zemř. 1501) s akcipies čili dřevořezem typu „magister cum discipulis“, když během 1490-1495 týž štoček otiskl asi osmdesátkrát (koneckonců neorganickým opakováním omezeného počtu námětově vyhraněných štoček je příznačná též Hájkova *Kronika česká* 1541).

Tvůrčí postupy usilující naopak o grafickou syntézu obrazu, sazby a iniciál bezesporu vrcholí během 15. století u Benátčana Alda Manuzia st. (1449-1515), jehož tisk *Hypnerotomachia Poliphili* z roku 1499 je zároveň dokladem kongeniální spolupráce tiskaře a výtvarníka. Tento latinský traktát dominikána Francesca Colonna, v němž se na pozadí alegorického snu prezentují estetické postupy rané renesance, obsahuje 171 kresebně čistých a mnohdy na apertuře umístěných dvoudílných dřevořezů (figurální výjevy před antickými oltáři nebo ve volné krajině, triumfální vozy, zvířata). Lineární kresba takřečeného **Mistra Colonna Poliphila** až překvapivě snadno odkazuje na Botticelliho perokresebný doprovod Dantovy Božské komedie (1481). Vzdušnost alegorických dřevořezů *Hypnerotomachie* velmi dobře koresponduje s jednoduchou konstrukcí Griffonovy antikvy. Grafická syntéza všech typografických prvků je umocněna nikoli nahodile vybranými, ale jednotně řešenými

verzálami. Také ony odpovídají textovému písmu, jehož stránkové zrcadlo vhodně odlehčuje ztrácející se sazba. Hypnerotomachie symbolicky uzavírá nejstarší etapu vývoje výtvarné konstrukce knihy.

Do původem českých prvotisků se ilustrace prosazovala poměrně obtížně. Zahraničně školení tiskaři technické postupy černého řemesla zvládli sice brzy, avšak nespolehnali na invenci domácích řezáčů a raději u nich objednávali jen zjednodušené nápodoby německých předloh. Je docela možné, že těmito řezáči byli až do počátku 16. století výrobci hracích karet či dokonce pekařských forem, neboť umělecká profese tohoto druhu u nás příliš velkou tradici neměla. Nebyl tedy vytvořen specifický národní ilustrační styl a ani se nenavázalo na vynikající knižní malbu z domácích rukopisů počátku 15. století. Nejstarší dnes známá, ač pouze dvoulistem zachovaná ilustrovaná publikace je připisována Tiskaři Pražské bible. Jsou to Ezopovy *Bajky* (Praha? 1488?) se dvěma lineárně řezanými obrázky, které vznikly jako dost neumělé nápodoby časově nepříliš vzdálené jazykově německé verze tiskaře Antona Sorga (Augsburg ca 1480). Zhruba paralelně s Tiskařem Pražské bible připravil v Brně usedlý Konrad Stahel nejstarší ilustrovaný prvotisk moravský. Výpravový aparát Thuróczoova díla *Chronica Hungarorum* (Brno 1488) tvoří trůnící uherští králové. Jednačtyřicet portrétů má kresebně blízko k Mistrům tvořícím pro ulmskou dílnu Johanna Zainera st. Předpokládá se, že v Německu byla provedena taktéž řezba štočků.

Vedle Ulmu a Augsburgu se dalším inspiračním zdrojem domácích ilustrovaných prvotisků stala Kobergerova tiskárna v Norimberku. Tiskař Pražské bible z její produkce převzal do minucí na léta 1489, 1491 a 1492 astronomické dřevořezy. Prvním nákladněji ilustrovaným českým prvotiskem byl až dvousloupcový *Pasionál* Jacoba de Voragine (Praha 1495). Obsahuje 170 figurálních dřevořezů s náznaky šrafování. Vyspělostí předlohy i řezby jednoznačně vyniká celostránkový Poslední soud, otištěný na rubu prvního listu. Textové obrázky takřečeného **Mistra Posledního soudu** jsou trojího tvaru (menší a větší čtverec pro portréty světců a papežů nepřesahující šířku sloupce a obdelník pro biblické a pašijové scény tištěné přes dva sloupce). Všechny pořídil anonymní řezáč velmi volnou adaptací ilustračního aparátu nejméně tří Kobergerových tisků: německé verze *Pasionálu* (Nürnberg 1488), Fridolinova *Schatzbehalteru* (Nürnberg 1491) a pověstné *Schedelovy Světové kroniky* (Nürnberg 1493). Dalším bohatě ilustrovaným titulem dílny Tiskaře Pražské bible je *Nový zákon* (Praha 1497-1498). Obsahuje 180 opakujících se dřevořezů s pokročilejší šrafurou. Jejich vazby na případné zahraniční předlohy zjištěny dosud nebyly. Víme pouze to, že Apokalypsu doplňují přesné, ale hrubší trojdílné nápodoby rozměrem větších originálů Kobergerovy *Bible norimberské* (Nürnberg 1483). Ilustrační aparát této hornoněmecké Bible již dříve adaptoval méně zkušenější, jen v liniích pracující řezáč pro mladší *Bibli kutnohorskou* (Kutná Hora 1489), kterou vytiskl Martin z Tišnova. Pro úplnost budiž doplněno, že Koberger štočky zakoupil od kolegy Quentella, který jimi předešle vyzdobil dvě vydání své dolnoněmecké Bible (Köln/R. ca 1478).

Posledním v Čechách usedlým prvotiskařem, který dle ekonomických možností pracoval s ilustrací, byl Mikuláš Bakalář (zemř. mezi 1514-1520). V Breydenbachově *Traktátu o Zemi svaté* (Plzeň 1498) užil v dějinách českého knihtisku poprvé titulní dřevořez, obsahově spjatý s počátečními větami cestopisu. Na dřevořezu je vyobrazena plachetnice s kormidelníkem a několika cestujícími. Řezáč obrázku, nikoliv začátečník, se zde patrně inspiroval kresebně jednoduchým štočkem z augsburské dílny Günthera Zainera (1477). Epilog nejstarší fáze

moravských ilustrovaných prvotisků vytvořil **Konrad Baumgarten** (zemř. po 1514), v jedné osobě tiskař a dřevořezáč Wolgemutova stylu. Během olomouckého pobytu 1500-1502 upravoval starší práce zahraničního monogramisty **HF** (Hans Fries?). Jde o vyobrazení sv. Václava s korouhví uprostřed dvou andělů jako štítonošů, které doprovázelo Augustinův traktát proti Valdenským (1500). Baumgarten jako ilustrátor došel však většího uplatnění až ve Vratislavi, kam se z Olomouce 1503 uchýlil. Své práce ani zde nesignoval, ale bývá mu připisováno jedno z prvních ilustrovaných děl na polském území, totiž německá Legenda o sv. Hedvice z roku 1504.

3 RANĚ RENESANČNÍ ILUSTRACE 16. STOLETÍ

Oproti počátkům knižní ilustrace se vývoj po 1500 již námětově a stylově rozrůznil, poněvadž obrazový aparát knihy musel i přes ne příliš pevnou vazbu k textu přece jen reagovat na postupující diferenciaci literárních žánrů. Přitom však vlivy starší tištěné produkce, ba i ohlasy rukopisů ještě přetrvávají. Platí to zejména o francouzských iluminovaných Hodinkách, čerpajících z miniatur pozdně středověkých rukopisů. Nápodoby miniatur se v těchto modlitebních souborech nereprodukovaly pouze dřevořezem, ale hlavně kovorytem a šrotovým tiskem. Hodinky se staly komerčními magnety několika francouzských nakladatelů a tiskařů působících ještě na počátku 16. století. Vedle Antoina Vérarda st., Philippa Pigoucheta, Thielmana Kervera st. v této sféře snad nejpronikavěji zapůsobil všestranně nadaný francouzský humanista **Geoffroy Tory** (1485-1533). Jeho kresebné návrhy širokých ornamentálních rámců stran, podobizen světců a mistrovských iniciál vycházely z italského obrysového stylu, pro něhož je příznačné splývání ilustrace s knižním dekorem a písmovým obrazem konstrukčně jemné antikvy. Zajímavý je i Toryho motivický repertoár, čerpající z tradice franko-flámské knižní miniatury (hmyz, květiny, zvířata).

Zatímco paleotypní Hodinky nové podněty pro další vývoj ilustrace nepřinesly, jiné starší látky se novátorského zpracování dočkaly. Platí to především o tanci Smrti, jehož středověké pojetí zastihujeme už ve stránkových rámech francouzských Hodinek. Augšpurský rodák, pracující převážně v Basileji, **Hans Holbein ml.** (ca 1497-1543) však látku 1523-1526 pojal v rovině antitezí jako dynamický zápas člověka, papežem počínaje a chudákem konče, s přicházející Smrtí. Již v první polovině 16. století byl cyklus překládán, kopírován i napodobován. V Čechách se tak stalo pro Melantrichův tisk Erasmovy *Knihy ..., v kteréž jednomu každému křesťanskému člověku naučení i napomenutí se dává, jak by se k smrti hotoviti měl* (Praha 1563). Ideově opatrnická adaptace tohoto snad českého kopisty zůstala v bohemikální knižní grafice až do vystoupení Michaela Heinricha Rentze osamocena.

Nový směr renesanční ilustrace naznačil také výtvarný doprovod *Theuerdanku* (Nürnberg 1517). Schönspergerovu kaligrafickou frakturu rytmitizuje 118 půlstránkových obrazů, do té doby svou dynamikou a kresebným realismem akčních scén ojedinělých. Obrazy líčí dobrodružné tažení Maxmiliána I. za nevěstou Marií Burgundskou. Jsou řezány antverpským rodákem usazeným v Augšpurku Jostem de Negkerem (ca 1485-1544) dle předloh německých grafiků, zejména **Leonharda Becka** (asi 1480-1542), **Hanse Burgkmaira st.** (1473-1531) a **Hanse Leonharda Schäufoleina** (ca 1484-1538/40). Burgkmair se od 1494 mimo jiné věnoval též barevnému dřevořezu, pořízenému soutiskem černého liniového dřevořezu a dvou až čtyř barevně tónovaných štočků. Mimo to Burgkmair položil od 1508 základy

šerosvitového dřevořezu (ciaroscuro). Ten vznikl soubiskem několika štočků, na nichž byly půltóny provedeny odstupňovaným šrafováním. Povstal tak šerosvitový efekt, pohybující se od bílé barvy přes širokou škálu šedých půltónů až k černé.

Také takzvaný **Mistr Petrarky** byl jedním z umělců, kteří již před koncem první třetiny 16. století pěstovali v ilustraci světské literatury pouze laické náměty. Tuto tendenci dovolil rozvinout kupř. mravněvýchovní spis Sebastiana Francka *Von dem grewlichenn Laster der Trunckenheit* (Augsburg 1528). K nejlepšímu pracím, které neznámý Mistr jako spolupracovník tiskaře Heinricha Steinera vytvořil, patří však ilustrace k Petrarkovu spisu *Von der Arznei bayder Glück* (Augsburg 1532), dle nichž se mu v nové době dostalo pojmenování. V „Glücksbuchu“ přichází 261 půlstránkových epických scén z městského i venkovského života. Ilustrace tu poučují o každodennosti vyšší a nižší společnosti a neskrývají přitom ani soudobé sociální slabiny venkovských vrstev. Na titulním dřevořezu je příznačně vyobrazeno kolo Štěstí. S tímto výtvarným motivem pracuje už první překlad Petrarky do národního jazyka, totiž české *Kniehy dvoje o lékařství proti Štěstí a Neštěstí* (Praha 1501).

Významnou roli v procesu konstituování satiricky laděné ilustrace sehrál **Lucas Cranach st.** (1472-1553), který kolem roku 1520 přijal učení Martina Luthera a v protestantském Wittenberku realizoval bezpočet titulních bordur a ilustrací převážně náboženského charakteru, např. protipapežskou Apokalypsu do Lutherova německého překladu Nového zákona 1522. Cranachovi se obyčejně připisují ilustrace a iniciály s putti, které vídeňský tiskař Johann Winterburger použil v Pasovském misálu 1503 a později převzal do Olomouckého misálu 1505. Na rubu titulního listu tohoto misálu je dřevořez sv. Václava s korouhví uprostřed dvou andělů jako štítonošů (tento zobrazovací typ vytvořil již monogramista **HF** pro brněnské Psalterium Olomucense 1499). Scénu Ukřižování na kánonovém listu, který snad vytvořila též Cranachova dílna, pozoruhodně dotváří málo běžné městské panorama se zalesněnými skálami a dvě lebky s kostmi u nohou asistujících postav Panny Marie a sv. Jana. Jiný kánonový obraz se zrcadlově obráceným nápisem INRI a Cranachovou typickou značkou, drakem se vztyčenými netopýřími křídly, je otištěn v Stuchsově Pražském misálu 1508.

Cranachovy ilustrace byly hojně kopírovány, a to i u nás. Tiskárna severinsko-kosořská uvedla 1521 dřevořezovou nápodobu Cranachova portrétu Martina Luthera z roku 1520 do dvou českých verzí jeho traktátů. Cranachem navržená titulní bordura pro wittenberskou edici Lutherových sebraných spisů se stala kopistovi **CK** východiskem pro ztvárnění titulu druhého dílu české Husovy Postily s přitištěnými epištolami Jakoubka ze Stříbra (Nürnberg? 1564). Zatímco v Lutherových sebraných spisech i Postile jsou ve spodní části bordury zobrazení u kříže klečící saský kurfiřt Johann Friedrich s Lutherem, kreslíř **Ambrož Ledecký** o pár let později toto téma modifikoval a pro vstupní stranu Melantrichovy čtvrté Bible české (Praha 1570) zpodobnil u kříže pouze vkleče se modlícího Melantricha. Podle Cranachova syna **Lucase ml.** (1515-1586) je kopírována biblická bordura s námětem hříchu a vykoupení (1541). Kopie se poprvé objevila na počátku Jeronýmovy předmluvy prvního vydání Melantrichovy Bible české (Praha 1549). Odtud pak přešla do všech následujících melantrišek a naposledy je přetištěna ještě v Bibli 1613. Jen velmi pozorný čtenář si všimne, že přestupníky zákona Božího, vyháněné Aronem a Mojžíšem, tu v souladu s reformací představují mnich, žena, biskup a papež.

Díky aktivitám Tiskaře Pražské bible, které krátce pokračovaly ještě po roce 1500, přichází v Čechách už na prahu nové epochy několik kvalitních prací, pořízených programově pro

první vydání původní české či přeložené prózy. Nejstarším dokladem je ilustrační titulní dřevořez s ještě gotizujícím kolem Štěstí v překladu Petrarkova „Glücksbuchu“ *Kniehy dvoje o lékařství proti Štěstí a Neštěstí* (Praha 1501). Takřečený **Mistr českého Petrarky** v horní části zpodobnil autora jako humanistického literáta, sedícího u písařského pultu. Niž rozpracoval antipodní motiv týkající se proměnlivosti a pomíjivosti lidského údělu. Ten je alegorizován jako kolo ovládané z oblaku všemohoucí rukou a střídavě vynášející a naopak dočasně ponižující pošetilé smrtelníky. Rota Fortunae je spolu s pasionálovým Posledním soudem 1495 nejlepší ilustrací jagellonské doby a zároveň první, na niž se motiv Štěstí v této podobě v jakékoli tištěné knize vůbec objevil. Starší generace českých badatelů si přály, aby kreslířem splendidiho Kola byl anonym domácího původu, ale je nepochybné, že dílo patří štrasburskému okruhu **Mistra Grüningerova Terentia** a **Mistra pozdní Grüningerovy tiskárny**. Tito umělci spolupracovali 1505 také na raně renesančních ilustracích pro moralistní traktát zvaný Pán rady. Ilustrace, které pořídil opět Tiskař Pražské bible, vynikají virtuózním kresebným duktem, vyspělou ornamentikou a jistou schopností karikatury postav, zasazených do perspektivně pojaté městské scenérie či interiérů (včetně soudobého hostince).

Ke štrasburským vzorům měl blízko též český **Mistr cihlového pozadí**, který s oblibou v zadním plánu ilustrací užíval charakteristický cihlový dezén. V podmínkách zcela nerozvinuté domácí knižní grafiky to byl na svou dobu zdatný figuralista, pracující pro tiskárny Mikuláše Konáče z Hodiškova (1480/85-1546) a Pavla Olivetského z Olivetu (zemř. 134). Posledně jmenovanému dodal mimo jiné titulní dřevořez s pšícíím mnichem pro Husovo *Sepsání toto o šesti bludích* (Litomyšl 1510). Ke Konáčovu tisku *České kroniky* od Pia II. (Praha 1510) realizoval náš nejstarší, i když ještě typizovaný portrétní cyklus stojících či sedících českých knížat a panovníků, včetně figurálních kompozic upálení Jana Husa a slepého Žižky v čele husitského vojska. Pro zobrazení některých osob (Karel IV. i Zikmund) slouží jediný štoček. Autentická tu zřejmě bude jen závěrečná podobizna Jiřího z Poděbrad. Vedle toho se Mistr podílel i na několika portrétních ilustracích Burlaeova spisu *Životové a mravná naučení mudrcuo*, které 1514 tiskl opět Konáč. Téhož roku 1514 Mistrovými štočky disponoval také Geršom ben Šelomo Kohen (zemř. 1545), zakladatel první stálé hebrejské tiskárny v Praze. Na výrazové prostředky Mistra cihlového pozadí později navázal český monogramista **MC**.

O jiném solidně vedeném domácím ateliéru, který by zásoboval české tiskárny prvních dvou desetiletí 16. století, prozatím nevíme. Zato máme dost důkazů o angažmá německých grafiků, a to nejen ze Štrasburku, ale i Norimberka. Stále se rozvíjející a slabá česká kniha nalézala od počátku 16. století u norimberských tiskařů a nakladatelů silnou podporu. Toho využil mladoboleslavský lékař Mikuláš Kladyán (zemř. 1521/22) a tamnímu tiskaři Hieronymu Höltzelovi (zemř. ca 1532), sympatizantu jednoty bratrské, zadal první český, a nadto ilustrovaný herbář čili Černého *Kniehu lékařskou* (Nürnberg 1517). Kladyán byl také ideovým spoluvůrcem první mapy Čech vyhotovené roku 1517 a Höltzelem tištěné o rok později. Nástěnná mapa s českou nomenklaturou i značkami pro rozlišení královských a poddanských, katolických a utrakvistických sídel, nemá však cestovní, ale ilustrační charakter manifestující spolu s ostatní obrazovou složkou rozměrného jednolistu státní a zemský soudní řád. V Norimberku byl tištěn 1520 dále *Hortulus anime*, modlitební kniha do češtiny přeložená Janem Mantuánem Fenclem a vybavená více než 80 kvalitními obrazy světců a světic. Hortulus se tak stal vedle herbáře Jana Černého nejbohatěji ilustrovanou česky

tištěnou knihou první čtvrtiny 16. století. Většinu štočků Hortulu si pro nové, plzeňské vydání 1533 od nakladatele Mantuána opatřil tiskař Tomáš Bakalář a od něho se během 40. let menší část dostala až do Prahy k Bartoloměji Netolickému. Autory ilustrací byli norimberští umělci **Hans Springinkle** (ca 1490/95-1540?) a jeho žák **Erhard Schön** (1491-1542). V Čechách a na Moravě jejich tvorba záhy zdomácněla, poněvadž nejednou doprovázela českojazyčné publikace norimberských tiskařů Leonharda Milichthaler a Johanna (Jana) Günthera, který s několika originálními štočky přesídlil později na Moravu.

Stejného ohlasu u nás dosáhl virtuóz **dřevořezu bílé linie**, augsburský malíř a grafik **Daniel Hopfer st.** (ca 1470-1536). Tento způsob dřevořezu, který k nám uvedl 1514 Konáč, užívala už v 70. letech 15. století benátská tiskárna Erharda Ratdolta. Záležel v tom, že oproti běžnějšímu postupu řezby se z tiskové plochy štočku odebraly pouze kontury kresby, které po nanesení barvy zůstaly intaktní. Otisk proto přinesl jen bílé linie na černém pozadí. Hopferovy bílé akantové iniciály a bordurové ornamenty, doplňované dynamicky proplétanými úponky chmelových šištic (autorovo mluvící znamení z něm. Hopfen = chmel), ovlivnily výtvarný názor prvních probratrsky orientovaných tiskařů, zejména mladoboleslavského Jiříka Štyrsu. Slohově i tematicky s Hopferovou tvorbou dobře rezonuje též Konáčův ilustrační doprovod dílka *Počínají se knížky, kteréž slovú Srdečné knížky o čtyrech posledních budúcích věcech* (Praha 1521). Srdečné knížky obsahují dvakrát otištěnou titulní borduru s rejem volavek, nalétávajících okolo lovicí sovy. O domácím původu této nadmíru kvalitní bordury lze uvažovat jen se značnou skepsí. Napětí boje je zde totiž podtrženo právě dynamikou chmelových úponků, které by mohly být vyloženy jako Hopferův oblíbený motiv.

Diferencovaný proud renesanční literatury působil samozřejmě na tematické rozrůznění ilustrace. K velmi silnému a produktivnímu literárnímu okruhu 16. století, stojícímu na pevných základech rukopisné tradice, patřila kupříkladu hojně ilustrovaná hippika, učebnice lovu a šermu či popisy slavností (turnajů). Převážná většina tohoto věčného písemnictví se k českým tiskařům nedostala ani v překladech. Jiným žánrem z pomezí literatury věčné a umělecké, v němž se velmi dobře prosadily obrazové cykly, byla emblematika a heraldika. Východiskem renesanční emblematiky je trojčlenná forma: v kartuši či na nápisové pásce spočívající gnómičké motto, paralelní alegorická obrazová transformace a konečně krátký veršovaný, popřípadě prozaický moralistní výklad. Tato důsledná syntéza textové a obrazové složky, inspirující se většinou lidskými ctnostmi a neřestmi, se stala charakteristickým prvkem už pro Alciatovu geniální *Emblematum liber* (Augsburg 1531), která se dočkala desítek reedic a překladů do národních jazyků. Jedinou ilustrovanou sbírku emblémů v Čechách a na Moravě před rokem 1600 připravil Jiří Černý. Nazývají se *Empresas morales* (Praha 1581) a jejich autorem je Juan de Borja. O málo později vydal Černý ještě trojsvazkovou latinskou encyklopedii emblémů od Jakoba Typotia a Anselma Boetia de Boodt. Dalším tematickým okruhem renesanční ilustrace, který se však u nás ke škodě české a moravské knižní kultury také vůbec neprosadil, byly obrazové cykly biblických námětů. První obchodní úspěch zaznamenaly již v Behamově podání roku 1534. **Hans Sebald Beham** (1500-1550) byl norimberský rodák usazený od roku 1531 ve Frankfurtu/M., kde působil jako kmenový ilustrátor u tiskaře a nakladatele Christiana Egenolffa. Ten připravil první, latinské vydání s názvem *Biblicae historiae artificiosissimis picturis effigiatae* (Frankfurt/M. 1534?). Tímto cyklem samostatných biblických ilustrací v zahraničí započala nepřetržitá linie ústící až v barokních obrazových Biblích.

Po umělcích angažovaných Tiskařem Pražské bible a po Mistru cihlového pozadí se o rozvinutí naší renesanční ilustrace výrazněji zasazoval od 20. let až dřevořezáčský ateliér tradičně kladený do blízkosti **Tiskárny severinsko-kosořské**. Možná že právě zde vznikla část knižního dekoru pro mladší Kohenovy tisky, zejména *Hagadu* (Praha 1526), která patří k nejkrásnějším knihám českého původu předrudolfínské doby. Krom toho lze předpokládat, že severinský ateliér připravil část titulních dřevořezů, bordur, erbů a iniciál, které jsou opatřeny letopočtem z období 1520-1545 a které užívaly i jiné české tiskárny. Dílna se navenek prezentovala monogramy **PS** (Pavel Severin z Kapí Hory?), **IS** a **SMC** (Jan Severin ml.?), a to bohužel jen v historizujících obrázcích Hájkovy *Kroniky české* (Praha 1541). Obrázky jsou integrální součástí Kroniky a napomáhají kompozičnímu členění textu. První skupinu obrazového doprovodu tvoří ilustrace v moderním slova smyslu (portréty a historické výjevy). Druhou složku tvoří častěji se opakující bezpříznakové krajinné scenérie a bitvy s volnou, rámcovou návazností na text. Intronizace a pohřby panovníků jsou námětem třetí skupiny. Zda lze severinskému ateliéru s jistotou přiřknout kvalitní, avšak neznačený výtvarný doprovod dalších severinských tisků, ukáže až budoucí soustředěné studium. Předně by se mělo týkat cyklu knižních portrétů pro Kuthenovu *Kroniku o založení Země české* (Praha 1539) a alegorických ilustrací Tovačovského *Hádání Pravdy a Lži* (Praha 1539). Kuthenovu *Kroniku* provází originální český portrétní cyklus 56 medailonů, vzniklých s výjimkou portrétů Husa, Jeronýma a Žižky dle blíže neznámého kopiáře či vzorníku, který prostředkoval cyklus namalovaný za Vladislava Jagellonského na Pražském hradě (malby zničil požár Hradčan a Malé Strany 1541). Kuthen na svůj náklad objednal dřevořezy přímo pro vydání *Kroniky*. Po roce 1540, kdy drobně upravené obrazy posloužily v kompletu naposledy, se Kuthenův cyklus rozptýlil do několika pražských tiskáren a jak ukazují další osudy živé humanistickým patriotismem, jednotlivé štočky významně obohatily jinak velmi chudobný domácí ilustrační materiál.

4 MANÝRISTICKÁ ILUSTRACE 16. STOLETÍ (RUDOLFÍNSKÝ OKRUH)

Zhruba v době, kdy se činnost Tiskárny severinsko-kosořské uzavírala, počal ke kultivaci renesanční knihy dle tuzemských i zahraničních podnětů výrazně přispívat Jiří Melantrich z Aventinu (1511?-1580). K významným zjevům patřil jistě **Mistr GS**, angažovaný spolu s dalšími kolegy monogramisty pro vytvoření ilustračního aparátu Mattioliho *Herbáře jinak Bylináře* (Praha 1562). Značka GS se vyskytuje asi na pětině z 589 dřevořezů, charakteristických pevnou obrysovou linií, pružným duktem a šrafováním. To vše spolu s kvalitními kreslířskými předlohami, které prý pracoval sám Mattioli, *Herbář* 1562 povyšuje nad norimberskou prvotinu 1517 a zejména nad toporné ilustrace soudobých německých botanických děl Otty Brunfelse a Leonharda Fuchse. Zda je Mistr GS totožný s malířem a dřevořezáčem Georgem, jehož pozval arcivévoda Ferdinand Tyrolský 1558 z rakouského Görzu do Prahy, nevíme. Bez odpovědi zůstává i otázka, může-li být totožný s italským umělcem Giorgiem Liberale, nebo polským ilustrátorem Jerzym (Georgem) Scharffenbergem, členem rodiny významných tiskařů. Mattioli štočky z českého *Herbáře* po roce 1563 nicméně predisponoval, možná v dohodě s Melantrichem, do Benátek ke svému blízkému tiskaři a nakladateli Vincenzu Valgrisiu. Okolo poloviny 18. století je získal francouzský botanik Henri Louis Duhamel du Monceau. Pak se po štočcích slehla zem a vynořily se až 1956, kdy byly z Francie prodány do Ameriky.

Ze zahraniční ilustrace uplatnili vliv zejména Solis i jeho žák Amman, a to nejen na Melantricha, ale i na Václava Elama v ivančicko-kralické Tiskárně bratrské. Norimberčan **Virgil Solis st.** (1514-1562) byl prvním německým grafikem, který v novém duchu manýrismu obohatil tištěnou knihu prvkem bohatě tvarované nefigurální kartuše. Ta bourala topos hladkého, linkou ohraničeného obrazu a stávala se bordurou titulního textu anebo ilustrace, jak vidíme na Solisových *Biblischen Figuren des Alten und Newen Testaments* (Frankfurt/M. 1560). V Norimberku usazený **Jost Amman** (1539-1591) svého učitele Solise rafinovaností manýristických rolverků a tematickou různorodostí ilustrace dokonce předstihl. Překvapivé množství prací dává však tušit, že část Ammanem signovaných dřevořezů jsou práce dílenské povahy. Amman byl nejčastěji angažován frankfurtským nakladatelem Sigmundem Feyerabendem, jemuž ilustroval více než 50 knižních titulů. K drobnějším, ale dodnes populárním patří 114 dřevořezů znázorňujících různé řemeslnické profese v dílku Hanse Sachse *Eigentliche Beschreibung aller Stände auf Erden* (Frankfurt/M. 1568). Amman s největší pravděpodobností ilustroval také třetí vydání významného zahraničního bohemika Ulricha Richentala *Costnitzer Concilium so gehalten worden* (Frankfurt/M. 1575).

Ammanovu vlivu popřál též pražský malíř podobizen **Ambrož Ledecký** (zemř. 1592), který nakreslil už vzpomínanou titulní stranu Melantrichova čtvrtého vydání *Bible české* (Praha 1570). Titulní strana pozůstává z robustní architektonické bordury, jejíž čtyři symetricky umístěné výjevy se bezprostředně váží k centrálně umístěnému věcnému názvu. Námětová priorita spodního a horního výjevu je podtržena masivními zavilínovými kartušemi: horní ovál nese Nejsvětější Trojici a spodní zobrazuje samotného Melantricha, klečícího před ukřižovaným Kristem (tady jde o starší motiv převzatý z Cranachovy bordury, kde před křížem klečí Luther a saský kurfiřt Johann Friedrich). Na titulní straně jsou zpodobněny do té doby v českém knihtisku ještě ne zcela běžné ženské postavy, stojící ve výklencích bočních pilířů a personifikující křesťanské Ctnosti (vlevo s kalichem a křížem Víra, vpravo v modlitebním postoji Naděje). Tento titulní štoček byl pak užit ještě při vydání Biblí 1577 a 1613 a taktéž ve Starém zákoně *Bible české* neboli Svatováclavské (Praha 1677-1715 a 1769-1771). Obě svatováclavská vydání ho otiskla ovšem s upravenou spodní oválnou kartuší: Výjev tiskaře modlícího se vkleče před křížem i Ledeckého monogram AL byly ze štočku vyškrábány a získanou plochu zaplnila titulní sazba.

Další výzdobou Bible 1570 pověřil Melantrich dva umělce usazené v Praze. Kolínský malíř **Florian Abel** (zemř. 1565) zde pracoval už před 1550 a monogramem FA signoval obrazy na počátečních 17 listech Bible. Malíř, kreslíř a mědirytec z Bergama **Francesco Tertio** (1520-1600) se vyučil v Benátkách a pak pracoval střídavě ve Vídni (1551) a v Praze (1554-1573) pro arcivévodu Ferdinanda Tyrolského. Monogramem TF opatřil zbylé ilustrace Starého a Nového zákona. Abel a Tertio pracovali s členitým krajinným prostředím i s perspektivně viděnou architekturou, v níž se odehrávají barvitě scény jednotlivých protagonistů či rozsáhlého komparsu. Kresebné předlohy obou umělců jsou významné zejména tím, že v českém prostředí nahrazují alba obrazových biblických cyklů, která se zde nevyráběla. Mezi domácími tiskaři a čtenáři Abelovy a Tertiovy ilustrace upevnily manýristický výtvarný názor. Původní štočky byly užity i v následujících pražských Biblích: v pátém a u Melantricha posledním vydání 1577, pak u Samuela Adama z Veleslavína 1613 a konečně ve Starém zákoně prvního i druhého vydání *Bible české* neboli Svatováclavské (1677-1715 a 1769-1771). Poněvadž dosavadních šest ilustrovaných biblických tisků českého původu z let 1489-1560/61 užívalo vesměs kopie německých dřevořezů, je teprve Melantrichův doprovod 1570

prvním původním a nadto koncízním souborem biblických ilustrací v Čechách (podobně průkopnická role připadla později až Josefu Mánesovi 1862-1865).

Novátorsky v domácí ilustraci působí také další Melantrichův tisk. Je to Rvačovského *Masopust* (Praha 1580). Ilustrátora se vzácným smyslem pro humor a satiru jménem ani monogramem bohužel neznáme, ale důvodně lze opět uvažovat o Ambroži Ledeckém. Jeho značku AL nacházíme totiž na některých listách s personifikovanými Ctnostmi, které zdobily pražské latinské humanistické jednolisty poslední třetiny 16. století. Ženské postavy Ctností i asistenčních puttů jsou kreslířsky naddimenzované stejně jako všech 14 obrázků Masopusta a jeho synů.

Další produktivní řezácké centrum se v druhé polovině 16. století formovalo okolo ivančicko-kralické Tiskárny bratrské. Poněvadž pro jednotu bratrskou byla narativní ilustrace prvkem, který vnímatele odváděl od textového sdělení, výtvarná funkce připadla knižnímu dekoru jakožto vysoce promyšlené a komplementární součásti knižní struktury. Přitom tu nikoli ojediněle probleskly i žánrové motivy, jako kupříkladu anděl šlapající v kádi vinnou révu na iniciále ‚P‘ *Nového zákona* (Kralice 1593-1594), posledního dílu šestidílné Bible kralické. Jakkoli ostatní biblická témata reflektovala věrouku jednoty, způsob zavilínové ornamentiky a kompozice titulních stran, iniciál a vlysů není původní. Tvůrci dekoru se jako jedni z prvních domácích umělců poučili na raném německém manýrismu Virgila Solise st. Platí to zejména o **Martinu Dadánovi** (zemř. 1584), nadaném bratrském kaligrafu, který je pravděpodobně tvůrcem dekoru a iniciál prvních tří dílů *Bible české* neboli Kralické (Kralice 1579, 1580, 1582). Neméně pochyb o Solisově vlivu máme u **Matěje Sabina** (1539-1615), který své příjmení Podolský změnil na důkaz úcty k Melanchthonovu zeti, filologovi Georgu Sabinovi. Monogram složený ze tří prostoupených iniciál MSD (Matěj Sabin Drahotušský) přichází na titulní borduře *Písní duchovních evangelistických* (Ivančice 1562-1564). Pod věcným názvem je vyobrazen pěvecký sbor, v němž se podařilo identifikovat Sabinův autoportrét a Jana Blahoslava s brýlemi. Kralický fond knižního dekoru rozmnožil vlastnoručně řezanými rámy, iniciálami, linkami, vinětami a vlysy rovněž typograf a správce tiskárny **Václav Elam** (zemř. 1622). V pojetí rostlinných a zvířecích (ptačích) kompozic, signovaných sotva viditelnou značkou WE, podléhal pokročilejší manýristické tvorbě Josta Ammana.

Už některé Melantrichovy ediční aktivity pamatovaly na zahraniční trh, ale teprve osmdesátými léty přichází doba, kdy se rudolfínský knihtisk otevřel cizině. Podmínky tohoto kosmopolitního rozměru tkvěly jednak v přílivu zahraničních tvůrčích kapacit a jednak je spoluvytvářeli ambicióznější tiskaři tím, že kvalitu výroby počali diferencovat dle jazyka cílových skupin čtenářů. K domácímu českojazyčnému publiku tak směřovaly levnější, sporadicky ilustrované publikace, zatímco pro vnímatele bilingvní a pro zahraniční trh vznikaly latinské a německé knihy s náročnějším obrazovým doprovodem. Náročnost nespočívala ani tak v množství ilustrací jako v jejich mědirytecce technice. U nás se rytectvím pro knižní účely zpočátku obírali jen zahraniční umělci žijící přechodně na rudolfínském dvoře v Praze, a to pouze jako vedlejší činností stojící na okraji hlavní, volné grafické tvorby.

Plejádu renomovaných zahraničních mědirytců zahajuje Nizozemec **Erasmus Hornick** (zemř. 1583), který žil v Praze od 1581 a pro tiskaře Černého ilustroval vzácná *Empresas morales* (Praha 1581), jejichž autorem je Juan de Borja, španělský vyslanec na dvoře Rudolfa II. Soubor latinských gnóm otevírá vznosný titulní list, za nímž následuje sto kolorovaných

emblematických obrázků v samostatných zavilínových kartuších. Přibližně v tutéž dobu neznámý tiskař publikoval jednolist *Přátelé Pánu Bohu milí, z tohoto strašlivého obrazu a figury ... komety ... obraz se ukazuje* (Praha? 1582). Horní část jednolistu obsahuje rytý pohled na Vltavu, Hradčany, Malou Stranu a na pohřební průvod. Výjev je vysvětlen přilepeným textem o ztroskotání vltavského prámu. Tato veduta, pokud dnes víme, je u nás poprvé provedena mědirytecky v kombinaci se sazbu. Byl-li autorem rytiny Hornick, nevíme.

Ke skupině rytců patří dále **Wolfgang Meyerpeck ml.** (zemř. před 1598), usazený v Praze od 1593. Mimo jiné spolupracoval při výrobě novinového letáku *Pravdivé a jisté vypsání válečného běhu, co se pomínule v Hořejších Uhřích zběhlo* (Praha 1594). Leták tištěný Mikulášem Štrausem obsahuje dvě mědirytové přílohy s vyobrazením pevnosti Filákova, z nichž první je značena „Pragae excud: Wol: Meijerpeck“ (jde o jednu z nejstarších kompletních signatur u nás).

Třetím zahraničním umělcem angažovaným i pro sféru knižní ilustrace byl člen rozvětvené umělecké rodiny **Egidius Sadeler ml.** (1570-1629). Narodil se v Antverpách a od roku 1597 až do své smrti, s výjimkou krátké cesty do Mnichova 1611, působil jako dvorní mědirytec na rudolfínském dvoře v Praze. Ilustrace tvořil kupříkladu pro tiskaře Černého. Do trojsvazkové latinské encyklopedie Jakoba Typotia a Anselma Boetia de Boodt *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum* (Praha 1601-1603) mu odevzdal 930 emblémů církevních a světských hodnostářů, které vyryl dle předloh rudolfínského antikváře Ottavia Strady. Sadeler byl mimo to angažován i Danielem Adamem z Veleslavína. Ten tiskl Harantovo *Putování aneb Cesta z Království českého do města Benátek* (Praha 1608) a Sadeler zde doplnil ilustrační dřevořezy Jana Willenberga mědirytovým portrétem autora knihy. Harantova podobizna je tak nejstarším mědirytovým portrétem známým v existenci jazykově česky tištěné knihy. S Adamovou tiskárnou souvisí také publikace nejstarších map pořizených mědirytem. Rytce map však bohužel neznáme. Do překladu oblíbeného díla Christiana van Adrichema *Vypsání města Jeruzaléma i předměstí jeho* (Praha 1592) byla, jak svědčí Adamova dedikace, zařazena rytá tabule Jeruzaléma, ale ze všech dnes dochovaných exemplářů již v minulosti zmizela (roku 1606 je jako samostatná položka inventována v soupise Adamova majetku). Dvě alegorické mapy ryté dle německých předloh obsahuje také Buntingovo *Itinerarium Sacrae scripturae* (Praha 1592) z Adamovy tiskárny. Jedná se o Evropu v podobě panny a Asii jako okřídleného Pegase. V téže době, kdy Sadeler pracoval pro Adama z Veleslavína, přijal ještě zakázku tiskaře Pavla Sessia. Ilustroval mu soubor veršovaných bajek *Theatrum morum* (Praha 1608). Pro titulní stranu použil motivů ze staršího nizozemského vydání 1567 a většinu z takřka 140 půlstranných ilustrací vytvořil jako přesné kopie jiné edice z roku 1578.

Čtvrtým ilustrátorem byl **Gabriel Krammer** (zemř. 1608), rodák z Curychu působící asi od roku 1600 jako umělecký truhlář na pražském dvoře Rudolfa II. Je autorem textu a nákrešů velmi populární německé učebnice o sloupové architektuře (Köln/R. 1600). Její zkrácené německé vydání doplněné kopiemi původních Krammerových nákrešů připravil v Praze 1606 Marcus Sadeler (nar. po 1587).

Jako pátý umělec budiž vzpomenuť **Dominicus Custos de Coster** (1560-1612). Patřil k rodině vynikajících malířů, kreslířů a rytců z Antverp. Okolo roku 1584 se usadil v Augsburgu a o čtyři léta později se oženil s vdovou po Bartholomäovi Kilianovi nejst. Své vlastní syny Rafaela,

Davidu a Jakoba i vyženěné potomky Kilianova rodu, totiž Lucase a Wolfganga, vyškolil ve výtečné grafiky. Od roku 1607 pobýval s Lucasem krátce v Praze. Kontakty tu musel mít však už předešle, jak svědčí sultánův portrét datovaný 1594 na novinovém letáku *Richtige Antwort auf des Mahometh Bassa* (Praha 1595).

Z uvedeného vyplývá, že domácí tiskaři ještě na počátku 17. století mědiryt zařazovali jen k obchodně jistým jednolistům, novinovým letákům anebo do dražších cizojazyčných knih, u nichž byl odbyt na zahraničních trzích zaručen. Pokud odhlédneme od jednolistů s rytou ilustrací, měli jsme i ve sféře akcidenčních a publicistických tiskovin výrazného korifeje. Byl jím **Michael Peterle st.** (1537-1588), malíř, dřevořezáč a nejstarší člen rodiny tiskařů narozený v saském Annaberku a působící nejpozději od 1562 v Praze. Jeho mistrovství dokládá už zdejší prvotina, totiž vzácně zachovaný pohled na hlavní město z Petřína s nápadně řezaným názvem *Praga Bohemiae metropolis accuratissime expressa 1562* (Praha 1562). Uvádí se, že panoráma vzniklo u příležitosti korunovace Maxmilána II. na českého krále. Podlouhlý jednolist byl tištěn z 10 štočků a jako impresum uvádí „Excusum Pragae sumptu Joannis Capri et Michaelis Peterle“. Obecně se předpokládá, že řezáčem byl Peterle a že tiskařské práce konal Jan Kozel st. (lat. Caper). Peterle své dřevořezy nesignoval ani později, takže jeho autorství se pouze předpokládá – kupříkladu u dvoumetrového obrazu *Deset patriarchuov Kristových Starého zákona až do Noe* (Praha 1580), který vyšel z Peterlovy tiskárny. Obraz, jehož typ se německy nazývá Bilderbogen, má šest dílů a je zabydlen výrazně sošnými postavami biblických prarodičů, s nimiž nápadně kontrastují rozverně se chovající puttové. Jde o nadmíru dokonalou kopii jednolistu Hanse Sebaldy Behama, opatřenou českým převodem doprovodných veršů Hanse Sachse (původní vydání Nürnberg 1530).

Renesanční ilustraci všeobecně poznamenala diferenciací žánrů, v jejímž důsledku se nejvýrazněji osamostatnilo naukové písemnictví. Tam, kde pouhé textové sdělení vědeckých poznatků bylo buď nepřesvědčivé, anebo zcela nemožné, nastupuje nový typ obrazové složky. Na rozdíl od doposud hegemonní ilustrace náboženské v něm dominuje prvek poznávací a informační, kdežto estetické cíle až na výjimky (Václav Hollar) ustupují do pozadí. Velkému zájmu se z minulosti těšila kupříkladu cyklická veduta, již trvalé místo po Schedelově pozdně gotické Kronice 1493 a před barokními folianty Merianů zajistil **Joris Hoffnagel** (1542-1600), literárně činný nizozemský kreslíř, těžící z naturalistické i emblematické roviny flámské knižní iluminace 15. století. Během 1590-1591 ho angažoval Rudolf II. Hoefnagel se však neusadil v Praze, nýbrž ve Frankfurtu/M., kde sídlila početná kolonie nizozemských emigrantů. Na cestách Evropou pořídil množství topografických miniatur. Ty se staly předlohami rytin **Franze Hogenberga** (1540-1592?), které kolínský nakladatel Georg Braun uveřejnil v šesti dílech pod názvem *Civitates orbis terrarum* (Köln/R.? ca 1572-1617). Projekt obsahuje více než 500 vedut evropských měst, tvořených technikou leptané a následně kolorované rytiny. V prvním dílu (1572?) je mimo jiné veduta Prahy rytá podle Peterlova a Kozlova jednolistu. Pátý díl (1599?) obsahuje Hradčany a méně obvyklý pohled z Letné.

Vedle topografických alb krystalizovala mohutná skupina portrétních publikací. Přednosti mědirytu pro realizaci portrétu dostatečně prokázaly již Thevetovy dvoudílné *Les vrais portraits des hommes illustres* (Paris 1584), které těsně před smrtí vydal Jacques Kerver. Jistou výjimku ve vývoji barokního cyklického portrétního tvoří Hollarovo *Theatrum mulierum*

sive Varietas atque differentia habituum foeminei sexus (London 1643). Hollar zde totiž na rozdíl od podobizen tvořených jako volné grafiky neakcentoval individuální ženskou fyziognomii, nýbrž kulturu odívání. První velkou uměleckou práci vydanou po třicetileté válce představuje *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste* (Nürnberg 1675-1680). Životopisy významných německých protagonistů doplňuje bohatý cyklus portrétů rytý dle **Sandrartových** předloh s prokazatelnými italskými vlivy.

Vědecká ilustrace, se kterou pracovaly české a moravské tiskárny před Bílou horou, však značně živořila, neboť ji omezovalo příliš úzké spektrum původní či překladové naukové prózy. Melantrichův monument v podobě oblíbeného Mattioliho Herbáře (Praha 1562) už s celostrannými ilustracemi u nás podruhé nevyšel. Tiskárnu Jiřího Černého opustilo však Erckerovo *Beschreibung aller fürnemisten mineralischen Ertzt unnd Berckwercksarten* (Praha 1574), bohužel však s anonymními obrázky. Ostatní projevy vědecké ilustrace jsou víceméně závislé na německých vzorech, např. obrazy Ryffova porodnictví *Frawen Rosengarten* (Frankfurt/M. 1545), opírající se ještě o středověké představy prenatálního života dítěte, odpovídají duchu ilustrací Güntherova lékařského sborníku *Kniha lékařství mnohých v stavu manželském potřebných ... Ruoženná zahrádka* (Olomouc 1558) či *Zahrádce růžové žen plodných* Matouše Walkmberského z Walkmberku (Praha 1577). Nesouměrný vývoj české a zahraniční vědecké ilustrace lze doložit také absencí učebnic architektury a vzorníků pro stavitele. Ačkoli tyto obrazové příručky byly evropskými tiskárnami šířeny od počátku 16. století, první domácí vydání vzniklo až v rudolfínské době. Průkopnické místo patří zkrácenému vydání Krammerova spisu v roce 1606.

Poněkud samostatněji se domácí ilustrace vyvíjela v kontextu cestopisů a dějepisných děl, stojících na pomezí literatury věcné a umělecké. Tady se viditelně prosadili dva ilustrátoři. Prvním z nich byl **Virgil Solis ml.** (1551-1617?). Pocházel z Norimberku a 1564 se usadil v Praze, kde působil jako kreslíř, malíř a mědirytec a mimo jiné byl i spolupracovníkem zeměměřiče Šimona Podolského z Podolí. Solisovi mladšímu lze zcela jistě připsat spojitý monogram VS, který provází některé dřevořezby pražské dílny dědiců Jana Schumanna st. Především jde o Paprockého *Diadochos* (Praha 1602), jehož oválné dřevořezové portréty českých panovníků, rámované bílými zavilinovými kartušemi, vycházejí ze zobrazovacích schémat Kuthenovy Kroniky 1539. Rozměrnější figurální kompozice charakterizuje hutná šrafura.

Ještě výrazněji nežli mladý Solis se v ilustraci na pomezí věcném a uměleckém prosadil **Jan Willenberg** (1571-1613). I když je náš první profesionální ilustrátor bez převládajících vazeb na volnou grafickou tvorbu, doposud zůstává badatelsky nedoceněný. Proslul žánrovou všestranností, značnou řemeslnou zkušeností i citem, s nímž zpracovával dřevořezové ornamentální, figurální a topografické kompozice. Pocházel z okolí Vratislavi. Dětství prožil v Přerově a na Moravě se také uchytil jako začínající umělec. Je dokonce silně pravděpodobné, že už zkraje 90. let 16. století vytvořil Milichthalerovým dědicům šest nesignovaných vedut moravských měst a přebohatý cyklus portrétů a titulní stranu pro dílo svého krajana Bartoloměje Paprockého z Hlohov *Zrcadlo slavného Margkrabství moravského* (Olomouc 1593).

Patrnější stopu zanechal Willenberg na Moravě až během 1595-1600, kdy byl zaměstnancem loucké Tiskárny premonstrátské. Ta vydala nejméně šest Willenbergem ilustrovaných latinských děl. Dekor i obrazy, zaplněné pozdně renesančním zdobným detailem, draperiemi

a bohatě řasenými oděvy, jsou už opatřeny spojitým monogramem „JW“. Mimo jiné jde o Ctnosti, apoštoly, premonstrátské světce, znaky Moravy anebo o miniaturní vedutu kostela v Louce. Skoro na konci Schererovy katolické Postily 1603 byla otištěna velmi zajímavá Willenbergem signovaná viněta. Okolo stojícího sv. Václava a jeho heraldické iniciály jsou tu vypodobeny všechny důležité typografické profese: zleva doprava sazeč s písmeny BF (Bartoloměj Albrecht Forman?), ballenmeister a tiskař u lisu (PG), písmolijec (GK) a dřevořezáč (zřejmě Willenbergův autoportrét). Z připojených iniciál řemeslníků je více než pravděpodobné, že výjevy, kompozičně těžící z Ammanova alba Beschreibung aller Stände (1568), mají dokumentární ráz a že se pojí přímo k loucké Tiskárně. Bezesporu jde o nejstarší a dosud neznámé původní obrazové svědectví z dějin domácího knihtisku.

Do Prahy přesídlil Willenberg roku 1600. Jeho činnost v Čechách bývá většinou připomínána dnes už neúplně zachovaným skicářem topografických motivů pořízených roku 1602. Zde zachycené veduty českých měst, mimochodem zcela bez stafáží, posloužily v podobě patnácti dřevořezů jako doprovod Paprockého Diadochu (Praha 1602). Dřevořezy jsou oproti přípravným kresbám zjednodušené a mají spíše asociativní nežli dokumentární charakter. Dědicové Jana Schumanna tiskli Diadochos ovšem již od roku 1598, a Willenberg se jeho výroby účastnil tedy až těsně před dokončením. S tiskárnou však udržoval kontakty i v budoucnosti. Reálnými motivy českých měst a hradů jsou doplněny také drobné alegorie městského a venkovského života řezané pro Stehlíkův Kalendář nový s pranostikou hvězdářskou ... k létu Páně 1604 (Praha? 1603?). Alegorií je tak jako měsíců celkem dvanáct (duben = Kunětická hora, květen = Vyšehrad s Podolím, červen jako jediný s monogramem „JW“ = Žatec atd.). Další doklad topograficky orientované Willenbergovy tvorby poskytuje už výše zmíněné Harantovo Putování (Praha 1608). Pro tento cestopis připravil dle Harantových kreseb či nápovědí 47 textových dřevořezů, které předvádějí soudobé kostýmy, architekturu, flóru a faunu (mimo to lze Willenbergovi patrně připsat též neznačenou celostrannou mapu Středozemního moře a dva pohledy na Jeruzalém, Kairo, Alexandrii a horu Sinai). Willenberg se však zdaleka nevěnoval jen topografii. Pro úřední artikule českého sněmu 1610 vytvořil několik erbů a podobiznu Rudolfa II., roku 1611 portrétoval Matyáše II., tiskaři Samuelovi Adamovi z Veleslavína připravil 1612 erbovní signet apod.

5 BAROKNÍ ILUSTRACE 17. A 18. STOLETÍ (I). LEPT, MEZZOTINTA

Na sklonku 16. století byl vývoj knižní kultury poznamenán několika souběžně působícími jevy. Pozdně renesanční, manýristicky přezdobená kniha se slohově vyžívá a vyjadřovací možnosti dřevořezu ve střetu s umělecky životaschopnějším mědirytem a nově se prosazujícím leptem slábnou. Termínem **lept** rozumíme soubor grafických technik tisku z hloubky, jejichž princip nespočívá v mechanickém hloubení čar, bodů a ploch jako u mědirytu, nýbrž v takřka bezpracném a hospodárnějším účinku chemických leptadel, působících na kovovou desku skrze rytinou narušený mastný a tvrdý kryt. Rytecká kresba se prováděla ocelovými jehlami negativně. Důležité bylo, aby stále stejným tlakem zasahovala pouze kryt a nezadrhávala v kovové desce. Poněvadž kyselina zanechává v kovu měkkší a lehčí stopu nežli mechanický nástroj, je leptaná grafika smyslovější. Tím se výrazně odlišuje od krasopisecky zjemnělých a chladných projevů liniového mědirytu a mladšího ocelorytu. Nejstarší a dosud nejrozšířenější je **liniový** neboli **čárový lept**, spočívající jen na prosté kresebné linii. První leptané volné grafiky vyhotovili počátkem 16. století Daniel Hopfer st.,

po něm Albrecht Dürer a Urs Graf (1484-1527/28), významný švýcarský zlatník, malíř a ilustrátor na rozhraní gotiky a renesance. Počínaje 20. léty 17. století se leptané knižní ilustraci věnovali Matthäus Merian st., Jacques Callot a o málo později např. Nicolas Cochin či Stefano della Bella. K mistrům užívajícím lept před a po polovině století náležel jistě Václav Hollar. V jeho době se vývoj leptu již značně prolínal s mědirytinou. Vznikla tak oblíbená technika **leptané rytiny**, která liniový lept účelově kombinovala s liniovou rytinou (kresba byla do desky nejprve lehce zaleptána a následně ještě mechanicky zvýrazněna).

Tisk z hloubky ovšem knižní výrobu, zatíženou rostoucími náklady na obstarání papíru, nebezpečně prodražoval, takže cykly do mědi rytých nebo leptaných ilustrací přicházely spíše jako nadstandard. Tím, že ekonomicky podložená diferenciace knižní výroby během první poloviny 17. století ještě zesílila, cyklickými rytinami bohatě ilustrované zboží, určené nadnárodním trhům, se samosebou notně vzdalovalo estetice levných publikací pro tuzemské publikum, přivklé jen na svůj národní jazyk. Východisko z krize, do níž se levněji vyráběná kniha počala propadat, překvapivě nabídla čtenářská záliba v alegorii. Dosud homogenní textová a obrazová složka titulní strany byla rozpojena a obrazový vstup do knihy připadl ilustraci zařazené naproti titulní straně. Tato ilustrace se proto nazývá **frontispis**. Alegorické zpřítomnění obsahu díla či portrét pisatele působily na exponovaném místě natolik univerzálně, že tiskař mohl být od počátku 17. století, kdy se frontispis počal prosazovat, mnohdy zbaven starostí o další textové ilustrace. Soudobí umělci prostřednictvím tohoto reprezentačního a propagačního fenoménu naopak usilovali o novou syntézu výtvarných prvků a textu. Kořeny této syntézy jsou spletité. Souvisejí s rozmachem volné grafiky období manýrismu a s vyčerpáním vyjadřovacích možností dřevořezu. Nemenší podnět přinesla formální proměna titulní strany. Typografický názor na její koncepci odmítl vizuální jednotu obrazové a textové složky, a to tím spíše, že starší rámy a bordury neilustrovaly, ale pouze dekorovaly. Po mnohaletých dobrých zkušenostech s titulním dřevořezem a titulním mědirytem bylo upřednostněno rozdělení obrazu a textu do dvou paralelních rovin. Vlastnímu titulu zůstala vyhrazena obsáhlá textová informace, akcentovaná nanejvýše vinětou či signetem, kdežto „vyprávěcí“ frontispis, zaplněný spoustou dynamicky pojatých figur či architektonickými, heraldickými a krajinnými prvky, fungoval jako její výtvarný pendant. Nermalou roli v přijetí frontispisu hrála také pragmatická reakce tiskáren na ekonomické důsledky třicetileté války. V době, kdy byl masový rozvoj drahé ilustrované knihy přibrzděn, grafické ateliéry i tiskárny získaly možnost jak nahradit nákladné textové ilustrace jediným zástupným obrazem.

Ne však vždy měl tento útlum ryze ekonomický podtext. Některé vůdčí evropské tiskárny totiž textovou ilustraci zamítly programově z puristických důvodů (nizozemští Elzevierové). Důležitou roli sehrál také všeobecný nedostatek knižních grafiků. Zatímco v předchozím století explozivně rostoucí knihtisk přilákal ke spolupráci několik generací umělců, kapacity 17. století byly naopak ztenčeny díky většímu zájmu výtvarníků o volnou grafiku, z níž knižní ilustrace mohla těžit pramálo.

Výjimku daleko přesahující běžný průměr tvoří například kresebný iluzionismus francouzského rytce **Jacquese Callota** (1592-1635), jehož grafické listy obdařené psychologickým a povahopisným nábojem neinspirovaly žel ani soudobé nakladatele ani tiskaře, takže Callotův talent zůstal v oblasti ilustrace takřka bez povšimnutí.

Jedním z nemnoha malířů, kteří pozitivně zasáhli do umělecké ilustrace 17. století, byl **Petr Pavel Rubens** (1577-1640). Jeho kreslířská a malířská tvorba zahrnuje náboženské, mytologické, historické a alegorické kompozice, portréty, lovecké a žánrové scény. Knižní ilustraci se věnoval už od roku 1608 a pravidelně pak od 1610. Rubensova obrovská kresebná invence i pověstná kritičnost vůči dílenským rytcům dovolily ve spojení s ediční politikou Moretovy tiskárny vytvořit z Antverp první poloviny 17. století umělecké centrum evropské knižní kultury. Traduje se, že Rubens návrhy kreslil z přátelství jen o nedělích a svátcích, aby honoráře nenavyšovaly tiskárně finanční náklady (umělec si pracovní den cenil na 100 guldenů, přičemž býk na jatkách měl cenu 90 guldenů). Dle Rubensových předloh vzniklo asi osmdesát frontispisů a titulních stran, které mědirytem pro Moretovu antverpskou dílnu reprodukovalo několik dílenských rytců. Rubens kreslil též několik předloh grafických ohlášek k pražským univerzitním disertacím, tištěným v Augsburgu.

Do knižní ilustrace, a to i bohemikální, zasáhl ještě silněji nežli Rubens kreslíř a rytec **Václav Hollar** (1607-1677). Charakteristickým rysem jeho tvorby je kresebná přesnost s důrazem na detail, jemná technika a absence barokního patosu. Jako ilustrátor se podílel na vydání takřka 40 knižních titulů a volná grafika čítá více než 2.700 rytin (jednu z největších sbírek na světě vlastní takřcečené Hollareum, součást pražské Národní galerie).

Hollar pocházel z Prahy a grafickému umění se věnoval prokazatelně již roku 1626, kdy kopíroval Dürerovy listy. Jako katolík sympatizující s neokázalým protestantismem i z touhy po uměleckém růstu odešel 1627 po vydání Obnoveného zřízení zemského do frankfurtské Merianovy dílny studovat techniku rytectví, a přitom zřejmě také spolupracovat na některých topografických cyklech. Pak pobýval ve Stuttgartu a v Kolíně/R., kde byl v kontaktu mimo jiné s nakladatelem Abrahamem Hogenbergem. Roku 1636 se v Kolíně seznámil s vyslancem anglického krále Karla I. Thomasem Howardem Arundelem (1585-1646). Jako osobní kreslíř ho doprovázel na několikaměsíční okružní cestě Německem, Rakouskem, Moravou a Čechami. V Praze pobýli jeden červencový týden 1636. Během této doby vznikla kresba slavného trojdílného pohledu na Prahu z Petřína. Hollar ji definitivně zpracoval kombinovanou technikou leptu a mědirytu až v Antverpách 1649 pro Merianovo a Zeillerovo německojazyčné dílo *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae* (Frankfurt/M. 1650). Kromě Hollarova prospektu je zde ještě 34 plánů a vedut měst, dále pak anonymní mapa Čech, Komenského mapa Moravy a Helwigovo zobrazení Slezska. Tento ilustrační aparát však vznikl v ryteckém ateliéru Merianovy rodiny.

Po návratu do Londýna začátkem roku 1637 reprodukoval Hollar rozsáhlé Arundelovy sbírky přírodnin, které obdivoval (listy nesou označení „Ex collectione Arundeliana“). Roku 1641 se Hollar setkal s Janem Amosem Komenským, který zamýšlel krajana pověřit ilustrováním prvního vydání svého slovníku *Orbis sensualium pictus* (London 1659). Ke spolupráci žel nedošlo. V letech 1644-1652 žil Hollar v politicky klidnějších Antverpách, kde i přes konkurenci Rubensových rytců vytvořil svá nejlepší díla, množství portrétů, vedut a map. Roku 1652 se stěhoval do Londýna podruhé a zde pak jen s malými přestávkami (např. jako královský kreslíč 1668 v Africe) setrval až do konce života. Významnou složkou Hollarovy tvorby jsou obrazová alba a knižní ilustrace, jimž se od počátku 50. let věnoval z existenčních důvodů soustředěněji. Dodnes žije více než 50 obrazů k prvnímu vydání Ogilbyho parafráze Ezopových bajek (London 1665). Představují kreslířsky uměřené a přitom v detailu precizní

scény ze zvířecí říše a mnohonásobně předstihují málo invenční a toporné dřevořezy 15. a 16. století.

Ve střední Evropě zaujal počátkem druhého decenia 17. století vůdčí postavení basilejský rodák **Matthäus Merian st.** (1593-1650). Působil jako malíř, rytec a významný nakladatel. Roku 1618 se přičlenil do frankfurtské rodiny staršího kolegy Johanna Theodora de Bry (1561-1623). Tři generace Merianů se proslavily zejména monumentálními edicemi, jimž v soudobé Evropě nebylo rovno a jejichž úspěch garantovala profesionalita celé rodiny. Prvním titulem je jednadvacetisvazkové *Theatrum Europaeum* (Frankfurt/M. 1635-1738). Přibližovalo prostřednictvím historických pramenů „divadlo“ evropské politiky z let 1617-1718. Prameny pro *Theatrum* editovali postupně historikové Johann Philipp Abelin (svazek 1-4), Johann Peter Lotich (5), Johann Georg Schleder (6-7), Martin Meyer von Hayn (9) a Wolfgang Jakob Geiger (10). Editoři ostatních svazků zůstali v anonymitě. Bohatý mědirytový aparát obsahuje asi 1.000 celostranných a rozkládacích příloh (ca 680 vedut a plánů, 320 portrétů politiků, vojevůdců a církevních činitelů) a asi 350 ilustrací v textu. Většina obrazového doprovodu není signována, ale jde o merianovské rytiny pořízené dle předloh soudobých kreslířů a inženýrů. *Theatrum* tisklo postupně několik frankfurtských dílen. Prvních 12 knih se dočkalo dvou až pěti paralelních vydání, lišících se zněním titulní strany i rozsahem. Merian st. do konce života připravil („gezieret und verlegt“) počátečních 5 dílů. Dalších 15 pokračování obstarali Merianovi synové **Matthäus ml.** (1621-1687), **Kaspar** (1627-1686) a vnuk **Johann Matthäus** (1659-1716). Na slávě frankfurtské firmy se podílela také *Topographia* (Frankfurt/M. 1642-1688), vlastně jednatřicetisvazkový cyklus pojednání o evropských státech i dílčích lokalitách. Doprovodný text jednotlivých dílů pro Merianovo nakladatelství napsal ulmský pedagog Martin Zeiller (1589-1661). Obrazový aparát se skládá z 92 mědirytových map a 1.486 tabulí, na nichž je 2.142 vedut. Bibliografická orientace po Merianových Topografiích je poměrně náročná, neboť některé svazky vycházely zakrátko znovu, ovšem s původními letopočty a mnohdy i s odlišným ilustračním doprovodem. Tak je tomu i u svazku české, moravské a slezské Topografie (Frankfurt/M. 1650), která byla vzpomenuť už v souvislosti s Hollarovým rozkládacím prospektem Prahy.

Z renesanční etapy přetrval silný, vyšší pořizovací cenou neovlivněný čtenářský zájem o biblické rytiny. U Wolfganga Moritze Endtera vyšla *Biblia, das ist Die gantze H. Schrift* (Nürnberg 1641). V úvodu obsahovala mimo jiné Lutherovu podobiznu a 11 stojících saských kurfiřtů. Ilustrátorem této Kurfiřtské bible byl umělec, spisovatel a sběratel rozený ve Frankfurtu/M. **Joachim von Sandrart** (1606-1688). Jeho učitelem se mimo jiné krátce stal člen rodiny významných frankfurtských nakladatelů, kreslířů a rytců Johann Theodor de Bry, dále Matthäus Merian st. a 1622-1623 též Egidius Sadeler ml. v Praze, který ho však definitivně nasměroval od grafiky k malířství. Počínaje rokem 1649 Sandrart působil s krátkými přestávkami v Norimberku, kde také zemřel. Vedle Kurfiřtské bible vyniká Sandrartova dvoudílná *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste* (Nürnberg 1675-1680). Je to první a hned velevýznamná umělecká barokní práce vydaná po vestfálském míru. Obsahuje Sandrartovy životopisy malířů, architektů a sochařů nejen z Německa, ale i starověkého Egypta, Řecka a Říma, ze souvěké Itálie a Nizozemí. Z českých rodáků se do Akademie dostal Sandrartův přítel Karel Škréta. Biografický text je doplněn odbornými nákresy a rozsáhlým portrétním cyklem. Sandrartovy kresebné předlohy s italskými vlivy (Vasari) realizovalo několik rytců.

Vedle obrazů ilustrujících nová vydání Bible trval zájem o samostatně tištěné obrazové parafráze s pouhým textovým motem, anebo krátkými jedno či dvojjazyčnými verši. Barokní obrazová kniha tak bezděčně navazovala na celostranné deskotisky blokových knih, na Dürerovu famózní Apokalypsu a manýristické dějepravné cykly. Realismem a prací s topografickým detailem vynikají lepty Matthäuse Meriana st. v latinsko-německých *Icones biblicae* (Strasbourg 1625-1627). Didaktičtější ráz mají dynamické a staršími malířskými vzory poučené *Icones biblicae* (Augsburg 1679), zhotovené augsburským mědirytcem **Melchiorem Küselem** (1626-1683?). Melchior stál na počátku dvou generací Küselů, kteří po sobě zanechali hodnotné ilustrace, ohlášky k univerzitním disertacím, samostatné portréty, veduty i devoční grafiku. Melchior – ostatně tak jako jeho mladší bratr **Matthäus** (1629-1681?) – vytvořil též několik grafik na objednávku českých a moravských nakladatelů, ale těžko zde souhlasit s Dlabáčem a Tomanem, kteří předpokládají, že kvůli tomu pobýval v Praze. Kupříkladu dle Škrétoých předloh vznikl obrazový doprovod k textu Matěje Tannera *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans* (Praha 1675). Tvoří ho frontispis s alegorií misionářské práce, čtyři celostranné přílohy a 169 ilustrací, které předvádějí různé typy mučednických smrtí. Do 60.-70. let spadá mimo to ještě několik grafických ohlášek disertací, rytých Melchiorem Küselem v Augsburgu opět dle Škréty a dle Martina Antonína Lublinského.

Ještě více nežli augsburští Küselové infiltrovala do české a moravské ilustrace tamní rodina Kilianů. Jejich dílna produkovala portréty, veduty a devoční grafiku, grafické ohlášky univerzitních disertací, hodnotné ilustrace a knižní dekor. Umělecká i obchodní činnost Kilianů nebyla omezena jen na Německo, ale po sedm generací expandovala do celé střední Evropy. U nás našla odezvu zejména v pražské Tiskárně jezuitské. K druhé generaci rodiny náleželi sourozenci **Lucas Kilian** (1579-1637) a **Wolfgang Kilian** (1581-1663), kteří prošli školením nevlastního otce Dominica Custoda de Coster. Wolfgang se jako knižní grafik do širokého povědomí zapsal díky světově uznávanému botanickému dílu *Hortus Eistettensis* (Eichstädt-Nürnberg 1613), k němuž vytvořil většinu ilustrací. V bohemikálním kontextu vystupuje jako rytec ilustrací Balbínových děl, o nichž bude řeč níže. Pražští jezuité k ilustrování latinských či německých náboženských publikací angažovali také Wolfgangovy syny. Starším byl **Philipp Kilian** (1628-1693) a mladší se jmenoval **Bartholomäus Kilian st.** (1630-1696). Oba působili jako významní portrétisté, mimo jiné spoluautoři obrazového doprovodu dvoudílné Sandrartovy *Teutsche Academie*. Také Philippův starší syn **Wolfgang Philipp Kilian** (1654-1732) se přičinil k pozvednutí bohemikální ilustrace, neboť dle Vetterovy předlohy vytvořil alegorickou mapu Čech pro první svazek Balbínova díla *Epitome historica rerum Bohemicarum* (Praha 1673-1677). Mapa je nápaditě rozvržena do tvaru růže a nadepsána „Bohemia rosa omnibus saeculis cruenta“. Dle předloh Jana Jiřího Heinsche vytvořil s několika dalšími rytci cyklus portrétů slavných jezuitů, který byl publikován v díle Matěje Tannera *Die Gesellschaft Jesu der Aposteln Nachfolgerin* (Praha 1701).

Augsburské rodiny Küselů i Kilianů dobře vydělávaly i na pořizování jednolistových grafických ohlášek disertací. Od poloviny století v tomto žánru sahaly vedle klasického mědirytu k výrobně nákladnější a dražší **mezzotintě**, kterou koncem 30. let 17. století objevil během nizozemského pobytu hessenský důstojník a amatérský kreslíř Ludwig von Siegen (1609-1680?). Jde o grafickou techniku tisku z hloubky, jejíž princip nespočívá ve vrývání liniové kresby jako u mědirytu, nýbrž v plošném vyhlazování předem zdrsňené měděné desky. Zdrsňení se provádělo pomocí ozubené kolíčky, vedené stejnoměrně všemi směry tak

dlouho, dokud hladká plocha nezmizí. Pak je zrno trojhrannou škrabkou a hladítkem za použití nestejnomyšlné síly opětovně odstraňováno. Vedle úplného vyhlazení netisknoucích světlých partií lze tak měkce a plasticky přecházet až do škály neurčitě nasazených polotónů. Čím nižší je reliéf zrna, tím méně tiskové barvy udrží. Tam, kde zrno zůstává na desce hladítkem nedotčeno, je vetřeno naopak barvy nejvíce a černá místa získávají příznačnou sametovou hloubku. Potlačením čar a naopak splýváním světlých partií vyvolávala mezzotinta dojem černo-bílé olejomalby.

Roku 1720 byla v Londýně poprvé patentována **barevná mezzotinta**. Jejím vynálezcem se stal frankfurtský rodák a malíř **Jakob Christof Le Blon** (1667-1741). Vypracoval postup soutisku tří kovových forem, z nichž každá nesla adekvátní část rytiny. Do první desky byla vetřena modrá barva, do druhé žlutá a do třetí červená. Postupným soutiskem bylo dosaženo jak úplnosti kresby, tak i požadovaného rozpětí barevné škály. Později Le Blon metodu zdokonalil zařazením čtvrté desky, do níž vtíral čern. Grafické linie a stínování tak získaly potřebnou hloubku. Nejstarší barevné mezzotinty sloužily k reprodukci volné portrétní grafiky, ale od poloviny 18. století se soutisku užívalo i pro výrobu uměleckých či naukových knižních alb.

6 BAROKNÍ ILUSTRACE 17. A 18. STOLETÍ (II). DEVOČNÍ GRAFIKA

Budoucí průzkum veškeré naší ilustrované produkce 17. a 18. století pravděpodobně ukáže až překvapivou setrvačnost českých tiskáren v exploataci stylově zaleželých a mnohdy i vyčerpaných štočků. Příčiny tohoto jevu nespočívají jen v ekonomické krizi vyvolané třicetiletou válkou, nýbrž i v nerovnoměrném prosazování nového uměleckého názoru. Nejméně o jedno desetiletí za Německem opožděný nástup knižního manýrismu prodlužoval životnost donedávna ještě módních štočků až do počátečních desetiletí 17. století (např. v dílech Bartoloměje Paprockého z Hlohola).

Poněvadž obměna tiskařského materiálu probíhala postupně a nebyla záležitostí ani levnou, ani krátkodobou, sazeči pracovali s tím, co bylo léta po ruce. Staré vynalézavě křížili s novým. Kupříkladu dědicové Jiřího Handla doplnili text protikalvinské *Gründlicher Bericht auf vier Fragen* od německého jezuita Jakoba Hacka (Olomouc 1617) starší manýristickou titulní bordurou bratrsko ivančického typu, kterou otiskl již Bedřich Milichthaler do *Písní chval božských* Jakuba Kunvaldského (Olomouc 1572). Středové pole bordury, určené tehdy pro titulní text, bylo však 1617 příhodně zaplněno jezuitským monogramem a mariánským symbolem, takže kdysi dekorativní prvek po drobné úpravě fungoval jako textová ilustrace. Zvláště poučné jsou v tomto ohledu také první katolické postily a Bible. Scipiova jezuitská *Jak kostelní, tak domácí postila* (Praha 1618) nebyla v prvním vydání Pavla Sessia ilustrována vůbec a pro druhé vydání (1667-1668) sáhla Tiskárna jezuitská alespoň po starých štočcích, které 1645 získala dražbou Bylinovy (původně Melantrichovy) dílny. Štočky pocházely z Schönova okruhu a byly opatřeny letopočtem 1542 a monogramem **EWA**. Táž dřevořezová výzdoba pak provázela ještě *Postilu katolickou* Matěje Václava Štajera (Praha 1691). Novými ilustracemi nebyla náležitě zhodnocena ani těžce se rodící první pobělohorská *Bible svatováclavská* (Praha 1677-1715). Jezuité, kteří v té době jako jediní mohli u nás tak náročný typografický čin zvládnout, zde pro Starý zákon opět oživilí ikonografický materiál Jiřího Melantricha (Abelův a Tertiův cyklus z bible 1570). Nový zákon melantrišskou výzdobu

nemá. Provázejí ho jen čtyři anonymní celostranné rytiny apoštolů, jejichž umělecká úroveň sice odpovídá dosavadnímu průměru domácích ilustrací, ale měřítko většiny zahraničních biblických tisků nesnese.

Vcelku mohutný podíl dynastií augsburských rytců Küselů i Kilianů dokládá, že česká a moravská ilustrace se po Bílé hoře vyvíjela bez dostatečného uměleckého i řemeslného zázemí a bez adekvátní domácí konkurence. Od roku 1613, kdy zemřel Jan Willenberg, jsme neměli profesionálního kreslíře ilustrací, takže v této roli vítaně vypomohlo několik pražských výtvarníků. Jejich koryfejem byl **Karel Škréta** (1610-1674), malíř náboženských obrazů, portrétista, jedna z nejvýznamnějších zakladatelských osobností českého baroka. Narodil se v Praze jako potomek erbovní rodiny Šotnovských ze Závořic. Někdy před rokem 1628 byl pravděpodobně žákem Egidia Sadelera ml. a dvorního malíře Jana Jiřího Heringa. Během politické emigrace, do níž odešel patrně již 1627, se školil v Itálii, kde navázal přátelské vztahy mimo jiné se Sandrartem. Přestoupil na katolickou víru a do vlasti se vrátil nejpozději 1638. Původně konfiskovaný a opět navrácený majetek použil k vybudování vlivného malířského ateliéru, jímž prošel kupříkladu budoucí ilustrátor Martin Antonín Lublinský. V oblasti knižního umění pracoval dle Škrétových předloh nejméně jeden český či zahraniční rytec 17. století. Většina Škrétových kreslených předloh byla objednána pro knižní vydání univerzitních disertací. Nezanedbatelný finanční přínos znamenala v 60. a 70. letech 17. století jistě také spolupráce s augsburskými rytci Kilianem a Küselem na přípravě jednolistových ohlášek disertací (některé vycházely ještě po Škrétově smrti). Zde připomeňme alespoň ještě Škrétův svatováclavský cyklus závěsných maleb z let 1641-1643, který inspiroval řeholníka Henrica a S. Petro k pořízení dvaatřiceti mědirytů pro knihu svého spolubratra Aegidia a Sancto Johanne Baptista *Věnc blahoslavenému a věčně oslavenému knížeti českému ... svatému Václavovi ze dvou a třidceti rúží ... uvitý* (Praha 1643). Do prvního svazku Balbínových *Epitome historica rerum Bohemicarum* (Praha 1673-1677) vyryl Matthäus Küsel dle Škrétovy předlohy dodnes známý frontispis s alegorickou Historií píšící za pomoci Ctností dějiny.

Druhým kreslířem a malířem náboženských obrazů, který pracoval i pro rytecké ateliéry, byl **Kristián Šebestián Dittman** (nesprávně též Distman, ca 1639-1701). Pocházel ze severočeské Krupky a po roce 1660 se usadil v Praze. Mimo jiné je autorem kresebných předloh pro několik mědirytových portrétů českých šlechticů ve Weingartenově propagačním díle *Fürsten-Spiegel* (Praha 1673), které bylo určeno zejména cizině. Trojici pražských výtvarníků, k nimž jsme řadili Škrétu a Dittmana, uzavírá barokní portrétista, malíř oltářních a jiných náboženských obrazů a přední tvůrce představy o podobě Jana Nepomuckého **Jan Jiří Heinsch** (1647-1712). Pocházel z Kladska a v Praze žil od 1679 až do konce života. Vedle mnoha podobizen určených pro knižní frontispisy proslul jako portrétista slavných jezuitů v publikaci Matěje Tannera *Die Gesellschaft Jesu der Aposteln Nachfolgerin* (Praha 1701).

Jako rytci většiny domácích předloh se během 17. století vedle augsburských ateliérů uplatnily pouze mladší generace grafiků z Antverp. K nim náležel předně **Jan Gaspar Dooms** (1597-1675), který se v Praze usadil asi už 1620. Setkal se tu s minimální konkurencí, a tak proslul jako vyhledávaný rytec kvalitních portrétů a náboženských figurálních kompozic. Většinu mědirytů pořídil dle vlastních předloh. Pracoval však i dle předloh Karla Škréty. Starším Doomsovým kolegou byl **Jan Adriaen Gerhardt de Groos** (ca 1650-1730), který přišel do Prahy někdy po polovině století. K jeho zdejšími žákům patřili například Antonín Jeroným

Kohl, Martin Antonín Mansfeld a Augustin Petr Neuräutter. Některé Groosovy rytiny vznikly dle vlastních kresebných návrhů. Jiné jsou pracovány dle předloh výše zmíněných malířů Dittmana, Heinsche a Škréty. Těžiště Groosovy ilustrační tvorby spočívalo v řemeslně zvládnutém realistickém, ale ponurém a akademicky chladném portrétu, jak vidíme kupříkladu na celostranných ilustracích Weisovy oslavy *Gloria Universitatis Carolo-Ferdinandae* (Praha 1672). Z Antverp pocházel též **Baltasar Westerhout** (1656-1728), usazený v Praze od roku 1683. Byl velmi mnohostranným a plodným rytcem. Zvládal biblické figurální kompozice, portrét, vedutu i heraldické náměty, a to nejen pro knižní ilustraci, ale i jako volnou grafiku. Mimo to se osvědčoval též na jednolistových ohláškách pražských univerzitních disertací. Jen příkladem uveďme, že pro první, latinské vydání skvěle vypravených dějin cisterciáckého řádu Augustina Sartoria *Cistercium bis tertium* (Praha 1700) rytecky reprodukoval emblematicko mystické medailony oseckého kreslíře a malíře **Ondřeje Jahna**, zakladatele významné umělecky působící rodiny, a **Jana Kryštofa Lišky**, slezského malíře a freskaře žijícího od 1689 v Praze.

V Praze mezi polovinou 30. let a rokem 1665 na sebe upozornil první domácí kreslíř a mědirytec **Jan Kryštof Smíšek**, kmenový ilustrátor tamní Tiskárny jezuitské. Je znám jednak volnou grafikou s náboženským obsahem a jednak několika ornamentálními vzorníky pro rozličná umělecká řemesla. Těžiště jeho tvorby spočívalo v reprodukci alegorických nebo portrétních frontispisů. Pro disertaci Valentina Stansela *Propositiones selenographicae sive de Luna* (Olomouc 1655) vyryl první mapu Měsíce, publikovanou u nás. Je to jen jeden ze stovek dokladů, jak vědecká ilustrace 17.-18. století neživořila, ba dokonce ve srovnání s předbělohorským obdobím se vyvíjela slibněji. Byla však kultivována jen v kontextu cizojazyčné tvorby napojené na vysoké učení v Praze a Olomouci a díky poutům s mecenáši poskytovala prostor ilustrátorskému okruhu pražských a olomouckých jezuitů. S ohledem na národnějazyčné preference naší starší bibliografie i starší knihovědy tato sféra až dodnes uniká soustředěné badatelské pozornosti.

O několik let později vyrostl Smíškovi konkurent v **Lukáši Jiřím Šíchovi**. Byl to vojenský inženýr s kreslířskými vlohami, které dokázal uplatnit na předlohách ilustrací několika Balbínových děl. Kresby pak reprodukovali rytci z Augsburgu. Wolfgangu Kilianovi tak 1658 připravil celostranné obrazy Panny Marie Tuřanské a tuřanského kostela s okolím a Matthäusovi Küselovi 1664 poskytl portréty prvního arcibiskupa Arnošta z Pardubic. O rok později ryl Küsel do dalšího Balbínova díla ještě dvě Šíchovy kresby Panny Marie Svatohorské. Šichovu kreslířskou činnost dokládá také devátý svazek díla *Theatrum Europaeum* (Frankfurt/M. 1699), v němž je zařazeno nejméně osm pohledů na protiturecká opevnění v Uhrách. Všechny Šíchovy předlohy pro *Theatrum* rytecky zpracoval Kaspar Merian.

Pro pražské knihtiskaře pracoval ještě **Samuel Dvořák st.** (zemř. 1689), rodák z českého Žebráku. Také jeho dílna se zhruba od 1658 díky objednávkám z pražské Tiskárny jezuitské specializovala takřka výhradně na náboženskou a portrétní grafiku. Poněvadž však převážná část produkce tohoto ateliéru je signována lapidární značkou SD, anebo „Samuel Dworzack“, či dokonce jen příjmením, bez kritického posouzení a soupisu nelze prozatím jednoznačně určit podíl Samuela st. a jeho stejnojmenného syna, který se od konce 17. století věnoval ilustrování modlitebních knih. Otec Samuel st. roku 1677 pro Pešinův vlastivědný *Mars Moravicus* adaptoval Komenského mapu Moravy, která tak po premiéře v Amsterdamu

1627 na území Čech vyšla tiskem vůbec poprvé. Jeho značku nese i stylizovaná mapa Čech na rubu titulu úvodní knihy první dekády *Miscellanea historica Regni Bohemiae* (Praha 1679-1688). Tento mědiryt s českými pohořími, řekami a středovým panoramatem Prahy v kartuši nadnášené Říšským znakem a Českým lvem navrhl Karel Škréta. Svatováclavskou ikonografii rozmnožil Dvořák 44 celostrannými mědiryty k programovému spisu jezuita Jana Tannera *Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavě* (Praha 1679). Šlo vlastně o rytecké faksimilie freskového cyklu, který zdobil 44 poutních kapliček mezi Prahou a Starou Boleslaví. Dílko, které vyšlo v Tiskárně jezuitské, spojením mariánských a svatováclavských námětů demonstrovalo náboženskou i politickou jednotu země, patřící již plně do katolické Evropy. Propagační spis byl evidentně populární, poněvadž o rok později Jiří Černoch vytiskl německý překlad. Po Dvořákově smrti se zásluhou pražských jezuitů objevila 1690 ještě verze latinská a 1692 česká. Obě edice provázely sice týž cyklus, tištěný ovšem, jak prokazují odchylky ve šrafování, pokaždé z jiné sady méně obratných kopií.

Paralelně s Šíchou a Dvořákem vstoupil tou dobou do povědomí **Jiří Čáslavský** (zemř. před 1680). Byl to kutnohorský kreslíř, malíř a rytec činný od roku 1663. Z jeho ilustrační tvorby známe pravděpodobně jen zlomek, ale i tak ho můžeme považovat za jednoho z prvních českých knižních grafiků, který se cílevědomě pokoušel o naukovou ilustraci. Příležitost k tomu mu poskytla pražská tiskárna Jiřího Černocha, když 1675 vydávala *Staré paměti kutnohorské* od jezuita Jana Kořínka. Čáslavský pro toto vlastivědné dílo nakreslil a vyryl mimo jiné dokumentární vedutu Kutné hory. Autorem některých předloh byl **Petr Timmer**, kreslíř a malíř oltářních obrazů v Kutné Hoře.

Okolo poloviny 17. století a krátce po ní vystoupilo v Praze několik příležitostně graficky činných řeholníků, jejichž tvorba se rozpíná od diletantských pokusů až k vysoce uměleckým aspiracím. Právě k těmto nejnadanějším rytcům patřil augustinián z německých Cách **Henricus a S. Petro** (zemř. 1658). V Praze pobýval přinejmenším od roku 1643 a ilustraci se věnoval až do konce života jakožto soupevník první pobělohorské generace domácích knižních grafiků. Nepěstoval jen náboženské náměty, nýbrž v nejstarších celorytých obrazových knížkách (chalkografech) oživoval u nás zkomírající emblematickou ilustraci. Jako plodný kreslíř a rytec barokních náboženských ilustrací, portrétů a příležitostných erbů se dále přiřadil augustinián **Constantinus** (1625-1680). Laický člen řádu dominikánů v Praze a příležitostný mědirytec alegorizujících frontispisů, spolupracující od 60. let 17. století zejména s Tiskárnou arcibiskupskou a Tiskárnou jezuitskou je znám pod jménem **Dominicus a S. Cruce**. Vlastní nábožensky výchovné příručky z 60. let toporně ilustroval pražský kapucín **Anastasius** (1619-1685). Zhola reprodukčním a také zřejmě jen příležitostným rytcem kompozic s protáhlými figurami byl františkán **Carolus**, působící pouze v 80. letech.

Jak je z dosavadního výkladu patrné, knižní grafika mimo pražské centrum stagnovala a na Moravě se po staleté přerývce teprve uchyťovala. S Olomoucí spojil svůj život augustinián a uznávaný malíř kostelních obrazů a fresek **Martin Antonín Lublinský** (1636-1690). Dle jeho kresby byl proveden mimo jiné známý alegorický frontispis pro Pešínův *Mars Moravicus* (Praha 1677), na němž se bůh války Mars marně snaží rozbít znak Moravy, držžený bohem času Chronosem. Pro olomoucké tiskaře Lublinský vytvořil též několik kreseb Panny Marie Svatokopecké a mimo to se ve sféře knižní grafiky stal propagátorem kultu sv. Jana Sarkandra.

Většinu náboženských předloh Lublinského převáděl obratný slezský rytec **Jan Tscherning** (1652-1732) a zejména **Antonín Freindt** (1664-1727), olomoucký mědirytec, jehož rodina se v knižní kultuře rodného města i celé Moravy angažovala až do poloviny 19. století. Freindt tvořil volnou devoční grafiku, mezzotintové ohlášky k univerzitním disertacím a ilustrace knižně tištěných univerzitních tezí, v nichž spolu se svými potomky rozvíjel hlavně lékařskou naukovou ilustraci.

S brněnskými tiskaři Františkem Ignácem Sinapim a Janem Františkem Svobodou spolupracoval od 90. let 17. století **Jan Kryštof Laidig** (zemř. 1717), nejstarší člen brněnské rodiny mědirytců. Většinou ilustroval německou či latinskou náboženskou literaturu (např. o Panně Marii Křtinské). Do širšího povědomí vstoupil bezesporu díky zakázce moravských stavů na vyřtí čtyřlístové mapy vojenského inženýra Johanna Christoha Müllera *Tabula generalis marchionatus Moraviae in sex circulos divisae* (Nürnberg 1716). Nakladatelem mapy byl první německý specialista na kartografickou produkci Johann Baptist Homann.

Charakterizuje-li středoevropskou barokní ilustraci takřka kosmopolitní ráz, neplatí to pro České země po nástupu vítězné protireformace. Námětová uzavřenost domácí knižní grafiky totiž souvisí s neúplným žánrovým modelem literatury překladové i původní, z něhož na rozdíl od zahraničí po několik desetiletí vymizel naukový a beletristický prvek. Národní charakter náboženské grafiky vyvěrá z vlastenecky koncipované pobělohorské literatury, jejíž převážná část je orientována pouze religiózně. Vůdčí postavení tak zaujala **devoční grafika**, která podporovala lidovou zbožnost a zároveň rehabilitovala ještě nedávno kacířskou zemi v očích katolické Evropy. Nebývalé rozšíření vyvolaly zejména poutě a procesí, během nichž se takřčené **svaté obrázky**, nenásilně plnící pastorační funkce, nakupovaly či rozdávaly jako upomínkové předměty. Proto k nejčastějším námětům patřilo zobrazení milostné sochy (obrazu) nad poutním místem (klášterem, kostelem). Zobrazení Panny Marie konající zázraky, řečené též thaumaturga (řec. thauma = zázrak), je svázáno s legendou kultovního místa (v Čechách a na Moravě např. Panna Maria Kladská, Svatohorská, Tuřanská, Vambeřická a dalších asi 150 typů, z ciziny importované obrazy Panny Marie Cellenské, Čenstochovské, Pasovské čili Pomocné, Šaštínské aj.). Nejčastějším zobrazovacím postupem je alegorie a symbol, typologický paralelismus a emblematika. Zvláště tvorba 17.-18. století je charakteristická překvapivě rozsáhlou množinou formálních typů, např. svatý obrázek s prořezávaným či vypichovaným okrajem (něm. Pergamentschnitt, Papierschnitt), s okrajem na způsob krajky (Pergamentspitze, Papierspitze, Spitzenbild), obrázek tištěný v podobě vějíře (Spitzenschnittfächer), vystřižený z papíru a nalepený na látkový podklad (Scherenschnitt), zastrkávácí obrázek (Einsteckbild) či miniaturní kulisa sestavená z několika vystřižených segmentů (Kulissenschnitt), párový obrázek (Doppelbild), tisk doplněný nalepenými kousky látek, květů či motýlích křídel (Stoffklebebild, gespickelte Arbeit), hedvábnou vyšívkou (Seidenstickerei), případně raženým tiskem (Prägedruck), tisk v podobě sklapovacího obrázku, v němž postavu světce zčásti zakrývá odklopný květ vystřižený z papíru (Klappbilder) nebo tisk černé siluety světce či světice a další.

Repertoár barokní ilustrace tematicky rozmnožovaly četné slavnosti světské i náboženské. Nelze však přehlédnout, že zatímco v cizině se častěji objevují popisy korunovací a jiných politických aktů, u nás byla situace odlišná. Vedle děl propagujících beatifikace a kanonizace mohutněly literární připomínky církevních svátků. Mezi mnoha desítkami ikonograficky zajímavých titulů si zmínku zaslouží Balbínův spis *Vita b. Joannis Nepomuceni martyris*

(Augsburg 1725) s Pfeffelovými kvalitními rytinami. Česky vyšla legenda čtyřikrát, avšak bez obrazového doprovodu. **Johann Andreas Pfeffel st.** (1674-1748) byl mědirytec, který podstatnou část života spojil s Augsburgem. Zde vzniklo dílo kvantitativně i žánrově nesmírně bohaté. Vedle drobné devoční grafiky a grafických ohlášek univerzitních disertací (některé mezzotinty společně s Christianem Engelbrechtem) pracoval na rozměrných ornamentálních cyklech a četných knižních ilustracích. Velké popularity nabyl kupříkladu jeho imaginativní mědirytový doprovod čtyřsvazkového díla německého polyhistora Johanna Jakoba Scheuchzera *Kupfer-Bibel, in welcher die Physica sacra ... deutlich erklärt* (Augsburg-Ulm 1731-1735). Nejen zmíněná nepomuciana, ale i mnoho dalších Pfeffelových rytin má bohemikální charakter.

Jednou z oblíbených festivit pořádaných od konce 20. let 17. století bylo též korunování mariánských obrazů jakožto výraz nejvyšší úcty. K těmto náboženským aktům bylo vydáváno množství ilustrovaných kázání, z nichž si zmlínku zasluhuje alespoň slavnostní trojjazyčný sborník Svobodovy tiskárny *Conchylium Marianum* (Brno 1736). Na většině ze sedmi rozkládacích mědirytů moravských a augsburských umělců jsou vyobrazeny atraktivní slavobrány zaplněné mariánskou symbolikou. Venkovskému publiku hojně sloužil antipod této propagační literatury, totiž jazykově české a cenově přístupnější modlitební knihy (Nebekliče, Nebeský budíček, Květná kytka, Pět červených korálů aj.). V nich se více nežli mědiryt (Jan Tobiáš Arnolt) uplatnil levnější dřevořez, pocházející z rukou mnoha řemeslných monogramistů (např. FG, MS) a zejména Vídeňáka **Karla Carmigohla**, pracujícího počátkem 19. století. Vydavatel obrazové cykly skládal většinou z několika dosažitelných zdrojů. Jednotlivé ilustrace se proto lišily jak uměleckým provedením, tak kvalitou otisku, prováděného leckdy už z dávno vyčerpaných tiskových forem. Obrázky byly zatíženy silným námětovým stereotypem. Většinou šlo o rutinní a poněkud neumělé až zlidovělé nápodoby volné devoční grafiky. Jednotvárnost tu přetrvávala hluboko až do 19. století a české ilustrační tvorbě pochopitelně nijak neprospěla.

Naopak velkolepých účínů dosahovala ilustrace barokní světské literatury, zvláště šlo-li o propagační a mnohdy státem dotované zakázky oslavující korunovace a jiné státnické akty. Všechna zahraniční bohemika i tuzemská tvorba tohoto typu vyniká rozkládacími prospekty slavnostních průvodů, triumfálními slavobránami, portréty, vedutami a pohledy do katedrál a hodovních sálů. Prototypem panegyriků blízkých českému prostředí je *Triumphus novem seculorum imperii Romano-Germanici* německého jezuita Antona Böhmera (Augsburg 1725). Pfeffelovy portréty panovníků jsou zasazeny do bohatých architektonických kompozic s alegorickými prvky a na frontispisu je zobrazen triumfální průvod Karla VI. Výpravností pozadu nijak nezaostává popis korunovace Marie Terezie, pořízený právníkem Janem Jindřichem Ramhofsským z Ramhofenu. Česká verze se nazývá *Trojí popsání předně slavného vjezdu ... Mariae Theresiae ... do královských Měst pražských* (Praha 1743). Vedle toho vznikla souběžně i verze německá. Tiskař sborníku Karel František Rosenmüller ml. zařadil do textu obrazovou reportáž, plnou barokní pompéznosti, i erbovník šlechticů a měst. Pfeffel spolupracoval také na této obrazové reportáži. Z celkového počtu šestnácti příloh řídil ryteckou práci na čtyřech rozkládacích prospektech kreslených naturalizovaným Pražákem **Johannem Josefem Karlem Dietzlerem** (zemř. 1744). Jeho kresby reprodukovali vedle Pfeffela další významní rytci z Augsburgu a z domácích se účastnil v Čechách usedlý Michael Heinrich Rentz.

7 POZDNĚ BAROKNÍ A ROKOKOVÁ ILUSTRACE 18. STOLETÍ

Ilustrace 18. století se v celé Evropě vyvíjela pod patrným vlivem Francie. Už počátek epochy přinesl ve francouzské knižní ilustraci určitou změnu. Paralelně s velkými portrétními a emblematickými cykly, slavnostními publikacemi a biblickou ilustrací ožil zájem o knižní dekor. V něm a především nově, ilustračně pojatou vinětou se umělec realizoval svobodněji nežli při tvorbě ilustrace vázané na text. V Paříži zhotovoval takové viněty **Jean Papillon st.** (1639-1710). Byl talentovaným dřevořezáčem provozujícím profesi v době kulminace mědirytu. Z rokokových rohů hojnosti, jež Papillon i jeho potomci vytvořili, živelně tryská nepřeborná síla přírody. Český dekor s nimi soutěžit nemůže. Námětově je přízemnější, ztěžklý a poznamenaný ještě pozdním barokem. Kompoziční šablonovitost, která český dekor provází až do konce 18. století, je cizí také raně rokokovému realismu Francouze **Clauda Gillota** (1673-1722), jak vidíme na stovce lehce črtaných a humorných vinět *Fables nouvelles* Antoina Houdarda de La Motte (Paris 1719).

Před polovinou 18. století vystoupila ve Francii početná skupina knižních grafiků ovlivněných miniaturou **Antoina Wattea** (1684-1721). Tento francouzský malíř a rytec vyšlý z Gillotovy školy se grafikou obíral jen okrajově a do vývoje soudobé knižní ilustrace nezasáhl vůbec. Watteaův lyrismus však silně ovlivnil takřka všechny francouzské ilustrátory, zejména pak mistry zvířecích motivů v bajkách Jeana de Lafontaine. Prvním z nich byl dvorní malíř a kreslíř Ludvíka XV. a ředitel i návrhář gobelínové manufaktury v Beauvais **Jean Baptiste Oudry** (1686-1755). Druhým autorem předloh k Lafontainovým bajkám byl **François Boucher** (1703-1770), jeden z nejvýraznějších představitelů francouzské rokokové knižní ilustrace vůbec. Nesmírnou popularitu mu zajistil hravý půvab figurálních kompozic do Molièrových šestisvazkových *Oeuvres* (Paris 1734). Teprve v tomto vydání získal kvalitní text i odpovídající, ba přímo stylově programový obrazový doprovod upevňující kánon rokokové typografie. Boucher se stal vyhledávaným a módním ilustrátorem své doby, u něhož pak kvantita návrhů mnohdy zastínila kvalitu. Na některých knižních titulech kreslířsky spolupracoval s Boucherem proslulý karikaturista **Hubert François Gravelot** (1699-1773), jehož některé předlohy, zejména pro francouzské vydání Boccacciova Dekameronu či Ovidiových Metamorfóz, se s poetickou nadsázkou často obírají intimními a pikantními náměty a jsou jakýmsi zrcadlem celé epochy. Krátce před Gravelotovu smrtí vyšly jeho práce nejkvalitnější, totiž Tassova poéma *La Gerusalemme liberata* (Paris 1771), jež bývá považována za průběžský kámen každé generace ilustrátorů.

Po polovině 18. století se však kresebný senzualismus rokokové ilustrace vyčerpal a na jeho místo nastoupilo nehybné antikizující tvarosloví tvořící moralistní literatury jen výtvarnou kulisou. Stalo se tak nejen v Německu, které bylo na francouzském vývoji zcela závislé, ale především ve Francii samotné. Tyto změny lze dobře pozorovat již na klasicistních vinětách **Salomona Gessnera** (1730-1788). Stal se známým curyšským básníkem, amatérským výtvarníkem a spolumajitelem vlivné tiskárny a nakladatelství. Gessnerův dekor sice dobře souzněl v autorských knihách s jeho vlastní slovesnou tvorbou, ale figurální náplň vinět, zasazená jakoby do divadelní scénérie, nemá daleko ke kopiím sochařských monumentů. Přesto však Gessnerovy poémy a Gessnerovy viněty tvoří kongeniální celek a jejich curyšské tisky z 50. a 60. let jsou řazeny k nejlepším typografickým dílům, které ve Švýcarsku 18. století vyšly.

Nástupu klasicistního akademismu vzdorovaly zdobně, ale pořád ještě realistické kompozice **Daniela Mikolaje Chodowieckého** (1726-1801). Jako kreslíř, malíř a rytec narozený v Gdaňsku a usazený od počátku 40. let v Berlíně, kde také zemřel, patří k nejvýznamnějším německým ilustrátorům 18. století, který nepodleh francouzským vzorům. Zpočátku pěstoval výhradně volný lept a mezzotintu. Knižnímu mědirytu se soustavně věnoval až od konce 60. let. Realismus Chodowieckého našel velké uplatnění v miniaturách tehdy čím dále více populárních beletristických almanachů a kalendářů.

Úpadku realistické knižní ilustrace do chladné akademičnosti však čelilo mnoho zahraničních tiskařů a nakladatelů. Vedle Johna Baskervilla obrodně působil rodinný podnik Didotů, a to ještě na počátku 19. století. Giambattista Bodoni v 90. letech 18. století výtvarnou složku knihy zavrhl úplně a soustředil se pouze na písmovou konstrukci vyznačovací antikvy a na její kresebný soulad s textovým písmem.

Knižní kultura Českých zemí tou dobou žila ještě výtvarným názorem pozdního baroka. Dobře to vidíme na tvorbě pražského mědirytcce a nakladatele **Augustina Petra Neurätterera** (ca 1673-1749). Možná pocházel z Rakouska. Vyškoloil se u Jana Adriaena Gerhardta de Groose a jako rytec volné grafiky se poprvé uvedl roku 1697. Vedle drobných obrázků světců pracoval na několika rozměrných ohláškách k pražským univerzitním disertacím (poprvé 1702). Ve sféře knižní ilustrace je prvně doložen ryteckou účastí na figurálních ilustracích Beckovského spisu *Truchlivá hrdlička po ztraceném miláčku svým bolestně toužící* (Praha 1703). Počínaje 1709 rozšířil svou působnost o knižní i grafické nakladatelství. Tuto profesi pak dále rozvíjeli jeho potomci. K Neurättererovým nejznámějším ryteckým kreacím patří bezpochyby pamětní cyklus osmadvaceti sousoší na Karlově mostě. Popisné mědiryty, zachycující na způsob fotografie uměleckou atmosféru Mostu, vznikly 1714 mimo jiné dle Brokofových, Heinschových a Kulíkových kreseb. První, foliové vydání alba se nazývalo *Statuae pontis Pragensis* (Praha 1714).

Přežívání baroka dokumentuje také mědirytec z moravského Uničova **Ignác Zeidler**, činný 1730-1747, a koneckonců i sourozenci **Josef Schmutzer** (1683-1740) a **Andreas Schmutzer** (ca 1700-1739/40) z Vídně. Oba bratři pracovali takřka vždy společně, a to i pro moravské tiskárny, jimž nejčastěji odevzdávali frontispisy oslavující Pannu Marii Svatokopeckou.

Původem českou ilustraci první poloviny 18. století reprezentoval rodák z Augsburgu **Anton Birkhard** (1677?-1748?). Krátce tvořil v Mnichově a ve Vídni a od roku 1711 až do konce života žil v Praze. Těžiště Birkhardovy ilustrační tvorby spočívá v realizaci samostatných frontispisů, erbů a znaků. Dlabač shromáždil přes 240 položek jeho volné grafiky a knižních ilustrací. Birkhard, nesmírně plodný ilustrátor, rytecky reprodukoval několik pláten významného představitele českého barokního malířství **Petra Jana Brandla** (1668-1735). Birkhardovu příslušnost ke kukskému uměleckému okruhu dokládají navenek veduty zámku a okolí i mědirytové erby a portréty vůdčí osobnosti hraběte Františka Antonína Šporka. Většinu těchto tisků, v nichž se Birkhard opíral o kresby uměleckých soupeřů **Samuela Havla** či freskaře **Jana Hiebla** (1681-1755), opustilo pražskou Tiskárnu arcibiskupskou. Z mimopražských tiskáren udržoval dobré kontakty na Václava Jana Tibelliho z Hradce Králové. K nejkvalitnějším ilustracím náboženského rázu patří kupříkladu devět rytin dle předloh Václava Jindřicha Noseckého v později často přetiskované příručce *Agenda seu Rituale Olomucense* (Olomouc 1723, Hradec Králové 1745 aj.). V Birkhardově světské ilustraci zauímají čelné místo dva portrétní cykly. První cyklus, čítající 57 podobizen českých

panovníků od praotce Čecha až po císaře Karla VI., vznikl pro nové vydání jedné z částí Miscellaneí Bohuslava Balbína *Historia de ducibus ac regibus Bohemiae* (Praha 1735). Předlohou zde bylo Solimanovo album *Elogia ducum Boemis* (Praha 1629). Druhý cyklus byl objednan do univerzitní disertace Timothea Rajského *Periodus historica ab Octaviano Augusto usque ad Diocletianum et Maximianum* (Praha 1736). Na svou dobu je v Čechách jistě pozoruhodné „Delineatio machinae electricae Musaeo mathematico S. J. Pragae ad S. Clementem“ – rozkládací nauková ilustrace zařazená do pojednání *Tentamen physico-experimentale* Josefa Pohla (Praha 1747).

Do české portrétní a alegorické ilustrace zasáhl také všestranně založený pražský malíř a představitel vrcholného baroka **Václav Vavřinec Reiner** (1689-1743). Ačkoli jeho předlohy ke grafickým ohláškám univerzitních disertací a zejména návrhy frontispisů stojí dodnes ve stínu umělcových oltářních obrazů a kostelních fresek, jsou pevnou součástí domácí barokní ilustrace. Zvláštní místo v ní zaujímají především Reinerův návrh na skvostná alegorická parerga k Müllerově Mapě Čech zvané Velká (25 listů à ca 482 x 550). Náplní nárožních výjevů jsou mimo jiné Hradčany s Karlovým mostem, nad nímž se v oblacích vznáší sv. Václav. Tato mapa, zpracovaná na ploše více než šesti čtverečních metrů a tištěná v Augsburgu 1720 (správně 1722/23?), představovala největší a nejpodrobnější kartografickou jednotku své doby. Poněvadž poprvé zachycovala nové správní rozdělení země z roku 1714, stala se až do 1751, kdy proběhla další reorganizace, východiskem pro kartografické podchycení samostatných krajů. Ve srovnání s méně akcentovanou horopisnou a vodopisnou náplní položil její autor, původem norimberský kartograf **Johann Christoph Müller** (1673-1721), zvláštní důraz na silniční síť, která měla sloužit jako vodítka při přesunech vojenských jednotek. Z těchto důvodů byla mapa vojenským tajemstvím. Režim utajení byl zrušen roku 1725, ale její prodej podléhal až do počátku 19. století zvláštní evidenci.

Na terénu české barokní ilustrace nelze pominout ani bratry Saltzery. Tito kreslíři a rytci vynikli zvláště v produkci drobné devoční grafiky, ale během druhé poloviny 18. století zásobovali pražské tiskárny také dekorem a nenáboženskými ilustracemi. Většinu mědirytů pořídili dle vlastních předloh. Nejmladší **Ignác Saltzer** (1728-1806) se sourozencem **Karlem Saltzerem** (1740-1784) pořídili kupříkladu několik portrétů, obrázků mincí a archeologických vykopávek v Dobnerově kritickém díle *Wenceslai Hagek a Liboczan Annales Bohemorum* (Praha 1761-1782). Vyobrazení stojících českých knížat a panovníků z 2. až 4. části Annales typově odpovídá malbám na Pražském hradě za Vladislava Jagellonského a pravděpodobně se opírá o lavírované kopie takřčeného Hazmburského kodexu z Vídně.

Ještě většího uměleckého vrcholu nežli Birkhard či bratři Saltzerovi dosáhl **Michael Heinrich Rentz** (1698-1758), zřejmě nejnadanější ilustrátor evropského formátu působící v Čechách. Zdejší autoři, překladatelé, tiskaři i nakladatelé mu však nedokázali nabídnout takové syžety jako francouzští poskytovali Gillotovi, Boucherovi či Gravelotovi. Rentz tak musel sféru své působnosti omezit jen na náboženská témata. Pocházel z Norimberku, kde pracoval v grafickém ateliéru Josepha de Montalegre. Když jeho zaměstnavatel 1718 zemřel, pojal jeho vdovu za manželku a s ní vyženil syna i dobře zavedenou živnost. Z nevlastního syna **Johanna Daniela de Montalegre** (1689/97-1768) vychoval zdatného umělce. Otec i nevlastní syn se záhy prosadili v Praze, jak dokládají dvě rozkládací slavobrány k uctění památky Jana Nepomuckého v anonymním oslavném tisku z roku 1721.

Nejpozději roku 1723 Rentz i Montalegre přijali pozvání hraběte Františka Antonína Šporka (1662-1738) a z Norimberku odjeli působit na Kuks. Zde pak za vydatného přispění mecenáše a s několika dalšími umělci (Anton Birkhard, Samuel Havel, Friedrich Bernhard Werner aj.) spoluvytvářeli výtvarným názorem, pílí i řemeslnou zručností známé východočeské kulturní a umělecké centrum. Rentz roku 1736 patrně z nutnosti a na nátlak jezuitů konvertoval ke katolicismu. S českým prostředím asimiloval natolik, že po Šporkově smrti přijal pouze jedno pozvání z ciziny. Angažmá u maršála Jana Klimenta Branického v polském Białystoku 1747 však skončilo uměleckým nezdarem. Od té doby se na Kuksu zdržoval až do konce života. Jeho signatura většinou zněla „M. Rentz sc. Kuccus Baad in Bohemia“.

Rentz byl mistrem ilustrace drobného formátu. Pevným duktem a charakteristickou světelnou modulací komponoval na malé ploše většinou bohaté dějové scény, přičemž akcent na krajinnou či interiérovou složku a početnou stafáž postupem doby oslaboval ve prospěch vůdčího motivu. Patrně Šporkovy vysoké nároky vedly Rentze k vskutku impozantní tvorbě. V období 1723 až 1734 předkreslil, vyryl a vyleptal na 500 tiskových forem ilustrací, knižního dekoru a volné grafiky. Od Šporkovy smrti 1738 jeho produktivita klesala. Ze závěrečného dvacetiletí známe dosud jen asi 70 prací, v nichž hojnější mírou nežli dříve reprodukoval rytecky předlohy jiných umělců. To platí i pro zakázky drobné devoční grafiky a ilustrace katolických textů, které počaly přicházet poté, co se vzdal luteránské konfese.

Na Kuksu se mimo jiné zrodil obsáhlý cyklus mědirytů k dvoudílným *Geistreiche Gesänge* (Schweidnitz 1725-1726). Tento „Schweidnitzer Gesangbuch“ představuje zbásněnou verzi šporkovského Křesťanského roku, který napsal francouzský jansenista Nicolas Louis de Tourneau. Do poloviny 20. let vyšla tato postila pouze dvakrát, a to v kvartu a bez ilustrací (Würzburg 1716-1718 a u pražského tiskaře Karla Jana Hruby 1724). Expresivní ilustrace v bohatých figurálně-ornamentálních rámech přibližují scény ze života evangelistů a dalších světců a světic. Rentzův rytecký podíl byl zde větší nežli Montalegrův. Pro dějiny české ilustrace je však významnější, že ryté desky z *Geistreiche Gesänge* (tentokrát již bez pořadových čísel) byly asi roku 1732 přepraveny do Labounovy tiskárny v pražském Karolinu. Zde, rozmnoženy ještě o další Rentzovy tiskové formy, posloužily při třetím, tentokrát foliovém vydání Křesťanského roku. Dvoudílný monument se nazývá *Das christliche Jahr* (Praha 1733-1734). První díl otevírá Rentzem nově pořízený figurální frontispis. Kontrapunkt mezi křesťanstvím a pohanstvím na straně jedné a Starým a Novým zákonem na straně druhé je zde promítnut v několika významových plánech do chrámového interiéru, zaplněného členitými drapériemi. Alegorie Víry, stojící u starodávného obětiště situovaného před honosným katolickým oltářem, triumfuje v dynamické póze nad poraženým židovským a pohanským knězem. Ozbrojená ženská postava se světskými insigniemi v rukou (pohanská Pallas Athéna?) přivádí zástupce všech jinověrných světadílů, mezi nimiž jsou Indiáni, Turci a černoši. Přitom symbolickým gestem směřujícím k ukřižovanému Kristovi a k jeho paralele Mojžíšovu hadu dosvědčuje vítězství římsko-katolické církve. To potvrzují také dva starozákonní výjevy na klíčových kartuších (Obětování Izáka a Projití Izraelitů Rudým mořem), dle nichž nikoli Mojžíš a celý Starý zákon, ale Ježíš skrze „rudé moře“ své krve uvede lidstvo do království nebeského. Již v době vydání Křesťanského roku nebylo patrně jisté, zda běžný vnímatel dokáže na obraze rozpoznat všechny dějové plány a paralely. Proto byl do některých exemplářů přivázán list s vysvětlujícím textem (tyto návody, doprovázející námětově komplikované barokní frontispisy, jsou v zahraniční vydavatelské praxi zcela obvyklé).

Rentz je též autorem tří rozkládacích, umělecky popisných rytin s interiérem Pražského hradu. Podle Dietzlerových předloh vznikly 1743 pro reportážní sborník právníka Ramhofskeho o pražské korunovaci Marie Terezie. Ke zcela ojedinělým látkám v českém knihtisku patří nepochybně také tanec Smrti, který do té doby a naposledy v domácí knižní kultuře prezentoval Jiří Melantrich z Aventinu. Rentzovy *Geistliche Todts-Gedancken* (Passau 1753) obsahují padesát dva chybně číslovaných celostranných obrazů (poslední značen 50). Obrazy čerpají jednak z holbeinovské tradice a jednak z nástěnných maleb kukského špitálu. Zatímco doprovodné verše Patritia Wasserburgera, ryté do kartuší pod jednotlivými scénami, nezbytný satirický tón nepostrádají, Rentzovo ztvárnění zápasu člověka se Smrtí je více méně umírněné a bez barokního patosu.

Rentz se nevyhýbal ani zakázkám na drobnou knižní grafiku. Pro Karla Františka Rosenmüllera ml. vytvořil 1740 u příležitosti pražských oslav domněle 300. výročí objevení knihtisku ikonograficky náročný signet, jehož alegorický plán vyjadřuje devíza „Colligo flores“ (Sbírám květy). Na podélné kartuši je ve schodišťové architektuře s tiskařovými iniciálami „CFR“ umístěn mlýn, do něhož génius v roli mlynáře (něm. Müller) sype andílkem přinášené růže (něm. Rosen). Ženská postava, symbolizující tak jako v Trattnerově značce Typografii, bere ze mlýna vycházející hotové knihy. Některé z nich na otevřených stranách skýtají iniciály velkých typografů minulosti a letopočty jejich tisků (např. „IG 1440“ představuje Johanna Gutenberga s tehdy předpokládaným počátkem knihtisku, „MdeTG 1480“ je Martin z Tišnova v Kutné Hoře). Jiné knihy nesou letopočty „1704“ (údajný začátek podnikání Rosenmüllerů), „1727“ (počátek tiskařské dráhy Karla Františka ml.) a „1740“ (domněle 300. výročí existence knihtisku).

Rentz ve svém kukském ateliéru vychoval několik rytců. Vedle **Jana Tobiáše Arnolta** (1730-1785), poněkud toporného ilustrátora modlitebních knih Martina z Kochemu, a dalších vynikl jednoznačně **Jan Jiří Balzer** (1736-1799). Stal se nejstarším členem rodiny průkopníků české rokokové knižní ilustrace a volné grafiky, pracované technikou mědirytu, leptu a akvatinty. Pražský ateliér fungoval též jako nakladatelství. Kooperovalo se nejčastěji s domácími kreslíři a malíři, totiž **Janem Jakubem Quirinem Jahnem** (1739-1802) a **Janem Tomášem Kleinhardem** (1742-1794). Zpracovávaly se zde pochopitelně též cizí vzory a náměty a výjimečně i vlastní předlohy. Rodina udržovala velmi dobré kontakty s pražskou Tiskárnou normální školy a s knihkupeckým a nakladatelským domem Mangoldů či Jana Michala Samma. Grafické práce Balzerovy rodiny nacházíme ve většině soudobé pražské knižní produkce, ať již původní, či přeložené. Nejčastěji jsou to vyprávěcí titulní viněty a pak portrétní frontispisy. Vlastních ilustrací k vědeckým, náboženským nebo světským beletristickým dílům je nejméně.

Balzerové působili průkopnický především na poli domácí obrazové knihy s německými popisnými texty. Několikrát vydali mimo jiné pod názvem *60 Biblische Geschichte* vlastní nedatované „icones biblicae“, které v edičních a uměleckých programech předchůdců u nás nenajdeme. Tato dvoudílná biblická obrazová kniha pro děti obsahovala dvakrát 60 rytin. Cyklus Starého zákona mohl vzniknout po 1818, kdy „Gregor Balzerischen Kupferstich Verlag“, citovaný v impresu, získal koncesi. Část týkající se Nového zákona lze datovat před rok 1799, kdy v tomto impresu vzpomenuť Jan Jiří zemřel. Balzerovo nakladatelství vydalo chalkograficky též samostatné obrazy evangelií a obrazový katechismus.

K nejznámějším knižním pracím Jana Jiřího Balzera patří dvoudílné portrétní album slavných českých a moravských osobností. Směřovalo k vyšším společenským kruhům u nás i v cizině a je z literárněhistorického, uměnovědného i typografického hlediska vítaným osvěžením slovesné kultury druhé poloviny 18. století. Spoluautor a redaktor Mikuláš Adaukt Voigt ho nazval *Effigies virorum eruditorum* (Praha 1773-1775). Dva díly textově-portrétních Effigies vycházely paralelně péčí Františka Martina Pelcla též v německé verzi jako *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler* (Praha 1773-1782). Když Voigt s nejbližším spolupracovníkem Ignácem Bornem odešli 1776 působit do Vídně, pokračování německých Abildungen (3. díl 1777 a 4. díl 1782) zůstalo na Pelclovi. Pro Effigies i pokračující Abildungen byly vedle Balzera angažovány také jiné rytecké ateliéry (Kliment Kohl, Ondřej Niederhofer, Ignác Ott, Karel Saltzer aj.). Rytiny vznikaly dle předloh celé plejády starších i soudobých kreslířů a malířů, a to jak domácích (kromě vzpomenutého Jahna a Kleinharda ještě Antonín Hickel, Maxmilián Kalous, Anton Rafael Mengs, Kazimír Stanislav Rentz, Karel Škréta aj.), tak cizích (Giacomo Ceruti, Jan Onghers, Christian Kollonitsch). Snaha přiblížit se Sandrartově sto let staré Teutsche Academie (1675-1680) je nepřehlédnutelná. Oba tituly tiskl Jan Karel Hraba, který Balzerovu frontispisovou Pallas Athénu užil ještě při výrobě Candidovy edice Balbínova spisu *Bohemia docta* (Praha 1777). Posledního dílu Abildungen, který dovršil dvě staletí domácích aktivit na poli cyklického portrétu, se 1782 ujala Tiskárna normální školy.

Jinak ovšem čeští nakladatelé z přelomu 18. a 19. století rozsáhlejší portrétní cykly nepěstovali. Textů, rytců i kreslířů pro reprezentativní díla měli na rozdíl od generací minulých k dispozici více, avšak podobné velkorysé podniky vázly na nedostatečném zájmu českého čtenáře. Proto se čtyřdílná *Galerie aneb Vyobrazenost nejslovutnějších a nejznamenitějších osob Země české* Josefa Schiffnera (Praha 1803-1809, pátý díl 1810 zřejmě nevyšel) omezila jen na historizující frontispisy Jana Berky a Rulíkova trojsvazková *Učená Čechia* (Praha 1807-1808) byla vydána zcela bez ilustrací.

Jan Jiří Balzer měl dva syny, **Jana Karla** (1769-1805) a **Antonína Karla** (1771-1807), který se jako nakladatel, kreslíř a mědirytec realizoval především volnou krajinářskou grafikou. Antonín Karel je považován za osobitého předchůdce českého romantismu a průkopníka **akvatinty** ve volné grafice, ačkoli jeho krajinářské album z Krkonoš (1794), o něhož se tento názor opírá, vzniklo však ve skutečnosti liniovým, ručně kolorovaným leptem. Volnou krajinářskou tvorbu obohatili akvatintou na počátku 19. století až pražští výtvarníci Ludwig Ernst von Buquoy, Jiří Döbler a Anton Herzinger. Akvatinta je grafická technika tisku z hloubky rozvíjející přednosti již dříve známé mezzotinty a leptu. Starší mechanické zdršňování kovové tiskové formy zde však bylo nahrazeno přístupnějším a jednodušším natavením přírodních materiálů. I když další zpracování povrchu desky zůstalo stejné jako u rozmanitých leptařských technik, princip akvatinty nespočívá v řízeném leptání čáry, nýbrž tónově rozdělené plochy. Natavené zrno (odtud též starší pojmenování zrnkový lept) rozloží kresbu do drobných bodů, které působením kyseliny na výsledném otisku vytvoří pŕltónovou plochu blízkou akvarelové malbě nebo lavírované tušové kresbě. S ohledem na retenci zrna dovolila akvatinta pouze několik desítek kvalitních otisků. Proto došla většího uplatnění jen ve volné grafice. Za objevitele akvatinty je tradičně, avšak asi nepřesně považován francouzský malíř a rytec **Jean Baptiste Leprince** (1734-1781). Ten jako první s akvatintou v letech 1768-1769 vystoupil veřejně.

8 KLASICISTNÍ A RANĚ ROMANTICKÁ ILUSTRACE 18. A 19. STOLETÍ. DŘEVORYT, OCELORYT, LITOGRAFIE

Zatímco česká původní a přeložená beletristická dílka, vydávaná před Krameriem i během druhé poloviny 18. století jako knížky lidového čtení, jsou šetrně ilustrována nanejvýše frontispisem nebo titulní obrazovou vinětou, cizojazyčná literatura určená solventnímu publiku doma a v zahraničí se prezentovala několika zajímavými tituly. Jistě sem patří už zmíněná šporkiana, která od 1702 povznášela prestiž náboženské knižní rytiny. Bohatý rokokový dekor provází trestní zákoník Marie Terezie vydaný paralelně v české a německé verzi jako *Constitutio criminalis Theresiana* (Wien 1769). Obě jazykové podoby obsahují též 30 anonymních celostranných či rozkládacích obrazů mučících nástrojů. Nástroje nejsou předvedeny jako součást atraktivního prostředí, ale kresba se koncentruje na detail, a tím plní instruktážní účel.

V souvislosti s věcnou literaturou se podobný typ drobnokresebné ilustrace vyskytl i u **Jana Berky** (1759-1838), mistra poučeného na ilustrační praxi francouzských a německých beletristických almanachů. Berka byl všestranně nadaný pražský kreslíř a mědirytec. Pocházel z okolí Příbrami. Původně se chtěl věnovat zpěvu, pak filozofii, ale záliba v kreslení ho přivedla do ateliéru bratří Saltzerů, kde získal základy grafické profese. Navázal styky s tiskařem Janem Nepomukem Ferdinandem Schönfeldem, v jehož domě v dnešní Karlově ulici bydlel a před rokem 1806 zřídil vlastní ryteckou živnost (guberniem mu však byla povolena až dodatečně 1818). Od druhého desetiletí 19. století finančně živořil a zemřel v bídě.

Nejstarší samostatné práce vytvořil pravděpodobně roku 1775, kdy přišel do Prahy. Volné grafice, v níž zpočátku doznávala ještě barokní schémata, se pak věnoval více než půl století. Knižní grafiku pěstoval asi od roku 1778 a do doby, než se 1836 odmlčel, ilustroval na 300 knižních titulů, ať již původních, či přeložených (jde o drtivou většinu produkce té doby). Berka byl průkopníkem české rokokové ilustrace, ale nejvýrazněji se u něho projevil vliv klasicismu. Rytecké aktivity nevázal na úzký okruh kreslířů, jako tomu bylo u rodiny Balzerů, ale spolupracoval s početnou plejádou umělců a mnoho rytin provedl i dle vlastních předloh.

Berka se věnoval úpravě a rytí celých titulních stran. Kvantitativně největší podíl však připadá vyprávěcím titulním vinětám a portrétním frontispisům. V některých tiscích jsou zařazeny též přílohy s rytými notami, mapami a plány. Ilustrací k vědeckým, náboženským či světským beletristickým dílům je pochopitelně méně. Bez povšimnutí však nemohou zůstat fyzikální, astronomické a botanické tabule pro náš první vědecký časopis *Neuere Abhandlungen* (Praha 1791-1795). Berka je pravděpodobným rytcem 24 ilustrací kdysi populárních dějin Johanna Ferdinanda Opitze *Vollständige Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag* (Praha-Wien 1787). Počátečních 12 ilustrací vychází z české mytologie a pražských pověstí a následující, v nichž spočívá hlavní umělecký i dokumentární přínos, zobrazují typické pražské lidové figurky (prodavač precílků, obchodník se slunečníky, sběračka odpadků, mlékařka). Mezi Berkovy příležitostné práce patří signet pro tiskaře Schönfelda (mezi úlem a ruinami s iniciálou S sedí neokřídlený nahý chlapec) a pro nakladatele Jana Mangolda (chlapec sedící mezi knihami, psacím načiním, okřídlenou helmicí boha Herma a štítem s iniciálami JM).

Zájem o českou minulost, proklamovaný na počátku 18. a 19. století počáteční generací pražské Akademie, vyjádřil kupříkladu pražský kreslíř, malíř a rytec **Ludvík Kohl** (1746-1821) dějepisnými lepty *Zwölf historische Darstellungen zur Geschichte Böhmens von Herzog*

Przemysl bis zu Wenzel III. (Praha 1789). Od těchto dvanácti leptů vedla pak už přímá cesta k Machkově nedokončenému cyklu *Dějiny české v obrazech* (Wien-Praha 1820-1833. Německý romanopisec August Gottlieb Meissner publikoval čtivé črty o českých hradech *Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen* (Praha 1798). Pramennou hodnotu textu převyšoval umělecký dojem 14 podlouhlých kolorovaných obrysových leptů malíře české krajiny **Antonína Pucherny** (1776-1852). Pucherna jako rytec, opírající se o klasicistní výtvarný názor svého učitele Karla Postla (1769-1818), zde doplnil idealizovanou krajinu lyrickým prvkem a zdáním intimity. Ve spolupráci s kreslířem Postlem připravil ca 1801 také album leptaných pohledů na lázně Teplice a rytci Václavu Aloisu Bergerovi (1783-1824) naopak 1805 odevzdal předlohy krajinných panoramat vlašimského parku.

Nové směry zahraniční ilustrace udaly ve sféře grafických technologií koncem 18. a na přelomu 18. a 19. století tři novinky. První se nazývala **dřevoryt**. Šlo o techniku tisku z výšky, při níž se kresba vyrývá do dřevěného štočku, který má podobu šachovnicově sklížených špalíčků. Poněvadž špalíčky se vyřezávají výhradně napříč z kmene, v řezu jsou patrné letokruhy (na rozdíl od špalíku pro geneticky starší dřevořez, který je z kmene odřezán podélně a vcelku). Nejčastěji se užívá tvrdé zimostrázové, anebo hruškové dřevo, jehož pevnost při opracování i v knihtiskařském lisu předčí mědirytinu a je srovnatelná s ocelorytem. Z vyhlazeného povrchu špalíku se netisknoucí místa neodstraňují řezáčskými noži a dláty, nýbrž speciálními tenkými mědirytecckými rydlý. Ty oproti hmotné linii dřevořezu dovolují reprodukovat velmi jemné obrysové čáry perokresebné předlohy. V tomto případě hovoříme o **faksimilovém dřevorytu**, prováděném černou linií na bílém pozadí, anebo bílou na černém pozadí. Naopak rytina s odstupňovanými polotóny, které vznikají z proměnlivě husté sítě protínaných šrafur a napodobují tak lavírovanou kresbu, se nazývá **tónový dřevoryt**. Obě základní techniky je možno stejně jako u dřevořezu kombinovat. Soutiskem několika tiskových forem, na nichž byly půltóny provedeny odstupňovaným šrafováním, lze vytvářet **šerosvitový dřevoryt**. Barevný dřevoryt zvaný též **chromoxylografie** vznikal analogicky s barevnou litografií (chromolitografií) soutiskem několika různě nabarvených desek a v 19. století se stal jedním z prostředků reprodukce výtvarných děl.

Faksimilový dřevoryt vyvinul 1770 analogicky z techniky dřevořezu londýnský mědirytec **Thomas Bewick** (1753-1828), stojící na počátku obrodného proudu anglické knižní kultury přelomu 18. a 19. století. Ideální spojení jeho kreslířské i rytecké erudice, těžící ze smyslu pro realistický detail přírodních motivů i barevný tón, založilo v Anglii novou epochu do té doby poměrně již vyčerpané knižní ilustrace. Na přelomu 18. a 19. století se v dřevorytu stali bezkonkurenčními mistry zejména Bewickovi současníci a následovníci (Robert Smirke st., Thomas Stothard, John Thurston aj.). K nim patří v Paříži u Firmina Didota usazený Charles Thompson (1791-1843) anebo v Německu žijící propagátor dřevorytu Friedrich Wilhelm Gubitz (1786-1870). Dřevoryt posloužil k reprodukci předloh mnoha slavných umělců, např. Honoré Daumiera (1808-1879) a Gustava Dorého (1832-1883). Velmi brzo se prosadil jako ilustrační technika časopisů, vyhovující nejen počtem otisků, ale i přesností a rychlostí výroby. Až do 80. let 19. století úspěšně konkuroval mědirytu i litografii. Jeho ústup vyvolala nová reprodukční technika na bázi rastru, rozkládajícího kresebnou předlohu do soustavy tmavých a světlých bodů (tato technika je používána od roku 1882 dodnes a nazývá se autotypie).

Druhou novinku představuje **oceloryt**, vznikající jako obdoba mědirytu za použití mnohem odolnější ocelové desky. Poněvadž během rytí speciálními rydly nevzniká grátek, výsledkem ryteckého procesu je příznačně jemná a ostrá linie, umožňující práci i na velmi malých tiskových formách (při výrobě bankovek, známek a cenných papírů). Po vyrytí kresby se deska zatvrzuje kalením. Stálost formy dovolí v ručním měditiskařském lisu pořídit až 10.000 otisků. Charakteristický kresebný chlad ocelorytu byl někdy vyvažován tónovaným papírem. Hledáním a zdokonalováním ocelorytu se na přelomu 18. a 19. století zabývalo několik umělců současně, přičemž jejich aktivity byly spjaty s výrobou papírových platidel čili asignátů. Roku 1792 podepsal nejstarší práce Francouz Alexandre Tardieu, roku 1810 v Severní Americe Jacob Perkins (1766-1849). Pravděpodobně během Perkinsova působení v Anglii 1818 se s novou technologií seznámil Charles Heath st. (1785-1848) a pokud právě jemu bývá objev ocelorytu připisován, pak vcelku neoprávněně. Heath počal oceloryt jako první užívat od 20. let 19. století i k portrétní ilustraci. Oceloryt zaznamenal největší úspěch během první poloviny století, kdy ilustrátoři oceňovali dosud nebývalou jemnost a schopnost detailní realistické kresby. Za jednu z prvních publikací v Čechách, do níž byly vřazeny oceloryty, lze pokládat až spis Wolfganga Adolfa Gerleho *Bilder aus Böhmens Vorzeit* (Praha 1842). Romanticky podané obrazy českých hradů dle předloh pražského malíře a kreslíře Karla Würbse (1807-1876) zde ryl brněnský rodák Josef Axmann a grafici z Německa a Anglie.

Třetí novinku pojmenováváme termínem **litografie** neboli kamenotisk. Je to vlastně souhrnné pojmenování několika grafických technik pro tisk z plochy. Většinu od 90. let 19. století uvedl do praxe na základě historických zkušeností i vlastních objevů **Alois Senefelder** (1771-1834), autor učebnice *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* (Wien-München 1818). Narodil se v Praze v poloněmecké herecké rodině a od dvou měsíců žil ve Vídni, Mannheimu a nakonec v Mnichově, kde otec získal stálé angažmá jako člen dvorního divadla. Po otcově smrti finanční nouze přinutila Senefeldera roku 1793 opustit právnickou fakultu v Ingolstadtu a dva roky kočovat s hereckými společnostmi. Do Čech se již nevrátil. Během života měl možnost šířit poznatky o litografii mimo jiné v Offenbachu, Mnichově a Vídni, kde všude zakládal první kamenotiskárny. O systematickém celoživotním Senefelderově snažení přinesla důkazy jeho komplexně pojatá *Vollständiges Lehrbuch*. Jsou zde zveřejněny pracovní nástroje, receptury na zhotovení leptacích směsí, inkoustů, tuší a barev i vlastnosti litografických kamenů. Bohatý rejstřík postupů (manýr) je doplněn 19 dokumentárními a výtvarnými přílohami. Senefelder však učebnicí sledoval mnohem více. Přál si, aby sloužila všem a pomohla docenit technické přednosti litografie nejen v oblasti reprodukce, ale též v profesionálních výtvarných kresbách. Soudobá veřejnost *Lehrbuch* přivítala nadmíru dobře (další německá vydání 1821 a 1827, anglicky poprvé 1819, francouzský překlad 1819 dvakrát, italsky 1824 atd.). Do češtiny však přeložena nikdy nebyla.

Tiskovou formu všech litografických technik tvoří vápencový kámen, na jehož ozrněném, zhlazeném či popřípadě vyleštěném povrchu se provede mastnou litografickou tuší (křídou) kresba včetně možného lavírování. Kámen se poté připravuje roztokem kyseliny dusičné a arabské gumy, jejichž sloučením vzniká kyselina metaarabinová. Ta mění uhličitán vápenatý na dusičnan vápenatý, který odpuzuje mastnotu a je silně hygroskopický. Z tuku a mýdla obsaženého v tuši či křídě vzniká vodou nerozpustný metaarabiňan vápenatý, fixující vlastní kresbu. Tušová kresba se nakonec vymyje terpentýnem, kámen zvlhčí a na povrch se naválí speciální tiskařská barva, která však ulpívá jen na mastné kresbě a nepokreslená místa zůstávají intaktní. Otisky vznikají v ručním litografickém lisu (případně rychlolisu).

Již Senefelder rozdělil litografické techniky na dvě základní skupiny. Pro první skupinu platí, že tisknoucí elementy jsou na povrch kamene nakresleny ručně (čárová litografie, křídová litografie, později praktikovaná lavírovaná litografie a škrábaná litografie), kdežto ve druhé skupině se do kamene vrývají či zaleptávají (litografická rytina a litografický lept), takže tvoří jakýsi přechod mezi tiskem z plochy a tiskem z hloubky.

Podstata vícebarevné litografie neboli **chromolitografie** spočívá v tom, že každé barvě je přiřazen zvláštní litografický kámen s adekvátní částí kresby. Kvalita výsledné práce, pořizované z dvaceti i více různobarevných desek, byla tudíž závislá na přesnosti soutisku. Na rozdíl od uměleckých litografií 20. století, jejichž barevná škála je tlumenější, charakterizoval produkty druhé poloviny 19. století zářivě lesklý povrch, podobný olejové malbě (efektu se docílovalo stupněm ředění barev). Tento typ barevných ilustrací přichází nejčastěji na přílohách školních knih či přírodovědeckých děl. Chromolitografie však brzy vyčerpala své možnosti, vysoké aspirace zplaněly a zůstalo pouhé průmyslové reprodukční umění, vytvářející sice dokumentárně zajímavé, ale jinak prostoduché merkantilie přezíravě nazývané barvotisk (něm. Farbdruck).

Výhodou litografie byla velká setrvalost tiskové formy (kámen dovolil v průměru až 2.000 otisků) a možnost kombinace textu a obrazu. Nová technika se nejdříve uplatnila v nototisku, ve volné, zvláště topograficky zaměřené grafice a zhruba od poloviny druhého desetiletí 19. století i v knižních albech, na frontispisech, titulních stranách a v ilustracích učebnic a beletrie. Litografie se vedle klasického knihtisku stala nejmasovějším multiplikačním prostředkem, který reagoval mimo jiné také formou karikatury na kulturní i politické poměry. Proto ji všechny soudobé evropské vlády zařadily mezi živnosti povolované jen v hlavních zemských městech, a to na základě koncese a pod nezbytnou policejní cenzurou (v Čechách 1835). Na rozdíl od řemeslně orientovaných dřevořezáčů si výtvarní umělci litografie netiskli sami, ale jejich výrobu zadávali specializovaným kamenotiskařským závodům. První kamenotiskárnu zařídil Senefelder v Mnichově 1796. Poté následovaly Offenbach/M. 1799, Vídeň a Londýn 1801, Paříž 1802, Berlín 1804 a Stuttgart 1807. Pak již přičiněním dalších vyučenců rychle vznikaly další (Kodaň 1811, Petrohrad 1815, Stockholm a Varšava 1818, Budapešť 1829, Bratislava 1833 aj.).

Přestože dřevoryt, oceloryt a litografie udaly na přelomu 18. a 19. století nové směry ve vývoji zahraniční ilustrace, u nás vládnoucí reprodukční techniky představoval pořád ještě dřevořez (zejména v jazykově české literatuře) a mědiryt (v dílech cizojazyčných). Rozšíření Bewickova dřevorytu i moderního ocelorytu v Čechách až po 40. léta 19. století vážlo na nedostatečných zkušenostech domácích grafiků. První tiskárnu, která se dřevorytu i ocelorytu počala ve 40. letech věnovat soustavněji, vlastnili synové Bohumila Haase st. Jako školitelé pražských grafiků zde pracovali francouzští rytci. Druhé centrum ilustračního dřevorytu a ocelorytu představovala litoměřická Medauova tiskárna. Ještě v 50. letech 19. století byl však potenciál českých grafiků nedostatečný, takže většinu domácích kresebných předloh (např. od Josefa Mánesa) zpracovávali kolegové v Německu.

Pronikání litografie účelově zpomaloval státní aparát. Soudobí čeští umělci tomu bohužel napomohli i tím, že se k Senefelderovi výrazněji nepřihlásili ani jako k novátorovi, ani jako spoluobčanovi. V Čechách přicházejí první pokusy o zavedení kamenotisku proto poměrně opožděně. Nejstarší dílna byla povolena Antonínu Langweilovi 1819, ale fungovala jen krátce. Druhou dílnu vlastnil od 1820 Jan Nepomuk Ferdinand Schönfeld, který měsíc po

obdržení koncese ke své firmě přikoupil ještě Langweilovu živnost. Další dva závody byly povoleny roku 1821 Bohumilu Haasovi st. a významnému portrétistovi **Antonínu Machkovi** (1775-1844). Machek přemýšlel o cyklu obrazů z dějin českého národa a hledal techniku, která by umožnila jednotlivé listy reprodukovat jednak pro nejširší vlastenecky laděnou veřejnost a jednak co nejlevněji. Namísto dražšího mědirytu zvolil litografii, ale jako samouk poučený jen Senefelderovou učebnicí valných výsledků nedošel. Od počátku roku 1820 proto zajížděl do Vídně na praxi k litografovi Adolfu Friedrichu Kunikemu. Machek je spoluautorem nejstaršího jazykově českého textově-obrazového alba *Dějiny české v obrazech* (Wien-Praha 1820-1833). Podlouhlé album má 23 sešitů. První sešit vyšel ještě ve Vídni 1820 v rámci Machkova školení. Od druhého sešitu z roku 1822 bylo dílo kromě posledních tří listů tištěno již Machkovou pražskou dílnou. Počínaje druhým sešitem se na koncepci Dějin podílel Václav Hanka.

I přes tento vlastenecký a ilustračně novátorský Machkův počín původní česká ilustrace, nemající nikdy daleko k provincialismu, na přelomu století zaznamenávala totální úpadek. Příčin bylo více: omezený provozní kapitál tiskařů, nedostatek beletristů a také mizivý zájem výtvarných umělců o knižní kulturu. Důsledky se pak dostavily v podobě takřka nekultivované čtenářské obce, která na ediční záměry českých a moravských firem zpětně působila pramálo. Skromné výrobní investice limitovaly přítomnost obrazové složky v původní české beletrii ještě dlouho. Máchův *Máj* (Praha 1836) byl ilustrován až ve 4. vydání roku 1865, Erbenova *Kytice* (Praha 1853) v 7. vydání 1890, *Babička* od Boženy Němcové (Praha 1855) ve 13. vydání 1888 a nejnámější a nejpůsobivější dílo starší české literatury, totiž Komenského *Labyrint světa a lusthauz srdce* (Leszno? 1631), odhlédneme-li od často zařazovaného autora portréty, byl poprvé ilustrován až u příležitosti 42. vydání roku 1940.

DOPORUČENÁ OBECNÁ LITERATURA

ARNIM, Manfred von: Fünf Jahrhunderte Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäfer. Nürnberg 1987.

BLAND, D.: A History of Book Illustration. London 1958.

BOHATCOVÁ, M. (a kol.): Česká kniha v proměnách staletí. Praha 1990.

FUNKE, Fr.: Buchkunde. Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens. München 1998 (6. vydání).

HORÁK, Fr.: Česká kniha v minulosti a její výzdoba. Praha 1948.

VOIT, P.: Encyklopedie knihy – starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století. Praha 2006 (zde uvedena další literatura k podrobnějšímu studiu).

WALTHER, K. Kl.: Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie. Leipzig 1987.