



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

Petr Voit

Nauka o knižní vazbě

Verze 1.0

Praha

Prosinec 2007

1 TEORETICKÝ ÚVOD DO STUDIA KNIŽNÍ VAZBY. ZPŮSOB VYPRACOVÁNÍ KNIŽNÍHO BLOKU

Studium knižní vazby je nejmladší disciplínou nauky o knize. Na počátku, spadajícím do 70. let 19. století, stál zatím jen zájem o vazby výpravných obrazových alb, které sloužily soudobému užitému umění jako zdroj inspirace. Vědecké základy disciplíny položili koncem 19. století anglický bibliograf William Henry James Weale (1832-1917), německý knihvazač Paul Adam (1849-1931) a jeho krajané bibliotekáři Jean Loubier (1863-1931) a Paul Schwenke (1853-1921). Nebývalý zájem o vědecké poznání knižní vazby se soustředil do období mezi dvěma světovými válkami. Tak jako Haeblerovo Typenrepertorium z let 1905-1924 znamenalo nezměrný vklad pro moderní inkunábulistiku, tak historikové knižní vazby zásluhou téhož badatele získali analogické kompendium *Rollen- und Plattenstempel des XVI. Jahrhunderts* (Leipzig 1928-1929, repr. 1968). Ve studiu a třídění kolků dle motivů a knihařských dílen pokračovala německá badatelka Ilse Schunkeová (1892-1979) a během druhé světové války zejména Ernst Kyriss (1881-1974). Jeho čtyřsvazkový katalog výzdobných prvků vyšel pod názvem *Verzierte gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet* (Stuttgart 1951-1958). Poněvadž ve vývoji evropského řemesla si vůbec nejvýraznější vliv podržela až do 18. století Francie, značná část její oborové terminologie získala obecnou (nadmárodní) platnost.

Pod pojmem **vazba** rozumíme v užším slova smyslu vlastní vazebný organismus knihy, v širším povědomí a běžné komunikaci pak tento termín funguje jako synonymum pro pokryv knižních desek a jeho výzdobu. Z hlediska této dichotomie je třeba rozlišovat **knižní blok**, v němž jsou tiskařské složky a separátní přílohy sešity pomocí stehů a vazů, a **knižní korpus** neboli svazek, opatřený deskami, pokryvem a dalšími okem viditelnými prvky, jichž knihvazač užíval v závislosti na vývojových proměnách bloku. Ztotožňujeme-li knižní korpus s pojmem svazek, je třeba připomenout vcelku raritní typ korpusu obsahujícího několik svazků neboli knižních jednotek stejného, výjimečně i rozdílného formátu. Často přicházely jen dvě jednotky, řídce až osm. Jako materiál desek sloužila obvykle lepenka potažená vyšíváním hedvábím. Jednotlivé knižní bloky jsou svázány samostatně a mají vlastní přední desky, takže zadní deska je vždy pro dva bloky společná. Hřbety směřují na opačné strany a střídají se s ořízkou. Každou část korpusu bylo tedy nutno číst z jiné strany. Tato **vazba „dvojčat“** se vyskytuje od 60. let 16. století při knihařském zpracování protestantské literatury ponejvíc v Německu a do 17. století, kdy její obliba slábla, i v Anglii.

Vypracování bloku a korpusu lze označit za dvě hlavní etapy knihařské práce, podřízené užitkovým i ochranným funkcím vazby. Díky tomuto generálnímu východisku se technologie knihařství v celé Evropě vyvíjela víceméně vyrovnaně a bez překotných podlehnutí dobovému vkusu. Naproti tomu výzdoba pokryvu, která má a vždy měla až sekundární poslání, je fenoménem individuálním a nepravidelným, na němž se podílela jak invence řemeslníka, tak nemálo vlivů externích (mimo jiné zákaznickova zámožnost, výtvarný názor a požadavky na bibliofilský, či naopak utilitární ráz korpusu).

Vazba je ve svém propojení utilitárních a estetických funkcí nedílnou součástí knižní kultury. Zatímco však tištěný text může plnit své hlavní, informační role již jako polotovar nedotčený knihařským řemeslem (*in albis, in crudo*), vazba dotváří knižní produkci, bez níž sama o sobě existovat nemůže. Jednotně multiplikovanému nákladu knižního zboží tak zachovává ráz sériovosti, anebo ho naopak stratifikuje dle soukromých objednávek. Sériovost je vlastní **vazbě nakladatelské** porízené na zakázku nakladatele jednotně pro všechny exempláře téhož vydání. Její výskyt je od poslední třetiny 15. století spjat s rozvojem bohatých nakladatelských domů a knižního obchodu. Velkokapacitním objednávkám těchto hromadných vazeb velmi dobře vyhovovala výrobně jednoduchá a finančně

přijatelná technika slepotisku. Napohled honosné slepotiskové vazby vznikaly však sériovým užitím ploten, linkovátek a válečků. Naopak soukromé objednávky se vyznačují tematickou a kompoziční invencí i vysokým podílem uměleckého řemesla, zejména zlatnického, ryteckého, kovotepeckého, řezbářského, tkalcovského či sklářského. Tyto **luxusní vazby** jsou ve funkci atributů světců zobrazeny již na křesťanských mozaikách v Raveně a Římě (4.-5. století). Nejstarší dochované artefakty však pocházejí až ze 7. století. Novozákonní symbolika a jedinečnost provedení (do plechu vysekávané miniatury, emailové plotny, drahé kameny a perly) tu podtrhávaly bohoslužebný význam liturgických rukopisů (odtud též označení vazba oltářová). S přechodem na masové množství knihtiskem šířených textů byl přepych románských a gotických vazeb potlačen ve prospěch méně okázalé vazby řezané a vazby slepotiskové. Monopolním prostředkem ke zvýšení výzdobného účinku se stalo od poslední třetiny 15. století zlacení. Nad užitkový standard řemesla postoupily jen některé práce bibliofilního rázu spočívající v nalepování barevných kousků usně, dále v malování a lakování a ve výšivce. Tradici středověké přepychové vazby napodobil pro vydání luxusní až barokový a rokokový reliéf, který s ohledem na vkus publika znovu těžil ze spolupráce zlatníků, kovotepců nebo sklářů.

Bezprostřední časovou návaznost mezi vytištěním publikace a zpracováním u knihvazače postihuje termín **vazba původní**. Moderní odborná literatura časový rozdíl mezi tiskem a dobou knihařských prací toleruje v rozmezí 10 let (relaci zcela vyhovuje především vazba nakladatelská). Od původní vazby je třeba odlišovat takzvanou mladší vazbu vzniklou napodobením stylu, který byl aktuální v době vytištění publikace. Opakem této napodobeniny je rekonstrukce čili remboatáž, při níž se holý knižní blok nasazuje do nových desek s maximálním využitím historického pokryvu a výzdoby. Jiný význam nežli remboatáž má konzervace. Jejím cílem je záchrana původních prvků celého knižního korpusu formou technického zajištění a ošetření, které by mělo zpomalit přirozené stárnutí. Od povrchové konzervace se zásadně liší převazba. Tou rozumíme obnovení rozpadlého vazebného organismu novým šitím a zasazení zpravidla do nových, zhusta však rekonstruovaných, či konzervovaných původních desek.

Knihvazač (stč. knihař) se živil výrobou a zdobením knižní vazby, případně též prodejem knih. Pracoval v těsné vazbě s papírníky, pergameníky, koželuhy, kovolijci, kovotepci, kovorytci, zlatníky a tkalci. Tak jako bylo zvykem předávat profesi z otce na syna v rodinách tiskařů, nakladatelů a knihkupců, řemeslo dědili i mužští potomci knihvazačů. Nejstarší stálé knihvazačské dílny byly zřizovány pouze při univerzitách a v kláštorech. Změnu organizace řemesla si vynutil nástup knihtisku, produkujícího knižní zboží nikoli v jednotlivinách, jako tomu bylo u písařů a opisovačů, nýbrž masovým způsobem. Knihvazači se proto usazovali v těsném sousedství prvovýroby nejen v metropolích, ale i menších střediscích knihtisku a obchodu s knihami. Dosavadní monopol klášterních center tak převzala síť městských knihařských dílen, jejichž produkce nesměřovala pouze do prostředí církevního a učeneckého, ale vydatně pokrývala i potřeby měšťanské společnosti. Princip knihařské práce se sice nezměnil, avšak muselo dojít k některým pronikavým změnám ve finální úpravě. Časově náročné starší výzdobné postupy byly opuštěny a způsob i tempo knihařovy práce se přizpůsobily masové produktivitě tiskáren, představám nakladatelů a koneckonců též mohutnící poptávce čtenářů.

Knihvazač užíval ke zhotovení vazby železné, bronzové nebo mosazné **nářadí** s dřevěnými rukojetmi. Nejpoužívanějším nástrojem byla knihařská kostka (vlastně kost, kůstka), zhotovená z hovězí kosti vybroušené do tvaru oboustranně tupého oválného nože. Dodnes slouží k ručnímu falcování archů a při úpravě vazů, k výrobě kožené vazby (kupříkladu v tvarování hlavice a paty hřbetu) anebo k hlazení nalepovaných segmentů. Většina knihařského nářadí sloužila k realizaci slepotisku. Nářadí

bylo do navlhčeného a změkklého usňového pokryvu vtlačováno za tepla. Vtlačování se dělo ručně (fileta, kolečko, kolek, linkovátko a váleček), anebo pomocí knihařského lisu (plotna). Odborná literatura uvedené názvy nářadí užívá obvykle ve smyslu otisk filety, otisk kolečka, otisk kolku, otisk linkovátko atp. Otisky jednotlivých nářadí mohly být do kompozice začleňovány spojitě, anebo nespojitě (samostatně). Spojité otisky vyvolávají dojem, jako by byl použit váleček, ale nastavování se principiálně prozradí drobnými mezírkami na hranách jednotlivých otisků. Ve srovnání s knižním dekorem je ornamentika knihařského nářadí oproštěna od detailů a silně stylizovaná. Na nářadí negativně vrytá kresba zanechávala po otlacení v usni pozitivně vystupující stopu (slepotisk). Nářadí s kresbou vrytou pozitivně se na pokryvu prezentovalo naopak vhloubeným otiskem (zlacení). Stejně jako tiskové formy knižního dekoru bylo i nářadí vyráběno sériově a kovorytci či zlatníci s ním běžně obchodovali. Poněvadž kovové části podléhaly opotřebování vcelku pomalu, nářadí přecházelo z generace na generaci. Knihařskou dílnu lze proto dle samotných otisků identifikovat většinou jen obtížně. Motivický repertoár byl navíc poměrně úzký a podobný a záleželo jen na invenci, s níž knihvazač dokázal jednotlivé prvky výzdoby sjednotit. O slohové kvalitě výzdoby tak pronikavě svědčí až kompozice.

Některá nářadí, zejména kolek, váleček anebo plotna, nesou **monogram**. Mnohdy však nelze přesně stanovit, patří-li značka knihvazači, anebo zhotoviteli knihařského nářadí (klasickým příkladem je CW na jihočeských vazbách 60. a 70. let 16. století). Dodnes funkční etiketa se jménem a adresou ateliéru se počala k zadnímu přidešti nalepovat teprve počátkem 18. století. Na konci 18. století zevšeobecnělo vtlačování jména k patě hřbetu, anebo na některou ze zadních záložek.

Je však třeba připomenout, že ne všechny písmenné kolky mají signaturovou platnost, např. „S“ s vetknutým křížem není iniciála knihvazače, nýbrž zkratka pro S[alvator] čili Spasitel, vyskytující se na pozdně gotických vazbách kláštera celestýnů v německém Ojvíně. Obdobu přinášejí spojitá písmena PS vtlačená do nárožních polí vazeb školní a nábožensky vzdělavatelské literatury, rozdáváné během 16. až 19. století jako čestný dar výjimečně prospívajícím studentům. Díky tomuto účelu hovoříme příležitostně o **vazbě „praemium scholasticum“**.

Se signováním vazby souvisí též letopočet jejího vzniku. Býval uveden arabskými či římskými číslicemi, vtlačenými obvykle na spodní části přední desky. Letopočet však nelze i přes jeho nápadnost považovat za univerzální nástroj k **datování** knihvazačovy práce. Leckteré vročení je totiž spjato s obsahem publikace (u administrativních tak avizuje dobu založení písemnosti a na historiích a kronikách může znamenat počátek vyprávění). Jsou také případy, kdy letopočet byl k hotové vazbě připojen dodatečně na přání zákazníka až v okamžiku koupě (tehdy značí jen dobu nabytí, která se zpravidla liší nejen od tiskařova *impres*a, ale nesouhlasí ani s dobou knihařova úkonu). Při datování vazby prostřednictvím letopočtu je třeba dbát též na to, zda jednotlivé číslice jsou do výzdobné kompozice začleňovány organicky a důvěryhodně. Tam, kde přicházejí v nepřírodných pozicích, přespříliš vtěsnané nebo vysunutě z příslušného pole, mohl být svazek záměrně postdatován, anebo antedatován. K časovému zakotvení takové vazby je pak lépe využít pásmo mezi rokem tisku (*terminus post quem*) a rokem uvedeným na vazbě (*terminus ante quem*).

Jako spodní hranice datování explicitně nedatovaných vazeb slouží *impresum* (u konvolutu vročení nejmladšího přívazku), nepřímo i marginálie a ostatní provenienční aparát. Hranicí *post quem* k datování explicitně nedatovaných vazeb je též letopočet vrytý na kování, anebo do tiskové plochy knihařského nářadí. Neznamená však nic jiného nežli dobu výroby či nákupu řemeslnické potřeby, případně čas založení dílny. Leccos zde může napovědět i konfrontace samostatného iniciálového nebo erbovního *supralibros* s životopisným a genealogicko-heraldickým materiálem. Zásadně

důležité je však posouzení umělecko-historických a technických náležitostí knižního korpusu. Přitom se naskytá kardinální otázka, zda jde o vazbu původní, i když vznikem mladší a přitom zdobenou otisky starého leč funkčního nářadí, anebo o vazbu s anachronickými doplňky. Tak je tomu běžně na korpusech 16. století, které jsou dodatečně vybaveny barokním kováním a sponami. Mladší zásahy, projevující se mimo jiné nesourodostí pokryvu v hřbetní partii a na deskách, bývají obvykle rozpoznatelné ještě před podrobným rozbořem slohových a technických kvalit.

První fáze knihvazačovy práce nesouvisela s přípravou knižního bloku, jak by se mohlo zdát, nýbrž spočívala ve změkčení, vyrovnání a stlačení tiskařských archů. Ty byly totiž díky závěrečnému sušení v tiskárně lehce zvlněné. Papír se vlnil také v důsledku povrchového klížení, které prováděl případ od případu až knihvazač, neboť papír knihtiskový (na rozdíl od papíru psacího) touto úpravou projít před potiskem nemohl. Archy byly nejmladším zaměstnancem knihvazačské dílny vyrovnány čili planýrovány. K tomu nesloužil lis, nýbrž 5-6 kg těžké ruční kladivo. Tento způsob **hlazení** zároveň na obou stranách ručního papíru eliminoval stopy silového působení tiskové formy. Teprve pak následovalo falcování archů a skládání (snášení) složek i eventuálních grafických příloh. Složky byly zalisovány, poté dle archových signatur, kustodů a norem řazeny do knižních kompletů a nakonec spolu s předsádkami sešity do bloku.

K našívání knižního bloku sloužilo speciální rámové vazadlo. Arch složený do složky v něm ležel naplocho a lom směřoval k motouzové osnově, vypnuté mezi horní (nastavitelnou) a spodní částí vazadla. Osnovu tvořily paralelně vedené konopné motouzy. **Steh** tenčí nitě procházel složkou zevnitř, pevně obepjal příslušný motouz, od prvního do posledního, a mezi nimi pokračoval vnitřkem lomu. Toto našívání se opakovalo s každou složkou zvlášť. Po našití bloku se motouzy na hřbetu jeví jako **vazy** umístěné nad sebou. Konkrétní počet vazů závisel na typu vazby a výtvarných záměrech knihvazače. Určujícím faktorem byly ovšem formát a hmotnost budoucí knihy – folio se obvykle vázalo na 5-6 vazů čili motouzových osnov, kvart na 4, osmerka a dvanáctěrka na 3. Většinou byly motouzy vedeny jednopramenně (vazy jednoduché), ale u mohutnějších bloků se přikládaly ve dvojici. Tak vznikaly vazy zdvojené, kdy steh obešel nejprve jeden pramen a pak teprve pramen těsně sousedící. Krajiní neboli **kapitálové vazy** byly při hlavici a patě hřbetu obšívány důkladněji, a proto fungovaly jako pružiny, nedovolující při otevírání a zavírání knihy deformovat hřbetní partii. Na přelomu 15. a 16. století však mohutně vystupující kapitál v souvislosti se zakulacením hřbetu ztratil svou zpevňující funkci a připadla mu jen role výzdobná. Proto byl obšíván dvou či vícebarevnou nití. Vedle tohoto způsobu přicházejí již v 16. století tkané kapitálky, které se k bloku knihy a mezi desku a záložku pokryvu pouze nalepovaly.

Všechny vazy nejenže zpevnily blok, ale jejich volné přečnávající konce, odstřižené z vazadla, se mnoha způsoby ještě zapouštěly, klínkovaly a lepily k deskám (pásky či roztřepené konce motouzů pak mohou být někdy dobře hmatatelné na vnitřních stranách přídešního pokryvu). Takto pojatý vazebný organismus zaručoval žádanou pevnost a trvanlivost celého knižního korpusu.

Pravé vazy vytvářejí i přes pokryv knižního hřbetu charakteristický reliéf v podobě příčných válečků. Případné nepřesnosti vystupujících oblín jsou neklamnou známkou ručního obšívání. Naopak nepravé vazy se z vnějšku jeví jako souměrně vystupující příčné plošky. Na hřbet bloku jsou totiž pouze nalepeny, takže jejich okraje stopy po obšívání nenesou. Jde pouze o nápodobu historického vypracování bloku. Výstupky pravých i nepravých vazů rozčleňují hřbetní část pokryvu na mezivazná pole čili mezivazí. Takzvané zapuštěné vazy jsou pravé vazy, jejichž reliéf je potlačen snížením do zářežů, vzniklých opatrným napilováním hřbetu bloku. Důsledkem tohoto snížení, které se ujalo ve Francii a Itálii už po roce 1500, je hladký, nereliéfní hřbet.

První a poslední složka se ještě počátkem 16. století zhusta vevazovala s použitím „křídélka“ čili podélně přeloženého pergamenového pruhu, který zpevňoval kloubní partii. Před počátek a za konec knižního bloku se našivaly **předsádky**. Tyto papírové či pergamenové dvoulisty stejně jako vazy zpevňují přechod mezi deskami a blokem knihy a chrání krajní složky. Přední a zadní předsádku má tak počínaje 15. stoletím každá kompletní publikace. Způsob připojení k počáteční a závěrečné složce se řídí historickým typem vazby a hmotností bloku. Předsádka může být všita, vlepena, anebo připojena kombinací obou způsobů. Polovina vnějšího dvoulistu je nalepena na **přídeští** neboli samotnou vnitřní stranu knižní desky a ostatní části zůstávají volné. Přídeští výlep vítaně zakrývá vazebný organismus (zapuštění vazů do desek). Exempláře knihvazačsky zpracovávané jako bibliofilie obsahují bez ohledu na dobu vzniku volných předsádek více. Od počátku 17. století se čím dál častěji vyskytovaly barevné předsádky. Tvořil je papír katunový, škrobový, tragantový, velurový nebo bronzovaný. Počátkem 18. století přišel do módy papír brokátový a o století později dosavadní historické techniky obohatil ještě papír batikový. Barevné předsádky se ke knižnímu bloku kladly tak, aby vzor geometricky odpovídal směru žebrování papíru knihtiskového (souběžná orientace byla vyžadována samozřejmě též u papírových předsádek nebarevných, ba i u hedvábím vylepených přídeští). Obdobnou funkci jako na přídeští lepená polovina předsádkového dvoulistu plnila i přídeštní useň, na níž dle orientální tradice pokračovala výzdoba započatá na vnějším pokryvu desek. Tento způsob knihvazačského zpracování se nazývá **vazba „doublure“**. Počátky zdvojování spadají do 15. století, kdy i přídeští některých vazeb orientálních byla zdobena koženou či papírovou intarzií. Ze severoafrických dílen přešla tato umělecká manýra ještě během 15. století do Itálie, ale širšího uplatnění nenalezla. Dublování se stalo vítaným doplňkem francouzských bibliofilií až od poloviny 17. století. V 18. a 19. století přišlo do módy také přídeští vylepené hedvábím, a to měnivě lesklým (fr. moaré) i zlaceným (fr. tabis). Častým prvkem přídeštní výzdoby, uplatňované již od renesance, byla pouhá zlacená linka probíhající okolo přídeštní (zkosené) hrany na záložce vnějšího pokryvu. Ač měly předsádky i přídeští zůstat prázdné, často čtenářům posloužily jako nejbližší místo k zaznamenání provenience, pořizovací ceny a dalších údajů či zběžných kresbiček (lat. lusus calami = kratochvilné hříčky).

Nejpozději před vlastním našíváním bloku muselo být rozhodnuto, zda se provedou všechny knihařské úkony, anebo zda vznikne pouze **vazba provizorní** na způsob brožury s cílem ochránit tiskařské složky do doby *d e f i n i t i v n í h o* zpracování. Toto řešení označované nadnárodním termínem **vazba „interim“** (lat. prozatím), se uplatňovalo již od 15. století všude tam, kde běžné distribuční formy *in albis* (prodej části nákladu v nesložených tiskařských arších) a *in crudo* (prodej celého nákladu v nesložených tiskařských arších) nevyhovovaly obsahu publikace, anebo kde nebyla objednána vazba nakladatelská.

Provizorní ochranu neoříznutých a jen lehce sešitých složek poskytovala nejčastěji **brožura**. Tento rychlý a vcelku ekonomický způsob knihařské práce byl využíván již v době reformace a protireformace pro distribuci krátkých příležitostných tisků (novinových letáků). Čtenáři tyto tiskoviny nechávali později vázat do pevných konvolutů. Od 18. století byla brožura protipólem k dražší vazbě nakladatelské. Masový rozvoj brožování a kartonáže přineslo až strojové knihařství 19. století. Z technologického hlediska rozlišujeme brožuru šitou, lepenou a tuhou. Šitá (sešíváná) brožura vzniká vložením několika málo tiskařských složek do papírového dvojlistu a prošitím. U lepené brožury je použita papírová obálka (v hřbetní partii dvakrát lomená), do níž se zavěsí klišem potřený hřbet složek. Po vynálezu skládacího stroje (1849) nevelkou trvanlivost výrobku poněkud vylepšilo provlékání nití v lomech složek a po zdokonalení šicího stroje (1875-1876) nastoupilo šití

drátem. Větší nároky na pevnost a čtenářský komfort splňovala brožura tuhá, jejíž desky jsou z odolnějšího kartónu.

Obálkou nazýváme ochranný knižní přebal existující již u středověkých rukopisů v podobě pergamenové, usňové či látkové „košilký“. Od 15. století se častěji zhotovovala jen z papíru. Na rozdíl od vazby obálkové obepíná knihu volně a fixuje se pouze přehnutím přes boční hrany obou desek. Knižní obálky jsou z vydavatelsko-bibliografického, typografického i uměleckého hlediska nedílnou součástí exempláře. Aby v běžném knihovním provozu neutrpěly, při převazbě se vevazují mezi knižní blok a zadní desku. Estetickou funkci papírové obálce přiřkli již prvotiskaři. Nejstarší dochovaný artefakt s natištěným dřevořezem pochází z augsburské tiskárny Johanna Schönspergera st. (1482), odkud se rychle rozšířil po Německu, Itálii aj. Vedle dřevořezové obálky se časem objevila obálka typografická, pokrytá rozmanitými vzory z tiskařských ozdůbek. Od počátku 18. století přišly do módy první čistě titulové obálky. Byly nejčastěji modré, nebo žluté a obsahovaly natištěné údaje z titulní strany. Případné názvové či impresorské odlišnosti mezi obálkou a titulem byly motivovány snahou rozprodat starý náklad v komerčně nové podobě. Proto hovoříme o vydání obálkovém. Kolem roku 1800 zavedl Pierre Didot specifickou formu zvanou němá obálka, která byla zepředu a na hřbetu potištěna jen prázdnými ozdobnými štítky (rámečky) k dodatečnému vepsání názvu díla. Koncem 18. století se prosadila také ilustrovaná obálka s ilustračním mědirytem a o několik desetiletí později s litografií. Užívání těchto obrazových obálek, k jejichž tvorbě nakladatelé angažovali i významné výtvarné umělce (odtud též termín obálka originální neboli nakladatelská), vrcholilo od druhé poloviny 19. století.

2 ZPŮSOB VYPRACOVÁNÍ KNIŽNÍHO KORPUSU. DRUHY VAZEB DLE POKRYVU

Zpracovává-li knihvazač vazbu *d e f i n i t i v n ě*, po sešití bloku zpevní hřbet knihovým nátěrem a přední čili hřbetu protilehlý okraj bloku a horní i dolní část ořízne. **Ořezem** odpadnou nerovnosti vzniklé šitím tiskařských složek do knižního bloku a na dvou stranách zmizí lomy (falcy) někdejších archů. Po ořezu je možno blokem pohodlně listovat. Hloubka ořezu přitom respektuje jak postavení sazby na stránce, tak i optický účín typografického obrazce dvoustrany. Rozměr zachovaných částí vnitřního, horního, vnějšího a spodního okraje je vyjádřen poměrem 2 : 3 : 4 : 6.

Poté, co blok získal definitivní tvar, následovala eventuální úprava **ořízky**. Tímto termínem rozumíme horní, dolní a přední čili hřbetu protilehlý okraj budoucí knihy. Prvotní funkce ořízky je usnadnit listování a chránit vnitřek knihy před škodlivými vlivy (prach, hmyz, světlo a vlhko). Vedle toho se až do 17. století, kdy knihy v policích ještě převážně ležely, na plochu ořízky vpisoval zkratkovitý název díla, případně jméno vlastníka nebo knihovní signatura. Naopak knihvazač počínaje 15. stoletím ořízku dokázal malířskými či grafickými postupy využít k estetizaci knižního bloku. Nezdobenou, anebo jen částečně zdobenou ořízku (např. u vazeb nakladatelských) však nelze hodnotit jako projev řemeslné nedokonalosti.

Nejstarší vazby až po období pozdní gotiky mají všechny tři okraje ještě nerovné. Příčinou bylo osekávání nožem, pomocí něhož se upravoval buď rozměr jednotlivých složek před sešitím, anebo rozměr hotového bloku podle dřevěných desek. Kvalitnější úpravu okrajů bloku před nasazením desek umožnilo teprve zavedení hoblíku v 15. století. Vhloubená neboli dovnitř zakulacená přední ořízka přichází jako důsledek oblení hřbetu na přelomu 15. a 16. století. Obecně platí, že větší

množství odebraného materiálu zmenšuje okraje listů a snižuje uměleckou i obchodní hodnotu knihy. Exemplář, k němuž knihař přistupoval jako k bibliofilii, byl sice v lomu falcovaných složek ručně rozřezáván, ale většinou zůstal záměrně neoříznut. Proto si podržel původní široký okraj. Některé exempláře s těmito intaktními okraji mohou mít však lomy složek záměrně nerozřezané.

Ty okraje, které byly seříznuty a vyhlazeny hoblíkem, poskytovaly na rozdíl od původně osekávaných ideální prostor pro další úpravy. Za nejstarší a také nejjednodušší způsob lze označit natírání a stříkání. Barva se na jemně zakřídovaný povrch, který zabraňoval rychlému vsakování do okrajů nekližených listů, nanášela houbou, anebo stříkala štětcem přes mřížku, a to celoplošně i v různobarevných pruzích. Barvy odpovídaly tónům jaspisu: v 15. století se často vyskytovala světle zelená nebo žlutá, od konce 16. století i cihlově červená, u vazeb pergamenových byla dlouho v oblibě modrozelená. Výslednému efektu napomáhal jemně nanesený a vyleštěný včelí vosk. Již v 15. století se ořízka ozvláštňovala malovaným ornamentem a figurální malbou (např. mnich sedící u čtenářského pultu), později i krajinnými pohledy. Renesanční móda uvedla na přední ořízku akvarelem malované, případně rozžhavenou jehlou vypálené supralibros.

Nejkvalitnější formou zpracování bylo však zlacení ořízky, které nežádoucím vnějším vlivům odolalo nejvíce. Často se zlatil jen horní okraj, poněvadž spad prachu na stojící knihu byl právě zde nejsilnější. První středoevropské zlacené ořízky vznikly v Itálii krátce před rokem 1500. Vlastnímu zlacení předcházela gruntovací proces, během něhož byla zhlazená ořízka opatřena pojivem, zaprášena červenou minerální hlinkou (bolusem) a nakonec potřena vrstvou vaječného bílku, na němž spočinula zlatá fólie. Ta se kvůli ochraně nakonec navoskovala a vyleštila achátem. Vrstevnaté zlacení bylo možno využít k následné ornamentaci, a to v celé ploše, nebo jen na určitých místech. Pro jemné rytí čili cizelování se užívala jehla. Od počátku 17. století bývala ořízka též ozvláštňena lehce vtačenými drobnými kolky, respektive puncovacími razidly s vegetativním či zoomorfním ornamentem.

Nevýrazně se ve středoevropském knihvazačství prosadila animovaná ořízka, kterou údajně zavedl roku 1653 anglický knihkupec a nakladatel **Samuel Mearne** (1624-1683). Šlo o artistní formu, při níž umělec jednotlivé části malby na krajích lichých stran rozfázoval (animoval). Celek se stal viditelný teprve při rychlém prolistování knihy směrem odzadu dopředu pomocí palců levé ruky. Stejně tak mladým, ale naopak poměrně běžným postupem při zpracování ořízky je mramorování. Zde se vycházelo z osvědčených receptů k výrobě škrabového a tragantového papíru.

Důležitou fází knihvazačovy práce bylo již od 16. století stejnoměrné **kulacení hřbetu** pomocí kladiva. Důsledkem kulacení se přední ořízka automaticky vhloubila. Takto upravený hřbet zaručoval pohodlnější manipulaci s otevřenou knihou (i přes tuto výhodu některé italské a francouzské ateliéry 16. století při knihaření řecké literatury pietně ponechávaly hřbet plochý, jak to vyžadovala technologie **řecké vazby** rozprostraněné na Balkáně, v Turecku a Rusku). Podélné kraje kulatého hřbetu byly poté mezi okovanými lisovacími prkénky z obou stran bloku oklepány. Krajní složky tak získaly drážku, která tvořila prostor k nasazení desek. Tvar (respektive úhel) drážky odpovídal tloušťce desek včetně pokryvu. Přední a zadní desku pojily s blokem knihařské vazy, jejichž přečnávající konce se do okrajů dřevěných desek zapouštěly, nebo klínkovaly a na lepenkové desky jen klížily. Tento organismus **nasazované vazby**, vlastní pouze ručnímu řemeslu, dodával knižnímu korpusu požadovanou pevnost a trvanlivost. Naproti tomu **zavěšená vazba**, charakteristická pro industriální výrobu od 19. století, se obešla bez drážky, neboť desky byly včetně hřbetu vyráběny kompaktně jako samostatný knihařský produkt. Funkci tradičních vazů zde převzal řídký organtýn. Pomocí organtýnu a předsádkového papíru byl strojově šitý (anebo jen v hřbetu lepený) blok do

předem hotových desek zavěšen a vlepen. Tvorba korpusu pokračovala definitivním vypracováním hřbetu. Ačkoli se hřbet kvůli zpevnění a vyrovnání vylepoval kousky pergamenu či papíru již ve starých dobách, teprve na sklonku 18. století byla přeložená a přilepená papírová vložka užita k vytvoření funkční dutiny. Dutý hřbet se na rozdíl od přímo aplikované usně ani po mnohonásobném otevření knihy nezlomil či nepoškodil a žádaný kulatý tvar dokonale podržel.

Významným prvkem knižního korpusu jsou **knižní desky**. Zvyšují kompaktnost sešitého bloku, chrání ho před mechanickým poškozením a poskytují oporu vlastnímu pokryvu, jemuž náleží ještě funkce výzdobná a informační. Deska napravo od hřbetu zavřené knihy se nazývá přední, protilehlá je zadní. Dle způsobu spojení desek s knižním blokem rozeznáváme, jak už bylo řečeno výše, vazbu nasazovanou a vazbu zavěšovanou. Soudobé vazby gotických rukopisů i prvotisků mají až do vystoupení benátského tiskaře Alda Manuzia st. (1449-1515) přední i zadní desky dřevěné. Jen velmi vzácně se vyskytují též desky kovové (stříbro), nebo slonovinové. **Dřevěné desky** pozůstávají většinou z klížených bukových (dubových, jasanových) prkének, jejichž tloušťka se řídila formátem a hmotností knihy. Prkénka byla zároveň vhodnou podložkou pro uchycení funkčních i estetických doplňků (kování a spony). Okraje dřevěných desek chránilo od konce 15. století jednostranné či oboustranné kosé hranění (na vnitřní straně desky se nazývá přídeštní hrana). Dřevěné desky mnoha užitkových textů, speciálně školních učebnic 15. a 16. století, byly z finančních důvodů bez pokryvu i bez vylepeného přídeští – pruh usně se přetahoval pouze přes hřbet (a nanejvýše jen do jedné třetiny desek), aby stehy a vazy zůstaly zakryté. Dřevo se jako výlučný materiál desek vytrácelo z knihařských dílen jen pozvolna. Přestože v Itálii, Francii a Polsku zřetelný ústup nastal již během první třetiny 16. století, němečtí i čeští knihvazači dřevo ve větší míře, zvláště pak pro větší formáty, užívali ještě dalších sto i více let.

Na přelomu 15. a 16. století bylo dřevo působením orientální vazačské technologie vytlačováno **lepenkou**. K nejstarším dokladům této změny patří Manuziovy tisky zvané aldinky. Z Itálie se novinka rozšířila do Francie a dále pak po Evropě. V Čechách převládla teprve v poslední třetině 16. století. Lepenka snížila finanční náklady knihařských prací a mimo to knižní korpus vítaně odlehčila. Nejprve vznikala slepením několika vrstev makulatury a od 70. let 17. století jako ručně čerpaný, měkký, houbovitý, nepřilíživě klížený a na povrchu nerovný list silnější tloušťky. Desky z takto vyrobené lepenky měly síťovou čili hrubší stranu nasměrovanou dovnitř knižního bloku. Na rozdíl od lehčího **kartónu**, který se uplatnil jako obal tuhé brožury, se s lepenkou dobře spojovaly i jiné pokryvové materiály nežli barevný papír (většinou šlo o pergamen, useň, vyšíváné hedvábí). Výjimkou nebývají ani nekryté desky pojednané pouze barevně raženým tiskem či slepotiskem. Okraje lepenkových desek jsou na přední, hřbetu protilehlé straně větší nežli okraje u horní a dolní části bloku.

Dle materiálu pokryvu desek rozeznáváme vazbu koženou (respektive usňovou), vazbu papírovou, vazbu pergamenovou a vazbu plátěnou. **Papírová vazba** je druh užitkové a finančně nenáročné knižní vazby definovaný pokryvem, jímž je přírodní nebo barevný papír, nahrazující useň a pergamen. Poněvadž papír pokrývá jak vnější plochu lepenkových desek, tak kontinuálně i hřbet, označení se užívá výhradně ve smyslu vazby „celopapírové“. Základem je ručně našíváný blok, a proto (celo)papírovou vazbu nelze zaměňovat s technologicky jednodušší brožurou.

Plátěná vazba je druh knižní vazby definovaný pokryvem, jímž je plátno. Vedle této (celo)plátěné vazby rozeznáváme ještě vazbu poloplátěnou, kdy plátno pokrývá jen hřbet a rohová pole desek. V knihvazačství se oba způsoby rozšířily až od 20. let 19. století zásluhou Anglie (proto také celoplátěné nakladatelské vazbě připadlo označení vazba anglická). Počínaje 70. léty 19. století se

centrem masové produkce celoplátěných silně zlacených vazeb stalo Lipsko (odtud pak označení celoplátěné vazby jako vazba lipská).

Pergamenová vazba je poměrně vyhraněný druh knižní vazby užívaný od 13. století ke knihařskému zpracování užitkových rukopisů, později prvotisků i starých tisků téhož charakteru a spíše menšího formátu. Vazebný pergamen, oblíbený pro svou trvanlivost, byl vyráběn z kůží ovcí, koz a telat. Již koncem 16. století přišlo do módy barvení načerveno či nazeleno. Během 17. a 18. století zejména v Německu a Nizozemí sloužila k výrobě též kůže vepřů. Ta po finálním satinování čili vyhlazení za tepla získala vysoký lesk, jehož odstín i na omak příjemná skelnatost připomínaly slonovinu. Knihvazačským účelům vyhovoval a zákazníkovi peněženku šetřil „druhotný“ pergamen, získaný jako makulatura ze zrušených středověkých rukopisů liturgické či administrativní povahy. Byl užíván zejména mezi 16.-18. stoletím. Pergamen se aplikoval na dřevěné či lepenkové desky. Mnohdy však neměl žádnou podložku a po třech stranách desek byl zakončen hranovými přehyby. Ty jsou buď pouze naznačeny, anebo mají takové rozměry, že se kanty po zavření knižního bloku téměř stýkají, a chrání tak ořízku před prachem a jiným nečistotami. Některé celopergamenové vazby se vůbec nezdobily a nanejvýše nesly jen kaligrafické nápisy na hřbetech. Byly-li zdobeny, pak monopolně technikou zlaceného slepotisku. Malba na deskách se vyskytuje vcelku ojediněle. Někdy pergamen kryje pouze hřbet, případně nároží desek. Zbytek pokryvu obstarávají rozličné druhy barevného papíru. Tato polopergamenová vazba, kterou lze vlastně označit za předchůdce novodobé nakladatelské brožury, byla zvláště oblíbena v 18. století.

Nejkvalitnější a nejnákladnější knižní vazbu pojmenováváme termínem **vazba kožená**. Pokryvem je zde zvířecí kůže zbavená srsti, podkožního vaziva a tuku a upravená třísločiněním (proces srážení zbylých bílkovin a odstranění vaziv, který hoblině po vysušení zaručoval pevnost, ohebnost a vláčnost). Takto upravenou kůži nazýváme **useň**. Změnu přírodní barvy bylo možno docílit bělením, mořením a plošným barvením. Barevný povrch bylo možno dále mramorovat neboli tónovat leptáním slabou kyselinou. Výhodou usňového pokryvu je rozmanitost následného uměleckého opracování (řezba, slepotisk, malování i zlacení) a doplnění dalšími materiály (mozaika, reliéf). Materiál desek u vazby kožené nerozhoduje (dřevo, lepenka). Je-li useň při vazbě použita jen k pokrytí hřbetu a rohových polí desek, hovoříme o vazbě polokožené. Polokožené vazby jsou geneticky mladší a vyskytují se až v období pozdní gotiky. Od 18. století se označení „vazba (celo)kožená“ za určitých podmínek kryje s nadnárodním termínem „vazba francouzská“, kterou charakterizují pravé vazy, silně zlacený hřbet a teletina jako materiál pokryvu. Nejdůležitějším znakem francouzské vazby je však způsob nasazování desek, který spočíval v protažení vazů skrz záseky v lepence na její rubovou stranu, kde byly motouzy roztaženy do vějířků a zalepeny. Jinak probíhalo nasazování desek u polokožené „vazby německé“, při níž se lepenka neprosekávala, ale vějířkovitě roztřepené vazy se zalepovaly k líci desky.

Třísločiněná useň se vedle louženého (macerovaného) pergamenu uplatňuje při tvorbě vazby již od 6. století. K nejstarším druhům knihařských usní patří nahnědle vybarvená, jemná, hladká a tenká, avšak velmi choulostivá **teletina**. Ve středověku se ujaly též **skopovice** neboli jemné, porézní, dobře štěpitelné a levné usně ovcí a beranů a vedle nich během 15. a 16. století **hovězina**, hladká, žlutohnědě zbarvená useň z dospělého hovězího dobytka. Ve srovnání s teletinou je nápadně tužší a silnější. Proto se užívala ke zpracování velkých a těžkých svazků, ovšem s tím, že plocha budoucího hřbetu a rohových záložek byla skleněným střepelem nebo nožem předem ztenčena. Menší formáty se vážaly do hověziny tenčené po celé rubové ploše. Na přelomu 15. a 16. století se počaly do Evropy dovážet **kozinky** čili velmi měkké a jemné usně pocházející z kůží koz. Jednotlivé druhy jsou

tradičně nazývány dle míst původu (jemně zjizvený kordován z Cordoby, jemně zjizvený marokén z Maroka, takřka hladký safián z marockého města Sâffi). Všechny kozinky velmi dobře přijímaly mořidlo i zlacení. K imitaci některých kozinek se často užívá teletina. Od 16. století přicházela jako pokryv vhod dále **vepřovice**. Tak označujeme hrubší a díky chlupovým kanálkům poréznější useň z mladých vepřů. Díky hrubosti byla tedy ideální pro dodatečný slepotisk, avšak díky struktuře se nehodila pro zlacení. Vepřovice je od původu mastně nažloutlá a časem hnědne. Bílá vepřovice vzniká bělením kuchyňskou solí a kamencem. Jako poslední druh byla v druhé polovině 18. století z Ruska okrajově importována **juchta** čili lehká hovězí nebo koňská useň s charakteristickou vůní finálně vtíraného dehtového oleje.

Ta část pokryvu knižní vazby, která je z praktických i estetických důvodů přetažena z lícových stran desek přes hrany až na přední a zadní přidešty, se nazývá **záložka**. Do přelomu 15. a 16. století byly záložky ukončovány nerovně, bez úprav a jen zřídkakdy měly vějířovitě zastřižený okraj, aby useň nezpůsobovala tah na desku. Od renesance se však záložkám věnovala táž pozornost jako všem vnějším částem knižního korpusu. Záložky na přideštích zmenšily svou plochu, byly pravidelně seřezávané a v rozích zatahované přesně na styk. Slepotiskové linky a válečky se mnohdy aplikovaly i zde.

Pokryv celokožených gotických vazeb, kontinuálně se vyvíjejících od 14. století do počátku 16. století, měl podobu obálky, obalu nebo sáčku. První technologický typ, v němž funkce pokryvu i desek zároveň plnily vepřovice či teletina nebo pergamen, nazýváme **vazba obálková**. Byl-li obal na rubu přece jen zpevněn, pak pouze listem nalepeného papíru, který celkové flexibilitě nebránil. Ochranná konstrukce této jinak užitkové vazby připomíná dopisní obálku. Prodloužení zadní desky totiž vytvářelo kompaktní klopou (nikoli chlopeň jako u vazby obalové), kterou bylo možno po zavření knihy pohodlně přehnout přes přední ořízku až doprostřed desky přední a zde upevnit přezkou. Horní a dolní část ořízky zůstala přitom nechráněná. Tento nejběžnější typ měkké obálkové vazby s klopou se ojediněle nazývá kopert. Ploché, či nanejvýše mírně oblý hřbet se ve středověku vyztužoval pruhem silné hověziny, z níž okatě vystupují stehy a dva tři dekorativní knoflíky. Barvené hřbetní výztuhy bývaly ozdobně prosekávány, anebo prořezávány. Od přelomu 15. a 16. století tento souběh, kdy organismus vazby plnil i funkce výzdobné, zanikal. Úzké pergamenové proužky probíhaly pod pokryvem hřbetu skrytě a okem znatelné jsou pouze v místech hřbetního kloubu.

Druhý typ celokožené knižní vazby se specificky zpracovaným pokryvem představuje **vazba obalová**. Usňový potah je formou běžné záložky napevno přetažen jen přes delší hranu přední desky, zatímco u zadních hran výrazně přesahuje formát knihy a zůstává volný. Před zavřením knihy se tyto volné části (chlopně) vkládaly kolem tří stran ořízky pod přední desku. Kniha, převázaná nakonec ještě řemínky, získala obal či plášť, který ji chránil před prachem. Během 14.-16. století, kdy se tento typ vazby psané a tištěné knihy uplatňoval, vznikly ještě jiné, nepatrně odlišné modifikace obalu. U první z nich byly menší chlopně našity též k horní a dolní kantě přední desky, ba i ke hřbetu. Další obměna počítala s tím, že horní protažené chlopně budou zavazovány na způsob příbuzné vazby sáčkové. S ústupem obalové módy byly volné konce pokryvu vesměs odstřihávány. Přesto však máme dochován vyšší počet relativně intaktních exemplářů, a to i v Čechách, nežli je tomu u vazby sáčkové. Většinou jde o učebnice a vzdělavatelské příručky.

Vazba sáčková patří k třetímu gotickému typu. Má celokožený, hedvábný nebo sametový pokryv, přesahující obě desky přes dolní ořízku, a tvořící tak dvoudílný sáček, jehož volné konce jsou zavázány na uzel či svázané řemínkem a přivěšeny k opasku. Sáčkovou vazbu, vytvářenou pro pohodlné přemísťování malých a lehkých modlitebních knih (rukopisných anebo tištěných breviářů),

bylo možno nosit též v ruce. Volná neboli závěsná část vazby přečnívala obvykle o délku knížky. Tento typ vznikl mezi koncem 13. až 16. století především pro nižší klérus, jehož oděv postrádal kapsy. S ústupem sáčkové módy byly v nové době volné konce pokryvu vesměs odstřihávány. Zatímco gotické a raně renesanční výtvarné umění a plastiky přinášejí více než 500 zobrazení sáčkové vazby (např. jako oblíbený atribut světců), do dnešních dnů přežilo v celosvětovém měřítku jen něco málo přes 20 exemplářů.

Celokoženou vazbu s prkénkovými deskami bylo třeba v klášterních a univerzitních knihovnách chránit před pádem, nežádoucí manipulací a krádeží. K tomu posloužil řetěz, jehož jedna strana byla zachycena v kovovém oku, zapuštěném do horní hrany zadní dřevěné desky knižní vazby. Druhá strana nikterak masivního, ale přiměřeně dlouhého řetězu poutala často užívaný či cenný svazek ke čtenářskému pultu nebo k lavici. Původní řetězy byly během reorganizací knihovnických fondů v 18. století odstraňovány (intaktní exempláře se vzácně zachovaly např. v sálových knihovnách anglického Herefordu, italské Florencie, v holandském městě Zutphen, český Jáchymov, Strahovská knihovna v Praze aj.). Proto jsou dnes **libri catenati** prezentovány většinou pouhým fragmentem řetězu, hranovými očky, anebo jen stopami po nich.

Běžnější ochranný aparát tvořily mosazné, bronzové a případně železné doplňky knižního korpusu s dřevěnými deskami. Soubor těchto kovových doplňků plnil sekundárně též výzdobnou funkci. Dokladem návaznosti obou funkcí je hlazení nebo leštění povrchu (tzv. cizelování) a zdobení puncem, prosekáváním či rytinou (tzv. gravírováním). Pozdně gotické ryté prvky často představovaly rostlinný ornament, a ještě častěji fragment nápisu „maria“ nebo „ihesus“. Kování a spony stejně jako hřeby, trny a hranová kování vyráběli pro knihvazače na zakázku kovolijci, kovotepci a kovorytci. Nejstarší aplikace pocházejí ze 14. století. Poněvadž s nárůstem knihovnického provozu působily vyčnívající doplňky spíše problémy, kování a spony byly už v 18. století násilně odtrhávány, anebo při převazbách likvidovány. Do dnešních časů tak přežily jen některé.

Rohová kování měla vypouklý reliéf označovaný termínem pukla. Gotická pukla v podobě válce, kbelíčku obráceného dnem vzhůru anebo knoflíku připomínajícího kardinálský klobouk se stala vývojovým základem dalších ochranných typů. K dřevěné desce byla ukotvována hřebíčky. Poněvadž dostatečně vyčnívala vně ležícího či stojícího korpusu, useň i s výzdobou (např. řezbou) byla chráněna před nežádoucími otěry. Tutéž funkci plnily také čtyřúhelníkové neboli deltoidní nárožnice a případně středové čtverčíky na přední a zadní desce (u gotických knih liturgické povahy většinou jen vzadu). Plošně a masivně lité či kované gotické nárožnice ustupovaly od 16. století tvarům kratším a subtilnějším, tlačeným ze silnějšího plechu. Poslední vývojový typ nárožnic pochází ze 17. století. Má tvar trojúhelníku s vykrojenou odvěsnou. **Hranová kování** byla vyráběna z pravoúhlých, často vroubkovaných a puncovaných plechových u-profilů. S cílem chránit povrch na hranách knižních desek se vyskytují zpravidla jen u těžších a objemnějších svazků, a to jen do 16. století. Zvláštním kováním s řetězem byly vybaveny takzvané libri catenati. **Spony** eliminovaly přirozené kroucení dřevěných desek a tah usně. Mimo to minimalizovaly nežádoucí otěr jednotlivých listů, zejména pergamenových, a tím, že bránily samovolnému rozevírání knižního bloku, omezovaly vstup prachu a světla. Nejstarší způsob fixace obstarával kožený řemen obepínající gotickou knihu ze zadní desky do poloviny přední. Zde pak byl uchycen přezkou či u vazby obálkové v kovovém trnu. Dokonalejší formu představovala od 15. století dvojice spon vyrobených jen z kovu, anebo v kombinaci s koženým páskem. Jeden konec spony byl přichycen hřebíčky k zadní desce a druhý zakončovala buď hlava s dírkou, nebo háček. Oba typy zakončení se upínaly do záchytky, která byla hřebíčky připevněna na desce přední (jen Itálie a Francie užívaly mechanismus opačný, neboť úchyt

se nacházel vpředu a záchytku vzadu). Spony nalézáme ještě na vazbách 17. století, kdy jejich tělo tvořily i stočené čili tordované pásky. Desky z lepenky nesly od počátku 16. století namísto spony dva páry lněných nebo hedvábných (aksamitových) **stuh**, barvených většinou nazeleno. Kožené tkanice se zhotovovaly ze světlé nemořené usně. Každá stuha či tkanice byla zalepena pod přídeštním pokryvem a proseknutou deskou vycházela ven. Jejich životnost záležela na ohleduplné manipulaci.

Odhlédneme-li od uměleckořemeslných doplňků vazby, jakou jsou kování, spony a případné reliéfy, výzdoba povrchu měla z hlediska fungování a uchování publikace až druhotný ráz. Přestože se výzdoba stejně jako typografie přizpůsobovala na každém stupni vývoje uměleckým, výrobním i komerčním zřetelům, mohla však již při prezentaci na trhu a pak během čtenářské recepce spojovat zdánlivě autonomní prvky v souzvuk (text, sazba, dekor, ilustrace). Podíl výzdoby na harmonii knižní struktury usměrňovaly ovšem hranice technologických a estetických východisek.

Plocha výzdoby byla determinována především formátem pravoúhlého knižního bloku a jen ve výjimečných případech se neomezovala vnější stranou desek, nýbrž přecházela až na přídeštní (dublura). Způsob výzdoby závisel na druhu a jakosti pokryvu. Morfologii výzdobných prvků, které čerpaly z ornamentální tradice iluminovaných rukopisů i ze soudobého výtvarného názoru, limitovaly zase technicko-řemeslné parametry knihařského nářadí. Externě vyráběné filety, kolky, plotny, válečky a jiné pomůcky byly šířeny obchodní sítí, z níž knihvazač hotovou ornamentiku přijímal víceméně pasivně. O slohové kvalitě výzdoby pronikavěji svědčí až způsob, jakým byl v borduře, na zrcadle a hřbetu dílčí ornament uspořádán. Úroveň kompozice pak dokládá invenci, anebo naopak schematismus či konzervativní postoje řemeslníka a zároveň zrcadlí vkus soudobého publika i výtvarný názor a finanční možnosti objednatele. Tak jako se mezi polovinou 15. a počátkem 19. století měnila typografie ručně tištěné knihy, tak také doznávala stylových proměn i rukodělná výzdoba vazby. Komplexní změny, které ovlivnily volbu knihařského materiálu, technologii a tvarosloví výzdoby, nastaly před zaváděním strojové výroby však pouze dvakrát. Poprvé se prosadily v souvislosti s tlakem emancipovaného knihtisku na distribuci rychle a masově rozmnožovaných publikací a poměrně brzy podruhé, když evropské knihvazače ovlivnila vazba orientální.

Krátce před rokem 1400 počalo **orientální knihvazačství** (Arábie, Egypt, severní Afrika, Turecko, Persie, Indie) zdomácňovat ve Španělsku a od 1442, kdy Neapol vojensky obsadili Aragonci, též v Itálii. Koncem 15. století vliv islámského řemesla postoupil nejprve do Lyonu, pak do celé Francie, Anglie, Německa a dále na východ. Raně renesanční evropské knihvazačství tak bylo obohaceno několika novinkami. Lepenka jakožto materiál pro přípravu knižních desek počala vytlačovat dřevo a při výběru usní dostávaly přednost měkké a dobře opracovatelné kozinky. Kované prvky mizely a spony byly nahrazeny jednoduššími tkanicemi. V oblasti ornamentiky přijaly italské dílny jako první kupř. pletencový pás a uzlový pletenec (70. léta 15. století) nebo arabesku (okolo 1500). Snad nejvýznamnější novinkou ve způsobech výzdoby bylo zlacení plátkovým zlatem aplikovaným pomocí kovových kolků. Jinou novinku představovala výzdoba vnitřních stran desek, pro níž se od 17. století vžilo francouzské označení vazba „doublure“. Třetí novinka souvisela s příklonem k barvě. Oblíbené lakování akvarelových kompozic ovlivnilo nejvíce francouzské a saské řemeslo 16. století a podpořilo středoevropskou vazbu malovanou. Barevným efektem intarzovaných knižních desek se inspirovalo renesanční řemeslo při tvorbě vazby se vzorem „mosaïque“.

3 POZDNĚ GOTICKÁ ŘEZBA DO KŮŽE. RENESANČNÍ SLEPOTISK A VLIV ZAHRANIČNÍCH SBĚRATELŮ NA JEHO PROSAZENÍ. VÝZDOBNÉ KOMPOZIČNÍ TYPY SLEPOTISKOVÝCH VAZEB

Gotické korpusy evropské provenience kryté silnou a tuhou hovězinou mohly být v dobách před masovým nástupem slepotisku zdobeny na principu dřevořezu. **Řezba do kůže** byla známa již v 7. století, poté upadla v zapomnění a jako výzdobná technika kožených pouzder, šperkovnic a jiných kazet se objevila až o šest set let později. Knihařství řezbu obnovilo ve 14. a 15. století. Řezbu praktikovali v Itálii, Francii a Španělsku. Největší podíl dle dnešních znalostí však připadá Německu, Rakousku, Maďarsku, Polsku a Čechám (zde prováděna již od roku 1347). Jeden z mála jménem známých knihvazačů specializujících se na řezbu do kůže byl německý Žid Jaffe Mair z druhé poloviny 15. století. K řezané vazbě se nakrátko vrátilo bibliofilní knihvazačství přelomu 19. a 20. století.

Řezba se prováděla nožem do navlhčené, změkklé a lehce předkreslené usně jako závěrečný úkon až po veškerém knihařském zpracování korpusu. Stopa nástroje byla úzká, ale ostrá a v případě potřeby i několik milimetrů široká. Nožem dodatečně nadzvednutý, anebo pryskyřicí či voskem vyplněný vryp se při delším používání knihy ovšem příliš neosvědčoval. Korpus sice chránilo gotické kování, ale zadní deska, která byla mechanicky otíraná o pulpit či knihovní regál nejvíce, z praktických důvodů přesto nesla jen střídme lineární vzorování, kdežto deska vpředu mívala řezbu bohatší o vegetativní, zoomorfni či figurální motivy.

Každá řezaná vazba byla individuálním a nikdy se neopakujícím výtvozem. Jako motivický zdroj zde sloužily iluminace rukopisů (akcipies, drolerie, groteska) i tištěné obrázkové jednolisty (deskotisky s devoční grafikou, hrací karty). Pro zvýraznění epického námětu bylo pozadí pokrýváno kontrastně drobným puncem. Některé jednodušší vazby mají jen rámovou bordurou, která ohraničuje zrcadlo s kosým (diagonálním čili rombickým) mřížováním. Vzniklá mezipole jsou často pojednána slepotiskem. Do kůže řezané nápisy a letopočty představovaly vesměs věcné názvy děl a dobu svázání, např. „Missale 1480“. Výskyt devíz a supralibros je i v druhé polovině 15. století ještě silně omezen. U vazeb polokožených se vzácně vyskytuje též řezba do prkénkové, usní nepokryté části desky.

Řemeslné a finanční nároky na zhotovení gotické vazby řezané a koneckonců i její umělecký individualismus byly v příkrém rozporu s multiplikačním trendem knižní výroby. Ze všech tehdy existujících výzdobných technik se od druhé poloviny 15. století s masovou produkcí knihtisku uměl vyrovnat jedině levnější, jednodušší a sériově zvládnutelný **slepotisk**. Tak nazýváme zvláštní druh vhloubeného čili raženého tisku bez použití barvy. V knize se užívá jako jeden ze způsobů záznamu vlastnictví (provenience formou slepého razítka) a v moderní výrobě papíru slouží k dodatečné ražbě nepravého filigránu. Slepotisk jakožto nejběžnější výzdobná knihařská technika došel grandiózního uplatnění při výzdobě slepotiskové vazby. Byl znám knihvazačům již v předrománské a románské epoše. Koncem 13. století však upadl v zapomnění a jako výzdobná knihařská technika se znovu objevil počátkem 15. století (v Čechách již 1404), kdy počal úspěšně doplňovat umělecky invenční vazbu řezanou. Slepotisk se v knihařství neuplatnil jen na usní a pergamenu. Přichází i u holých lepenkových desek (vhloubený reliéf přejali z orientálních vazeb zejména benátští knihvazači 16. století) či na papíru, který se od 17. století ke knižnímu bloku připojoval jako předsádka.

Slepotisk není ani slohotvorným prvkem, ani projevem módy, nýbrž jen jedním z technických prostředků multiplikace. Tu zaručovalo knihařovo nářadí, především železný, bronzový či mosazný **kolek**, zapuštěný do dřevěné rukojeti. Od 12. století sloužil k vytlačení žádaného otisku v usňovém

pokryvu. Reliéf tisknoucí plochy kolků byl buď negativní (pro bezbarvý otisk na usni), anebo pozitivní (pro zláčený otisk na usni). Ornament a jiné motivy či písmena a slova spočívala ve volném prostoru, nebo v různotvarém orámování (rombickém, čtvercovém, kulatém). Ornament mohl být celistvý i fragmentární, konturový, plný, puncovaný či šrafovaný. Často se setkáváme s motivem ptáka (pelikán, dvojhlavý orel, jednohlavá orlice), zvířete (jelen, jednorozec, lev), bájných bytostí (gryf), erbu a znaku či stylizované kytice. Velmi často přicházejí také různé velikosti rozet a šišek, hvězdičky a pelty čili nahoře vykrojené štítky. K nesmírně bohatému kolkovému repertoáru patřily dále krátké zvlněné nápisové pásy s rozmanitým textem (typu „ihesvs“ či „maria“), kuželkovitý sloupek zvaný balustra, kosé arabesky, obdelníkové pletence apod. Předpokládá se, že žalud, srdce, lipový list a rolnička (zdobená úzkým prstencem po obvodu) mají původ v hracích kartách. Zrcadlově obrácené tlačené vzory (např. dva jeleni skoro se dotýkající paroží) postihuje francouzský termín *dos à dos*. Způsob dekorace vazby založený na opakování jednoho či několika málo kolků se nazývá *reliure à répétition*.

Pomalou a na přesnost náročnou práci při seskupování jednotlivých kolků částečně nahradil **váleček**, pomocí něhož se na usňovém pokryvu vytlačoval opakovaný vzor. Inspirován pečetičky ho v 60. letech 15. století snad poprvé užil německý iluminátor a knihvazač **Johann Richenbach** (ca 1438-1486). Váleček byl zprvu užíván zřídka, ale od rané renesance obliba neobyčejně vzrostla, poněvadž knihvazačům ulehčoval fyzickou práci s dílčími kolků. Zároveň však zapříčinil úbytek výtvarných kvalit vazby a knihvazačův individuální projev omezil na minimum. Základem náradí byl mosazný či bronzový váleček otáčející se kolem osy, která spočívala ve vidlici upevněné do dřevěné rukojeti. Rytina na obvodu pohyblivého válečku zanechávala v usni nepřerušovanou pásovou stopu na způsob knižní kandelábrové lišty s opakovanými motivy (naopak delší lišta bez opakovaných motivů vznikala otiskem kolků). Šířka stopy byla obvykle úměrná formátu knihy (10 až 20 mm). Válečky se na obou deskách seskupovaly do rámu. Starší válečkové motivy (z ornamentálních například rozeta a z figurálních mimo jiné lovecké scény) se od 16. století neustále obohacovaly novým sériovým repertoárem. Ornamentální vzory těžily ze skladebných prvků akantu, grotesek, žerdí, baluster a palmet. Figurální (portrétní) vzory byly tvořeny převážně bystami reformátorů (Martin Luther, Philipp Melanchthon, Erasmus Rotterdamský, Jan Hus). Jiný typ portrétních válečků nesl medailony s hlavami antických veličin (Caesar, Cicero, Vergilius), nebo biblické a alegorické motivy (Panna Maria, proroci, apoštolové, polopostavy křesťanských Ctností). Ačkoli figurální náměty samy o sobě nápověď nepotřebovaly, k identifikaci sloužily drobné nápisové štítky a tabulky (PMELA = Philipp Melanchthon). Delší nápisy na válečcích jsou pochopitelně zkracovány až k zdánlivé nečitelnosti (VE BV D MA IN AE TE R NV M = Verbum Dei manet in aeternum).

K vytlačení krátké linky sloužila **fileta** a kolečko. Po nahřátí a za silného kolébavého pohybu se lukovitě vyklenutá tisková plocha filety musela vtlačit do usně tolikrát, kolikrát to vyžadovala šířka hřbetu nebo délka okrajů knižní desky. Obdobou filety byly obloučky užívané k vytlačení několika soustředných čtvrtkruhů zároveň (např. v nárožních partiích zrcadla). Řady obloučků vytlačených pod sebou, ale s posunutím tvoří tzv. šupinový vzor. K vytlačení souvislé linky se užívalo **kolečko** neboli rádélko. Jeho základem bylo mosazné či bronzové kolečko otáčející se kolem osy, která spočívala ve vidlici upevněné na dřevěné rukojeti. Pohyblivá část rádélka s rytinou na obvodu zanechávala v usni nepřerušovanou stopu.

Slepotisková vazba je tedy nejběžnější typ knižní vazby s usňovým pokryvem zdobeným technikou slepotisku. Slepotisk se prováděl až v závěru všech knihařských operací. Spočívá v mechanickém působení knihařského náradí na navlhčenou a změkklou useň, případně na holé lepenkové desky, a to

bez použití barvy. Česká terminologie přitom nerozlišuje rozdíl mezi slepotiskem, který byl pomocí filety, kolečka, kolků, linkovátka, válečku a případně i tiskových písmen tlačen ručně, a slepotiskem vznikajícím otiskem rozměrné plotny v knihařském lisu. Nářadí bez ohledu na tvar a velikost bylo vždy nahřáto. Přesprášené rozpálené zanechávalo v usni stopu zahnědlou až zčernalou. Po vyschnutí useň znovu ztvrdla a otisk podržela. Poněvadž kresba byla do tisknoucí plochy nářadí vryta negativně, reliéf slepotisku je pozitivní a ční nad povrchem usně.

Vstupuje-li do pracovního procesu barva, nehovoříme o slepém, nýbrž raženém tisku. Zatímco barva se k ražbě užívala pouze okrajově, hojně přicházelo jako doplněk **zlacení**. To je doloženo už na etiopských vazbách pozdní antiky i na vazbách orientálních ze 13.-15. století. Širší povědomí v Evropě o něm existovalo již během posledních desetiletí 15. století. Výzdoba byla do usně naslepo předtlačena nářadím nejprve jemně, aby požadovaný dezén vynikl pouze konturami a mohl být gruntován čili opatřen podkladem. Jako podklad tradičně sloužil lepivý bílek. Zlatá fólie k němu přilhla a do předtlačených stop byla silně vtlačena týmž, tentokrát však již nahřátým nářadím. Poněvadž zlatí nářadí mělo kresbu vyrytou pozitivně, výsledný zlatotisk se prezentoval negativním obrazem, který byl do povrchu usně z důvodů ochrany před mechanickým poškozením pragmaticky vhlouben. Kvalita zlacení se ovšem po čase měnila díky kovovým příměsím fólií (zejména mědi a stříbru), které na vzduchu zelenaly, nebo tmavly. Ani český výraz „zlacený slepotisk“ nepostihuje rozdíl mezi technologií ruční a technologií strojovou, kdy na rozměrnější plotny působilo tlakové těleso zlatičského lisu.

Účelnost korespondující s masovostí knihtisku povýšila slepotisk na monopolní výzdobnou techniku usňových vazeb 15.-18. století. Výzdobné prvky byly často organizovány do **rámové kompozice**. Jejím základním znakem je soustava na výšku obdélných a ke středu desky se zmenšujících soustředných ráků. Tuto klasifikaci v české terminologii ustálil Bohumil Nuska (1965). V zahraniční odborné literatuře se však rám označuje termínem bordura.

Rámovou osnovu tvoří tenké, anebo tlusté (případně zdvojené či násobené) linky tlačené rádélkem. Vzniklá rámová pole (bordury) vyplňují otisky kolků nebo válečkové pásy. Tam, kde osnovu dvou sousedních ráků propojily krátké diagonální linky, vznikla perspektivní čili vpadlá pole se zkosenými okraji. Zatímco knihvazači 16. století je soustřeďovali spíše ke středu desky, barokní a mladší vazby mají vpadlá pole posunuta až k okrajům (zvláště patrné je to v 17. století na anglické vazbě se vzorem „rectangular“). Kratší strany jednoho ze soustředných ráků přední desky mohou být zvýrazněny takzvanými vloženými poli. Tato místa v podobě protáhlých štítků sloužila k vtlačení vlastníkovy jména, iniciál, letopočtu nebo doplňkových kolků.

Vnitřní čili nejmenší bordura ohraničuje středové pole zvané zrcadlo. To bývá na rozdíl od vazby s dominantovou kompozicí bezzbytku rozčleněno diagonálně se křížícími linkami a kosá (rombická) mezípole vyplňují routové kolkky, lilie, rozety apod. Zrcadlo může být též pokryto stejnoměrným kolkovým dezénem bez diagonálně se křížícího linkového aparátu, mohou zde přicházet svislé válečkové pásy, anebo plotna. V případě, že plotna velikostí a způsobem umístění dominuje nad méně výraznou soustavou okolních ráků, hovoříme o smíšeném kompozičním typu.

Vedle rámového typu se uplatnila **dominantová kompozice** jakožto nejrozšířenější výzdobný způsob zlacené vazby slepotiskové. Také toto označení u nás ustálil Bohumil Nuska (1965). Zatímco u vazby s rámovou kompozicí je střední pole obou knižních desek přeplněno kolkovým a válečkovým dezénem, dominantové uspořádání dává vyniknout elegantně prázdnému naddimenzovanému zrcadlu, jehož plocha je ohraničena pouze úzkou bordurou. Ta má podobu samostatně stojícího

linkového rámu, či válečkového pásu. Někdy může být v nárožních polích doplněna květinovými kolký. Plocha volného pole je dána šířkou bordury. Nesmí však překvapit, je-li prostor zrcadla mezi rámem a dominantou zmenšen na výšku protáhlým kosodelníkem z linek a pásu jako u vazeb pro sběratele Ottheinricha, anebo je-li volné pole pokryto symetrickými otisky kolků či punců na způsob vazby se vzorem „semis“. Pak bývá optické působení dominanty redukováno na minimum. Pokud volné pole nápadně zmenšují pravouhlé rámy, hovoříme o smíšeném typu rámové a dominantové kompozice. Bordura ohraničuje do středu umístěné optické těžiště. Tuto dominantu může tvořit kruhový či oválný medailon (kartuš) s plošnou arabeskou, maureskou nebo zlaceným názvem díla. Ještě častěji tu přichází otisk plotny. **Plotna** se poprvé objevila během 70. let 15. století v Nizozemí, pak koncem století v Anglii a na přelomu 16. století ve Švýcarsku a Francii. Nehledě na výjimky, němečtí a tím spíše čeští knihvazači plotnu užívali až s nástupem renesance od 20. a 30. let 16. století. Tou dobou už využití po Evropě neobyčejně vzrostlo, neboť jednorázový otisk měděné či mosazné plotny významně ulehčil fyzickou práci s dílčím náradím a zlevnil výrobu, a to i při dvoufázovém zlacení. Tento aspekt zajistil plotnám využití až do dob industrializace řemesla. Plotna s architektonickou, figurální, heraldickou nebo ornamentální výplní tvoří těžiště vazby s dominantovou kompozicí, avšak vedle toho ekonomizovala také výzdobu nárožních polí. Poněvadž rozměr nejstarších ploten příliš nepřesahoval běžnou velikost kolků, otisk se zprvu pořizoval ručně. Teprve s rostoucí plochou bylo nutno využít většího a zároveň i rovnoměrného tlaku v lisu. Otiskovali se ucelené narativní výjevy (biblická scéna, portrét, erb a znak), identifikace plotny jakožto typu náradí je vcelku jednoduchá. V případě, že plotnu vyplňují symetricky členěné arabesky, mauresky či pletence, otisk se na rozdíl od stopy ručního válečku a filety většinou prozradí ostřejšími konturami všech skladebných prvků. Menší plotny bývaly do usně vtiskovány dvakrát, a to jak na horní část zrcadla, tak dospodu, ale s otočením o 180°, takže výzdoba měla zrcadlově obrácenou kompozici (např. vazba se vzorem „cottage“). Často se setkáváme také s párováním ploten, kdy přední desku zdobí portrét objednatele a na zadní je umístěno jeho supralibros (např. u vazeb pro sběratele Ottheinricha).

Supralibros je forma přiznání soukromé osoby či instituce k vlastnictví exempláře. Na rozdíl od exlibris je spjata výhradně s knižní vazbou. Poněvadž v minulosti mezi soukromými vlastníky knih převažovali členové aristokratických a měšťanských rodů, supralibros se stalo otázkou rodové i osobní prezentace a mělo nejčastěji heraldickou podobu. Mnoho sběratelů z vyšších vrstev disponovalo ne jedním supralibros, ale hned několika výtvarnými variantami (na knihách Petra Voka z Rožmberka jich přichází asi 16). Ne však jakýkoli erb z vazby reprezentuje vlastnický vztah ke knize. Dosvědčuje to kupříkladu vydavatelská praxe Františka Antonína hraběte Šporka, jehož erb byl zpravidla umístován na vazbě nakladatelské, kde plnil funkci mecenášova signetu.

Heraldická značka může být doplněna devízou a jménem majitele. Jméno bývá v plném tvaru uváděno málokdy (SIMON PROXENUS A SVDETIS). Častěji se z ekonomického i estetického důvodu užívají jen prosté iniciály, případně kaligrafický monogram s navzájem propletenými písmeny a hodnotní korunkou (baronskou, hraběcí, knížecí). Při čtení iniciálového seriálu pak musíme vycházet ze soudobého hláskoslovného systému (MHZY = Maxmilián Hošťálek z Javořice) a obecných zvyklostí (DCN AHL = David Crinitus nobilis a Hlavaczova). K takovým zvyklostem zejména od 17. století patřilo zveřejňování titulů a hodnot (FFGVGHZL = Franz Ferdinand Graf von Gallas Herr zu Lucera). Iniciály leckde doplňuje letopočet svázání knihy (MLCB 1676 = Maxmilianus Ludovicus comes Breiner).

Exempláře nenobilitovaných vlastníků bývaly opatřovány namísto erbu jen iniciálovým seriálem, anebo plným jménem. Supralibros tohoto typu se zpravidla nacházelo v horní části přední desky, zatímco spodní okraj byl vyhrazen letopočtu. Pouhé iniciály či plné jméno bez erbu nechávali, ovšem jen zřídka, zveřejnit i nobilitovaní majitelé (W. BUDOWECZ 1613 = Václav Budovec z Budova). Čistě písmennou podobu mívají i klášterní supralibros (cisterciácká MORS = smrt, ale i zkratka mateřského kláštera Morimondus ve Francii). Tak jako nemusel každý erb a v případě panovníků zemský znak reprezentovat heraldické supralibros, tak ani všechna jména a zkratky, jimiž je ozvláštněna knižní vazba (samozřejmě včetně jmen a iniciál autorů), nelze pokládat do souvislosti s vlastnictvím. Kupříkladu zkratky typu F II (Ferdinand II.) či J II (Josef II.) doprovázejí většinou literaturu administrativní a oslavné publikace, a na vazbách mají proto pouze memoriální charakter.

Nejstarší supralibros pocházejí z Francie 15. století. Odtud se tato forma prezentace knižního vlastnictví záhy rozšířila do Německa (1525), Polska a jiných zemí. Módní vlna nesená rozmachem soukromého bibliofilství pak provázela celou renesanční epochu. Od 17. století dochází v souvislosti s prosazováním levněji vlepovaného exlibris k pozvolnému útlumu. Ačkoli se za majitele prvního supralibros českého původu považuje běžně Jan Hodějovský z Hodějova (1541), k nejstarším patří iniciály BT na slepotiskovém kolku vazby latinského prvotisku *Super sapientiam Salomonis* (Speyer 1483), jehož autorem je Robertus Holkot (exemplář zámecké knihovny Český Krumlov). Poněvadž svazek obsahuje rukopisnou marginálii „Liber Bartholomei Trnkonis predicatoris Krumloviensis“, lze tuto formu méně obvyklé prezentace hravě připsat jihočeskému kaplanu a knihvazači Bartoši Trnkovi. Bez Trnkova vlastnického zápisu by se jednalo pouze o vazbu signovanou.

Se vstupem slepotisku do knihvazačských dílen a arcí též s rozvojem bohatých nakladatelských domů a knižního obchodu se od poslední třetiny 15. století naplňovaly podmínky pro vznik **nakladatelské vazby**, již byly sériově (hromadně) opatřovány všechny exempláře téhož vydání. Nejstarší doklady jsou spjaty s tiskařskou produkcí Antona Kobergera st. či Petera Schöffera st. v 15. století a Alda Manuzia st. na přelomu 15. a 16. století (takzvané aldinky). U nás jedny z prvních nakladatelských vazeb realizoval před polovinou 16. století pražský Mistr MN a od 70. let 16. století hlavně Kryštof Meyšnar (ten byl kontrahován mimo jiné Melantrichem, Černým a Dačickým). Během 17. století pořizovali nakladatelské vazby se zlaceným slepotiskem kupříkladu nizozemští Elzevierové, Merianové, Georg Braun, Willem Janszoon Blaeu či další výrobci a distributoři atlasů.

Z uvedených charakteristik vyplývá, že nejvlastnějším rysem slepotiskových vazeb je uměřenost a ukázněnost. Mezi renesancí a 18. stoletím má rámová a dominantová kompozice internacionální ráz, protože zaujala vůdčí postavení na teritoriu Polska, Českých zemí, Uher a Německa, a to i u vazby luxusní. Stereotypnímu rozvrhu výzdoby do nejobvyklejší rámové či dominantové kompozice však už v renesanci konkurovaly i jiné principy. Jeden z nich, ač ne příliš rozšířený, vidíme na **vazbě s architektonickou kompozicí**. Zde se preferují perspektivně pojaté architektonické prvky (sloupy, portály, baldachýny), které byly tou dobou oblíbené též v bordurách titulních stran. Tak jako bordury opticky zvýrazňovaly text, architektonická kompozice obvykle rámovala středové supralibros. Náznačky tohoto způsobu výzdoby spadají do 9. století na orientálních vazbách. Přelomem 15. a 16. století se jako výraz harmonie všech složek knižního řemesla architektonická kompozice uplatnila nejvíce v krakovské dílně monogramisty **IL** (činný 1492-1536), jehož vazby jsou pojednány charakteristickou arkaturou čili motivem opakujících se oblouků s podpěrami (arkádami). Před polovinou 16. století zastihujeme architektonickou kompozici okrajově také ve Francii. Na počátku 19. století byla kompozice pod vlivem historizujícího romantismu modifikována jako **vazba se vzorem „cathédrale“**, užívající plotnu s motivy gotické sakrální architektury (portál, galerie, okenní

ružice). Obliba takto zdobené vazby těžila z trvalého zájmu o takzvaný černý (gotický) román anglického preromantismu. Vazbu snad vůbec poprvé roku 1823 vytvořil **Joseph Thouvenin st.** (1790-1834), mistr francouzského knihvazačství doby empíru a romantismu, který se jako jeden z prvních obíral historizujícími převazbami.

Druhý typ konkurující rámové a dominantové kompozici můžeme nazvat **vazba se vzorem „semis“**. Je to nadčasový způsob výzdoby, jehož základem je kolek opakovaně vtiskovaný (jako by rozesetý) na celou plochu desky, případně také na hřbet. Kolkový dezén je organizován svisle, vodorovně, nebo diagonálně. Drobný zlacený kolek má zpravidla tvar lilie. Užívala se též razítka ve tvaru kapky nebo spíše slzy. Kolek bývá častokrát tvořen z majitelových iniciál, řídce i gotizujícím písmenem S (fr. ‚S‘ barée neboli fermée = diagonálním břevnem zavřená ‚S‘), jehož původní význam, patrně iniciálový, se během doby vytratil. Princip plošně opakovaného vzoru (fr. décoration à répétition), který se ujal v první třetině 16. století na pařížském dvoře krále Františka I., však není původní, nýbrž do knihvazačství pronikl z textilní výroby. Vzor semis byl v různých západoevropských národních variantách užíván až do 18. století. České knihvazačství, bazírující na rámové a dominantové kompozici výzdoby, ho nijak výrazně nepřijalo.

Pro západoevropskou vazbu, zejména francouzskou a italskou, je charakteristický také plošně bohatý a spontánně tvořený dekor z linek. Jeho nápaditá morfologie potlačuje geometrické rámování či středové supralibros natolik, že tento typ výzdoby klasifikujeme dle typických ornamentálních motivů. Již v pozdní renesanci tak přichází **vazba se vzorem „fanfare“**, jejímž základem je silnější pásový ornament symetricky proplétaný do tvaru arabských osmiček. Konturový pletenec vznikající tlakem obloukové filety bývá rozložen po celé ploše desky. Je-li jím zaplněn jen vnitřek bordury, zrcadlo bývá beze zbytku pokryto arabeskami a květinovými vzory. Zlacené vazby s osmičkovými pletenci se objevily ponejprv ve Francii poslední čtvrtiny 16. století. Za tvůrce bývá označován přední francouzský knihvazač **Nicolas Ève** (zemř. 1582), jemuž někteří badatelé připisují prvotinu s náběhy „à la fanfare“ snad z roku 1560. O skutečně pevné zakořenění se během 70. let postaral francouzský bibliofil **Jacques Auguste de Thou** (1553-1617). Styl později zdomácněl i v zahraničních dílnách a s využitím plotny přetrval až do 18. století. Často užívaným doplňkovým kolkem barokních vazeb bylo gotizující písmeno S, o němž byla řeč výše. Od prvních projevů až asi do roku 1830 neměl vzor vlastního pojmenování. Tuto okolnost nepřilíš šťastně napravil už vzpomínaný Joseph Thouvenin st. Ten užil známý pletenec při historizující převazbě, kterou si objednal pařížský bibliofil a bibliograf Charles Nodier (1780-1844). Sbíрка bizarních satir se nazývala *Les fanfares et courvés abbadesques* (Chambéry 1613) a Thouvenin název knihy při tom vztáhl na morfologii dosud bezejmenné výzdoby.

Už bylo řečeno, že tisk naslepo i jeho zlacená varianta se silně zasloužily o laicizaci knihařského řemesla. Průvodním jevem této laicizace se ovšem staly ústupky v kvalitě. Pokles umělecké úrovně sériové výroby (zejména při multiplikované nakladatelské vazbě) byl brzděn a vyvažován aktivním přístupem bohatých bibliofilů. Jejich požadavek na vnější krásu individuální a luxusně pojaté vazby mnohonásobně předčil komerční cíle tiskařů i nakladatelů, a stal se tak významným hybatelem dalšího slohového vývoje. Mezi předními musí být jmenován humanista, bibliofil, diplomat a finančník ve službách tří francouzských králů **Jean Grolier** (1479-1565). Narodil se v Lyonu. Během 1509-1520 působil na severu Itálie a navázal zde kontakty s Aldem Manuziem st. a jinými humanisty. Z Milána přesídlil 1520 do Paříže, kde také zemřel. Jeho knižní kolekce čítala původně asi 3.000 svazků. Po majitelově smrti zůstala rodinným majetkem jen do roku 1676, kdy byla dražbou rozptýlena po celé Evropě. Dodnes se zachovalo jen na 620 exemplářů. Grolier stejně jako mu blízký

Geoffroy Tory importoval do vlasti ornament italských řemeslníků, ba připouští se, že blíže neznámí Italové přijali finančnickovo pozvání působit v Paříži. Veden vytríbeným vkusem, propagoval pak Grolier ve Francii italskou techniku zlacení a dával impulzy k tvorbě nových dekoračních kompozic (např. vazba se vzorem „fanfare“). Proto je právem považován za iniciátora slavné epochy renesančního knihvazačství Francie. Takzvaný „grolierovský styl“, který ve skutečnosti představuje souhrn tvůrčích aktivit několika anonymních umělců a řemeslníků, byl živý ještě v knihvazačství 19. století (Joseph Thouvenin st.).

Asi 109 dodnes zachovaných knižních vazeb vzniklo pro jiného francouzského bibliofila, totiž **Thomase Mahieu** (též Maioli, Maiolus). Poněvadž drtivá převaha knih, které shromáždil, byla tištěna italsky a latinsky, soudí se, že pocházel z Itálie. Během 1549-1560 byl sekretářem Cathariny de Medici a jako finančník dvou francouzských králů se angažoval v letech 1565-1575. Zlacené slepotiskové vazby vznikaly v Paříži 1550-1565. O tom, že Mahieu byl v kontaktu s pařížským sběratelem Jeanem Grolierem, svědčí několik okolností. Jednak si adaptoval souputníkovou devízu „Io. Grolieri et amicorum“ na „Tho. Maioli et amicorum“ a jednak oslovoval tytéž knihvazače, kteří se paralelně podíleli na vazbách pro Groliera. Podstatná část dnes zachovaných vazeb s architektonickou kompozicí i vazeb se vzorem „fanfare“, jejíž pletence zvýrazňuje omalování černě tónovaným voskem, proto vykazuje všechny znaky „grolierovského stylu“. Dalším charakteristickým rysem jsou středové kartuše se zavilínovým ornamentem. Na přední desce rámují název díla, na zadní pak některou ze sběratelových devíz. Uprostřed kartuší bývá též monogram majitele TM. Řemeslné provedení a umělecká úroveň vazeb je však mnohem rozkolísanější nežli u Groliera. Vedle slepotiskových vazeb jsou doloženy i práce zcela nezdobené, jejichž jedinou kvalitou je vynikající marokén ve funkci pokryvu.

Početná skupina knižních vazeb vznikla v Itálii okolo poloviny 16. století na objednávku španělského šlechtice **Diega Hurtada de Mendoza** (1506-1575), který mezi 1539-1546 působil jako diplomat krále Karla I. (V.) v Benátkách. Vazby Hurtadových knih pracoval dnes neznámý, patrně kočující knihvazač, jehož benátský pobyt je vymezen léty 1530-1555. Osvojil si velmi osobitý a moderními badateli vysoce ceněný styl, napodobovaný již soudobými kolegy ve Francii a Německu. Šlo o zlacenou **vazbu plaketovou**, jejíž slepotiskový medailon umístěný doprostřed zrcadla připomíná antickou kamej tvarovanou do kruhu, nebo do výškového či ležícího oválu. Vzpomínaná osobitost Hurtadových vazeb spočívala v tom, že přední deska a polovina hřbetu byla často pokryta červeným marokénem a zadní deska se zbytkem hřbetu zase marokénem barveným modře, nebo zeleně. Plochu desky, vyjma dominantní oválnou plaketu s vyzlaceným názvem díla, zaplňují „pouze“ souběžné vertikální linky tlačené filetou. Vzdálenost mezi jednotlivými čarami (někdy zdvojenými a ztrojenými) je 4-5 mm.

Na světě je zachováno více než 130 italských renesančních vazeb s charakteristickou dominantou svrchní desky, totiž medailonovým Apollónem přijíždějícím na slunečním voze přes louku k strmému Parnasu, na němž stojí okřídlený Pegas. Komerčně motivovanou legendu, že objednatelem těchto vazeb a původním majitelem byl italský bibliofil **Demetrio Canevari** (1559-1625), vytvořil pařížský antikvář Leon Téchener (1833-1888). Mýtus stál pouze na spekulativním prohlášení medailonu s Apollónem, bohem lékařství (respektive Asklépiovým otcem), za symbol Canevariho lékařské profese, kterou bibliofil ve službách Urbana VII. skutečně zastával. V průběhu 19. století mýtem neotřásl ani rozpor mezi žánrovým zaměřením inkriminovaných knih, které představovaly klasickou i soudobou beletrii, a Canevariho sběratelskou orientací na filozofii a medicínu, ba ani skutečnost, že soubor byl vytištěn a knihařsky zpracován ještě před Canevariho narozením. Mýtus, o němž

zapochyboval již roku 1903 Giuseppe Fumagalli, poprvé pohřbil G. D. Hobson, který si povšiml výrazných shod mezi takzvanou Canevariho kolekcí a souborem 14 plaketových vazeb nepochybně vzniklých pro Apollonia Filareta (sekretář Pavla III. a od 1537 ve službách jeho syna Piera Luigiho Farnese). Ty pro středový medailon užívají také emblém, totiž plotnu s orlem vznášejícím se nad skálou a mořem, v němž plavou delfíni. Medailon obklopuje devíza „procul este“ (budtež vzdáleni). Roku 1926 Hobson z typologického srovnání usoudil, že objednatelem takzvané Canevariho kolekce byl syn Pavla III. Piero Luigi Farnese (zemř. 1547). Letitý spor definitivně uzavřel až roku 1975 A. Hobson. Jeho atribuci podpořily dopisy mezi Claudiem Tolomeiem (1492-1555/56), který po boku Apollonia Filareta pracoval od 1539 ve službách Piera Luigiho Farnese, a janovským patricijem Giovannim Battistou Grimaldim (ca 1524-1612). Z korespondence totiž jasně vyplývá, že objednatelem a prvním majitelem takzvané Canevariho kolekce je Grimaldi. Nákupčí Tolemei nechal pro něho v Římě během 1545-1547 svázat třemi knihvazači asi 200 knih. Grimaldimu v jednom z listů Tolemei dokonce zaslal jak jména řemeslníků, tak reference o knihařských materiálech, postupech i typickém středovém medailonu. Tolemeiův přesný popis zcela odpovídá artefaktům, jejichž původní majitel byl houževnatě hledán takřka 150 let.

Němečtí bibliofilové a angličtí sběratelé zasáhli do výtvarného názoru domácích knihvazačů již méně. Budiž zde vzpomenuť alespoň kolekce rýnského falckraběte **Otty Heinricha von Wittelsbach** (1502-1559), z níž se do dnešních dnů zachovalo více než 300 exemplářů, vzniklých v Neuburku a Heidelbergu asi 1540-1558. Artefakty nesou typické znaky německé renesanční slepotiskové vazby. Pokryv tvoří hnědé či červeně mořené teletiny nebo bělené vepřovice. Výrazným prvkem přední desky je celoplošný úzký kosodelník, který stojí na špici a pokrývá větší část zrcadla. Uprostřed kosodelníku přichází portrét objednatele, který známe v pěti oválných variantách. Jako středový prvek se objevují též iniciály falckraběte nebo letopočet svázání. Dominantou zadní desky je naopak supralibros. Ottheinrichova Bibliotheca Palatina připadla bavorskému kurfiřtu Maxmiliánovi I., který ji jako válečnou kořist 1623 věnoval papeži Řehořovi XV. do Říma. Typově shodnou výzdobu s portrétem v kosodelníku volil koncem 16. století neznámý rudolfínský knihvazač v Praze pro knihy Tychona Brahe.

4 VAZBY ZDOBENÉ JINAK NEŽ SLEPOTISKEM (MALBA, VYŠÍVÁNÍ, RELIÉF, MOZAIKA). RENESANČNÍ KNIŽNÍ VAZBA

V Německu a Anglii stejně jako kupříkladu v Čechách a na Moravě většina solventní bibliofilské obce nepřistupovala k výzdobě vazby tak výrazně invenčně jako v Itálii a Francii a ani se nepodílela na vzniku národní knihařské školy. Při tvorbě individuálních artefaktů mohly být přesto užity řemeslně náročné postupy jako malování, vyšívání, ba i kostěné, skleněné či kovové aplikace nebo intarzie a nalepování usňových či papírových segmentů. Přední desky levnějších vazeb si už v 18. století vypomáhaly aplikací ilustračního mědirytu. Romantismus pak prosadil výzdobu pomocí nalepené akvatinty a litografie.

Malovaná vazba byla vedle zlaceného slepotisku a usňové mozaiky další způsob výzdoby, užívající ke zvýšení dekoračního efektu průhledných laků, akvarelových či emailových barev a barevných vosků. Technika barvení se uplatnila již na orientálních vazbách a pevnou součástí střeoevropského knihvazačství se stala počínaje 16. stoletím. Ručně se barvami zdůrazňovaly především dominantové prvky, které tak proti jednobarevnému pozadí lépe vynikly. Tyto prvky (supralibros, portrét, iniciály

vlastníka či letopočet) se naslepo vtlačily přímo do pokryvu, anebo na jednobarevný papírový štítek, který byl přilepen doprostřed přední desky. Poté následovalo ruční barvení. Technicky méně náročnější způsob výzdoby spočíval v aplikaci papírových segmentů opatřených ručně kreslenou barevnou dominantou. Kontrastní malba vedle středových supralibros zdůrazňovala od 16. století též symetrický řád ornamentální kompozice. K tomu v kombinaci se zlaceným slepotiskem vděčně posloužil černě tónovaný vosk zatíraný kupříkladu do pásových pletenců vazeb se vzorem „fanfare“, aby zvýraznil jejich kinetický účín. V souvislosti s tiskařskou produkcí módních literárních almanachů a kalendářů mezi druhou polovinou 18. a počátkem 19. století vzrůstal zájem o plošně malované vazby. Celoevropský úspěch zaznamenaly například vídeňské kalendáře určené dámskému publiku. Knižičky měly kožený hřbet a plechové desky pokryté milostnými scénami plnými rokokové dvojsmyslnosti. K malbě na plechu sloužily emailové barvy. Naopak výjevy pořízené akvarelem dobře doplňovaly hedvábný pokryv tuhých brožur.

Jiným způsobem luxusní výzdoby bylo vyšívání. **Vyšívaná vazba** je doložena již v období románském i později mezi 16.-18. stoletím, kdy jako pokryv lepenkových desek sloužilo bílé hedvábí opatřené výšivkami s ornamentálním, heraldickým nebo figurálním vzorem. Vedle hedvábných či vlněných nití se užíval též tenký stříbrný či zlatý drát (takzvaný dracoun), často s navlečenými perlami. Nejsilnější tradicí soukromně vyšívaných vazeb proslula Anglie. Výšivky tudorovských vazeb 16. století jsou ještě ploché. Gobelínový dezén a vypouklý reliéf převládají až během 17.-18. století. Výšivky se ovšem ujaly i jinde, např. v pozdně barokních Čechách, Holandsku a ve Francii, kde tvořily významný prvek masově vyráběné **vazby „étrenné“** neboli dárkové (pojmenování převzato z knižní vazby pařížského almanachu „Étrennes mignones, curieuses et utiles ... pour l'anée ...“, který vycházel v letech 1716-1845 a sloužil jako vánoční či novoroční dárek). Na desky byl často aplikován akvarelový obrázek obklopený plastickou hedvábnou výšivkou. Sériově vyráběné dárkové vazby pokrýval rokokový ornament tištěný z plotny. Přídeští se vylepovala barevným papírem. V širším slova smyslu se označení „étrenne“ užívá pro jakoukoli luxusní vazbu dárkového významu.

Reliéfní vazba je typ s plastickým vzorem na deskách. Nejvyššího reliéfu dosahovala předrománská a románská luxusní vazba, tvořící pro liturgické rukopisy nejen užitný organismus, ale i umělecký pandán výrazných klenotnických kvalit. Úprava knižních desek se vyznačovala záměrným vrstvením materiálu (do plechu vysekávané miniatury, emailové terčíky a plotny, drahé kameny a perly). Plastický efekt zaručovalo mimo to i kování. Vyšší reliéf gotické vazby řezané vznikal bočním podříznutím okrajů řezu a jejich nadzvednutím. Vyvýšeniny mohly být ještě fixovány vtlačenou pryskyřicí či voskem. Přechod rukopisného šíření textů k masovému knihtisku a s tím související laicizace knihkupeckého i čtenářského procesu však knihvazačství formovaly praktičtější směřem. Reliéfní ráz měla jen obecně rozšířená technika slepotisku, ale uměle vrstvený reliéf se jako stylový prvek přežil. Nad užitkový standard řemesla postoupily pouze některé řemeslně i ekonomicky náročnější postupy bibliofilního rázu. U vazby se vzorem „mosaïque“ vznikal reliéf nalepováním kousků různobarevné kůže na základní pokryv desky. Vyšívaná vazba získávala na plasticitě opakovaným obšíváním středových dominant (medailonů) a všíváním drobných perel a flitrů, které též vystupovaly nad dezén textilního pokryvu. Individuálně vznikaly nepočtené kolekce gravírovaných vazeb stříbrných, doplněných emailem a zlatem (např. 1525 pro manželku vévody Albrechta Pruského). Zvláštní a poměrně řídké dochovanou skupinu tvoří též jemně cizelované kovové vazby protestantské literatury 17. století ze severního Německa a skandinávských zemí.

Virtuózní způsob výzdoby luxusních knižních vazeb založený na harmonickém působení různobarevných usňových segmentů se nazývá mozaika. Na **vazbě se vzorem „mosaïque“** jsou

kousky vytenčené kozinky či teletiny aplikovány dvojím způsobem: buď jednodušším nalepováním (odtud něm. výstižně Lederauflege), anebo obtížnějším vkládáním do vyřezaných partií pokryvu jako při klasické intarzii (něm. Ledereinlage). Namísto usně mohly být užity levnější dílce z omalovaného papíru. Technologie, při níž nalepená kožená či papírová mozaika překrývala podklad, je doložena již v 15. století na předešlých vazeb orientálních (islámských).

Zatímco gotická ornamentika byla silně stylizovaná, unifikovaná, a tudíž evropsky internacionální, renesanční dekor (třebaže silně spoután dobovým kánonem) se jevil osobitě a měl schopnost podílet se na tvorbě národního stylu. Italskou a francouzskou renesanční vazbu s barevně mořenými teletinami a kozinkami charakterizuje plošný rozvrh bohatě křivených linek, jejichž tvarosloví očividně koresponduje s písmovým obrazem antikvy i kresebným duktem tuzemské ilustrace. V sousedství jemných oválů, osmiček a průpletů se kolky stávají druhotnými. Itálie počátkem 16. století položila základy vazby plaketové, odrážející v narativních motivech myšlenkový svět objednatelů (vazby pro sběratele Canevariho). Benátské aldinky s medailony inspirovaly Angličany Richarda Pynsona a Thomase Bertheleta. Věhlas italských dílen (Benátky, Boloňa, Florencie, Miláno, Neapol) však od druhé poloviny 16. století slábl a byl zastíněn aktivitami v Paříži, Antverpách, Kolíně/R., Frankfurtu/M., Drážďanech, Lipsku apod. Ve vývoji evropského řemesla si vůbec nejvýraznější vliv podržela až do 18. století Francie (proto značná část její oborové terminologie získala obecnou platnost). Vůbec prvně je to patrné na vazbě se vzorem „fanfare“, jejíž poněkud odosobněnou a přísně formální kompozici stvořil snad Nicolas Ève. Raně renesanční výtvarný názor z Itálie a Francie postoupil do Uher, odkud expandoval na Vídeň i na Vratislav a Krakov.

Z Polska pak vlna nového stylu zasáhla ve 20. letech Čechy. Změny postihly nejprve ornamentiku a kompozici výzdoby, zatímco gotické pojetí bloku stejně jako knihařské materiály se proměňovaly pomaleji. Přechod od pozdní gotiky k renesanci sledujeme na pracích **Bartoše Trnky** (zemř. 1533), který byl kaplanem u sv. Víta v Českém Krumlově. Jako knihvazač provozoval od 1485 až do konce života vlastní dílnu, pro níž si dovedně zhotovoval knihařské nářadí. Z dílny dnes známe více než 20 prací. Menší část tvoří vazby rukopisů, zbytek prvotisků a starých tisků. K výzdobě je užito mimo jiné signaturový mluvící kolek s iniciálami BT a trnovou korunou v gotickém čtyřlístku. V případech, kdy šlo o Trnkův soukromý exemplář, jako u *Super sapientiam Salomonis* Roberta Holkota (Speyer 1483), můžeme otisk kolku považovat za vůbec nejstarší supralibros českého původu (tento exemplář chová zámecká knihovna Český Krumlov). Trnka měl též výtvarné vlohy, které osvědčil nejen jako malíř šlechtických a měšťanských zakázek, ale i jako dekoratér knižních ořízek.

Knihvazač s plotnou sv. Václava byl pražský renesanční řemeslník užívající ve 20. letech 16. století jako dominantu zrcadla malou plotnu se stojícím světcem, identifikovaným jako nápodoba Schönova václavského dřevořezu pro *Hortulus anime* (německá verze Nürnberg 1518, česky s Mantuánovou vydavatelskou podporou 1520). Z dalších středových ploten, jež tento anonymní Mistr vlastnil, známe ještě kruhové medailony s Pannou Marií a se sv. Jiřím. Na jeho dílnu navázal pražský anonym nazývaný **Knihvazač „Práv českých“**. Pracoval ve 20. a 30. letech 16. století. Pojmenování získal dle nejstaršího dnes známého dokladu, totiž vazby Práv českých soběslavských, opsaných roku 1518 (Knihovna Národního muzea v Praze). Přední desku Práv ozdobil kruhovou plotnou s Kristovým křtem. Na vazbách aplikoval sice ještě gotizující kování, ale vedle toho užíval již soudobě moderní teletinu a kozinky s barevným akordem zlacení. Oblíbil si vazbu s dominantovou kompozicí, přičemž přední desku realizoval zpravidla invenčněji a pokrokověji nežli zadní, jejíž výzdoba bývá konzervativnější. Dominanty měly buď kruhový tvar (vlevo hledící dvouocasý Český lev, vpravo hledící orlice, Panna Marie jako královna, Panna Marie s dítětem, sv. Jeroným se lvem, sv. Jiří

zápasící s drakem aj.), anebo podobu obdélníku (sv. Václav, sv. Pavel, sv. Kateřina). Dominantní plotna byla umístěna v zrcadle lemovaném bordurou. K charakteristickým motivům válečkového rámu patří tektonická žerď proložená prstenci a vázovitými prvky, anebo kandelábr ze stylizovaného akantu či pletencový pás. Vnitřní rohy rámu přední desky velmi často spojují charakteristické oblouky tlačené filety, v jejichž výsečích se nachází kolek s velkou kulovitou rolničkou. Výjimkou nejsou ani antikvové nápisy, jimiž Mistr předstihoval konzervativní písmařskou konvenci typografů.

Před polovinou 16. století se renesanční výzdoba prosadila i na vazbách v Německu. Italským a francouzským vlivům otevřel cestu **Jakob Krause** (1526/27-1585), nejvýznamnější knihvazač německé renesance. Roku 1566 ho povolal kurfiřt August Saský do Drážďan. Zde Krause setrval jako dvorský knihvazač až do konce života. Slepotiskové vazby, opatřené supralibros a iniciálami AHZSC (August Herzog zu Sachsen Churfürst), lze rozlišit dle pokryvu do tří skupin. K první patří nezlacené vepřovice (většinou jde o latinskou naukovou literaturu). Druhou tvoří zlacené teletiny s ruční kolkovou a válečkovou výzdobou (knihy pro rodinnou potřebu včetně učebnic). U třetí skupiny byl volen zlacený (stříbřený) pergamen s tlačnou plotnou (bible a teologická literatura). Na vepřovicích velmi často přicházejí portrétní medailony antických vladařů, biblických protagonistů a reformátorů (včetně Jana Husa). Silně hlazené vazby z teletiny se výzdobou hlásí k italským a francouzským předlohám, zejména vazbám pro sběratele Groliera. Přednost dávají arabeskovým ornamentům před figurálními motivy. Některé vazby jsou značeny signaturovým kolkem s iniciálami IK (případně IC), jiné mají na dolní ořízce monogram IKF (Iacobus Krause fecit). Mluvicím kolkem byla kytice ve džbánu (něm. Krause = džbán). K souputníkům patřili **Heinrich Peisenberg** (zemř. 1591) a **Thomas Krüger** (zemř. 1591). Charakteristickým prvkem jejich tvorby jsou plotny. Peisenberg užíval párové arabeskové do nárožních polí a maureskní dominantu v zrcadle, pro Krügera jsou specifické středové plotny s biblickými náměty dle Cranachových mědirytů.

Polskou, českou a německou renesanční vazbu charakterizuje ve srovnání s Itálií a Francií ještě jeden rys, totiž silná religióznost ornamentiky knihařského nářadí, vyráběného sériově v Sasku. Ačkoli vstup renesančního tvarosloví do německých dílen a k západním Slovanům jistěže posilovaly tištěné vzorníky ornamentů, úsilí o syntézu typografických prvků a knihařova umění je zde sporadické. Dokonce se zdá, že gotickému a novogotickému tiskovému písmu i lineárně tvrdší ilustraci německého typu lépe vyhovoval styl vazby řezané.

Renesanční vazba se v Čechách ustálila během 30. let. Stalo se tak mimo jiné zásluhou anonyma **MN**, jehož dílna rozvíjela sloh Knihvazače s plotnou sv. Václava a Knihvazače Práv českých. Anonym užíval kandelábrový váleček s monogramem a sovou ve štítku (sova je vykládána jako mluvící znamení wittenberského knihvazače poloviny století Konrada Neidela, snad bratra, nebo spíše otce). Vazby z ateliéru MN, na nichž je otištěna portrétní plotna s Ferdinandem I. v širokém klobouku, jsou u nás považovány za rané projevy domácí nakladatelské vazby. Dalším pražským protagonistou 40. až 70. let byl **Sixt Stanhauer**, jehož portrétní válečky byly signovány iniciálami SS nebo S Sickstus.

S podporou protestantské portrétní tematiky importované na saském nářadí pak renesanční styl přežíval až do počátku 17. století a po nutné výměně ikonografického repertoáru i déle. Domácí umělecky náročné knihvazačství reprezentují zlacené vazby s dominantním supralibros. Tyto luxusní výrobky vzdáleně tíhnou k vyspělému italskému a francouzskému řemeslu, a jsou proto slohově pokročilejší. Masové knihařství jazykově české literatury určené měšťanským vrstvám je naopak se svým rámovým principem rutinní a v komparaci s bibliofilskými zakázkami vyznívá spíše konzervativně. Tuto dichotomii, v Čechách dobře postihnutelem i dvojtvářností typografie jazykově české a cizojazyčné knihy, dokládají během druhé poloviny století výtvoři **Pavla Gutsche** (zemř. před

1595), z jehož válečků jsou přinejmenším dva (evangelisté a křesťanské Ctnosti) opatřeny monogramem PG, nebo **Jana Komora** užívajícího malý oválný signaturový kolek s písmeny HK. Do téže skupiny pražských knihvazačů patřili dále **Jan Harovník** (zemř. 1598), vlastníci mimo jiné dvě plotny (Spravedlnost, Lukrécie) s monogramem IH, a **Pavel Čížek**. Ten je v Praze doložen během 1581-1616. Dílna, pokud dnes můžeme zjistit, disponovala přinejmenším osmi válečky (portréty reformátorů, křesťanské Ctnosti, vázy aj.) a dvěma plotnami (vpravo hledící hlava Krista, pletencový ornament). Snad nejvýkonnějším renesančním knihvazačem byl **Kryštof Meyšnar** (zemř. před 1599), usazený v Praze od 1571. Jeho dílnou prošlo množství výrobků zahraničních i domácích tiskařů. Meyšnarovými zákazníky nebyli jen Pražané, ale i čtenáři z Loun, Litoměřic či Chrudimi. Některé slepotiskové vazby byly zdobeny stejným knihařským náradím a natolik shodnou kompozicí, že i v souvislosti s Meyšnarem můžeme uvažovat o nejstarších projevech české vazby nakladatelské. K výzdobě sloužil mimo jiné charakteristický váleček s polopostavami Krista, krále Davida, sv. Pavla a letopočtem 1567.

Jen málokdy se knihvazač inspiroval knižní ilustrací. Na pozdně gotické řezané vazbě objevíme nejspíše ještě akcipies čili motiv „magister cum discipulis“ a samozřejmě též nápisové pásky. O něco mladší projev takové syntézy přináší kupříkladu konvolut z Tiskárny severinsko-kosořské uložený dnes v pražské Národní knihovně. Obsahuje zřízení zemské Ferdinanda I. (Praha 1530) a titulář sestavený Brikcím z Licka (Praha 1534). Slepotiskový výjev na vazbě datované rokem 1537 je zjednodušenou parafrází titulního dřevořezu Ferdinandova Zřízení (zasedání zemského soudu za přítomnosti panovníka s vřezaným letopočtem 1530). Zřejmě nejdále se v programové syntéze knižního dekoru s výtvarnými prvky knižní vazby dostalo **řemeslo jednoty bratrské**. Vedle dílen, které působily u každého bratrského sboru a tím spíše při tiskárnách (Litomyšl, Mladá Boleslav), vykazují umělecky nejzávažnější podíl knihvazači ivančicko-kralické Tiskárny bratrské. Český a moravský původ vazeb lze dobře odlišit mimo jiné filigránem předsádkových papírů (např. Ivančice mohou být spolehlivě identifikovány jihlavským papírem s průsvitkou ježka). Z knihvazačů známe ivančického **Samuela Škopa** (zemř. 1594), a to jen dle písemných pramenů. Na knihařském náradí byl doposud objeven jediný monogram, totiž **MC** (v Ivančicích 1579-1581 signované plotny Vjezd Kristův do Jeruzaléma a Poslední soud, v Mladé Boleslavi 1585-1611 Proměnění Krista a Eliášův vůz).

U ivančicko-kralických vazeb tvořila pokryv masně žlutá vepřovice či rudá až tmavohnědá teletina (modře barvené safiány uherské provenience známe pouze z archivních svědectví). Výzdoba byla uspořádána do rámové kompozice se dvěma nebo čtyřmi vloženými poli. Dominantové členění se prosadilo až od 90. let. Na rozdíl od slohově pokročilejšího (manýristického) knižního dekoru jsou jednotlivé, často zlacené výzdobné prvky konzervativní a mají také blízko k německým vzorům (válečky s portréty církevních reformátorů, středové plotny s Lutherovou nebo Husovou podobiznou).

Mimo to však nelze přehlédnout snahy po syntéze knihařské výzdoby a knižního dekoru. Tak titulní bordura *Nového zákona* (Ivančice 1564) je nápadně podobná plotně Proměnění Krista, kterou Mistr MC užil na novozákonním exempláři pražské Národní knihovny. Zcela identická je pak mauresková viněta otištěná jak za textem třetího svazku šestidílné *Bible české* (Kralice 1582), tak na její vazbě přítomné v klášterním fondu Nové Říše. V souvislosti s knihařsko-typografickou jednotou lze též jmenovat středovou plotnu s olivovníkem jakožto knižním emblémem Jana Blahoslava, plotnu s lodí jakožto církví na rozbouřeném moři, tetragram zastupující obraz Boha Otce apod. Vedle těchto a jiných dominant se zhusta vyskytují supralibros bratrsky smýšlejících majitelů knih. Do ornamentálních rámu byly zakomponovány letopočty a věcné názvy tlačené nikoli spřežkovým, ale

diakritickým pravopisem („Djl třetj“). Pokryv chránily lehké vykrajované nárožnice s puklou knoflíkového tvaru. Ořízky se běžně zlatily a cizelovaly.

5 KNIŽNÍ VAZBA V DOBĚ BAROKA, KLASICISMU A EMPÍRU. STROJOVÉ KNIHVAZAČSTVÍ

Barokní vazba na rozdíl od renesanční nebývá již nástrojem prezentace vlastníka. V celoevropském měřítku ji provází určité odosobnění, které je do jisté míry vyvažováno novým, iluzivně pojatým vegetativním aparátem (meloun, hyacint). Míra slepotiskové výzdoby masově vyráběných barokních vazeb poklesla úměrně s chápáním korpusu jakožto prvku dekorujícího interiér. Často se zdobí jen okem viditelné hřbety, zatímco v regálech skryté desky, opět na rozdíl od epochy renesanční, výzdobu postrádají, anebo jsou nanejvýše opatřeny rámem z linek (charakteristickou skupinu z přelomu 17. a 18. století zde tvoří francouzská **vazba se vzorem „janséniste“** pro publikace jansenistického obsahu, jejichž pokryv je zdoben decentní zlacenou linkou, přecházející i na vnitřní, silně zdobenou dubluru). O to markantněji vystupuje formátová neotřelost (osmihran, kosodelník) a materiálová i umělecká náročnost individuálních vazeb luxusních. Ty byly obohacovány drahými a nápadnými aplikacemi (vazba reliéfní, vazba vyšíváná). Do módy přišel též prořezávaný pergamen. V ornamentice závěru první třetiny 17. století zaujala vůdčí postavení arabesková či spirálová rozvilina z jemného přediva zlacených teček. Tato tečkovaná rozvilina je charakteristická pro barokní červené a zelené marokénové **vazby se vzorem „pointillé“**. Tečka (fr. point) vzniká působením drobného železného kolku a je analogií grafického puntu. Tečkované ornamentální zlacené linky a geometricky uspořádané spirály připomínají svou lehkostí a rozechvělostí filigrán. Uplatnily se zejména při dekoraci nárožních výsečí s fleurony, v bordurách lemujících supralibros, na záložkách pokryvu a na volných plochách pozdních vazeb se vzorem „fanfare“. Přestože náznaky tohoto dekoračního stylu přicházejí již koncem první třetiny 17. století u francouzského knihvazače **Macé Ruetta** (zemř. 1644), který na dvoře Ludvíka XIII. vystřídal Clovise Èveho, za objevitele bývá tradičně považován Le Gascon (odtud též něm. Gasconstil) a za dovršitele pak Florimond Badier. **Le Gascon** je pseudonym jednoho z nejslavnějších francouzských knihvazačů všech dob. Pocházel patrně z Gaskoňska a jeho tvůrčí aktivity spadají zhruba do let 1620-1653. **Florimond Badier** (zemř. 1668?) byl Le Gasconův pravděpodobný spolupracovník. Užíval drobnou plotnu se zrcadlově obráceným tečkovaným a zlaceným dvojportrétem (fr. dos à dos), který mohl představovat jeho podobu, anebo signet dílny. Z Francie se tečkovaný dekor rozšířil do Heidelbergu a Amsterdamu, kde byl jeho hlavním reprezentantem **Hendrickszoon Magnus** (1610-1674), pracující spolu se syny do roku 1707 především pro tiskařskou dynastii Elzevierů.

V první třetině 17. století povstal ještě jeden silně produktivní výzdobný styl, jehož ornament imitoval módní vějíř. Proto hovoříme o **vazbě se vzorem „éventail“**. Ornament v podobě symetrických článků nebo čtvrtkruhových výsečí vějíře zdobil nárožní partie rámové kompozice a pokud byl ve tvaru kruhu umístěn jako dominanta, připomínal paprskovitě uspořádanou rozetu se středovou ažurou (fr. ajour = otvor). Filigránská povaha ornamentu dovolila užívat ho také jen jako kompoziční doplněk. Vějířový vzor povstal po 1620 v Itálii snad pod vlivem orientální vazby. Původce či spíše úpravce je neznámý. Za výrazné římské propagátory tohoto vzoru se považují Gregorio Andreoli (zemř. 1675, od 1665 ve službách Vatikánu) a jeho syn Giovanni. Jejich ateliér bývá starší literaturou označován též jako „Rospigliosi-Bindery“ (dílna pracující pro Giulia Rospigliosiho, kardinála a od 1667 papeže Klementa IX.). Vějířový vzor se rozšířil do Rakouska, Německa i severní

Evropy a na knižní vazbě přetrvával až po 18. století (tehdy byl ve Skotsku povýšen na národní styl). Nejmenší ohlas našel ve Francii a v Českých zemích se uplatnil jen na luxusních výrobcích.

Se jménem anglického knihkupce Samuela Mearna, o němž už byla zmínka v souvislosti s výzdobou ořízky, jsou okolo poloviny 17. století spjaty pronikavé inovace starších výtvarných paradigmat. Předně šlo o **vazbu se vzorem „all over“**, která byla založena nikoli na rámovém rozvrhu, nýbrž na plošně nepravidelném užití ornamentálních kolků (čímž připomíná vlastně z minulosti dobře známý vzor „semis“). Typickým kolkem byl kolébač neboli měsíc se spirálovitě točenými okraji. Vedle tohoto způsobu výzdoby Mearne prosadil též **vazbu se vzorem „cottage“**. I zde se odhlíží od rámové kompozice a zlacené linky se pořádají zrcadlově v horní a dolní části středového pole do podoby malého venkovského domku s nápadně lomenou střechou. Mezipole linkové kresby včetně dominantní kartuše uprostřed jsou vykryta florálními rozvilinami. Třetím a posledním výzdobným typem, který údajně inicioval Mearne, je **vazba se vzorem „rectangular“**. Jedině tento obdelníkový typ lze označit za variantu středoevropské vazby s rámovou kompozicí. Varianta je založena buď na efektu opticky vylehčených vpadlých polí, anebo na soustavě několika plasticky členěných úzkých ráků, které ohraničují knižní desky. Tento způsob dekorace rozvinula během 18. století vazba se vzorem „Harleian“, označovaná po anglickém sběrateli a bibliofilovi Robertu Harleyovi (1661-1724).

Politický a náboženský vývoj uzavřel po roce 1620 české dílny do izolace, takže vstřebávání západoevropských výzdobných stylů postupovalo nejen pomalu, ale i opožděně, a to nejdříve po polovině 17. století. Vládnoucím typem zde stejně jako v Polsku byla nadále renesanční rámová a dominantová kompozice, která v souladu s konzervativním vkusem publika leckde přežívala až do nástupu klasicismu. Starší protestantská tematika ustoupila uniformní katolické ikonografii zaváděné na bílou vepřovici či pergamen, méně často na usně hnědé a černé. Tyto takřčené **jezuitské vazby** charakterizuje dominantová kompozice se středovým motivem, ovlivněným knižní vinětou (emblémy IHS, MAR) a devoční grafikou (stojící Madona s děťátkem, Kristova hlava ve svatozáří). Mění se pouze kresba písmen jezuitského emblému a ornamentální styl středové kartuše. V 18. století převažuje dominanta zasazená do bohaté ornamentální válečkové bordury.

Odhlédneme-li od barevně pestrých škal vazby papírové, v domácím řemesle barokní epochy nepřevládají mořené kozinky, jako je tomu na jihu a západě Evropy, nýbrž bělené vepřovice a pergamen. Výjimkou jsou pozdně barokní a rokokové nápodoby luxusních artefaktů, vytvářených s ohledem na vkus publika za spolupráce zlatníků, rytců či sklářů. Nebývají vždy umělecky přínosné, ale jsou vzácným dokumentem doby. **Reliéfní nápodoby** se vyvinuly opět v úzké návaznosti na devoční grafiku a lidovému publiku, zejména jihočeskému, sloužily ke zviditelnění příručních kancionálů a modlitebních knih, zhusta takzvaných Nebeklíčů. Dřevěné desky i hřbet pokrývá mosazný (řídce stříbrný), často prosekávaný plech s tepaným ornamentem (srdíčka, věnečky, drobné rozviliny). Nad plechem pompézně vyčnívají skleněné napodobeniny drahokamů (takzvané štrasy), barevné korálky nebo slonovinové, rohovinové či emailové destičky. Masivně působí také vyvýšené nárožnice. Obliba těchto lidových reliéfních vazeb se nezmenšila ani během první poloviny 19. století, kdy dle požadavku měšťanského zákazníka v této knihařské produkci převládá biedermeierovský výraz romantické citovosti.

Růst knihtiskařské produkce i nakladatelských aktivit 18. století vyvolal změnu řemeslného zpracování a výzdoby nakladatelské vazby. Namísto dražších vazebných technologií přichází levnější brožura, která dobře plnila funkce ochranné i estetické, ale přitom byla jen vazbou provizorní. Charakteristickým rysem individuální výzdoby knižní vazby 18. století je prolnutí slohových prvků posilované individualizací vkusu a pluralitou výtvarných názorů. Ornamentika zahraniční rokokové

vazby se vyvíjela principiálně dvěma směry, evropským a asijským. K evropskému repertoáru, který opět formovala Francie za vlády Ludvíka XV., regenta Filipa Orleánského a Ludvíka XVI., náležely typická lasturovitá rokaj přecházející v plaménky nebo hřebínky, dále rokoková tyč, zkřížené rohy hojnosti nebo nárožní mřížkované (síťované) kartuše. Tento repertoár nebyl ostatně cizí ani rokokovému knižnímu dekoru. Od 17. století byl hojně užíván i zdvojený oblouček (kolébač) připomínající půlměsíc se spirálovitě točenými okraji. Plocha zrcadla zůstala přitom volná, anebo posloužila nanejvýše k umístění supralibros.

Významné a z hlediska vývoje knižní vazby vděčné obohacení rokokového repertoáru přinesla v souladu s oděvní módou adaptace krajky. Tento typ nazýváme příznačně **vazba se vzorem „dentelle“**, jejíž první projevy jsou připisovány ateliéru francouzského knihvazače **Luc-Antoina Boyeta** (zemř. 1733). Základem je vzdušná spleť jemně zlacených obloučků, koleček a bodů připomínajících kresbu krajky. Ta vznikala tlakem válečku nebo jednotlivých drobných kolků. Krajka zprvu (po roce 1700) vytvářela jen úzkou borduru, přičemž zrcadlo zůstávalo prázdné a jako dominanta posloužilo maximálně supralibros. Týmž krajkovým vzorem byl zhusta zdoben i hřbet knihy. Teprve okolo poloviny 18. století krajkové rámy zesílily, byvše obohaceny rozličným vegetativním a řídce i zoomorfním ornamentem. Poněvadž některé dílny ke zvýraznění rohových výsečí bordur užívaly typický ptačí kolek (fer d'oiseau), vznikla podskupina nazývaná francouzsky dentelle à l'oiseau (krajka s motivem ptáka). U **Antoina Michela Padeloupa** (1685-1758), člena významné rodiny francouzských knihvazačů, měl kolek tvar dvou ptáků stýkajících se zobáčky. Padeloup je jedním z prvních, kdo své výtvořiny signoval formou **etikety** vlepané pod impresum, nebo na zadní stranu titulního listu.

Paralelně s abstraktním krajkovým motivem se počal v druhé polovině 18. století vžívat též jiný způsob výzdoby naznačující umělecko-řemeslnými prostředky žánr či obsah publikace. Tyto **vazby se vzorem „parlante“** mívají většinou středový emblém, který neplnil funkci osobního či rodového symbolu, nýbrž přibližoval charakter textu. Emblém na vazbách náboženské literatury těžil z bohatého repertoáru křesťanské symboliky (kříž, strom života, planoucí srdce apod.) a souzníval s výtvarným zpracováním frontispisu. Druhou sférou, kde se mluvící vazby prosadily, byla bukolická poezie, jejíž tištěné exempláře mívaly vcelku často krajkové bordury ohraničující signifikantní pastýřský motivy v dominantě (flétna zkřížená s holí, lyra, klobouk s květinami). Mluvící vazby došly hojnějšího využití od 40. let 19. století také v romantické epoše a masově se objevovaly ještě v 80. letech.

Vedle evropské ornamentiky pronikly na knižní vazbu s malým zpožděním též podněty čínského umění (chinoiserie), např. drobné výjevy z pomyslné krajiny, pagody, opice. Průkopníkem rokokové interpretace tohoto repertoáru formou vazby se vzorem „mosaïque“ byl člen rodiny významných knihařů **Jean Charles Henri Le Monnier** (zemř. 1782), někdy označovaný „le jeune“ neboli mladší.

Rokoková vazba byla bez ohledu na původ ornamentiky i na materiál pokryvu (nejen useň, ale i měnivě lesklé moaré hedvábí) takřka vždy zlacena. Solidností a krásou vynikají jak kapesní almanachy (vazba „étrenne“), tak desky monumentálních luxusně vypravených alb s archeologickým, přírodopisným nebo uměleckým obsahem. Do Čech se krajkový motiv dostal zprostředkovaně přes Drážďany asi v 70.-80. letech 18. století. Silnější pozici na nakladatelských vazbách měly však i nyní náboženské emblémy (jezuitský, mariánský, svatováclavský). Chinoiserie ani vazba se vzorem „parlante“ v českých dílnách tou dobou ještě nezdomácněly.

Asketická ornamentika klasicismu druhé poloviny 18. století zpočátku mířila proti barokní iluzivnosti a okázalosti i proti hravému rokoku. Na vazbě se namísto plnější bordury prosadily pouze střídme rámce z linek, antikizujících zubovitých či vlnovitých meandrů anebo úzkého perlovce, a to bez dalších doplňků či dominant na ploše zrcadla. Středoevropské knihvazačství včetně francouzského bylo poprvé a hned významně ovlivněno anglickým řemeslem těžícím ze slohových kvalit Mearneho školy. Knihvazač, bibliofil a bibliograf **James Edwards** (1757-1816) počátkem závěrečné třetiny 18. století uvedl do života **vazbu se vzorem „Etruscan“**. Ta osobitě zpracovávala motivy etruských váz, získávaných z archeologických vykopávek v Itálii (černé postavy válečníků, zápasící zvířata apod.). Edwards byl jediným anglickým knihvazačem, jehož styl ovlivnil jinak samostatně se profilující francouzské dílny, zejména **Nicolase Denise Derômeho** (1731-1790). Ve Francii byly importované umělecké přístupy honosně označeny jako „genres anglais riches“ (fr. bohaté žánry z Anglie).

Pro empírovou výzdobu počáteční třetiny 19. století je charakteristická stroze pojatá pravouhlá rámečková bordura s antikizujícími sloupy, festony a vavřínovými i květinovými girlandami. Ve Francii přicházejí krátce po 1800 též motivy z egyptské historie (např. sfinga) a charakteristickým tématem anglických vazeb jsou drobné lovecké scény. Uměřený dekor na deskách dohání bohatá, vizuálně důležitá výzdoba hřbetu. K nejznámějším propagátorům empírové vazby patřili bratři **Bozériánové**, totiž **François** (nar. po 1762) a **Jean Claude** (1762-1840), u něhož se vyučil budoucí mistr knižní vazby Joseph Thouvenin st., vzpomínaný už propagátor historizující vazby se vzorem „cathédrale“. Empír však představuje ve vývoji ornamentiky knižní vazby poslední slohově ucelenou fázi.

Romantismus se zahleděl do minulosti, ale inspirační zdroje nepřecházely do nové kvality, jako tomu kdysi bylo při recepci orientálních podnětů středoevropskými renesančními knihvazači. Staré motivy se pojímaly natolik pasivně, že řemeslu 19. století neustále hrozila umělecká stagnace. Oživování historizujících prvků však velmi dobře vyhovovalo komerčním požadavkům razantně nastupující **vazby nakladatelské**, jejíž masový produkt měl právě perfektní stylovou nápodobou budít zdání solidního a drahého artefaktu. Při její masové výrobě se od první třetiny 19. století počala uplatňovat industrializace. Počínaje 20. léty 19. století využívala nakladatelská produkce též strojově vyráběnou vazbu plátěnou, jejíž přední deska byla zdobena raženým tiskem, nebo aplikovanou litografií. Efektní zlacení často překračovalo míru vkusu (např. u celoplátěné vazby 70. let zvané dle původu lipská vazba).

Oč víc tato tendence postihovala plotny silně zlacených a barvených industriálních vazeb, o to snažněji se prosazovala i v chabě konkurující rukodělné **vazbě luxusní** (zájem o minulost byl tak velký, že okolo poloviny století vznikla dokonce přečetná falza slavných bibliofilních vazeb doby renesance). Novogotický styl, těžící z trvalého zájmu o takzvaný černý (gotický) román anglického preromantismu, reprezentuje Thouveninem uvedená katedrálová vazba. Novorenesance je charakteristická obnovou vazby plaketové a využitím fanfárového vzoru – o jejich resuscitaci se zasloužili pařížský knihvazač **Antoine Bauzonnet** (1788-1848) a jeho švagr **Georg Trautz** (1808-1879), rodák z německého Pforzheimu usazený od 1830 v Paříži. Oba kráčeli v Thouveninových stopách a Trautz byl dokonce označován za nekorunovaného krále francouzských knihvazačů 19. století. U něho a pak i v ostatních zemích našly uplatnění též staré motivy vějířové (novodobarokní vazba), krajkové (novorokoková vazba) a mnohé jiné, zhusta se eklekticky prolínající. Pohyb od zplňujícího historismu k invenční výzdobě moderní knižní vazby je patrný až koncem 70. let 19. století.

DOPORUČENÁ OBECNÁ LITERATURA

ARNIM, Manfred von: Europäische Einbandkunst aus sechs Jahrhunderten. Beispiele aus der Bibliothek Otto Schäfer. Schweinfurt 1992.

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).

HAMANOVÁ, P.: Z dějin knižní vazby. Praha 1959.

NUSKA, B.: Typologie českých renesančních vazeb. In: Historická knižní vazba 1964-1965. Liberec 1965, s. 19-145.

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).