

ABSTRAKT

Absrakt česky

Tato práce soustřeďuje základní informace o ornamentu a dekoru, který se objevuje jak v grafickém designu, tak ve všech dalších formách výtvarného umění. Je zaměřena především na dekorativní kompozice, tvarosloví ornamentu, písmo a typografii, a v neposlední řadě také na historii grafického designu. Cílem je zpřístupnit čtenáři obecnou problematiku ornamentu a vytvořit tak základní orientační body, na které se může „divák“ či „režisér“ v případě hlubšího zájmu blíže zaměřit. Seznam literatury zahrnuje stěžejní tituly, ve kterých zájemce o další studium najde vše, co tady postrádá.

Abstrakt ve světovém jazyce

This thesis comprises basic information about ornament and decoration which is used both in graphic design and all the other forms of graphic arts. It is focused especially on decorative compositions, the morphology of the ornament, script and typography, and last but not least on the history of the graphic design. Its objective is to open to the readers the issue of the ornament in general and thus provide the “viewer” or the “director” with the essential points on which they can focus if they show a deeper interest. The list of sources comprises main titles in which those interested in further information can find all they miss herein.

„To nejdůležitější je neviditelné“ Antoine de Saint-Exupéry

OBSAH

ÚVOD	6
I. TEORETICKÁ ČÁST	7
1 ORNAMENTY A JEJICH POUŽITÍ	
V GRAFICKÉM DESIGNU	7
1.1 Zrození ornamentu	7
1.2 Ornamet a dekor – definice	8
1.2.1 Ornamet	8
1.2.2 Dekor	9
1.3 Tvarosloví ornamentu	9
1.3.1 Geometricky abstraktní ornamet	9
1.3.2 Motivy inspirované skutečností	10
1.3.3 Komplexní motivy	12
1.4 Základní pojmy související s ornamentem	12
1.5 Stylizace a výzdobné systémy	13
1.6 Kontrast	14
1.7 Barva	14
1.8 Symbolika dekoru	15
1.9 Funkce ornamentu	15
1.10 Ornamenty a typografie	15
1.11 Iniciala, ornamet	18
1.12 Ornamet na počátku evoluce grafického designu	22
1.13 Ornamet a secese	24
1.13.1 Fenomén plakátu	25
Alfons Mucha	25
1.14 Kubismus	29
1.15 Cesta k moderně	29
1.16 Art Deco	31
1.17 Ornamet a klipart	32
1.18 Ozdoby jako součást písmové rodiny či samostatných abeced, obrázky	33
1.19 Upravená písmena abecedy	34
1.20 Piktogramy a symboly	34
II. OBRAZOVÝ SLOVNÍK	35
ZÁVĚR	40
SEZNAM ZDROJŮ INFORMACÍ	42

ÚVOD

Současný grafický design překonává většinu doposud neprostupných bariér v dorozumívání mezi lidmi. Nemusíme plynne ovládat jazyky celého světa, abychom rozpoznali a správně si vyložili řeč symbolů. U lidí s výtvarným a estetickým cítěním to platí dvojnásob. Tím, že žijeme ve 21. století a považujeme se za duševně vyspělé jedince, patřící k „Západní společnosti“, která udává tempo kulturnímu vývoji civilizace, je pro nás snadné vyznat se v mediální „pavučině“ znaků a jejich forem. Literatura týkající se ornamentu v grafickém designu představuje téměř mizivou součást nakladatelských aktivit domácích i světových vydavatelství. Zájemci o tuto disciplínu mají k dispozici pouze literaturu týkající se ornamentu v jeho obecné tematické podobě. Mluví se o ornamentu v architektuře, dekorativní výzdobě užitekových předmětů. Jazykové bariéry není nutno překonávat. Pokud mluvíme řečí symbolů, jen slova nestačí. Člověk musí cítit. Důkladnější pohled na literaturu vztahující se k ornamentu v grafickém designu prozrazuje, že tato část historického zkoumání musí čelit množství metodologických problémů. Ty do jisté míry vyplývají z relativní mladosti disciplíny grafického designu jako odvětví historických věd a její protichůdné interpretace. V situaci, kdy připustíme, že dějiny designu jsou součástí všeobecných dějin, se setkáváme s podobnými problémy a otevřenými otázkami, jaké si s sebou nese tato stará historická disciplína. Minulost přirozeně nemůžeme rekonstruovat v její plnosti, pokusme se však o její zjednodušený obraz, vydejme se po stopách ornamentu a definujme si jeho základní formy v průběhu celé epochy lidstva.

Volný pohyb, snadný přístup k informacím, ochota pracovníků knihoven a téměř okamžité získání studijního materiálu mi umožňuje poznávat a třídit výsledky lidské činnosti v oblasti grafického designu v průběhu několika tisíciletí. Shromažďování, srovnávání a pochopení souvislostí vytváří vlastní pohled na zkoumanou věc. Téma mé bakalářské práce „Ornamenty a jejich použití v grafickém designu“ jsem zvolila na základě vlastní touhy definovat danou problematiku a vytvořit záznam mapující dějiny i současnost ornamentu, jeho formu a využití. Předkládaná práce je jakousi pomyslnou vlaštovkou. Doufám, že potěší a stane se inspirací pro ty, kterým kouzlo ornamentu učaruje tak jako mně.

Získat si postoj k ornamentu je možné několika způsoby. Připomeňme roli historika toužícího po poznání, turistu či diváka dychtícího po zážitcích a nakonec samotného tvůrce, výtvarníka, umělce. Pouze on je schopen vyložit svůj záměr, objasnit, zda se jedná pouze o výtvarný a estetický počín nebo je jeho práce plná skrytých významů. Zamýšlím se nad paralelou formy a obsahu. Na tomto místě bych se ráda podělila o myšlenku Antoine de Saint-Exupéryho, kterou použil ve své knize *Malý princ*: „To nejdůležitější je neviditelné“. Vše je až závratně úžasné. Pravdu můžeme jen předpokládat.

Pokusím se sehrát roli diváka, obyčejného člověka, který si uchovává nadhled nad myšlenkovými pochody tvůrců, který se ze svého pohodlného křesla nechává unášet novými poznatky a dychtivě touží po dalším sdělení. Přijměte prosím pozvánku na „výlet“ do kouzelného světa ornamentu. Pro lepší orientaci čtenáře jsem rozdělila práci na několik volně na sebe navazujících kapitol. Každá z nich je sestavena tak, aby tvořila jednotný a přehledný celek. Vše je doplněno obrazovými materiály, které jsou připojeny v závěrečném slovníku. Tedy vykročíme do fantastického světa ornamentu. Předkládám svou bakalářskou práci.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ORNAMENTY A JEJICH POUŽITÍ V GRAFICKÉM DESIGNU

1.1 Zrození ornamentu

Ačkoli se design jako specifická výtvarná disciplína formuluje až v souvislosti s průmyslovou revolucí, problémy s tímto související, jak jsme již konstatovali, se začínají objevovat na scéně dějin mnohem dříve. Prostředky vizuální komunikace pravěkého člověka byly relativně vyspělé, procesy jejich tvorby nás překvapují dodnes. Věnujme se vzniku ornamentu, na jehož počátku zasáhla vlastně náhoda.

„Umění začíná okamžikem, kdy člověk již netvoří s utilitárním záměrem jako zvířata, ale proto, aby něco zobrazil nebo vyjádřil.“ René Huyghe

Umění je poselství, vyjadřovací prostředek, způsob mezilidského dorozumívání, který vznikl snad dříve než řeč. V prehistorii byly těmito vyjadřovacími prostředky také ornamenty na nejrůznějších podkladech, kůžích nebo kůrách, kostech či mamutích klech, na skalách nebo později na keramice.

Prehistorický člověk dokázal ve své mysli vytvořit mentální vzor předmětu jako předstupeň jeho materiální realizace, čímž anticipoval proces designerské tvorby. Byl schopný přisuzovat věcem a dějům pojmy, komunikovat nejprve řečí sestavenou z pojmů a postupně komunikovat i obrazy vázanými na abstraktní myšlení. Dokázal v systému vizuální komunikace spojovat znaky s relativně složitými významy.

Základními stavebními jednotkami grafického designu jsou obraz a písmo. Připomeňme, že nejstarší „obrazy“ pravěkých lovců patří mezi vrcholy výtvarného umění. K nejdůležitějším hodnotícím kritériím grafického designu dnes patří organické spolupůsobení obrazu a písma a v této souvislosti uveďme, že za předobraz takovéto syntézy můžeme pokládat spojení abstraktních znaků s realistickými vyobrazeními známé z mnoha děl pravěkého umění. Zkusme pochopit, že pravěký člověk nedisponoval písmem či knihou v dnešním slova smyslu, jeho duševní svět byl však rozvinutý a prostředky vizuální komunikace bohatě strukturované.

První kresby prstem, které byly objeveny v Troianu a posléze i mnoho dalších, pocházejí zhruba z 30. tisíciletí. Jsou to kresby v měkkém jílu, který našťestí mnohdy zvěpenatěl. Stěny jsou často pokryty svislými čarami. Nepravidelné tvary se vlní a přecházejí v hadovité tvary. Vodorovné linie se protínají se svislými. Zdá se, že nejde o abstraktní kresbu, i když ji připomínají. Setkáváme se tu s jakousi posedlostí, s úpěnlivou snahou pokrýt stěnu spleť nesčetných čar ze strachu před prázdnotou a holým jilem.

Zpočátku náhodou, později záměrně črtal prst profil zvířete, křivku hřbetu, dvojici rohů, klikatinou naznačil čtyři býčí nohy. Vznikaly lineární obrazy zvířat, zřejmě inspirované důvěrně známým prostředím lovů. Rozvoj uvedeného systému označme za vznik a začátek vývoje ornamentu. Právě zoomorfní námět, jeho stylizace a výskyt, ať už samostatný či v nekonečném pásu opakování, definujeme jako od-

větví problematiky týkající se ornamentu. Dnešní podobu potiskovaného materiálu nahradila stěna v jeskyni.

Složitým problémem zůstává abstraktní tvorba. Nabízí se vysvětlení, že pochází z manuálního nebo myšlenkového zjednodušování se zaměřením ke geometrickým tvarům.

Od expresivního kozorožce z Lascaux lze sledovat vývoj přes četné přechodné formy k jednobarevným kozorožcům malých rozměrů z Minatedy a dále až k přísným, stěží rozeznatelným schémátům z posledního slohového období v La Piletě, kde lze hovořit už o skutečném „dekoru“ v podobě hřebenových zubů. Jde o „odvozenou“ abstrakci, která se od 15. tisíciletí vyvíjela z realistického zobrazování. Mnoho abstraktních prvků vznikalo postupnou deformací motivů vytěžených z přírody. Objev profesora Paola Graziosiho, obrovská jeskyně Porto Badisco u Tarentského zálivu, rovněž potvrzuje tento vývoj. Z kreseb hadů vznikaly spirály. Čtyři postavy sedící u čtvercového stolku byly přetvořeny v „maltézský kříž“.

Naleziště Miziň na Ukrajině je neobyčejně cenné pro osvětlení zrodu abstraktních ornamentů. Lovci mamutů sídlící v Mizini zanechali mnoho abstraktních motivů vyrytých do kostí nebo mamutoviny. Zdobili tímto způsobem náramky vyrobené z mamutích klů. Nejjednodušší z nich mají šikmé rovnoběžné zářezy. Ženy nosily i dva nebo více náramků najednou a při jejich vzájemném dotyku vznikaly ze dvou řad zářezů v opačném směru tvary písmene V. Tyto tvary se pak objevily jako další motiv výzdoby náramků. Narazí-li na sebe dvě protisměrné řady rovnoběžných V, vznikne buď tvar písmene X, jsou-li k sobě obráceny uzavřenými konci, anebo, v opačném případě, kosočtverec. Od kosočtverce uprostřed náramku pak vycházely dva dlouhé pásy přísně rovnoběžných V.

Na drobných úlomcích nebo celých zachovaných náramcích můžeme přesně sledovat vývoj tohoto tvarosloví. A potom „jednoho krásného dne“ – abychom použili slov profesora Eugèna Pittarda – uspořádal miziňský umělec tvary V ne už rovnoběžně, ale příčně k ose náramku. Ze tří čtyř V vznikl dobře známý motiv který se opakoval, tzv. klikatka. Na jiném náramku jsou tvary písmene V vyryty v opačném směru ... a v tom okamžiku zasáhla divotvorná náhoda. Na zápěstí elegantní družky lovce mamutů se dva náramky s vyrytými tvary písmene V proti sobě posunuly ... a byl objeven překrásný geometrický ornament, meandr, již docela „řeckého“ typu, zpracovaný vynikajícím způsobem a ničím nepoplatný reálným tvarům.

1.2 Ornament a dekor – definice

1.2.1 Ornament

Pod tento pojem zahrnujeme to, co jej vytváří a způsob, jakým se s ním zachází a pracuje. Ornamentem nazýváme prvky, motivy nebo články navzájem spojené určitou rytmickou, proporční, symetrickou a ve své formě rozmanitě pojatou souvislostí, vytvářející plošné, plastické nebo lineární systémy. Ornament lze také definovat jako lineární, plošnou nebo plastickou výzdobu vytvořenou rytmickým, symetrickým a proporčním opakováním abstraktních nebo stylizovaných prvků, článků nebo motivů. Obě definice je třeba chápat jen orientačně. Teprve rozbořením vzájemných vztahů dílčích charakteristik konkrétního ornamentu je lze doplnit a přesněji formulovat.

1.2.2 Dekor

Je ve vztahu k ornamentu pojmem širším, obecnějším. Dekorativně totiž může působit i obraz krajiny a to i velmi popisného charakteru. Ornamentem se motiv krajiny stane až ve chvíli, kdy se uplatní alespoň některá ze zásad výstavby ornamentu. Dekor jako širší pojem zahrnuje také celkový výzdobný systém nebo dílčí, módně podmíněnou etapu obliby určitých výrazových znaků. Dekorativní pojetí lze chápat jako zdobné, okrasné, zkrášlující.

Ornament ani dekor nebyl vždy považován za stejně hodnotné odvětví umění jako obraz, plastika apod. Snad proto, že stojí jaksí stranou sdělování základních estetických idejí. Přesto ale tvoří nedílnou součást lidské kultury a v průběhu dějin přinesl nemálo významných a esteticky hodnotných projevů.

1.3 Tvarosloví ornamentu

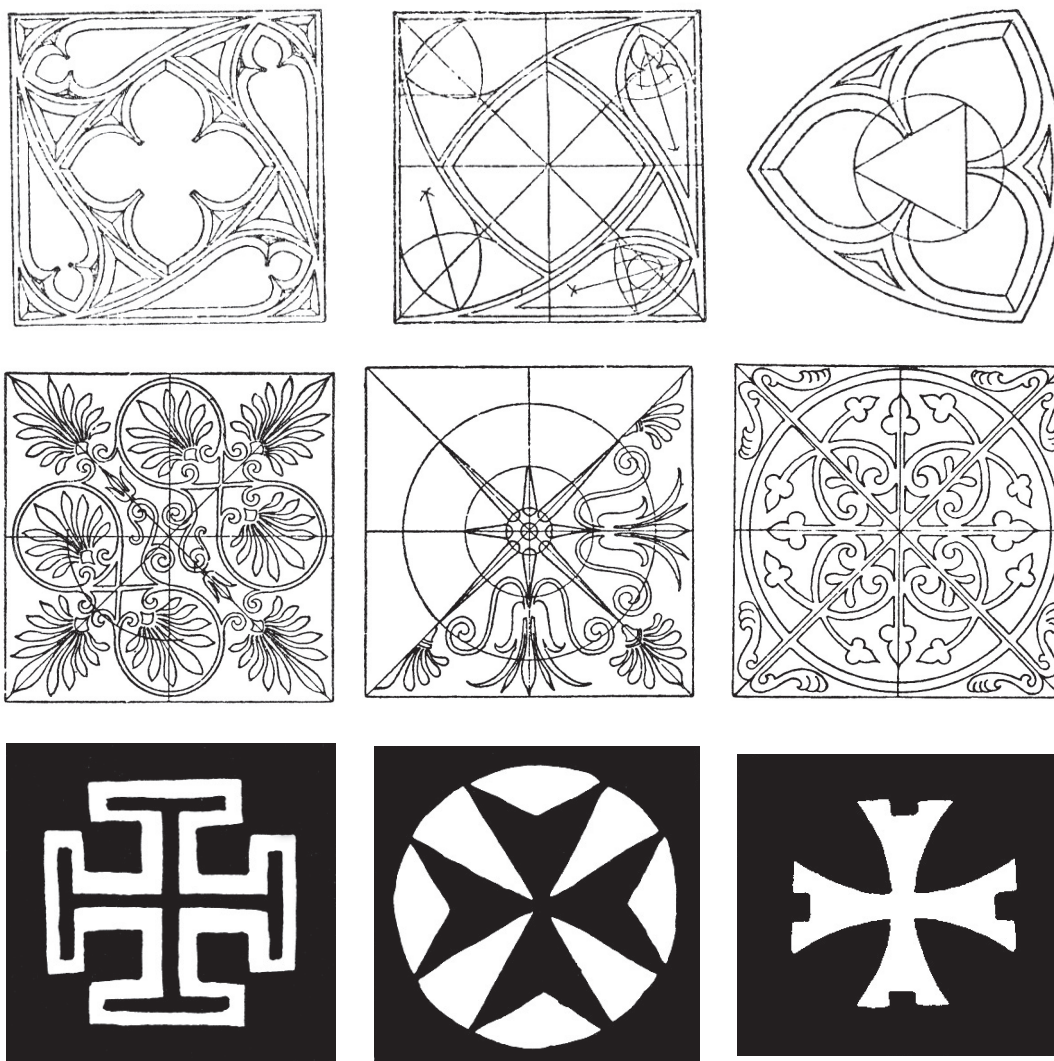
Námět jako impuls k vytvoření ornamentu bývá často velmi rozmanitý. Svým tvaroslovím se může podobat přírodní formě, většinou však dochází v průběhu práce k posunu od reálného zobrazení směrem k plošnosti a celkovému zjednodušení. Krajní podoba vede až k abstraktní formě, která jen vzdáleně připomíná svůj původ, nebo tvar výchozího motivu zcela obchází. Podle příslušnosti k námětu a podle stupně stylizace rozdělujeme ornament následovně:

Ornament abstraktní, jež dále dělíme na ornament stylizovaný z figurativního základu a geometricky abstraktní ornament.

1.3.1 Geometricky abstraktní ornament

Začneme objasněním geometrického motivu, přičemž se omezíme na podstatné a budeme postupovat od jednoduchého ke složitějšímu. Uváděné příklady jsou základní prvky, jež lze snadno doplnit dalšími.

Především je to *bod*, který sám o sobě znamená málo, jeho opakováním už však vzniká působivý dekor. Dále je to *linka* nebo *pás*, hojně užívané, byť třeba jen k oddělení jiných motivů. Lomená linie se uplatnila ve faraonském Egyptě, kde se vžila jako symbol pro vodu, setkáváme se s ní však i u dalších národů v různých časových etapách. *Klikatka* čili lomená vlnovka, jejíž existenci jsme zdůvodnili již dříve, se objevuje v románském umění nebo třeba v Číně v období dynastie Šangů. *Pletence* nejsou jen výsadou islámského umění, i když jsou pro ně charakteristické. Připomeňme jejich užití v orientálním i řeckém starověku, dále pak ve středověké knižní malbě, která je v kontextu se syntézou ornamentu a grafického designu obzvláště důležitá. Nalezneme je i v renesanci na vazbách knih a dokonce i na kresbách umělců jako Leonardo da Vinci či Albrecht Dürer. Vzpomeňme také *meandr*, pás z pravoúhle lomených linií, *čtverec*, *kosočtverec*, *šachovnici*, *trojúhelník*, *šestiúhelník*, *osmiúhelník*. Kromě uvedených motivů existují další, jejichž základ tvoří rovněž linie. Mluvíme především o náboženských symbolech: *kříži* na Západě a *svastice* na Dálném východě. Z křivek uveďme sinusoidu neboli vlnicový pás, spirálu, závitnici, kruh a jeho deformaci vzniklou elipsu.



1.3.2 Motivy inspirované skutečností

Tyto motivy představují především prvky vytěžené ze světa přírody. V souvislosti s takto vzniklými ornamenty mluvíme vždy o větší či menší míře stylizace. Člověk od pradávna inspirovaly mořské vlny, plameny, nebeská tělesa (zde připomeňme obzvláště motiv slunce hojně užívaný od dob starého Egypta až po vládu Ludvíka XIV., měsíc, často redukovaný na půlměsíc, který nalezneme v islámské kultuře, velmi dekorativní hvězdy s různým počtem cípů podle zemí nebo časových rozhraní, a konečně blesk, stylizovaný někdy až k nepoznání).

Z dalších motivů uveďme především rostliny, jednoduše stylizované nebo podané realisticky, někdy neobyčejně věrně se všemi detaily. Listy se objevují v souborech nebo jednotlivě – například list papyrusu v Egyptě, vavřínu či akantu v Řecku, někdy natolik zdeformované, že ztrácejí svou přirozenou podobu a stávají se pouhou hrou křivek. Velmi se rošířily květy, jako lilie, růže, hyacint, chryzantéma nebo lotos. Plody se uplatňují nejčastěji ve spojení s listy. Motivy inspirované flórou se vyskytují hlavně v kompozicích, v nichž převládá křivka.

K výzdobě často sloužila jako zdroj inspirace také fauna, ať už pozemská, vodní nebo vzdušná. Některá zvířata často převládala, podle symbolického významu

nebo vlastností, jež se jim připisovaly. Převážně se jedná o lva, býka, slona, berana a hada. Z vodního světa vzpomeňme ryby, delfína, kapra, různé měkkyše a chobotnice. Ze vzdušné fauny nás inspirují některé druhy hmyzu jako je skarabeus, motýl včela nebo vážka.

Především jsou to však ptáci. Například sokol, orel. Nezapomeňme na páva, jeřába a kachnu. Lze sem zařadit také netvory jako je sfinga, gryf nebo chiméra. Z čínského umění známe draky, fénixe a tchao-tchie čili démona země.

Lidská postava je přirozeně také velmi často využívaným motivem. Zobrazuje se muž i žena, jednotlivě i ve skupinách, v klidných, vznešených postojích nebo naopak v pohybu, který má někdy charakter tance, jindy zachází až do křečovitých pozic. Tyto postavy mohou být právě tak nahé jako oděné, není vyloučena ani karikatura.

Často se také v ornamentice objevuje lidská tvář, z níž se vyvinul jako charakteristický dekorativní motiv maskaron. Nelze zapomenout také na některé části lidského těla, zvláště pak oko, srdce, nohu, ruku, která měla někdy jen čtyři, nebo dokonce jen tři prsty. Podobně jako u zvířat, vyskytují se i v této kategorii nadpřirozené bytosti: kentauři a sirény, andělé, malí amorkové, polopostavy a grotesky, u nichž těla vyúsťují v rostlinné prvky.



1.3.3 Komplexní motivy

Do této kategorie můžeme zařadit motivy, jež mají dva aspekty: reálný a výzdobný. Uvedme hlavně písmo, jehož se hojně užívalo, ovšem jen u národů s vyspělou kulturou, které měly mimoto také bohatou literaturu. Mluvíme o písmu buď samo o sobě dekorativním, jako jsou egyptské hieroglyfy a čínské a arabské kurzívní písmo, nebo dekorativně upraveném určitou modifikací tvarů: čínské hranaté písmo, arabské kufické, římské kapitály. Písmo tu má současně funkci významovou i ornamentální. Arabské písmo se někdy až ztrácí ve hře linií, v krajním případě se dokonce stává i samotným pletencem. Připomeňme také obrovské množství symbolických motivů často využívajících výše uvedené prvky: trojúhelník, symbolizující hory, kruh, spirála a příbuzné motivy související s vesmírem, nemluvě o kruhu ve spojení se spirálou, jež tvoří znak jin-jan, spojující mužský a ženský princip.

Křesťanské umění využívalo celé řady symbolů od ryby – ichthys až po epigrafické motivy IHS a Kristův monogram, přes beránka, páva, fénixe, palmu, kotvu, delfína ovinutého kolem trojzubce a samozřejmě kříž, v početných, většinou velmi dekorativních variantách. Důležitou součástí této kapitoly jsou bezesporu erby a celková problematika heraldiky.

Toto rozdělení je pouze informativní. Přesnou dělící linii mezi jednotlivými druhy nemůžeme vždy zcela jednoznačně vymezit. Například rostlinný motiv můžeme stylizovat do formy geometrické, zároveň však do stylizovaného nebo popisného ornamentu.

1.4 Základní pojmy související s ornamentem

PRVEK – v kontextu s ornamentem lze tento pojem chápat jako elementární jednotku ornamentu. Je to vlastně redukovaný schematický obraz jednoho předmětu, jedné věci, je to dílčí část motivu.

MOTIV – je celkový obraz předmětu nebo soustava prvků. Mluvíme o východisku tvorby ornamentu v různých formách transformace. Motiv je vždy vázán na určitý předmět, materiál, techniku provedení, na konkrétní místo.

ČLÁNEK – je úzce propojen s trojrozměrným předmětem nebo architekturou, jeho umístění se vždy řídí funkcí.

STRUKTURA – struktura je vnitřní uspořádání prvků v systému. Například u výrobků ze dřeva se za strukturu považuje vnitřní kvalita (konzistence, hustota, kompaktnost atd.), takže to, co vzniká přirozenou cestou. Za strukturu bývá mnohdy mylně považován povrchový vzhled.

TEXTURA – termín, který interpretuje povrchovou kvalitu (lesk, barvu, matnost, zrnitost, povrchový vzhled), nazýváme textura. Textura vzniká taktéž přirozenou cestou, je to viditelná část struktury.

FRAKTURA – frakturou označujeme z výtvarného hlediska záznam po zásahu lidskou rukou nebo nástrojem, je to stopa po opracování, tedy to, co dává tvůrce materiálu.

FORMA – dá se charakterizovat jako vnější dojem, způsob, jakým na člověka konkrétní objekt působí. Forma je souhrnem prostředků, kterými se vyjadřuje myšlenka, ideový obsah.

BOD – je základním prvkem výtvarného vyjadřování. Konkrétní podoba vzniká jako záznam zásahu do materiálu, dotyk štětce, otisk atd. Má mnoho variant, bývá vždy vázán na konkrétní materiál a výtvarnou techniku.

LINIE – teoreticky vzniká jako soustava na sebe navazujících bodů. Prakticky je to záznam pohybu ruky nebo nástroje vedeného rukou. Umožňuje tak vytvářet kresbu, tvar, obrys, objem i iluzi prostoru a světla. Tvarově je nekonečně variabilní. V ornamentu se uplatňuje jako linka, pruh, pás, vlnovka, elipsa, spirála, lomená, zvlněná, spirálovitě zatočená atd.

PLOCHA – vzniká rozvedením linie do dvou rozměrů (v kresbě, malbě a grafice) nebo do tří rozměrů (ve skulptuře a plastice).

PROSTOR – realizuje se buď iluzivně (2D objekty) nebo reálně (3D objekty). V dekorativním pojetí bývá zpravidla redukován na plošné vztahy.

PERSPEKTIVA – perspektivní zákonitosti výstavby tvaru a prostoru je těžké aplikovat v ornamentu, není to však nemožné. V obraze je perspektiva prostorovou iluzí, v ornamentu tyto zákonitosti řešíme pomocí linií a ploch. Prostředí bývá v ornamentu pojato vždy abstraktně.

1.5 Stylizace a výzdobné systémy

Téměř vždy jsou motivy inspirované skutečností předmětem stylizace. Děje se tak zjednodušováním, které má vytvořit motiv snadno pochopitelný a graficky dokonale působivý.

Zjednodušení nahrazuje všední, řekněme obyčejnou tvář věcí něčím fantastickým, činí tak pomocí zdůraznění či vyzdvižení toho nejzajímavějšího. Samozřejmě to vyžaduje dávku soustředěnosti a vysokou úroveň pozorovacích schopností autora či tvůrce. Tvůrce využívá také vlastní fantazie, čímž rozumíme schopnost spojovat představy do nových souvislostí, různě je měnit a kombinovat. Spojení fantazie s celkovou strukturou vědomostí, dovedností a schopností i postojem ke světu nám umožňuje doopravdy tvořit.

Cílem výzdobných systémů je co nejlépe využít dekorativních motivů z hlediska požadovaného výsledku tak, aby se neminuly účinkem a tiskovina byla esteticky naprosto výjimečná.

Hlavní systémy jsou: *opakování*, které mnohdy stačí samo o sobě (je-li vhodně zvolený motiv) k dosažení působivého výsledku. I prvek málo významný se tak stává zajímavým, vyjadřuje řád a mnohdy vyvolává dojem klidu. *Inverze* předchází pocit jednotvárnosti tím, že užívá stejný motiv střídavě v opačném směru. *Alternace* využívá stejný princip jako inverze, ale střídá motivy s dominantou vertikální a horizontální.

Mimořádného účinku je možné dosáhnout také *střídáním barev* nebo jen jejich světlých a tmavých *odstínů*. Dalším způsobem je *symetrie*, kdy jsou umístěny podobné motivy po obou stranách osy, která může být viditelná či nikoli. Mohli bychom také připomenout základní principy rozvržení plochy v souvislosti s použitím ornamentu.

Kompozicí chápeme vztahy tvarů, linií, ploch, objemů a prostorů, jež vytvářejí kompaktní, identický a výtvarně svébytný celek. Toto téma, však zdá se být natolik komplikované, proto ponechme nekonečný prostor tvůrčí fantazii a netvořme tak zbytečné bariéry. Lidské myšlení nezná hranice.

1.6 Kontrast

Označujeme tak protiklad, protipól, opak, nápadný rozdíl, odlišnost atd. Ve všechruzích umění považujeme kontrast za jeden z nejvýznamnějších výrazových prostředků. Mluvíme tak o dynamickém, významotvorném, ideově estetickém a výstavbovém principu tvorby, který prostupuje celou strukturu uměleckého díla. V dekorativní tvorbě se kontrast realizuje jako vztah prvků rozdílné velikosti a tvaru, vztah barev atd. Dialektickým protikladem kontrastu je harmonie, kterou můžeme charakterizovat slovy soulad, souzvuk, shoda, řád.

1.7 Barva

Problematika barev je interpretována ve větším či menším rozsahu v řadě publikací. Proto tu uvedme pouze základní informace.

„J. W. Goethe vytvořil barevný kruh ze tří základních barev primární barvy (červená, modrá, žlutá). Z nich odvodil barvy sekundární (oranžová, fialová, zelená). Mísením primárních a sekundárních dosáhl barev vedlejších (podvojných druhého řádu, jsou to červenooranžová, žlutooranžová, červenofialová atd. W. Ostwald pracoval se čtyřmi základními barvami (+zelená). K základním přiřazuje mezilehlé (oranžová, fialová, modrozelená a zelenožlutá) a mezi ně další půltóny a mezistupně až do soustavy 24 barev.“

Barvy jsou z výtvarného hlediska vždy v určitém vztahu. Mluvíme o vztahu variabilním a tvárném (harmonie, kontrast atd.), který má vždy určitou kvalitu. Monochromní barevnost vzniká použitím různých stupňů stejné barvy a rozdílem světlosti a sytosti. Příbuzná barevnost je charakterizována použitím blízkých tónů v barevném kruhu – uvedme třeba červenou+oranžovou+žlutooranžovou. O souzvučné barevnosti mluvíme v souvislosti s faktem, kdy jedna barva prostupuje všechny ostatní v určité kompozici a sama tu dominuje. Například červená, oranžová, fialová, purpurová. Polychromní barevnost používá nejrozličnějších barev záměrně a cílevědomě.

V dekorativní tvorbě a v ornamentu můžeme využít všech kvalit a vlastností barev (valér, světlost a sytost, barvy pestré, tlumené, teplé, studené, klidné, vzrušivé, kontrast atd. Vždy je však nutné si uvědomit, co je a není pro konkrétní objekt vhodné. Definitivní rozhodnutí se samozřejmě stává předmětem individuálního myšlení tvůrce. Užití barvy ovlivňují také některé specifické okolnosti. Například charakter tvorby, kdy barva v ornamentu není vázána na reálnou barevnost a užívá se především plošně, neiluzivně, dekorativně. Výtvarný záměr (oblíba některých barev, jejich působení, výraz atd. má na výsledek určitý vliv) a pod.

V ornamentu a dekoru je barva důležitá také ze symbolického hlediska a z hlediska psychologického působení barev. Symbolika barev je určena společenskými tradicemi, konvencemi, zvyky, místem i dobou. Barva smutku je pro nás Evropany černá, ale v Orientě tak chápou bílou. Červená barva (barva krve) symbolizuje život, radost i boj, žlutá teplo, světlo apod., zelená klid a pohodu, fialová melancholii atd.

Psychologické působení barev – obecně rozdělujeme barvy na teplé, studené, klidné, vzrušivé apod., příjemný či nepříjemný pocit, který vyvolává působení barev je závislý na individuálních dispozicích diváka.

1.8 Symbolika dekoru

Symbolické motivy najdeme ve všech etapách historie umění. Symbol jako znak s jinotajným významem měl v minulosti mnoho podob. Zpočátku byl symbol spojován s konkrétním předmětem, díky procesu abstrakce se z této závislosti vymanil. Náhrdelník ze zubů zvířat lovce nejen zdobil, ale také na svého majitele symbolicky přenášel sílu, odvahu a bojovnost. Obřadní masky symbolicky ztělesňovaly bohy. Plastiky, totemy apod. byly symboly touhy po „zlidštění“ nepochopitelných sil. Ve středověku mělo zpodobnění věcí, zvířat nebo rostlin symbolický význam. Znaky, erby, pečete, atributy, prsteny, některé druhy kamenů, kovy, barvy atd., měly v určité situaci hodnotu symbolu.

Několik tisíc let se na mnoha místech světa objevují dva symboly: spirála a slunce. Zcela jistě nesloužily jen jako ozdobné prvky, ale měly filozofický význam. Existují tři základní typy spirál. Jednoduchá ve tvaru „O“, „C“ a nejčastěji ve tvaru písmene „S“. Vyjadřují představy o hybných silách přírody, snahy o harmonii a dialektický vztah člověka ke světu, kosmu, času, prostoru a životu. Abstrakce má nejrůznější podoby. Starověký čínský symbol „monáda“ (uveden výše, viz. kapitola Komplexní motivy) má tvar kruhu, je rozdělený elipsovitou křivkou na dvě stejné plochy. Uvnitř každé části se nachází malý kroužek. Světlá plocha „jan“ vyjadřuje mužský princip, tmavá „jin“ ženský. Opticky vyvolává monáda dojem pohybu. Dotyk ploch je nelineární. Princip jednoty a boje protikladů se tak velmi svérázně projevuje již v myšlení starověkých filozofů a umělců. Spirály jsou také symbolem Slunce. V zemích Dálného východu je symbolem Slunce svastika. Slunce má mnoho výtvarných forem, můžeme se setkat s vyobrazením kruhu s paprsky, paprskovitě složenými úsečkami a křivkami, rotačním tvarem nebo koncentrickými kruhy. V Egyptě najdeme okřídlené slunce, které symbolizuje kulička trusu, jež před sebou valí skarabeus, apod.

1.9 Funkce ornamentu

Za jednu ze zásadních považujeme estetickou funkci, kdy ornament a dekor zdobí, výtvarně dotváří tvary a předměty. Esteticky působí i materiál nebo způsob zpracování. Ve chvíli, kdy dekor podporuje konstrukci tvaru, mluvíme o funkci zvýrazňující. Další funkce souvisejí převážně s prostorovými předměty a architekturou, proto opomeňme jejich charakteristiku, neboť pro oblast grafického designu mají minimální význam.

1.10 Ornamenty a typografie

Písmo je bezesporu nedílnou součástí grafického designu. Mluvíme tak o jednom ze základních způsobů záznamu, sdělení a uchování informací. Písmo podstoupilo dlouhý a komplikovaný vývoj, stalo se předmětem zkoumání. Jedním z hledisek bádání je také estetická kvalita. Obrazová písma patří mezi nejstarší projevy písma vůbec. Zpočátku to byly jednoduché obrazové zkratky, tzv. piktogramy, které reprezentovaly určitý předmět nebo myšlenku. Ztotožnit předmět s jeho obrazem dokázali už pravěcí lidé.

Takové písmo nebylo závislé na konkrétních slovech, ani na konkrétním jazyce. Obrazy se postupně začaly přisuzovat i pojmům bez obrazového ekvivalentu nebo celým myšlenkám, vznikalo tak ideografické písmo. Východní písmové systémy, jako zástupce jmenujme čínské písmo, dodnes neprošlo procesem fonetizace a současný počet 44000 znaků je skvělým dokladem problémů týkajících se myšlenky piktografického a ideografického písma. Ani enormní množství čínských znaků nestačí a nové jevy či předměty provázející civilizační vývoj lidstva, Číňani jen s námahou dokáží transportovat do svého písmového systému. Další vývojový stupeň písma už znamenal navázání na systém mluveného jazyka.

Dlouhým vývojem dospělo lidstvo k písmu hláskovému, fonogramům. Podle současného stavu poznání to byli Sumerové, kteří jako první disponovali plně vyvinutým písmem. Na konci 4. tisíciletí před n. l. se ze sumerského písma stává písmo fonografické, kde znak znamená slabiku. K hláskovému písmu Sumerové nedospěli. Formování sylabického písma probíhalo rozložením řeči na zvukové jednotky (slabiky). Slabice byl přidělený obrázek na základě fonetické příbuznosti se zvukem označujícím předmět na obrázku.

Tento systém rébusového písma nám dnes připadá kostrbatý, ale umožnil omezit počet znaků na 600 a zaznamenávat mnohem složitější myšlenky než systém piktografický a ideografický. I takový způsob psaní dodnes částečně přežívá. Setkávají se s ním například luštitelé obrazových či obrazovo-písmových rébusů. Připomněme amerického designéra Paula Randa známého svými pracemi pro firmu IBM, který vytvořil i rébusovou variantu její značky z obrazu oka, včely a písmene M (oko=eye zní v angličtině stejně jako písmeno I, včela=bee, jako B a třetí písmeno M zůstalo v podobě firemní egyptienky). U starověkých Sumerů zůstalo i po sformování fonetického písma několik ideogramů, příkladem jsou číslice. Klínové písmo si přizpůsobily i další národy. Připomněme, že písmový systém a jeho formální podoba je do určité míry výrazem mentality společenství, které ho vytváří. Klínové znaky byly využity i u prvního důsledně hláskového písma.

Na území starověké Mezopotámie se rovněž setkáváme s prvními příklady tisku. Z období první Sumerské říše se dochovala obrazová (někdy obrazovo-textová) pečeti, která byla prvními zákonem chráněnými ochrannými známkami. Majitel otlačením své pečeti na hliněnou tabulku potvrzoval platnost vládního či náboženského dokumentu, obchodní smlouvy nebo běžné korespondence. Pečetidla měla zpočátku podobu plochých nebo mírně vypuklých kamenů s vyrytými obrázky, později je nahradily válečky. Majitelé je nosili jako ozdobu na krku nebo na zápěstí. Některé válečky jsou vzhledem ke své miniaturní velikosti zdobené překvapivě složitými a výtvarně působivými ornamenty, jiné svou stylizací jakoby předjímaly středověké erby.

Vývoj hláskového písma, tzv. fonogramy, je možné dobře pozorovat na proměně egyptských hieroglyfů v písmo hieratické a démotické. Je to právě civilizace starověkého Egypta, která vykazuje větší míru soudržnosti a vývojové kontinuity oproti heterogenní mezopotámské kultuře. Staroegyptské obrazové písmo, které se pravděpodobně pod vlivem sumerského písma vyvinulo na konci 4. tisíciletí před n. l., přežilo úpadky a opětovné obnovy říše. Hieroglyfické značky znázorňovaly lidské postavy, zvířata, ptáky, ryby, stromy, rostliny, řemeslnické a zemědělské náčiní, lovecké a válečné zbraně, předměty chrámové potřeby, nábytek, lodi, různé stavby, součásti oděvu, nádoby, různé druhy pečiva, ozdoby, hudební nástroje a jiné. Mluvíme tak o nezaměnitelné podobě dekoru a ornamentu, který se stal zdrojem inspirace i pro dnešní tvůrce písma a grafické designéry. Ne náhodou najdeme celé

sady těchto symbolů jako samostatný balík či součást písmové rodiny v nabídce některých písmolijen.

Jestliže pro egyptskou výtvarnou kulturu bylo již od jejich počátků přirozené spojení obrazu a písma (podstatným důvodem této vazby byl bezesporu rituální charakter písma i obrazu – i obraz byl vzhledem k přesně definovanému náboženskému schématu víc „písmem“ než volným výtvarným projevem, písmo pak umocňovalo výslednou syntézu svou obrazovou podobou), došlo k takovému spojení i na ploše svitku. Egypťané jako první tvořili ilustrované rukopisy, ve kterých se text a obraz kombinovaly a vzájemně doplňovaly.

Byly nimi takzvané Knihy mrtvých (svitky kladené do truhel, které měly zajistit zemřelému možnost vycházet z hrobu, přijímat oběti, získat schopnost ovládat své tělo a prvky okolního světa, nabývat libovolnou podobu, poznat podsvětí a jeho obyvatele, a dosáhnou tak nerušenou a spokojenou posmrtnou existenci na onom světě), které se objevily se zrodem egyptské Nové říše (kolem 1580 před n. l.). Pracovali na nich specializovaní písaři a malíři a i nejnižší společenské vrstvy si mohly dovolit alespoň jednoduchý pohřební papyrus. Existovala dokonce jejich „sériová“ produkce. Na patřičné místo se jen dopsalo jméno zesnulého. V rámci „sériové“ výroby „designéři“ Knih mrtvých nabízeli různé varianty textů i variabilní množství a kvalitu ilustrací.

Čtení textu a sledování ilustrací v egyptské svitkové knize má odlišný charakter než listování ve vázané knize, která je současné kultuře takřikajíc vlastní. Při roztáčení svitku čtenář sleduje část kontinuálního pásu ilustrací, kompozice plošně neomezené ilustrace není soustředěná tak, jak jsme zvyklí v „naši“ ilustrované knize. Zde se opět nabízí analogie se současností: při sledování „nekonečného“ pásu internetové stránky vidíme ve výřezu počítačové obrazovky jen její část, kompozice novodobého svitku by tedy měla takovému způsobu čtení odpovídat.

Vývoj písma od jednoduchého ztotožnění předmětu s jeho obrazem po rozvinutý systém hláskového písma znamenal v dějinách lidstva civilizační zlom. Přinesl intelektuální revoluci, která se promítla do všech sfér lidského života. Písmo částečně vznikalo v návaznosti na náboženské systémy, ale přineslo i všeobecnou explozi vzdělanosti, možnost zaznamenávat historii, rozvíjet vědu i krásnou literaturu. Bylo však i základem nového společenského pořádku, přineslo pokrok v materiálním zabezpečení lidského života.

Více jak sto roků se vedou spory o tom, zda existuje přímé spojení mezi písmem egyptským a hláskovými severosemitskými písmi. V současnosti však toto spojení většina odborníků zpochybňuje, i přesto, že podobnost některých znaků a společný princip používání souhlásek je fascinující.

Jednu z forem hláskového písma, na základě starších vzorů, vytvořil v polovině 2. tisíciletí před n. l. semitský národ Féniciánů. Obsahovala 22 souhlásek. Znaky měly téměř abstraktní podobu. Tato skutečnost pravděpodobně souvisí se zákazem figurativního zobrazení u některých semitských národů. Pokud oddělíme sdělnou funkci písma, dostaneme ojedinělý abstraktní tvar, který je dostatečným nosníkem pro vznik ornamentálního obrazce. Tuto možnost využíváme dodnes. Mluvíme tak o jednoduchém principu dekorace, díky kterému můžeme docílit neobyčejně efektivních výsledků.

Féniciáné, kteří byli převážně vynikající mořeplavci, při svých obchodních cestách šířili hláskové písmo a přispěli tak významným způsobem k civilizačnímu pokroku. Odkaz starověkých Féniciánů přežívá dodnes v pojmenování „knihy knih“, Bibli, nebo pojmu jako je bibliofilie či bibliotéka. Byblos bylo totiž řecké označení fě-

nického města Gebal a vzhledem k vynikající kvalitě papyru vyváženého z tohoto města do celého Řecka se v řečtině termín byblos začal používat jako označení knihy. Řekové, kteří převzali písmo od Féníčanů, rozvíjeli i mnohé zárodky moderního grafického designu, v určitém smyslu i slavné řecké vázy s dekorativní výzdobou a vysvětlujícím textem můžeme do tohoto kontextu zařadit. Jestliže se produkovaly v systému blížícím se sériové výrobě a byly exportované prakticky do celého tehdy známého světa, staly se mimo jiné „ilustrovanými knihami“ informujícími o řecké mytologii.

Římané si podmanili Řecko ve 2. století před n. l. Mezi mnohé civilizační výdobytky, které Římanům zprostředkovalo starověké Řecko patřilo bezpochyby i písmo. Západní větev archaického řeckého písma se stala základem latinky používané dodnes. Připomeňme také oblast knižní tvorby. Moderní podoba knihy dodnes úspěšně odolává náporu nejrozumnějších médií. Zrodila se bezpochyby v období antiky. Její vývoj zřejmě ovlivnilo více okolností. Papyrus byl jako materiál pro běžné psaní příliš drahý, proto byl nahrazován jinými materiály – kusy kovu, úlomky keramiky nebo třeba dřevěnými tabulkami potáhnutými vrstvou měkkého vosku. Pro delší texty používali Římané svazek destiček spojených šňůrkou (podle jejich počtu tak vznikl diptych, triptych, polyptych). Jestliže byla šňůrka vedená dírkami, mohla později snadno ovlivnit techniku knižní vazby. Navíc tabulky byly voskované oboustranně, dvě krajní měly vosk jen z vnitřní strany, takže vznikla forma přibližující se ještě více k vázané knize. Na zrodu nové knihy měl zřejmě podíl i nový materiál na psaní – pergamen.

1.11 Iniciála, ornament

Lidé mají odpradáвна tendenci své písemné projevy estetizovat. Se zjednodušováním písmových tvarů na skromné geometrické obrazce vyvstala nutnost písmo nějakým způsobem přizdobit, okrášlit. Jednou z velice oblíbených možností zvelebení textů se staly iniciály. U jejich zrodu stojí byzantská knižní kultura v jejímž okruhu vznikly v 5.–6. století iluminované rukopisy, které po technické i ikonografické stránce ovlivnily křesťanskou knihu Východu i Západu.

Byzantská ilustrovaná kniha se zformovala do podoby vzdálené našim představám o formátě knihy. Šlo zejména o soubory velkoplošných obrazů, ve kterých měl text jen podružné místo. Luxusní rukopisy se psaly na barevném (nejvzácnější na purpurovém) pergamenu, ilustrovaly zářivými voskovými, temperovými nebo vodovými barvami, bohatě se dekorovaly rytými či raženými zlatými fóliemi (právě jejich lesk přinesl termín „iluminované“, t. j. osvětlené rukopisy), práškové zlato a stříbro se často používalo také při psaní.

Výjimečné postavení mělo v období raného středověku Irsko. Jeho kláštery se staly oázami pokoje v období, kdy evropský kontinent byl bitevním polem. Klášterní knihovny a skriptoria udržovaly relativně vysoký standard intelektuální kultury. Do Irska se křesťanství dostalo v 5. století z Anglie a Galie a inspirativně na něj působily styky s koptským Egyptem. Právě vypjatý asketický typ mnichů zrozený v egyptské poušti měl nesporně vliv na irskou knižní tvorbu, ve které nekonečná spleť ornamentů svědčí o fascinující pokoře, trpělivosti a koncentraci. První práce tohoto druhu vznikly v druhé polovině 7. století, vrcholným a zároveň závěrečným dílem je evangeliář z Kellsu z přelomu 8. a 9. století.

Ornament irských iluminací v naprostém protikladu k antickému realismu pohlcuje figurativní prvky ilustrací, abstrahuje je a vyznačuje tak jednu z určujících tendencí středověkého umění. Svět smyslových jevů se popírá, abstrahované formy jsou nositelkami mystických, spirituálních významů. Složitě ornamentální pletence v irských rukopisech vytváří celostránkové „kobercové“ obrazy, jindy v podobě obrovských iniciál vrůstají do textu. Ornamentální celky žijí svým vlastním životem nazávislým na obsahu textu, takže o knižní ilustraci v pravém slova smyslu tu nemůžeme hovořit.

S ohledem na problémy grafického designu je nezbytné upozornit na pozoruhodnou vizuální syntézu ornamentálních kompozic a písma, které svou kaligrafií a dekorativními doplňky vychází vstříc ornamentu. Pokrývání ploch ornamentem v irských knihách úzce souvisí s prehistorickým lidským strachem z prázdna (*horror vacui*), zřejmě i s pohanskou magií podvědomě přežívající i po nástupu křesťanství. Projevilo se však i v mladší historii. V kontextu grafického designu připomeňme alespoň Alfonse Muchu, jehož tvorba nese stopy přímé inspirace irskými rukopisy.

Románské iniciály jsou okrášleny převážně rostlinnými ornamenty. Objevují se na konci 9. století, hojně se však využívají v 10. století. Stuhy se přeměnily ve spirály, trnové násady v pupence. V 11. a 12. století se stará stuha iniciály změnila v rostlinný úponek s listy a květy. Iniciálu 11. a 12. století můžeme tedy charakterizovat jako pučící šlahoun, který se tlačí dovnitř oblouku nebo se šíří kolem stvolu. Románský tvůrce využíval pro zhotovení rostlinných ornamentů svou vlastní fantazii, nejednalo se tedy o žádnou konkrétní rostlinu vytěženou z tehdejší flóry. Ve výzdobě iniciály 12. století přibývají také figurální prvky, v rostlinném dekoru se ukrývají různá zvířata, velice oblíbený je motiv draka.

Zvláštní zmínku si zaslouhují gotická písma, která svojí vypjatou stylizací zdůrazňující vertikality a lomené linie dosahovala maximálního výtvarného účinku, bohužel však na úkor základní funkce písma – čitelnosti. Dekorativismus gotického písma se neomezeně projevil v ornamentální kaligrafii iniciál, které složitou spleť linií připomínají jak irské rukopisy, tak islámskou kaligrafii.

Islámské umění není výrazem určité země nebo určitého etnického celku. Vytvořila je civilizace vzniklá jako důsledek historických událostí: dobytí značné části antického světa Araby, násilné sjednocování obrovského území na zásadách islámu, nové vpády dalších etnických skupin na toto území. V souvislosti s islámským dekorativismem mluvíme o ornamentu abbásovském, ajjúbovském, atabegovském, bújovském, fátimovském, indo-islámském, mamlúckém, mongolském, nasrovským, omájovským, osmanském, sáfijovským, sámánovským, seldžuckém, španělsko-islámském a tímúrovským.

Komplexní povaha islámského umění vyrůstá ze základu předislámských tradic jednotlivých podrobených zemí a z dokonale splynutých prvků arabských, tureckých, perských, jež se prosadily ve všech částech muslimské říše. Arabský prvek zůstává ve všech obdobích pravděpodobně nejdůležitější. Poselstvím islámu, jazykem koránu a formou písma poskytl pevnou základnu pro vývoj muslimského umění. Písmo se stává nejdůležitějším specifickým rysem islámského umění vůbec: umožňuje do nekonečna obměňovat abstraktní dekor a vytvářet ucelený systém lineární abstraktní výzdoby, již se vyznačují všechny slohové polohy islámského umění a již lze sledovat až k arabským počátkům. Arabové se vážně zajímali o matematiku a astronomii, výrazně prohloubili poznatky, které převzali od Římanů. Znalost základů geometrie spojovali s vrozeným smyslem pro rytmus a tvořili tak složité ornamentální útvary v nekonečném zapojení.

Turecký prvek je v islámském umění zastoupen především svéráznou abstraktní ornamentikou. Turci přenesli osobitou koncepci figurativní a nefigurativní výzdoby z Východní do Západočí Asie a jsou nepochybně tvůrci vlastní osobité ikonografie. Definovat perský prvek v islámském umění je mnohem obtížnější, v této souvislosti mluvíme o zvláštním lyrickém a poetickém přístupu, o metafizickém zaujetí, jež vede až k rozmachu mysticismu.

Ze všech prvků islámského umění je bezesporu nejvýznamnější jeho složka náboženská. Poznávání nekonečna prostřednictvím náboženství spojené s vědomím bezcennosti pomíjivé pozemské existence člověka je společné všem muslimům a proniká celým islámským uměním. Vyjádření této myšlenky bývá různé, i když je východisko vždy společné. Nejzákladnějším projevem je nekonečný ornamentální dekor. Neustálé opakování daného motivu, ať abstraktního, zčásti abstraktního nebo zčásti figurálního, lze považovat jednak za výraz hluboké víry ve věčný život každé spravedlivé bytosti, jednak za výraz pohrdání pozemskou existencí. *Arabeskový vzor* založený na nekonečném opakování abstraktního *úponkového* či *rozvíleného* motivu dosahuje dělením prvků, stvolů, listů a květů nových variant, aniž by počet základních prvků vzrůstal.

Arabeska dokonale vyjadřuje zásady islámské výzdoby. Plošný vzor vzniká tím, že se lineární vzory násobí, kladou nad sebe, anebo že se z nich vytvářejí plošné geometrické útvary, hvězdice, trojúhelníky a mnohoúhelníky. Nekonečný plošný dekor se stává natolik vyspělou složkou islámského umění, že se zpravidla přehlíží, že nevznikl náhodou a že nevyplynul z jakési obecné potřeby po abstrakci nebo proto, aby snad „vyřešil dilema v zásadě obrazoborecké kultury“, jak se někdy mylně soudí. Dnes je již naprosto jasné, že figurativní prvek v islámské kultuře a jejím umění vždy existoval (zákaz zobrazování Boha představuje výjimku. Alláh se nezobrazuje.).

Ornamentální výzdoba slouží k zakrytí a oslabení hmotné struktury. Vzniká tak svět, který se vzdaluje skutečným předmětům, nadřazuje se nad reálné formy. Umožňuje tak výsledky lidského snažení zahrnout do většího a jedině skutečného světa nekonečného a nepřetržitého bytí.

Vzhledem k syntéze obrazu a písma můžeme zařadit do oblasti grafického designu také rukopisy s nádhernou dekorativní výzdobou, které vytvořily civilizace ztožněné s islámským náboženským kultem. Mluvíme tak o rukopisech herátských, isfahánských, mongolských, mosulských, syrských a tabrizských. Více tu netřeba dodávat. Otevřeme oči. Vnímejme.

Ornament, jako velice oblíbený způsob dekorace, se dostal do popředí zvláště v období knihtisku. V 2. pol. 15. století se těžiště v oblasti knižní produkce přesunulo do Benátek, kde už vládne renesance. Ve výzdobě tištěné knihy se vedle iniciál začínají prosazovat také viněty. Pojmenování je odvozeno od francouzského slova vignette, což původně označovalo ozdobu z vinných úponků révy. Počátky využívání vinět sahají právě do období poloviny 15. století, k Aldu Manutiovu. Mluvíme tak o výzdobě titulní strany, počátku kapitol, konce statí knihy z prostých listových ornamentů. K obrovskému rozkvětu vinět dochází v 17. a 18. století, v době baroka a rokoka. Vinětám na počátku kapitol říkáme podle francouzských mistrů „fleuron“, což znamená květinová výzdoba, na konci „cul de lampe“, překládáme slovy závěrečná viněta.

Připomeňme také signety, tiskařské a nakladatelské značky, které bezesporu přispívaly k výzdobě knihy. Rukopisná kniha neobsahovala signet, proto ani nemohla zastávat funkci zdroje informací. Prameny uvádějí, že se signet vyvinul z notářských

podpisů, obecně rozšířené středověké známky domu, která označovala majetek obchodníka, a také z filigránu papíru. Signet byl známkou původu knihy, její jakosti, na přelomu 19. a 20. století se stal buď ochrannou značkou firmy, chráněnou zákonem, nebo označením organizace, ke které nakladatel patřil.

U zrodu kurzívy, „běžící“ a zdobenější podoby písma, stojí výše již zmíněný Aldus Manutius. Do popředí se dostávají také další mistři typografie – Claude Garamond, John Baskerville a Pierre Simon Fournier, později Francois-Ambroise Didot nebo Giambattista Bodoni (po nich jsou dodnes pojmenovány písmové rodiny), kteří vytvořili různé verze antikvy, jejíž součástí byla samozřejmě široká škála nejrozmanitějších ornamentů.

Písmové typy se dále rozvíjely po vynálezu litografie, která umožnila reprodukci těch nejjemnějších čar, vznikly tak mnohé sady ozdobného písma. Přezdobenost, jejímž důsledkem byla nečitelnost některých typů vedla v 2. polovině 19. století k reformním snahám. Uvedme Williama Morrisa, který písmové typy odvozoval od klasické antikvy.

Rozvoj průmyslové výroby a vyšší poptávka po tisku na počátku průmyslové revoluce v Evropě vedla mnoho písmolijen k výrobě prefabrikovaných ozdob. Jednotlivé společnosti se předháněly, která do svého vzorníku zařadí zajímavější a originálnější obrázky.

Dnes se tyto vzorníky staly vyhledávaným sběratelským artiklem a jejich cena se na burzách a aukcích pohybuje často v řádu tisíců korun. Sběrem těchto motivů se zabýval i typograf Milan Kopřiva, který tuto svou činnost zhodnotil v publikaci *Typoornamenty*, jež obsahuje reprodukce tisíců nejrozmanitějších typografických ozdob. Publikace se od svého vzniku v 80. letech dočkala několika vydání a v současnosti je k dispozici i v elektronické podobě. Pro typografa, a nejen pro něho, je potěšením si v této knize listovat a obdivovat půvab stovek rozličných ornamentů, obrázků, ozdob a iniciál. Bohuslav Holý píše v úvodu tohoto svazku:

„Vytrvalost, s níž písmo vzdoruje času, je z hlediska historie uměleckých forem pozoruhodná. S mladickou snadností odolává tento výrazový prostředek typografie proměnám vkusu, životního rytmu, revolucím uměleckým, technickým i sociálním. Překračuje historické mezníky pružným krokem individualisty, vybavené tichým, ale pevným a nesentimentálním sebevědomím, která má za sebou nespočet úspěchů a tvořivých setkání, z nichž však ani jedno ji s sebou nestrhlo mezi stíny. Ani dnešek, doba informační exploze a vědeckotechnické revoluce, se neobejde bez tiskových písem starých staletí. A nepocítí uje je jako něco, čemu je třeba pro sešlost věkem věnovat zvláštní péči či z čeho je třeba utírat prach. Naopak.

Osud nepísmového typografického materiálu je ovšem jiný. Jakoby linky a ornamenty, jimiž dotvářeli výraz svých tisků naši předchůdci, byly onou daní, kterou splácí tiskové písmo času za své věčné mládí. Jejich tvarosloví je většinou jednoznačně vřazuje do té či oné stylové epochy; z téhož důvodu je můžeme vidět především jako součást typografie klasických literárních děl nebo historických románů. Ale vedou-li na stránkách knih život velice skromný (a mihnou-li se občas stydlivě na plakátu a na akcidenčním tisku), pak v časopisech a zejména v novinách jsou už vzácné jako bílý slon.

Důvodů, proč typografický ornament přestal být součástí živé praxe, je několik. Mezi ty významné a velké patří v první řadě racionalismus a věčnost, jimiž bylo prodchnuto „hledání modernosti“ uměleckými avantgardami v první třetině našeho století. Bezvýhradný důraz na konstrukci a funkci prosazovala v té době vedle architektury zvláště výrazně právě typografie. Pro ilustraci si citujme 8. bod progra-

mového manifestu, který pod názvem Elementární typografie uveřejnil v roce 1925 Jan Tschichold, významný a vlivný teoretik i praktik moderní typografie: „Elementární úprava vylučuje použití jakéhokoli ornamentu (také ornamentální linky, např. linky obrubné). Použití linek a o sobě elementárních forem (čtverec, kruh, trojúhelník) musí být bezpodmínečně zdůvodněno konstrukcí celku.“

Jak vidíme, bylo zavržení ornamentu naprosté. Pravda, po letech zastával sám Tschichold na jeho uplatnění názor mnohem diferencovanější a příznivější, takže mu milovníci jednoduchých názorů halasně vytýkali zběhnutí ke konzervativismu. Ale co naplat: přestože radikalismus 20. a 30. let později v konfrontaci s jinými názory zjemněl, přestože technicistní racionalismus našel během času protiváhu také v oživení dekorativního cítění, v typografii se tento názorový zvrat projevil a dosud projevuje především v návratu tiskových písem z přelomu století, tak bohatě zastoupených v produkci současných písmařských ateliérů a výrobců písma. Typografický ornament svou renesancí dosud neprožil. Proč?

Odpověď, zdá se mi, je prostá: protože je dnes v bohatství svých forem a možnosti použití téměř neznámý. Tento fakt je dalším závažným důvodem jeho zhistoričtění, důvodem, který evidentně souvisí se skutečnostmi shora uvedenými a do velké míry z nich vyplývá jako jejich skrytý a dlouhodobý důsledek.

Proto jistě vzbudí údiv a obdiv už množství linek, růžků, rámečků, řadových i kusových ornamentů, dekorativních grafických znaků a symbolů, které Milan Kopřiva shromáždil. Je jich tam několik tisíc - a to jde o výběr ze vzorníků českých, anglických, amerických, německých a francouzských tiskáren z období 1880 - 1920. Navíc o výběr z typografického materiálu, nabízeného a užívaného převážně tiskárnami novin a časopisů. (Tato doba byla ovšem zlatým věkem ornamentu, a to nejen typografického: umělecký historismus si programově přivlastňoval všechny formální prostředky minulosti, symbolismus a secese byly prodchnuty ornamentálním citem, art déco bylo jejich pokračovatelem na počátku 20. století.) ... “

1.12 Ornament na počátku evoluce grafického designu

Od dob mechanizované výroby, kterou označujeme jako průmyslová revoluce, zrychlující technický rozvoj zásadním způsobem ovlivňuje kulturně-spoločenské aktivity lidí. Impulsy však směřují i opačně: měnící se postoj člověka ke světu nutí techniku hledat prostředky, které by naplnily potřeby nových životních postojů. Bouřlivý rozvoj vizuálních médií jako je film, televize, video, který charakterizoval kulturu minulého století, završil epochální nástup počítače. Grafický design působící ve sféře vizuální kultury se ocitl přímo v epicentru „mediálního boomeru“ a prošel tak změnami, které výrazně ovlivnily jeho podstatu. V grafickém designu je to právě nástup nového pracovního nástroje – počítače, který nás nutí hledat podstatné znaky formování této profese již v dávné minulosti. Termín „grafický design“ se používá přibližně 50. let. V ortodoxním vnímání by tak tento krátký časový úsek měl představovat jeho dějiny. Ani existence „užitého“ či „komerčního grafika“ nesažá dále než do doby průmyslové revoluce. Vždy, když se někdo pokusil vytvořit co „nejdelší“ dějiny grafického designu, jen výjimečně v historii sestoupil hlouběji než do období vynálezu knihtisku. V této souvislosti se totiž objevilo mechanicky produkované a sériově množené spojení písma s obrazem, které považujeme za znak charakterizující grafický design.

Zavedení knihtisku si vynutilo vznik celé řady nových profesí jako je tvůrce písma jeho rytec, ilustrátor, sazeč, vydavatel a další. Tento fakt sice přinesl zdokonalování jednotlivých profesí při tvorbě nejrůznějších tiskových materiálů, zároveň však často znamenal ztrátu jednotné koncepce. Formování profese grafického designéra bylo pokusem o její nalezení a udržení, s nástupem počítače se z grafického designéra stává skutečný „režisér“, který má možnost kontrolovat všechny mezičlánky tvůrčího procesu a v ideálním, i když ve skutečnosti těžko realizovatelném, případě může zpracovat celý projekt od tvorby písma a obrazu až po konečný tisk.

Výstup počítačového designu je sice strojovým produktem, ne vždy však musí být produktem sériovým. Tato kapitola pojednává o tvarosloví a významu ornamentu, který byl oblíbený v 2. polovině 19. století a postupem času se vyvinul v ornament secesní.

Počátek evoluce grafického designu (v ortodoxním vnímání) vymezme časovým úsekem 2. poloviny 19. století, kdy se rodí reformní hnutí v uměleckém řemesle a sociální oblasti. V této souvislosti připomeňme „Prerafaelitské bratrstvo“, založené roku 1848 Dantem Gabrielem Rossettím aj., které bylo sdružením umělců toužících po reformaci anglického umění. Požadovali návrat umělců k přírodě a jasnou, jednoduchou kompozici. Dávali přednost středověkým tématům. Jejich vzorem byli italští malíři 15. století, doby před Rafaelem. Prerafaelisté byli významní tím, že dali podněty Morrisovi a později celé secesi.

Dilema historismu se pravděpodobně projevilo na Světové výstavě v Londýně. V názorech radikálnějších autorů, kteří reagovali na skutečnost, že u mnohých vystavených exponátů přemíra dekoru pohltila jejich užtkovo-funkční podstatu, můžeme sledovat zrod antiornamentalistické teorie, která se později stala základem funkcionalistické estetiky. V Anglii se také objevily první reakce. Kromě Sira Henryho Colea, jednoho z iniciátorů Světové výstavy, a Gottfrieda Sempera, který v té době pobýval několik let v Londýně, se roku 1856 zabýval problematikou ornamentu také Owen Jones ve své knize *Grammar of Ornaments*.

Nejvýznamnějším a nejvlivnějším zastáncem nové tvorby byl umělec, básník a společenský kritik William Morris. Na rozdíl od Colea či Jonese byl odpůrcem průmyslové hromadné výroby. Morris viděl v důsledcích industrializace – krajina zdevastovaná těžbou nerostů, pach a hluk z továren a expandující železnice, monotónní práci otupělí dělníci a jejich špinavé domy na předměstí – „dábelskou kapitalistickou slátaninu a nepříteli lidstva“. Tyto důsledky se staly nejsilnějšími argumenty zastánců návratu ke „starým zlatým časům“, podle kterých věk strojů zničil estetické cítění lidstva. Morris se stal příznivcem socialismu, nikoli však revolučním. Estetické a společenské nešvary podle něj úzce souvisely. Řešení spatřoval v reformě uměleckých řemesel, která si znovu připomínala středověk, kdy umění a řemeslo byly ještě úzce propojeny a umělci tak vytvářeli užitečné a esteticky krásné předměty. Proti dekorativní hojnosti historismu stavěl přírodní ornamenty a materiály i jasně členěné formy. Není proto překvapující, že je označován také za jednoho z prvních angažovaných ochránců přírody.

Morris se přátelil s oxfordským profesorem, uměleckým, ale i sociálním kritikem Johnem Ruskinem a ilustrátorem Woldem Cranem, autorem politických karikatur a plakátů. Právě Ruskin se stal přímým ideovým otcem nové jednoty umění a života (respektive duchovní a hmotné kultury), která se později stala ústřední pro hnutí Arts and Crafts. Morris se posledních šest let svého života věnoval vydávání knih, jejichž podobu odvozoval od raných knižních tisků. Jedním z titulů byla příznačně i „bible“ hnutí Arts and Crafts – Ruskinův spis *O povaze gotiky*. Jeho knihy se

stávají uměleckými výrobky. Splňují všechny předpoklady, které určuje definice krásné knihy, tedy esteticky dokonalé písmo a výzdobu, papír a formát. Hnutí Arts and Crafts se ve větší míře uplatnilo v 80. letech 19. století a mělo podstatný vliv na secesi, která vlastně v mnohém na toto hnutí navázala.

1.13 Ornament a secese

Secese byla v období od roku 1895 do první světové války mezinárodním hnutím s různými názvy. V Anglii se jmenovala decorative style, v Belgii a Francii tento styl nazývali L'Art Nouveau, v Německu se vžil pojem Jugendstil podle časopisu Die Jugend. V Itálii secese dostala pojmenování Stilo Liberty, v Rakousku se ujal termín Sezessionsstil. Náznaky formování secesního tvarosloví můžeme sledovat už od poloviny 19. století. Secesní umění bylo podmíněno specifickou atmosférou konce století.

Nostalgická spjatost secese s minulostí se v podmínkách nové reality průmyslové společnosti přetvářela v pocit rezignace a nihilismu, sentimentálních myšlenek na nenávratně plynoucí čas, bolest a smrt. Odpovědí na hrubost průmyslové techniky se stal kult ženského těla, obdiv ke krásným, ale pomíjivým jevům. Secesní záliba v kráse a dekorativnosti měla do značné míry dekadentní příchut'.

Secese odmítla bezduché kopírování historických slohů, minulost však tvořila neodmyslitelnou součást jejích zdrojů inspirace. Spjovala prvky evropského umění gotiky a rokoka, čerpala také z východních kultur. Secesní ornamentika souvisela se světem přírody (stylizované rostliny, hmyz), také charakteristický ornament sinusoidy („švihnutí bičem“) připomínal ženské vlasy, které navíc symbolizují vnitřní sepětí dvou lidí. Kontrast vlnící se linie a velkých, přesně vymezených barevných ploch byl inspirován japonským uměním (po navázání obchodních styků s Japonskem se v druhé polovině 19. století Evropou přehnala vlna japonismů všeho druhu). Vypjaté přírodní secesní formy dosáhly svého vrcholu kolem roku 1900, kdy už se však rozvíjela alternativní podoba secesní ornamentiky, která křivky nahrazovala přímkami, místo naturalistických či stylizovaných forem odvozených ze světa rostlin a živočichů se objevují abstraktní geometrické obrazce.

První příklady nových forem nalezneme v anglické užité grafice a knižní tvorbě. Důraz se tu klade na příklon k přírodě přejatý od hnutí Arts and Crafts. Neklidné, organicky zaoblené linie, stylizované rostlinné formy, stonky a úponky květin se staly ornamentem. Přednost se dávala leknínům a liliím, protože bylo možné využít i jejich symbolický obsah. Uvědomme si, že ornament se stává pro secesní umělce samou podstatou jejich práce, není jen něčím přidaným, něčím, co doplňuje či zdobí. Barevnost není pouhou charakteristikou zobrazovaného předmětu, ale vytváří hodnotu samu o sobě. Základním požadavkem je syntéza barev podle principu harmonie a kontrastu. Secese vyhledává neobvyklé a dosud nepoznané lomené barevné odstíny.

Hlavním znakem secesního cítění je stylizace. Tento pojem vznikl ne náhodou právě v období secese. Ve snaze překonat historickou ornamentiku se obrací přímo k přírodě a čerpá z ní motivy listů, květů, lidského či zvířecího těla. Secesní ornament není jen dekorací, má významnou funkci, je nositelem symbolu. Tímto můžeme vysvětlit, proč právě písmo a grafická úprava knihy se stala vyhledávaným polem působnosti secesních umělců. Nakonec i lidská postava se mění v asymetrický or-

nament. Vířivý pohyb doplněný rozevlátou draperií vytváří z ženské postavy něco téměř nadpřirozeného, odprošťujícího se od klasických křivek ženského těla. Tyto linie pak připomínají spíše mořskou medúzu nebo návrh vázy od Tiffanyho. Je-li inspiračním zdrojem secese a její ornamentiky příroda, pak mluvíme především o nižších stádiích organického života, kdy konečným cílem je proniknout k procesu metamorfózy. Odtud také pochází secesní záliba v mnohoznačnosti. Ornament je tedy jakýmsi záznamem silového pole, které tvůrce nalezne sám v sobě, ve svém psychofyzickém bytí a není jen nějakým subjektivním návrhem, protože jde o zachycení sil a energií kolujících v celém vesmíru. Autor je samozřejmě jeho součástí.

Secesní ornament vzniká jako pohyb v ploše. Mluvíme tu o kombinaci abstraktních tvarů se zoomorfními a vegetativními motivy. Tvůrci pracují s čistou linií nebo plošnými výřezy, nelze přesně říci, co představuje ornamentální vzor a co jeho podklad. Pozitivní a negativní vzor můžeme libovolně zaměňovat podle cítění každého z nás, kteří představujeme roli „diváka“. Zdůrazňuje se asymetrie, která stírá hranice mezi nahoře a dole. Secese ctí plochu. Na horror vacui minulosti reaguje amor vacui, inspirovaný japonským uměním. Secesní barva zdůrazňuje spíše plochu než prostor, umělci dávají přednost žluté, fialové, modré a zelené v různých odstínech, také bílá a černá jsou opět považovány za barvy.

1.13.1 Fenomén plakátu

V období secese se objevuje nová forma reklamy – plakát. Nejpevněji je z afišistů – tvůrců plakátu spjat se secesí Alfons Mucha. Oproti Lautrecovým plakátům, které směřovaly k realismu a sociální analýze, jsou Muchovy plakáty abstraktně-dekorativní. Vykazují vlivy byzantské mozaiky, ikon, vysoký úzký formát vychází z japonského svitku kakemonu, jeho stylizovaná figura je ovlivněná gotickým vertikálismem a manýrismem. Muchovy plakáty se vyznačují bohatstvím ornamentu, stylizovaného do secesního „švihnutí bičem“ (coup de fouet), plošnou stylizací. Díky Muchovi se plakát včlenil do kapitol výtvarné kultury. Jeho osobnost je díky způsobu tvůrčího myšlení a využití ornamentu v grafickém designu bezesporu ojedinelá, věnujme proto jeho práci a životu samostatnou kapitolu.

Alfons Mucha

Vytvořil řadu divadelních plakátů pro Sarah Bernhardt, reklamní plakáty, ve kterých navázal na Chéretovu tradici krásné slečny propagující jakýkoliv výrobek: cigarety, papírky, parfémy, likéry, pivo, kola, sušenky, kakao, mýdlo a další. Přispěl k formování iluze využívané v moderní reklamě, kde určitý tvar se spojuje s krásnou ženou představující společenský úspěch. Byl autorem návrhu první české poštovní známky a řady bankovek.

O prázdninách v roce 1888 hrabě Khuen-Belassi postavil mladého Alfonse Muchu před těžké rozhodnutí. Byl Muchovým mecenášem a nabídl mu, že může pokračovat ve studiích buď v Římě nebo Paříži. V ohledu na současnost a aktuální dění ve výtvarném umění se Mucha celkem logicky rozhodl pro Paříž. Po zastavení apanáže se živil jako ilustrátor a afšista. V letech 1892-1895 nebyl ještě příliš populární, přestože jeho ilustrace již vycházely v časopisech. Z tohoto období jsou pravděpodobně nejdůležitější ilustrace k pohádkové knize Xaviera Marmiera, Contes des Grand'mères, kde se v zárodcích objevují některé Muchovy motivy, a především

jeho úžasný smysl pro dekorativní kompozici. Tříbení dekorativní zručnosti můžeme vidět také na prvním Muchově známém kalendáři pro firmu Ch. Lorilleux z roku 1893 i na plakátu Papetrie z roku 1894. Přes zřejmé kvality by se však s těmito pracemi neprosлавil, byly výtvarně závislé na dobové konvenci. Způsob jakým Mucha během několika měsíců našel vlastní, osobitou cestu především v oblasti plakátu, vzbuzuje dodnes obdiv.

Muchova sláva začala dnem, kdy byl v Paříži vylepen plakát na hru Victoriena Sardoua Gismonda. Byl to teprve druhý autorův pokus v této oblasti, přesto si tu vytvořil svůj základní, neobyčejně variabilní typ plakátu. Je pro něj charakteristický prodloužený formát a ženská postava v zasněném, zároveň však výmluvném postoji. Detaily jsou potlačeny ve prospěch nápadně noblesního celku. Zdůrazněná obrysová linie tvoří v místech, kde opisuje vlasy a záhyby šatů, ornament. Odpůrci později posměšně nazývali prameny vlasů, stylizované do dlouhých, vířivých linií, které v některých případech zaplnily téměř celou plochu plakátu, „Muchovy makarony“. Mělký obrazový prostor nechával postavy vystupovat z plochy, a tím se stával motiv ještě více alarmujícím. Při tvorbě plakátu poslechl Mucha svůj instinkt a neilustroval ani děj dramatu, ani pohyb. Vyzdvihl především celkový dojem plynoucí z dramatičnosti hlavní postavy, zároveň se mu podařilo zachytit půvab a podobu Sarah Bernhardt.

Obdiv a popularita, které si získal díky prvnímu plakátu pro Sarah Bernhardt mu přinesly i řadu objednávek plakátů a ilustrací. V lednu 1895 vycházejí Muchovy dekorativní ilustrace v prestižní revue *Le Monde Moderne* a také sedmdesáti celostránkovými kompozicemi doprovází knihu *Le Grand Ferré*. Z tohoto roku pochází i další plakát pro divadlo Sarah Bernhardt *Les Amants*. Také další práce, reklama na lázně Luchom, není úplně nejtypičtější, hlavní postavou je muž – jezdec, předpokládá se, že pohled na kasino a lázeňskou budovu doplnil jiný autor. Řada prvků však již ukazuje na Muchovu stoupající jistotu. Výrazná obrysová linie, hrající si s prameny hřívy i ohonu koně jako s ženskými vlasy, odvážná zkratka, stejně jako detail kvetoucího bramboříku u dolního okraje jsou už mistrovské a nezaměnitelné.

Kalendář pro firmu Vieillemard ze stejného roku zobrazuje v jisté, ale tradiční kresbě Paridův soud. Pozoruhodná je na něm pouze ornamentální bordura, která již anticipuje časté využití tohoto motivu v Muchově pozdější tvorbě. V roce 1896 začíná Muchova spolupráce s tiskařskou firmou Champenois, ke které Sarah Bernhardt převedla výrobu svých plakátů. Firma Lemerciere, se kterou původně spolupracovala totiž zpronevěřila 550 kusů plakátů Gismonda. Náklady plakátů v této době byly opravdu vysoké. Dobové prameny mluví o 4000 - 7000 kusů. Běžně byla hlavní část plakátů tištěna na papíře, část nákladu pak na japanu, velínu, hedvábí i na speciálně vyrobených čínských papírech. Cena se samozřejmě lišila podle vzácnosti materiálu. Zajímavostí je, že část nákladu – určená většinou přímo sběratelům – bývala obvykle vytištěna bez písma a byla mnohem dražší než skutečný plakát s reklamní informací.

Od roku 1896 byly Muchovy práce pravidelně reprodukovány v časopisech *La Plume*, *Au Quartier Latin*, *Le Figaro illustré*, *Les Maîtres de l’Affiche*, *La Revue Mame*, *L’Image*, *Le Courrier Français*, *Paris-Noël*. Velký ohlas měl jeho plakát pro dvacátou výstavu v *Salon des Cent*. Formát plakátu není tak protáhlý jako u Gismondy, zobrazená žena je vidět pouze ze třičtvrtin. Arabeska vlasů v krásných vlnících se křivkách už zaplňuje téměř třetinu plochy. Barevnost je tlumená, ve větší míře je použita zlatá barva. Plocha plakátu je mělká, máme pocit, že figura vystu-

puje z plakátu směrem k nám. Mucha toho docílil díky precizní modelaci detailů tváře, rukou a těla.

Do stejné formální kategorie zařaďme také plakáty na parfém Rodo, na cigaretyový papír firmy Job nebo jeden z nejslavnějších Muchových plakátů Zodiak – Zvěrokruh. Hlava krásné rusovlásky je ozdobena jednou z typických muchovských „byzantských“ čelenek. Dekorativní bohatství vlasů, šperků, šatů i znamení zvěrokruhu za hlavou ženy je doplněno dokonalou naturalistickou kresbou plodů a listů v horních okrajích plochy plakátu. Tato kontrastní synéza společně s promyšlenou kompozicí působí dokonale. Je to skvostná a právem slavná ukázka toho nejlepšího, co Mucha uměl v oblasti dekorativní tvorby.

Kromě dvou dalších komerčních plakátů vznikly v roce 1896 tři významné práce pro Sarah Bernhardt. Koncem roku 1896 byl na ulicích vylepen druhý Muchův plakát pro Sarah Bernhardt v hlavní roli Dámy s kaméliemi. Je to prvděpodobně Muchův nejkrásnější plakát. Pastelová barevnost, gesto ženy, která je oděna do bílého, vyjadřující žal, stříbrné hvězdy na jemném růžovofialovém podkladu, tajemná ruka držící kamélii, to vše geniálně vyjádřilo atmosféru hry. Každá drobnost tu měla svůj symbolický význam, vše bylo až neuvěřitelně promyšleno. Detail srdcí obtočený trním v horních rozích plakátu se později stává důležitým symbolem ve výčtu Muchových ozdob.

V této době byl také vytištěn další Muchův pozoruhodný, do všech detailů vypracovaný plakát k divadelní hře Alfreda de Musseta *Lorenzaccio*, kterou uvedla opět Sarah Bernhardt. Péče věnovaná každému detailu a možnost výtvarně vykládat obsah hry byly pro Muchu velmi přitažlivé. Plakáty pro Sarah mu k tomu dávaly příležitost. Zároveň tak vytvořily předobraz klasického Muchova plakátu, který se úspěšně zařadil do komunikační sféry a sloužil tak pro čistě reklamní a komerční účely. Případů je celá řada. Připomeňme plakát na šampaňské *Ruinart* nebo krásné dívky propagující sušenky, likéry, Nestlé moučku i jiné produkty různých firem. To, že tyto produkty propaguje diva Alfonse Muchy znamenalo úspěch už předem. Muchovy se podařilo vystihnout jak dobový ideál ženské krásy, tak podstatný požadavek reklamy: vytvoření nosného typu vizuální komunikace, kdy na diváka příjemně esteticky působící obraz obsahuje propagovaný předmět. Jestliže jedním z nejdůležitějších prvků reklamy je nalezení účinné, opakovaní schopné výtvarné prezentace, je dalším, stejně důležitým principem schopnost přinášet stále nové a jiné nápady. Mucha pracoval pouze se třemi kompozičními vzorci. Jimi dosáhl skutečné slávy a uznání v laických i odborných kruzích.

Mucha začal pracovat na ilustrovaném vydání knihy Roberta de Flers, *Princesse de Tripoli*. Vyzdobil tak knihu 132 litografiemi, 10 iniciálami, květinovými ornamenty a vinětami, navrhl také obálku. Tisk knihy byl dokončen 21. května 1897 v 252 číslovaných exemplářích. Litografické kameny byly po vytištění (podle údaje v tiráži) zničeny. Toto francouzské vydání je řazeno k celosvětovým bibliofilským skvostům. Mucha tu opět díky své dekorativní fantazii dosáhl dokonalého výsledku. Ornament abstraktní střídá opakující se motiv květin, ptáků, hadů, zvířat. Do toho jsou vkresleny lidské postavy. Text stránek je umístěn do jednotného prostoru, který lemuje zdvojená hladká linka. Ta se zavíjí pouze v rozích. Tím Mucha docílil klidu a působivosti jednotlivých stran, ačkoli jsou přeplněny ornamentem i kresbou. Použité ornamentální prvky tu mají symbolický význam, ten se čím dál více blíží symbolice okultismu a svobodného zednářství.

V knize můžeme najít také jakési „portfolio“ či přehled jednotlivých motivů, které od té doby provázejí Muchovo dílo. Jsou ro srdce probodená trním, pěticipé a šesti-

cípé hvězdy, motivy oka a křídla. Díky vyváženosti dekorativní i obsahové stránky, bohatství dekorativních motivů i promyšlené kompozici, která tvořila jednotně působící celek, si Ilsée získalo velké ocenění.

Připomeňme jednu zajímavost úzce spjatou se způsobem Muchova myšlení, která bezpochyby přispěla k nezaměnitelným formám jeho dekorů. Okultismus provozoval Mucha po celý život, zážitky, které prožil v posledních letech 19. století ho však ovlivnily natolik, že zásadním způsobem zasáhly jeho tvorbu. V roce 1898 vstoupil v Paříži také do zednářské lóže. Zednářské společenství svými cíli i svým uspořádáním bylo pro Muchu ideální cestou k uskutečnění vlastních představ o smysluplném životě. Osvěta povznášející bližní, víra v Moudrost a Lásku jako určující principy a konečný cíl všeho snažení. Později, v roce 1919, se zásadním způsobem zasloužil o vznik české lóže a stal se velmistrem řádu u nás. Ze zachované korespondence do dozvídáme, že práce v hnutí byla pro něj prvořadá a že jí věnoval značnou část svého času až do konce života. (Se zednářskou aktivitou souvisí později i zatčení a výslech na gestapu.)

K jeho vrcholným plakátům patří Médea a Hamlet, zároveň to jsou jedny z posledních, které vytvořil pro Sarah Berndhardt. U Hamleta se objevuje ornament, bohatý a střídmy zároveň, pouze v horní polovině plakátu, klidně pojatá spodní polovina rafinovaně zdůrazňuje hlavní postavu a opět ji nechává plasticky vystupovat z plochy k divákovi. Podobně komponovaná je i Médea.

Připomeňme plakát pro firmu Job, vyrábějící cigaretové papírky. Pozadí plakátu tvoří vtipně stylizovaná značka firmy, která je změněna v brož, zdobící šaty tmavovlasé dívky. Její postava je obkroužena bohatou arabeskou černých vlasů a vkomponována do kruhu. Motiv kruhu nebo jeho části pak patří, stejně jako stylizované vlasy, k dalším charakteristickým prvkům Muchových dekorací. Byl pro něj symbolem harmonie a nekonečna.



Mucha měl také přirozený pedagogický talent, byl vyhledávaným učitelem. Takže je zcela logické, že se pokusil vytvořit jakýsi soubor, kde soustředil veškeré své poznatky a vzory jednotlivých dekorativních úloh. V roce 1902 bylo v Paříži vydáno pedagogicky orientované dílo *Documents décoratifs*, které se stalo opravdovou pomůckou využívanou v celém světě.

Documents décoratifs je soubor 72 tabulek, které mimo jiné obsahují zmenšenou verzi plakátu, čistě dekorativní stránky nebo třeba dokonale kreslené návrhy písma. Velká obliba této publikace vedla později k vydání obdobné pomůcky, která předvedla možnosti zakomponování lidské postavy do různých geometrických útvarů, například do trojúhelníku, kruhu, hvězdy. Druhý soubor je jednotnější a více popisnější.

Je až neuvěřitelné, že „Mucha, kníže mezi tvůrci plakátu“ toužil po jakési formě „vyššího“ umění, ke kterému se postupně přibližoval díky cyklu Slovanské epopeje. Jeho činnost v oblasti grafického designu můžeme právem považovat za vrcholnou. Dodnes tak trvá kontrast zájmu o Muchovu dekorativní tvorbu a nezájmu o malířské dílo. Jeho motivy se stávají součástí inspiračních zdrojů pro současné autory a grafické designéry.

1.14 Kubismus

Kubismus jako umělecký směr vznikl počátkem dvacátého století. Projevil se v architektuře, malířství, sochařství, ale také v knižním designu. Podobně jako v zahraničních publikacích typu *Ver sacrum* se i v *Moderní revui* či *Volných směrech* objevují zmínky o dekorativně upravených knihách, které upoutávají z hlediska designu, a o umělcích, kteří se aktivně zajímají o knižní grafiku.

Umělci, designéři a typografové, pokračovali v moderním českém úsilí o krásnou knihu a v jejich knižních úpravách se vedle kombinací folklorismu a geometrického ornamentu objevuje fascinace ostrými geometrickými formami českého kubismu. Vrchol představuje rondokubistický knižní design raných dvacátých let. František Kysela a Vratislav Hugo Brunner se stali předními představiteli dekorativního kubismu v oblasti knižního designu. Pro Kyselu je charakteristický zdobný hvězdicovitý obdélník, pro Brunnera pak ornamentální kazeta ve formě diamantu.

1.15 Cesta k moderně

Secese se formálně vracela do minulosti, byla extravagantní a luxusní, zároveň ale i prochnutá revolučním odhodláním, které naprosto jasně vidělo problémy industrializace. Jen se s nimi kvůli svému „úniku k přírodě“ nedokázala vypořádat. Vedle přebujelých rostlinných motivů se setkáváme s věcně geometrickými formami a odmítáním veškerého ornamentu.

Jak si vysvětlíme onu dříve netušenou sílu, plnost a barevnost ve všech druzích umění ve Vídni na přelomu 19. a 20. století? Odkud všechny pohledy v této epoše pocházely? Byly tu už pokusy dobrat se příčin – v nejrůznějších souvislostech a z mnoha aspektů, a vždy znovu narážely na totéž jádro, ať už postupovaly historicky, sociologicky, ideologicky nebo čistě fenomenologicky.

Na přelomu století dosáhla donedávna ještě bezprávná skupina ve směsí národů staré habsburské monarchie takového stupně emancipace, společenské mobility a kulturního zjemnění, který umožnil vykrystalizování rakouského životního pocitu a rakouského uměleckého vkusu. Karl Kraus, nejostřejší soudce dobové Vídně, představoval pro více než jednu generaci vůdčí postavu ve všech oblastech estetiky. Podporoval boj Adolfa Loose proti ornamentu, proti „secesi“ a její dekorativní přebujelosti, zlatým spirálám a popínavým rostlinám, která nabyla díky Gustavu Klimtovi, Josefu Hoffmannovi, Kolo Moserovi a „vídeňským dílnám“ vůdčího postavení. Nechuť k tradičním látkám a překonaným výrazovým schémátům naplňuje kolem roku 1900 literaturu stejně jako architekturu, Arnolda Schönberga i Oskara Kokoschku. V rozpadajícím se světě, který se chápe jako zdání nebo – u Hoffmannsthalu – jako podobenství, se zoufale hledá zákon, který by nebyl frází. Byli

to převážně architekti a další tvůrci, kteří se stali svými individuálními formami, metodami, teoretickými úvahami o funkci či svými postoji k průmyslu průkopníky moderny. K okruhu rané vídeňské moderny patřil také již zmíněný Adolf Loos, který naprosto odmítal ornament, včetně jakéhokoli redukování dekoru. Působil převážně jako architekt, jeho teoretické studie se však dají snadno aplikovat na předměty, které zahrnuje oblast grafického designu. Principy, které vyznával, shrnul ve své slavné esejí, příznačně nazvané *Ornament a zločin*, ta vyšla v roce 1908. Píše tu:

„... Papujec tetuje svou kůži, svou pirogu, své veslo, vše, co mu přijde pod ruku. Není zločincem. Moderní člověk, jenž se tetuje, je zločinec nebo zvrhlec. V mnoha věznicích počet tetovaných stoupá až na 80%. Tetovaní, kteří žijí na svobodě, jsou skrytými zločinci anebo zvrhlými aristokraty. Stává se, že jejich život zdá se bezúhonný až do konce; toť proto, že jsou mrtví po svém zločinu. Potřeba, kterou pociťuje primitivní člověk, aby pokrýval ornamentem svůj obličej a všechny předměty, jež používá, je vlastním původem umění, počáteční „koktání“ malby. Je to potřeba původu smyslného – táž potřeba, z níž tryskají symfonie Beethovenovy. První člověk, který nakaňhal ornament na skalní stěnu své jeskyně, pociťoval tutéž radost jako Beethoven komponující Devátou.

Pakliže však základ umění zůstává týž, výraz mění se průběhem století a dnešní člověk zakoušející potřebu kaňhati po stěnách je zločinec anebo zvrhlík. Taková potřeba je normální u dítěte, které počíná uspokojovat svůj umělecký instinkt čmárajíc erotické symboly. U člověka moderního a dospělého je to příznak choroby. Vyslovuji a prohlašuji tento zákon: Tou měrou, jak se rozvíjí kultura, ornament mizí z užitkových předmětů... Co právě tvoří velikost naší doby, je její neschopnost vytvářet novou ornamentiku. Přemohli jsme ornament: naučili jsme se tomu, že se bez něj obejdeme... Ale nepočítal jsem se spátečníky, s přáteli Minula, kteří by rádi viděli, kdyby lidstvo i nadále se podrobovalo tyranii ornamentu. A přece ornament není již modernímu člověku k radosti... A co více, vzdal jsem se všech pokusů, které byly činěny, aby ornament byl uměle oživen – i když šlo o estetiku. Tyto pokusy jsou odsouzeny hned v samém jejich zrodu: žádná moc na světě, ani státní, nemůže zadržet vývoj lidské kultury. Je to jen otázka času. Co mne zlobí, není škoda estetiky, je to škoda hospodářská, která pochází z tohoto směšného kultu minulosti... Ze skutečnosti, že ornament není již přirozeným plodem naší kultury, nýbrž přežitkem minulosti anebo znakem úpadku, plyne, že práce ornamentalisty nemůže být normálně placena... Potlačení ornamentu má za následek zkrácení denní pracovní doby a rozmnožení mzdy... Čínský řezbář pracuje šestnáct hodin, americký dělník osm... Ornament, nejso spjat s naší kulturou žádným organickým úvazkem, přestal být výrazem naší kultury. Ornament, jenž se dnes vyrábí, není již živým plodem ani společnosti, ani tradice; je to rostlina bez kořenů, neschopná rozvíjet se a znovu ožít... Moderní ornament nemá ani rodiče ani potomstvo ani minulost ani budoucnost... Snesu tetování u Kafrů, ornamenty Peršanů, Slovaček, vroubkování a dírkování svého ševce... My, izolovaní, aristokraté, máme své moderní umění, umění, které nahradilo ornament... Člověk dneška užívá nebo zahazuje, podle své libovůle, ornamenty kultur starých nebo exotických... Nevynalézá již nové... Šetří a soustřeďuje svou schopnost vynalézavosti pro vyšší věci.“

Od roku 1897 Loos intenzivně publikoval, hlavně polemicko-satirické články o vídeňské secesi. Vystupoval jako teoretik a realizátor puristicko-funkcionalistické architektury, oproštěné od zbytečné zdobnosti a ornamentu, které nesnášel.

Kultovní esej vídeňského architekta, rodáka z Brna, Adolfa Loose je pozoruhodná především tím, že po více jak 100 letech je stále aktuální. Znaky staročeštiny tu jsou patrné. Charakter jeho literárního díla je především výchovný (vzdělávací) a mravokárný. Loos po návratu z Anglie a Ameriky, kde u svých příbuzných pobýval déle než tři roky, shledal hospodářskou i společenskou atmosféru a prostředí Rakousko-Uherské monarchie jako zaostalou a snažil se ji pořádně reformovat. Odpor a nenávisť, na které narazil, se s ním táhly celý život. Loos se nezaměřoval výhradně na architekturu, ale bojoval i proti kloboukům, oděvům a dalším nešvarům tehdejší společnosti. Rozpory mezi jednotlivými společnostmi chápe, snaží se je však co nejrychleji smazat. Přesto uznává, že Slovačka bude stále vyšívat krajky a podobně. Obrací se zvláště na mladou generaci, ve které vidí nositelku moderního způsobu života. Většina jeho argumentů je logická, někdy však postrádají historický kontext.

Slavná Loosova věta „ornament je zločin“ – věta, s níž je natrvalo ztotožňován, je tedy výrok, který uspíšil proces odloučení od historismů a secesní dekorativnosti a na počátku dvacátých let podpořil nástup funkcionalismu, který hlásá krásu čistého prostoru a linií, odvrhuje dekorativnost a veškerý ornament. „Většinou se tím (ornamentem) jenom zastírá nedostatek tvůrčích nápadů a smyslu pro organickou funkčnost a falešně se přitom argumentuje pojmy jako je fantazie,“ napsal na konci dvacátých let fotograf a pedagog výmarského Bauhausu, který ovlivnil i českou scénu, László Moholy-Nagy. I přes veškerou snahu Loosovu dnes ornament stále žije.

Odpůrci jistě namítají, že předešlá kapitola se vymyká z bariér námi zkoumaného tématu. Uvědomme si však, že tato zásadní práce ovlivnila nejen architekturu a užité umění, v jejíž oblasti se Adolf Loos pohyboval, ale bezpochyby celkově změnila způsob uvažování tehdejší společnosti, která se postupně uzavírá ornamentu v jakékoli podobě. Řekněme třeba ornamentu na plakátech a akcidenčních tiskovinách.

1.16 Art Deco

Meziválečný umělecký styl Art Deco se rozvíjel především v architektuře, ale také v módě, interiérovém i grafickém designu, šperkařství a částečně i ve výtvarném umění. Vznikl v Evropě, brzy se však hlavně prostřednictvím architektury a interiérového designu rozšířil také do Spojených států. Jeho název má původ v pojmenování mezinárodní výstavy Exposition Internationale des Arts Decoratifs Industriels et Modernes, která se konala roku 1925 v Paříži a která byla uspořádána na podporu života v novém moderním světě nového století. Tento název se začal používat až v 60. letech 20. století zásluhou britského uměleckého kritika a historika Bevis Hilliera, v době svého vzniku se Art Deco nazýval modernismus nebo Style Moderne. Art Deco bývá často připodobňován k secesi, nicméně ve své podstatě klade větší důraz na moderní estetiku a soulad mnoha avantgardních uměleckých tendencí na počátku 20. století. Odráží v sobě vliv kubismu, ruského konstruktivismu a italského futurismu a jejich pojetí abstrakce, tvarové deformace a zjednodušení tvarů společně s jasnými barvami. Art Deco je oslavou nového století, propaguje krásu v dynamice, reklamě a nových technologiích. Od ostatních uměleckých směrů té doby se liší hlavně svým odklonem od klasických tradic v umění, i když v mnoha případech je inspirován orientálními motivy i řeckými a římskými námě-

ty a lze v něm vystopovat také vlivy egyptského i mayského umění. Všechny tyto vlivy však mají jedno společné: moderní pojetí zpracování. Tento styl byl vždy velmi příznivě přijímán veřejností hlavně pro svou lehkou eleganci a sofistikovanost v užitém umění pro nejbohatší vrstvy i střední třídu.

Protože byl Art Deco obrazem meziválečného blahobytu, jeho konec nastal společně s koncem finančních jistot. Jeho úpadek začal po krachu na burze v roce 1929, který s sebou přinesl celosvětovou krizi. Když se potom celková situace pomalu začala navracet ke svému původnímu stavu, přišla druhá světová válka, která ukončila všechny naděje na další rozvoj Art Deca. Po válce pak význační umělci Art Deca na předválečné tradice nenavázali, neboť propagovali nové umělecké tendence a směry. V dnešní době je Art Deco oblíben hlavně pro svou unikátnost, s jakou představuje životní styl meziválečných let.

1.17 Ornament a klipart

Kliparty bývají oblíbenou zbraní méně zkušených grafiků, někdy však jimi nepohrdnou ani mistři. Dají se využít při tvorbě vizitek, letáků; noviny, kde najdete dekorativní obrázky vložené přímo do textu také existují. Zamysleme se nad paralelou zdobnosti a kýče.

V současnosti je k dostání široká škála nejrozličnějších typů těchto obrázků. Firma Zoner software, producent známého grafického programu Zoner Callisto, uvedla kolekci původních českých klipartů – „České kliparty“. Na CD nalezneme 2187 vektorových obrázků ve formátech WNF a ZMF (Zoner Callisto 3.0 formát) roztríděných do 34 kategorií: architektura, armáda, astrologie, camping, doprava, ekologie, elektro, hračky, houby, hudba, jídlo, kuchyně, květiny, lidé, nábytek, nástroje, obchod, ornamenty, písmena, počítače, pohádky, předměty, příroda, rámečky, různé, sport, stromy, svět, události, vesmír, víra, zdraví, značky a zvířata.

Autoři tvrdí: „Kolekce je unikátní tím, že odpovídá českým zvyklostem. V zahraničních kolekcích těžko naleznete třeba symbol Velikonoc nebo významné české stavby ...“.

V celé kolekci se objevuje přibližně 20-30% klipartů s českou tematikou a s českými zvyklostmi. Je pravda, že klipart Škody Octavie bychom v zahraničních kolekcích také asi těžko hledali! Totéž se dá říci o velikonočních kraslicích. Další kategorií, která si zaslouží zmínit, je camping, typická česká zábava. Mezi kliparty s českou tematikou lze také zařadit kategorie houby a květiny, kde najdeme především rostliny z českých luk a hájů.

Je libo „kliparty“ ze začátku minulého století? Máte je mít. Předlohou pro vytvoření datového CD byla kniha typornamentů, ta se stala „biblí“ a inspirací pro několik generací grafiků. Autorem původních, tuší nakreslených obrázků je Martin Šaroun. Balík, který obsahuje 3500 obrázků je k dostání v CD-ROM verzi. Můžete tak použít kresby ve stylu Art Deco nebo renesanční obrázky ze 30. let. Některé motivy jsou vyloženě nepoužitelné. Například vozy tažené koňmi nebo auta ze začátku minulého století. Tím klienta opravdu nepotěšíme.

Dalším příkladem jsou kliparty, které nabízí firma Microsoft na svých oficiálních stránkách www.office.microsoft.com. Jednotlivé obrázky jsou zařazeny do nejrozličnějších kategorií běžného života: například doprava, lidé, komunikace, cestování, jídlo, škola, umění, zdraví ... najdeme tu i série dekorativních a abstraktních motivů

či různé symboly. Obrázky jsou jednoduché, esteticky, dle mého názoru, často až málo líbivé či nevkusné.

Současný grafický design se možná časem stane tím, čím se stal design 50. a 60. let. Tedy stylem, jímž mnozí opovrhují, jiní se vyžívají v jeho znovuoživení. Mezi ty druhé patří také tvůrci písem, která si můžete prohlédnout na adrese www.girl-swhowearglasses.com, součástí nabídky jsou také retro kliparty. Pokud patříte mezi milovníky pastelových barev, komiksových postav nebo ručně psaných titulků a rádi byste se inspirovali či nějaký font získali zdarma, zavítejte právě sem. Každé písmo je představeno vlastní stránkou s vtipnou retro grafikou. Opravdu stojí zato. Uvádíme tu pouze několik příkladů z nespočetného množství dalších, které jsou mnohdy i zdarma k dispozici. Nabízí se hned několik nejasností. Jsou toto odvozeniny ornamentu nebo pouhý zmetek? Do jaké míry se dají tyto kliparty využít? Vždy je to otázka vkusu a estetického citění každého z nás. Chovejme se tedy jako profesionálové a nedělejme si zbytečnou ostudu, nekažme tak dobrou pověst špičkám grafického designu.

1.18 Ozdoby jako součást písmové rodiny či samostatných abeced, obrázky

Přestože někteří písmaři ke svým písmům dodávali určité ozdoby již od renesance, opravdový rozvoj tvorby dekorativních prvků charakterem odpovídajících konkrétní písmové rodině nastal až na počátku 20. století. Písmolijny nabízely k mnoha písmům odpovídající ozdoby. Typografové zabývající se tvorbou nových písem již k některým písmům tyto ozdoby rovnou navrhovali.

Rozvoj vědy a techniky si vynutil další novinku: vznik speciálních písem obsahujících rozličné vědecké symboly a značky s mezinárodní platností. Vznik počítačových písem znamenal také ztrátu množství původních ozdob nebo ornamentů. Naštěstí je dnes nabídka písem tak široká, že se některé písmolijny vrací pro inspiraci do minulosti a na trhu se snaží konkurovat tím, že k písmům nabízejí široké sady doplňkových fontů s ozdobami nebo iniciálami. Citlivé užití těchto ornamentů může nečekaně zkrášlit typografickou úpravu a výrazně tak pomoci grafikovi při jeho práci.

Mezi písma, která jsou doplněna grafickými ozdobami patří například Poetica (Robert Slimbach, 1992), HTF Hoefler Text (Jonathan Hoefler, 1991), Adobe Caslon (Carol Twombly, 1990), Minion (Robert Slimbach, 1990), Linotype Didot (Adrian Frutiger, 1991) nebo Auriol (Georges Auriol, 1903).

Některé písmolijny doplňují ornamenty nejen rozsáhlé rodiny písem, ale i jednotlivé abecedy. Připomeňme americkou společnost P22, která doplňuje obrázkovými písmi většinu svých rodin (P22 II Futurismo, P22 Escher, P22 Czech Modernist). Samostatný balík typografických ozdob nabízí ve svém katalogu také Střešovická písmolijna. Některé obrázky jsou poněkud kuriozní a těžko by hledaly uplatnění, celkově se však jedná o výtvarně působivou kolekci s mnoha užitečnými ozdobami, která je svým výtvarným projevem pro Střešovickou písmolijnu charakteristická. Písmolijny také nabízejí ve formě počítačového fontu rozmanité kolekce obrázků. Připomeňme kolekci vánočních motivů (Christmas Ornaments), zvířátek (Animals, Artifact, Dinosaur), oblíbené jsou digitalizace prehistorických kreseb nebo rytin.

1.19 Upravená písmena abecedy

Další specifickou kategorií obrázkových písem tvoří ta, jež jsou složena převážně z běžných písmen abecedy. Patří sem například fonty obsahující speciální matematické znaky, znaky z oblasti autorských práv (Legal Trademarks), nebo to mohou být například logotypy firem. Nezapomeňme také na fonty, které napodobují počítačové klávesy (Keycaps, Keystrokes). Do této kategorie bychom určitým způsobem mohli zařadit i parafráze historických obrázkových písem, kupříkladu dříve již zmíněné hieroglyfy (P22 Hieroglyphic, Linotype Hieroglyph Pi). Některé firmy si nechávají na zakázku zhotovit vlastní font obsahující speciální znaky, například vlastní logotyp.

1.20 Piktogramy a symboly

Velice oblíbenou formou obrázkových písem jsou dnes bezesporu symboly, které se dokonce staly nedílnou součástí operačních systémů. Mezi nejznámější patří Zapf Dingbats (Hermann Zapf, 1978) nebo Webdings (společná práce: Vincent Connor z firmy Microsoft a Sue Lightfoot, Ian Patterson a Geraldina Wade z firmy Linotype, 1997).

Soubor symbolů Zapf Dingbats, které navrhl významný německý typograf Hermann Zapf, dodnes patří k těm nejoblíbenějším a nejužívanějším na světě. Zapf Dingbats totiž představuje typickou kolekci symbolů pro univerzální použití v každodenní praxi, i když profesionální typografové a grafici dají spíše přednost méně využívaným obrázkům.

Zařaďme sem také šipky, fonty, které obsahují praktické, mezinárodně srozumitelné piktogramy, symboly užívané na mapách, piktogramy vhodné pro veřejné prostory nebo třeba značky informující o textiliích.

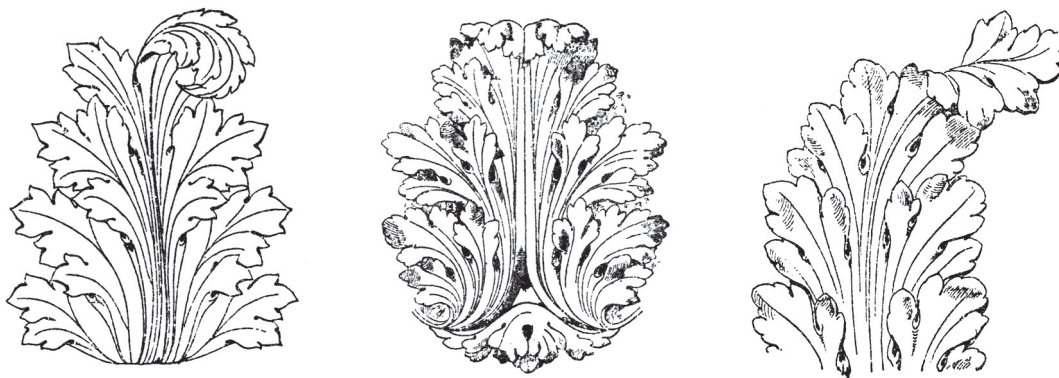
Obrázková písma jsou velice oblíbená. Grafici ve studiích se často setkávají s potřebou vložit do textu jednoduchý symbol šipky, telefonu, křížku nebo hvězdičky, a předpřipravené symboly se tak stávají přirozenou volbou. Mnozí však využívají variant nejjednodušších, a tak se denně setkáváme s identickými telefonky na vizitkách nebo totožnými šipkami a hvězdičkami na nejrůznějších akcidenčních tiskovinách. Přitom nabídka ornamentů je tak široká. Téměř každá písmolijna nabízí celou řadu písem s rozmanitými symboly a obrázky. Takže je využívejme, ale spíše s rozvahou.

Podpoříme Fleurons of Hope? Uveďme malou zajímavost. Fleurons of Hope je součástí projektu Font Aid III, který se snaží získat finanční prostředky na podporu oblastí postižených nedávným zemětřesením a vlnou tsunami. Font obsahuje více než 400 květinových motivů, které zdarma navrhli typografové z celého světa. Uveďme například Alessia Leonardiho, Fabrizia Schiaviho, Jima Richardsona, Petera Bil'aka, Joachima Muller-Lancea, Victora Gaultneya, Filipa Blažka nebo Richarda Keglera. Písmo Fleurons of Hope je distribuováno ve formátu OpenType, font můžeme zakoupit za 20 USD na serveru MyFonts.com.

Připomeňme, že při používání ornamentů nebo typografických ozdob, je důležité dodržet syntézu s použitým písmem i celkovým vzhledem tiskoviny, což je mnohdy velmi náročné a vyžaduje si velkou míru soustředěnosti a kompaktní uspořádání myšlenek jejich tvůrců.

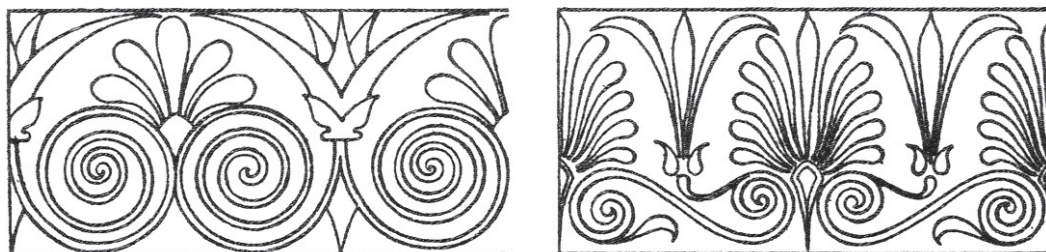
II. OBRAZOVÝ SLOVNÍK

AKANT – bodlákovitá rostlina s hrotitými listy, stylizovaná a využívaná jako ornament od dob starověkého Řecka až do konce 19. století, výjimečně ve 20. století; v baroku kombinovaný s pentlí.



ALEGORIE – jinotajné znázornění ctností, neřestí, vlastností, významů, činností atd. s lidskými, zvířecími, rostlinnými a věcnými podobami.

ANTHEMION – antický pásový ornament, který se tvoří střídáním palmety s lotosovými květy, kombinovaný s volutou, meandrem nebo vejcovcem.



ANTROPOMORFNÍ – označení objektu nebo symbolu, který svou stylizací připomíná lidské tělo a jeho části.

ARABESKA – ornament z akantových rozvilin, někdy spojovaný s figurálními motivy, zpravidla souměrně vyvinutý.

ASTRAGAL – perlovec.

ATLANT – gigant.

ATRIBUT – symbolický předmět, který je poznávacím znamením, přívlastkem. Často připomíná činnost nebo skutky.

BÁJNÁ ZVÍŘATA – neskutečná heraldická zvířata (drak, gryf, bazilišek, jednorožec, pegas, fénix atd.).

BOLTCOVÝ ORNAMENT – raně barokní ornament kombinovaný někdy s penízkovým motivem, připomínající ucho.

BORDURA – ornamentálně pojatý rám na textiliích.

BUKRANION – výzdobný motiv býčí lebky nebo hlavy.

DRAPERIE – dekorativně řasená látka.

ERB – znak.

FESTON – závěs z listů, plodů, květů atd. segmentového tvaru, někdy proplétaný stuhou se šňapci.

FILIGRÁN – jemná zlatnická dekorace ze splétaných zlatých nebo stříbrných drátků zakončená zrnkem a přiletovaná k podkladu. Totéž vodoznak, značka papíru.

GIRLANDA – ornamentální motiv tvořený řadou festonů.

GRANÁTOVÉ JABLKO – ornamentální motiv bohatě rozvedený v ploše, vznikl stylizací přírodního plodu.

GROTESKA – jemná rozvilina, do níž jsou vplétány květiny, plody, trofeje, zvířata, oblíbená v renesanci, baroku a 19. století.

GRYF – okřídlené zvíře (viz. bájná zvířata) s tělem lva a hlavou dravého ptáka.

HARPYJE – viz. obludy.

HERALDIKA – nauka o znacích, vývoji, pravidlech tvoření znaků a erbů.

HVĚZDICE – v heraldice pěti až osmicípá hvězda s paprsky.

IKONOGRAFIE – nauka o námětech a způsobech zobrazování náboženských námětů

INICIÁLA – počáteční písmeno určitého textu zvýrazněné velikostí, barvou, zdobené atd.



KENTAUR – bájná antická bytost složená v horní polovině z lidského a v dolní polovině ze zvířecího těla.

KŘÍŽ – znamení, symbol; tvarově obměňován, v heraldice rozlišován podle ukončení ramen (berličkový, jetelový, liliový, kotvicový atd.).



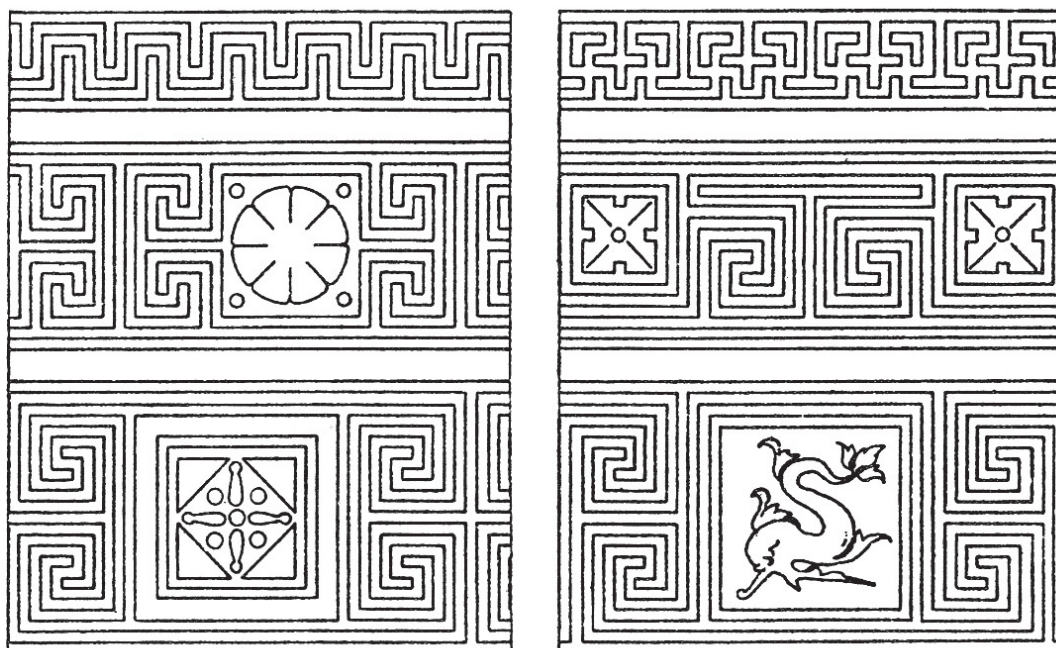
LILIE – znamení v heraldice; v gotické architektuře existuje ornamentální článek ve tvaru lilie.

MANDORLA – tvar podobající se elipse s hrotitým horním a dolním vrcholem.

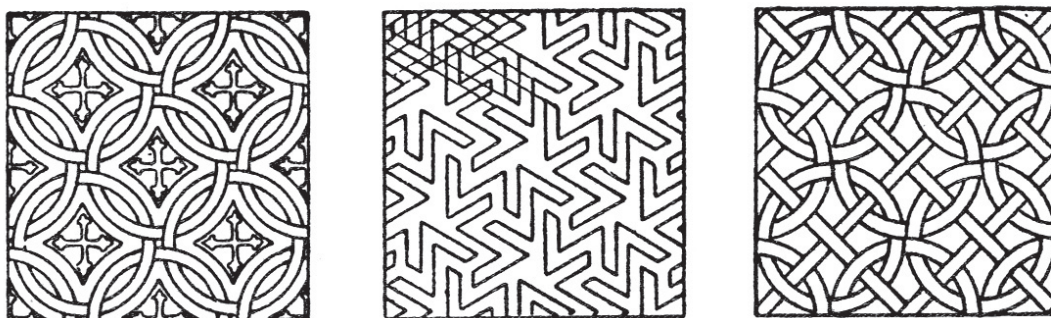
MASKA, MASKARON – výzdobný motiv v gotické a barokní architektuře; symbol tváře různě stylizované, často napůl vytvořené pomocí ornamentu.

MAURESKA – druh islámské ornamentiky tvořený souměrně vyvinutými štíhlými rozvilinami.

MEANDR – geometrický ornament složený z pásů pravoúhle lomené linie nebo ze spirál, které jsou vzájemně propojeny. Má různé tvarové varianty (např. mořská vlna, svastikový meandr ...).

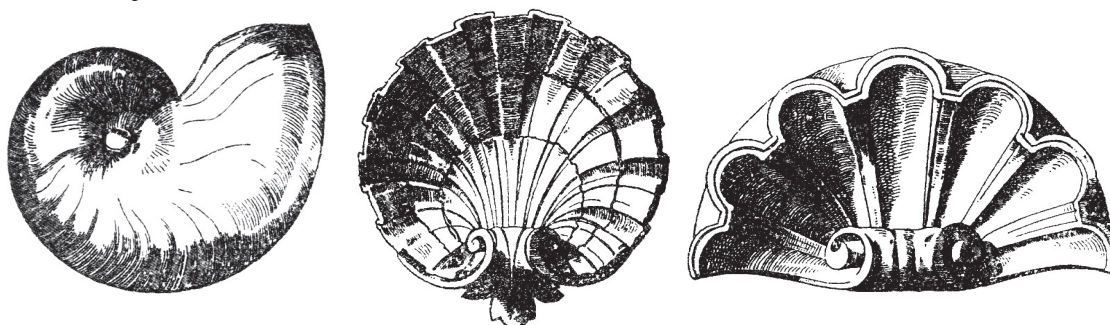


MOZAIKA – plošná výzdoba na podlahách, stěnách, klenbách složená z kamenných, skleněných nebo keramických hranolků, kostek, kolíků apod. a z nich vytvořená ornamentální nebo figurativní náplň.



MŘÍŽKA – ornament, který se používal převážně v letech 1740-1750. Na křížení mřížky jsou někdy růžice; kombinovala se s rokajem nebo mušlí.

MUŠLE – stylizovaná lastura. Ornament z doby 1730-1740, postupně přebírala tvar rokaje.



NESTVŮRA – heraldická figura srostlá z různých zvířat (např. dvouhlavý orel)

OBLUDY – obecné heraldické figury srostlé z částí lidského a zvířecího těla (harpyje, mořská panna atd.).

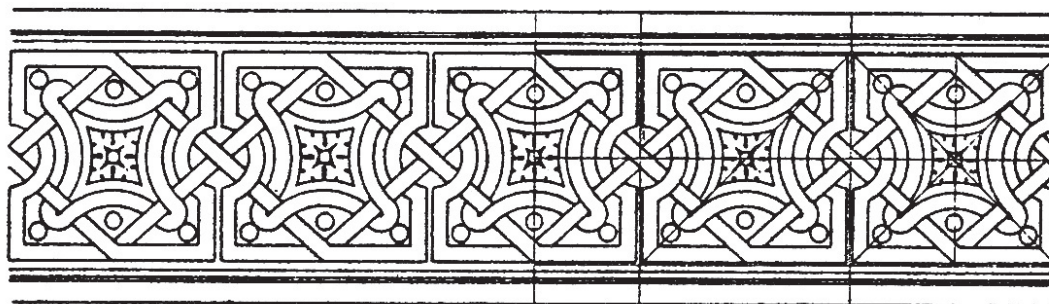
PALMETA – vějířovitý, souměrně vyvinutý ornamentální motiv rostlinného původu (palmový list se používal od antiky do 19. století). Střídání palmety a lotosového květu nazýváme anthemion.

PÁSKOVÁ ORNAMENTIKA – ornament, který je typický pro období raného baroka tvoří pásy stejné šířky. Mluvíme tak o abstraktním ornamentu, který nahrazoval vegetabilní rozviliny. Pásku doprovází akant, připojují se také závěsy, štrapse, květy apod.



PERLOVEC, ASTRAGAL – vodorovný ozdobný článek složený jakoby z navlečených perel kulového a elipsovitého tvaru prokládaných drobnými prvky.

PLETENEC – plošný geometrický ornament pravidelných průpletů v pásech.



PROVAZEC – ornament napodobující spletený provaz.

ROKAJ – rokokový asymetrický ornament, který má tvar „C“ nebo „S“. Vznikl ve Francii z mušle.

ROZETA, RŮŽICE – dekorativně zpracovaný motiv růže jako kruhový nebo oválný ornament.

ROZVILINA – většinou pásový ornament ze spirálovitě stočených úponků doplněný listy. Může být také vytvořen z větví a prutů, které jsou doplněny květy.

SFINX, SFINGA – obluda napůl se lvím a ženským tělem.

TAPETA – potah stěn, jež nahrazuje malbu.

TRISKELES – rotační geometrický ornament keltského původu, později převzala gotika.

VEJCOVEC – pásový ornament iónského původu. Vejcovité tvary se střídají s hroty, dole nebo po obou stranách je lemován perlovcem.

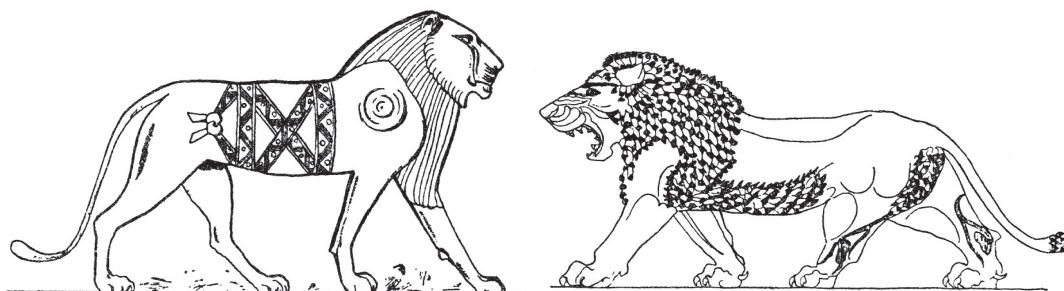
VINĚTA – výzdoba titulní strany, počátku kapitol nebo konce statí knihy z prostých listových ornamentů. Může mít tvar kruhu, oválu nebo čtverce, objevuje se také jako „rám“, který slouží k ohrazení textu. Vznikla v Itálii v období renesance.



ZAVINUTÁ STŘELA – obecná heraldická figura, má podobu šípu, na místě peří jsou dva esovitě stočené pruhy látky.

ZNAK, ERB – heraldické štítové znamení. Podstatou znaku je štít s figurami.

ZOOMORFNÍ, ZVÍŘECÍ – výzdoba či ornament, jež používá zvířecích těl nebo jejich částí.



ZVÍŘETNÍK, ZVĚROKRUH, ZODIAK – soustava astronomických znamení, které představují znamení v určitém období (Skopec, Býk, Blíženci, Rak, Lev, Panna, Váhy, Štír, Střelec, Kozoroh, Vodnář, Ryby).

ZÁVĚR

Jak tedy vypadá ornament v grafickém designu? Zamýšlím se nad paralelou mezi ornamentem, který je součástí písmové rodiny nebo samostaného balíku typografických ornamentů a ornamentem zcela nezávislým na jakémkoli fontu, který je vytvořen jako klasický grafický prvek, součást vizuální podoby tiskoviny. Předpokládám, že jedinec, jež se rozhodl pro vytvoření ornamentu inspirovaného skutečným životem nebo vytěženého z hlubin své fantazie, si získá obrovské uznání už pro to, že tyto motivy více či méně zdařilé slouží k okrase, snaží se jakoukoli tiskovinu přikrášlit, vylepšit ji.

Oponenti jistě mohou argumentovat otřelou frází „V jednoduchosti je krása“. Uvědomme si však, že i ornament může být jednoduchý. Výběr námětu a vizuální forma tak z tvůrce činí osobnost, která svým názorem oslovuje každého z nás, stává se životním stylem, inspirací. Konkrétní ornament tak oslovuje určitou skupinu lidí, jejíž postoje lze jasně identifikovat. Předpokládejme, že takovou osobností se ve většině těch zdařilých případů stává samotný typograf. Vlastně je to pochopitelné. Díky své práci zná dokonale anatomii rozličných tvarů, tvorba ornamentu se pro něj stává o to jednodušší. Tuto myšlenku mi potvrzují nespočetné příklady z historie. Vždy když hledáme ornament najdeme jej v úzké souvislosti s písmem. Druh „potiskovaného“ materiálu není důležitý, plní tu jen druhotnou funkci. Počátky grafického designu se nám tak daří stopovat až do dávné minulosti, do dob pravěké civilizace. Vše, co znovu odhalujeme, dáváme si do souvislosti a koncipujeme v jednotný celek, existovalo již v pravěku. Pro pochopení stačí mít otevřené oči. Není to úžasné?

Tvořit ornament se zdá být velice vzrušující. Podílet se na hledání formy, která by vytvářela prvek pro určitou skupinu lidí esteticky dokonalý vyvolává obrovské odhodlání. Láká mě představa čisté plochy, která se zaplňuje díky vlastním myšlenkám a představám. Toužím být dokonalý tvůrce. Nejistotu ve mně vyvolávají obrazy diváka, který je ochotný tuto formu přijmout. Co je to za osobnost? Co očekává? Podaří se mi vymyslet něco, co plně uspokojí mé představy dokonalosti, tak člověka, který je otevřený přijímat mé myšlenkové pochody? Důležitý je bezpochyby také obsah. Abych se mohla těšit z nového obrazu, potřebuji, aby forma a obsah dospěli k dokonalému splynutí. Pak dovedu být šťastná.

Luxus a kýč stojící vedle sebe se stávají těmi největšími přáteli a protivníky zároveň. Nikdo z nás nedisponuje funkcí, která má právo vytvářet nepřekonatelné bariéry. Tak se tito zástupci ocitají na obou stranách barikády, jejich postavení určujeme my lidé, jednotlivci ovlivnění názory, které do sebe vstřebáváme díky pohybu ve společnosti. Tyto názory jsou příliš subjektivní, aby mohly konkurovat poplatným tematickým okruhům. Dodržení pravidel typografie a vyvážené kompozice, smyslu pro střídmost a preciznost nám teoreticky umožňuje vytvořit celek, který vnímáme jako luxus.

Rozmanitost ornamentů nám umožňuje vidět svět barevněji. Rozsah a délka pohledu závisí na naší ochotě a otevřenosti či zapálenosti pro zkoumanou věc. Nebudme lenošní. Nabízí se tolik možností jak se dostat k potřebným informacím, využijme jich.

V množství obrazových materiálů můžeme vystopovat několik bodů, které ovlivňují charakter ornamentu. Jsou jimi především kultura společnosti, náboženská politika, potřeba změny, kultura obrazu. Můžeme je označit za jakési hybné síly, které

ovlivňují mysl jednotlivých tvůrců. Jedná se o kulturní fenomény doby ve které vzniklaly, ovlivněné nejrůznějšími výdobytky, které nám historie přinesla.

Slovům nevěřme tak jako obrazům. Naučme se vnímat. Obrazy v nás vyvolávají napětí a touhu po poznání. Každý za vším hledá filozofii objektu, jakoby mu poskytovala dodatečné vysvětlení a zároveň ponechávala svobodu volby a vlastní interpretace. Pohybujeme se tak na hranici hazardu. Pozor, nenechme se úplně pohltit.

SEZNAM ZDROJŮ INFORMACÍ

Literatura

- [01] Brabcová, Jana. Alfons Mucha. 1. vydání Praha: Svoboda, 1996. 101 s. ISBN 80-205-0015-4.
- [02] Eliška, Jiří. Ornament a dekor. 1. vydání Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1985. 73 s.
- [03] Grube, Ernst J. Umění světa: Islámské umění. 1. vydání Praha: Artia, 1973. 202 s.
- [04] Hauffe, Thomas. Design. 1. vydání Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0284-X.
- [05] Hulme, F. Edward. The birth and development of ornament. 1. vydání Londýn: Swann Sonnenschein&Co., Velká Británie 1893. 340 s.
- [06] Kolesár, Zdeno. Kapitoly z dejín dizajnu (1. diel). Příloha časopisu DE SIGN UM Bratislava: Slovenské centrum dizajnu, Slovenská republika 1998. 70 s. ISSN 1335-034X.
- [07] Kopřiva, Milan. Typoornamenty. 2. rozšířené a doplněné vydání Praha: Pluto, 1990. 8 s, 240 obrazových příloh. ISBN 80-900192-0-X.
- [08] Loos, Adolf. Řeči do prázdna. 2. vydání Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. 204 s. ISBN 80-86359-06-9.
- [09] Meyer, Franz Sales. Handbuch der Ornamentik. 1. vydání Aufl. Leipzig: Seemann Verlag, 1983. 620 s.
- [10] Morant, Henry de. Dějiny užitého umění. 1. vydání Praha: Odeon, 1983. 573 s.
- [11] Mráz, Bohumír. Dějiny výtvarné kultury. 2., upravené vydání (v IDEA SERVIS 1. vydání) Praha: IDEA SERVIS 1995. 183 s. ISBN 80-85970-0-5.
- [12] Mrázovi, Bohumír a Marcela. Secese. 1. vydání Praha: Obelisk, 1971. 86 s.
- [13] Peesch, Reinhard. Ornamentik der Volkskunst in Europa. 1.vydání Leipzig: Edition Leipzig, Německá demokratická republika 1981. 220 s.
- [14] Peterajová, Ľudmila. Secesia. 1. vydání Bratislava: Pallas, n. p., 1974. 127 s.
- [15] Pijoan, José. Dějiny umění, 1. díl. 4.vydání (v Knižním klubu první) Praha: Knižní klub a Balios, 1998. 336 s. ISBN 80-7176-764-6 (soubor). ISBN 80-7176-765-4 (1. díl).
- [16] Skuhrový, Julius. Ornament: sborník slohových ozdob všech období umění. 1. vydání Praha: Kober, 1906. 100 s.
- [17] Šindelář, Dušan. Estetika užité tvorby. 1. vydání Praha: Odeon, 1978. 296 s.
- [18] Šindelář, Dušan. Smysl věcí. 1. vydání Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963. 228 s.
- [19] Tobolka, Zdeněk. Kniha. Její vznik, vývoj a rozbor. 1. vydání Praha: Orbis, 1950. 243 s.
- [20] Verner, Miroslav (vedoucí autorského kolektivu), Bareš, Ladislav, Vachala, Břetislav, Zemina, Milan. Ilustrovaná encyklopedie Starého Egypta. 1. vydání Praha: Univerzita Karlova, 1997. 487 s. ISBN 80-7184-446-2.
- [21] Wellner, Karel. Cesta k modernímu ornamentu. 1. vydání Praha: Borský a Šulc, 1923. 13 s, 33 ilustrovaných příloh.
- [22] Wittlich, Petr. Česká secese. 1. vydání Praha: Odeon, 1982. 381 s.
- [23] Wittlich, Petr. Umění a život – Doba secese. 1. vydání Praha: Artia, 1987. 207 s.

Časopisy

Typo 04. 04/2003. Praha: Svět tisku, spol. s r. o., 2003. ISSN 1214-0716.
Font 53. 05/2000. Praha: Kafka design s. r. o., 2000.

Internet

<http://www.font.cz>
<http://www.grafika.cz>
<http://www.office.microsoft.com>
<http://www.p22.com>
<http://www.typo.cz>
<http://www.typofonderie.com>
<http://www.typotheque.com>