

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Filozofická fakulta

Ústav Dějin umění

Bakalářská práce

Veduty a detailní kresby Prahy v tvorbě Václava Hollara. Porovnání těchto pohledů s kresbami Prahy jiných grafiků a kreslířů.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Jitka Kropáčková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 14. května 2012

.....

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce, panu PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc., za velmi přínosné konzultace a důležité rady. Dále pak panu Martinu Šandovi za pořízení určitých fotografií potřebných do obrazové přílohy a paní Ing. Miloslavě Kavkové, Ph.D. za revizi překladu.

Anotace:

Autor: Jitka Kropáčková

Název: Veduty a detailní kresby Prahy v tvorbě Václava Hollara. Porovnání těchto pohledů s kresbami Prahy jiných grafiků a kreslířů.

Tato bakalářská práce je zaměřena na dva problémy. V první řadě se zabývá vývojem pražských vedut, a to v časovém rozmezí zhruba pětiset let (od počátku jejich vzniku až po nástup fotografie). V této sekci jsou představeni umělci zabývající se Prahou a jejich díla. Tyto kresby a grafiky jsou dále detailně popsány po stylové stránce, stejně jako po stránce jejich účelu. Druhou zde rozebíranou problematikou je osobnost Václava Hollara. V první kapitole je představen životopis Václava Hollara. V následujících kapitolách je dále probírána jeho pražská tvorba, jsou zde zmíněny jak jeho celkové pohledy na město, tak detailní záběry z interiérů pražských ulic. K dílu Václava Hollara jsou následně vztahovány ostatní pražské veduty jiných umělců.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Annotation:

Author: Jitka Kropáčková

Title: Vedutes and detailed drawings of Prague in Václav Hollar's work. Comparison of these drawings with other graphic artists and painters depicting Prague.

This bachelor's thesis is focused on two problems. Principally, there is concerned the historical development of Prague vedutes after an interval of five hundred years approximately (at the beginning of the views until the beginning of the photography). This part comprise the artists engaged in Prague and their works. This drawings and graphics are described in details from the point of view of style as well as in respect of its purpose.

The second part is concerned to personality of Václav Hollar. This artist is represented by important biographical data firstly. In following chapters his Prague works are discussed including the general views on Prague as well as the detailed interiors of streets. The works of Václav Hollar is compared with the drawings of other artists.

Supervisor: PhDr. Michal Šroněk, Csc.

## Obsah

1. ÚVOD.....	7
2. Historický vývoj pražské veduty.....	8
3. Životopis Václava Hollara.....	13
4. Václav Hollar a jeho pražské pohledy.....	23
5. Václav Hollar – Velký pohled na Prahu.....	29
6. Srovnání pražských vedut.....	34
7. Obecný vývoj pražské veduty od jejího počátku po 2. pol.18.stol.....	44
8. ZÁVĚR.....	47
9. ZDROJE.....	49
10. SEZNAM PŘÍLOH.....	50
11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	53

## Úvod

Veduty znázorňující město Prahu jsou důležitým a jedinečným zdrojem poznání architektonické i sociální stránky našeho hlavního města v historii, a tudíž také zdrojem pochopení tehdejšího života na českém území vůbec. Právě Praha byla totiž vždy centrem českého umění a kultury a právě zde se soustředilo nejvíce umělců a vzdělavců, kteří ve výsledku ovlivňovali kulturní situaci na celém českém území. Z nejstarších pražských pohledů můžeme vyčíst rozložení tehdejšího města (i když to jen velmi obecně, jelikož první veduty neoplývají přílišnou reálností a jejich cílem je především vyzdvihnutí městských dominant). Komparace jednotlivých kreseb či grafík od roku 1493 až po rok 1870 nám následně okrajově nastíní vývoj Prahy jako městského celku, tedy jaké budovy podlely zubu času, jaké naopak byly vkomponovány do stávajících ulic, jednoduše řečeno, co vše se v průběhu staletí změnilo.

Srovnáním děl s pražskou tematikou dojedeme také k poznání vývoje českého umění, jmenovitě kresby a grafiky. Pražské veduty zhodnotíme jak po stylové stránce, tak po stránce funkční. Pokusíme se vyvodit, proč tato díla vůbec vznikala a zda prvotní funkce vedut ovlivnila jejich stylové provedení.

To vše budeme vztahovat k dílu Václava Hollara, umělce, jenž byl za ryze českého považován až v průběhu 19. století, avšak v dnešní době již není absolutně pochyb o tom, že šlo o jednu z našich nejvýznamnějších osobností na poli výtvarného umění. Jeho kresby i grafiky znázorňující Prahu mají jednak přínos umělecký, jednak jsou hodnotné po stránce topografické a mohou posloužit jako věrohodný pramen k poznání tehdejší urbanizační situace města. Jeho detailní kresby zobrazující jednotlivé budovy nám pak mnohdy představují objekty či jen malé detaily, které se do dnešní doby dochovaly pouze na těchto vyobrazeních.

V závěru práce shrnu získané poznatky o pražských vedutách a následně zhodnotím přínos Václava Hollara na tomto poli kresby.

## Historický vývoj pražské veduty

Nejprve stručně k samotnému pojmu veduta. Jde o „*označení pro pohled na město nebo jiný krajinný výsek zachycený malířskými nebo grafickými prostředky, zpravidla záběr konkrétní situace, ale hovoří se také o smyšlené ideální vedutě s architektonickými průhledy apod.*“<sup>1</sup> Tyto kresby, malby či grafiky jsou důležitým zdrojem například při zkoumání architektonického a urbanistického vývoje měst, budov nebo při získávání informací o každodenním pouličním ruchu a festivitech. V hodnocení vedut a rozpoznání reálnosti výjevů by však měl být jejich „čtenář“ kritický, jelikož mnohé veduty jsou značně přikrášleny, stylizovány či jinak odlišeny od skutečnosti vlastní invencí autora.

Veduty dosáhly největšího rozkvětu v období mezi 17. a 19. stoletím, jejich služeb však bylo využíváno již dříve například při tvorbě map (viz. kapitola Životopis Václava Hollara). Konec veduty v pravém slova smyslu můžeme položit do doby, kdy se na umělecké půdě objevila technika fotografie.

V dnešní době se za nejstarší vyobrazení Prahy považuje dřevoryt v knize Hartmanna Schedela Liber Chronicarum na straně 230 (obr.č.1), pocházející ze závěru 15. století<sup>2</sup>. Z let 1536-1537 pak pochází v pořadí druhá nejstarší dochovaná pražská veduta, jež vytvořil neznámý autor pro hraběte Ottheinricha (obr.č.2-3). Posláním tohoto kreslíře bylo dokumentovat místa, která s hrabětem během jeho cesty měli možnost navštívit. Další grafický list, známý jako dřevoryt Vratislavský (obr.č.4), byl vydán zhruba 70 let po vzniku Liber Chronicarum Janem Kozlem a Michaelem Peterlem z Annaberku. Od konce 16. století začíná být veduta populární záležitostí, čemuž nasvědčuje i dochovaná souvislá řada grafických listů znázorňujících Prahu. Mezi ně patří například prospekt z dílny Jana Willenberga (1571-1613), který vyšel v roce 1601 jako příloha Paprockého Diadochu (obr.č.5) či kresba císařského vyšíváče Filipa van den Bosche z roku 1606 (obr.č.6).

---

<sup>1</sup> Jolana Myslivcová, článek Veduta jako historický pramen pro poznání města, <http://www.tyrkys.cz/clanek/veduta.html>, vyhledáno 18.3.2012

<sup>2</sup> Kronika byla vydána roku 1493.



Jedním z nejvýznamnějších a zřejmě i nejznámějších vyobrazení je následně tzv. Sadelerův prospekt (obr.č.7-9). Jde o grafiku vyvedenou technikou mědirytu, přičemž jako kresebná předloha posloužilo dílo předchozí, od Filipa van den Bosche. Sadeler tento grafický list vydal v roce 1606, následně pak vyšel v letech 1618 a 1649. Jedná se o první realističtější vyobrazení Prahy, přičemž umělec shlížel na město ze stejného místa jako jeho předchůdci. Na Sadelera posléze navazuje mnoho umělců, kteří však jen s menšími odchylkami kopírují jeho grafiku.

První zcela odlišná a originální veduta Prahy po Sadelerovi náleží grafikovi Václavu Hollarovi (obr.č.35-38). Přípravné kresby byly zhotoveny při návštěvě Prahy již v roce 1636 (obr.č.31-34), do podoby leptu však byla převedena až o třináct let později, a to za účelem doplnění Merianova Místopisu Čech, Moravy a Slezska z roku 1649. Také Hollar svým dílem ovlivnil mnoho umělců, kteří se jeho kresbou do značné míry inspirovali. Mezi ně patřil například Federic de Witt (obr.č.10), jenž z Hollarova díla vycházel, avšak prováděl také podstatné změny, které přebírali další kreslíři.

Současně s dílem Hollarovým vzniká mědiryt Karla Škréty (obr.č.11), na kterém autor znázornil švédské obléhání Prahy roku 1648<sup>3</sup> a poprvé vyobrazil bastiony barokních hradeb. Touto grafikou se následně inspirovalo množství Škrétových následovníků, přičemž jednou z těchto grafik je i pohled na Prahu publikovaný v Merianově Místopisu Čech<sup>4</sup>.

Po třicetileté válce je na vyobrazeních pražských vedut patrné, jaké následky válka na městu zanechala a pohledy se samozřejmě do jisté míry mění i s nastupujícími

---

<sup>3</sup> Jak uvádí Karel Oktábec ve svém článku „*Obležení Prahy Švédy (červenec – říjen 1648)*“, v březnu 1648 došlo ve vestfálských městech k předběžné dohodě o míru, ve které bylo uvedeno, že se náboženské i právní poměry vrátí do stavu k 1.lednu 1624. Proti tomuto rozhodnutí se však postavili švédští vyjednávači, kteří mimo jiné zastupovali i zájmy českých exulantů. Ti nesouhlasili s opětovným nastolením situace pobělohorské a požadovali návrat k náboženským poměrům až před rok 1618, kdy nebyl přestup ke katolické víře podmínkou setrvání ve vlasti. Podpis předpřipravené mírové smlouvy byl tedy odložen a celá situace naposledy svěřena do rukou vojsk. Poté, co spojená švédsko-francouzská armáda porazila dne 17. května 1648 u bavorského Zusmarshausenu spojenou armádu císařsko-bavorskou, byl do Čech vyslán jezdecký sbor, aby obsadil další česká území (velká část české země již byla pod švédskou nadvládou) a především Prahu. Poté, co byla dobyta Malá Strana, Hradčany a Pražský hrad, císařští velitelé do Prahy povolali tisíce mužů z celých Čech, aby se povedlo ubránit alespoň Staré a Nové Město. První pokus Švédů o zabrání Prahy tedy ztroskotal. Další pokusy proběhly ještě 30.července a 4.října téhož roku, ani ty však pro Švédy nedopadly úspěšně. Vestfálský mír byl nakonec podepsán a pro Čechy s konečnou platností rozhodl, že tato země zůstane katolickou a habsburskou.

<sup>4</sup> Topographia Bohemiae 1650.

barokními úpravami Prahy. Důkazem toho je grafický list od Folperta van Ouden-Allen<sup>5</sup> rytý Konrádem Deckerem - Praga caput reagni Bohemiae (obr.č.12-13). Tento list již „*stojí na pomezí veduty a plánu*“<sup>6</sup> a má zřejmě jen jednoho následovníka - Jana Josefa Dietzlera, „*který v souvislosti s reportážním zobrazením slavnostního průvodu a korunovace Marie Terezie (1743) vykreslil vynikajícím způsobem prospekty několika význačných pražských náměstí a hradních interiérů.*“<sup>7</sup> (obr.č.14-15) Grafické listy s tematikou Prahy pak vydával průběžně několik let a na jeho kresbách je vidět vývoj města i společnosti v něm žijící.

Po roce 1700 se již umělci odklání od vyobrazování pohledů na město jako celek a ubírají se tvořit přímo do ulic. Mezi takové umělce patřil výše zmíněný Dietzler či Bedřich Bernard Werner, jehož dílo počtem grafických listů překonalo i Meriana. „*Z díla Wernerova je pro Prahu nejdůležitější třísvazkové album, které vydal M. Engelbrecht. Album obsahující celkem 54 listů je neúplnějším souborem vedut první poloviny 18. století*“<sup>8</sup>, kvalita zdejších výjevů je však vinou rytců podstatně snížena (obr.č.16-19).

Jak podotýká i Václav Hlavsa, období pozdního baroka je jakousi zlatou érou vydávání rytinových alb a obrazových sérií. Zde si můžeme zmínit perspektivní plán Prahy od Josefa Daniela Hubera z roku 1769 (obr.č.20-21), který byl vyveden jen kresebnou technikou, avšak to mu rozhodně na kvalitě nijak neubírá. Dále pak šest listů vydaných augsburským rytcem Josefem Carminem kolem roku 1780, kresby pražských vedut Josefa Antonína Scottiho de Cassano či listy ve velké sérii vydané Janem Balzerem st. kolem roku 1790. Tato série je významná především tím, že je obohacena i o panoramatické pohledy na město, při jejichž tvorbě stáli autoři na neobvyklých pozicích oproti klasickým pražským vedutistům – na Strahově, Letné či Štvanici. Vzhledem k velké oblibě této série byla vydána podruhé, a to nakladatelem Marcem Berrou v roce 1814, přičemž šlo o „*otisk původních desek a pozměněn byl jen název a vydavatel.*“<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Dvorní malíř Leopolda I.

<sup>6</sup> Viz Myslivcová (pozn. 1)

<sup>7</sup> Václav Hlavsa, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984, s. 23.

<sup>8</sup> Viz Myslivcová (pozn. 1)

<sup>9</sup> Viz Hlavsa (pozn. 7), s. 24.

Pražská veduta svého největšího rozmachu a vlastně i vrcholu dosáhla v období kolem roku 1791 – v době korunovace nového českého krále Leopolda II., jíž samotnou dokumentoval kreslíř a rytec Caspar Pluth (obr.č.22-23). Jedná se o sérii 12 mědirytů: *“Osm listů ilustruje slavnostní korunovační průvod městem, ostatní zachycují interiéry objektů oživených v době korunovačních slavností. Původní určení i dobrý kreslíř byly zárukou vysoké úrovně rytin, jejichž věrné a přesné podání vystihuje výtvarné hodnoty i atmosféru jednotlivých městských prostorů.”*<sup>10</sup>

Druhá polovina 18. století sice neoplývala pohledy vysoké umělecké hodnoty, kreslíři té doby se však soustředili v první řadě na znázornění města v co nejrealističtějším podání a jejich výtvořiny dnes mají velkou dokumentární hodnotu. Zachycují totiž barokní Prahu ještě neproměněnou novými zásahy do architektonického celku.

V devatenáctém století začal probíhat prudký růst a rozkvět města a s tím přibývalo i grafických listů dokumentujících tento vývoj. *„Vedutové obrazy pronikaly do širokých lidových vrstev a zřetelně vyjadřovaly soudobé názory. Staly se příznačným projevem doby, výrazem nového romantického poměru k přírodě i vlasteneckého vztahu k české zemi, vyznačujícího se hrdostí na její osobité krásy a historickou tradici.”*<sup>11</sup>

V této době docházelo často k hromadné výrobě grafických listů, což mělo za následek snižování jejich výtvarné hodnoty. Mnohdy se nejednalo ani o díla umělců, nýbrž o výtvořiny řemeslných kreslířů, co do pečlivosti kreseb se však vzniklo nemálo výtvořin vysoké hodnoty dokumentární a přibylo tak mnoho cenného topografického materiálu pro studium rozvoje města Prahy.

Co se týče hodnoty umělecké, je třeba vyzdvihnout listy Karla Postla, Antonína Pucherny, Luigi E. Buquoye, Josefa Šembery, Vincence Morstadta, Františka X. Sandmanna, Rudolfa Alta či Samuela Prouta. Pro alespoň okrajové poznání tvorby některých těchto autorů využijme zkráceně popis Václava Hlavsy. Podle něho například Karel Postl *„viděl Prahu barokní“*<sup>12</sup>, přičemž ji prý podával věrně a

---

<sup>10</sup> Viz Hlavsa (pozn. 7), s. 25.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 26.

spolehlivě a měl cit pro prostředí města i jeho barevnost. Jak Hlavsa podotýká, vzhledem k tomu, že v době kdy většina krajinářů ve svých pracích vyobrazovala spíše konstruovanou heroickou krajinu, byl tento umělec se svým realismem již o krok napřed. Antonína Puchernu pak Hlavsa popisuje jako kreslíře, jenž do pražské veduty přináší „*intimní romantiku a idyličnost*“<sup>13</sup>. Hlavsa následně poukazuje na několik barevných akvatint, na nichž Pucherna vyobrazil mnohá, na první pohled nedůležitá pražská zákoutí, do kterých vkomponoval bohatou stafáž, aby zachytil pražský život takový, jakým byl ve skutečnosti. Úroveň veduty pak podle téhož autora výrazně povznesl Josef Šembera, jenž byl „*dokonalým kreslířem architektury s hlubokým smyslem pro umístění města i stavby v krajině a pro jejich perspektivu*“<sup>14</sup>. Nakonec si můžeme zmínit Vincence Morstadta, který podle Hlavsy Prahu vyobrazoval až s „*fotografickou přesností*“<sup>15</sup> a jeho přínos je významný především po stránce dokumentární.

V devatenáctém století došlo mimo hromadné výroby grafik k další inovaci, a to ke změně úhlu pohledu na město. Do té doby se autoři kreseb stavěli na vyvýšená místa a Prahu znázorňovali ze značného nadhledu, nyní se však kreslíři přemisťovali přímo do městských ulic, kde se kromě architektury zabývali také sociálními náměty. Místo městského celku začínají vznikat veduty malých formátů zobrazující různorodá zákoutí, uličky či polorozbořené budovy, to vše doplněné drobnohlednou figurální stafáží.

Kromě těchto romantických pohledů se však stále vyskytuje velké množství kreseb s tematikou pražských dominant, tedy Pražského hradu, Hradčanského náměstí, Černínského paláce či prostory Václavského a Karlova náměstí.

Konec klasické pražské veduty je spojen s nástupem fotografie, která pro účel dokumentace byla rychlejší a jednoznačně věrohodnější. Ke konci 19.století se již dokumentární veduta vytrácí úplně, pohledy do pražských ulic jsou nyní čistě uměleckého rázu.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>14</sup> Viz Hlavsa (pozn. 7), s. 27.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 27.

## Životopis Václava Hollara

Všechny faktografické údaje o životě Václava Hollara byly přebrány z katalogu vydaného roku 2007 - *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze. Jiné zdroje jsou uvedeny v poznámkách pod čarou.

V dnešní době se v biografii Václava Hollara historici umění stále opírají především o tři písemná svědectví anglických osobností. Těmito „svědky Hollarova života“ jsou John Aubrey<sup>16</sup>, John Evelyn<sup>17</sup> a George Vertue<sup>18</sup>. Sám Hollar se o svém životě jen krátce zmínil v textu pod svým autoportrétem.

Václav Hollar, člověk, jenž se stal důležitou osobností výtvarného umění 17.století, se narodil roku 1607 v Praze, ve městě tou dobou důležitém pro rozvoj umění a humanismu. Bylo tomu tak mimo jiné i díky přítomnosti císaře Rudolfa II. a jeho dvora, který výrazně pozvedal kulturu celého města. Politická situace té doby však už tak povznášející nebyla. *„Václav Hollar se narodil na začátku století, které patří k nejtěžším v evropských dějinách. Českým povstáním a jeho porážkou na Bílé hoře začala v napjaté politické situaci řetězová reakce krvavých válek, v níž byly do konfliktů dynastických a politických zájmů postupně vtaženy velké i malé státy tehdejší Evropy. Mocenské soupeření, diplomatické sliby a úmluvy, pakty i zrady a z nich vznikající nové a nové války, jejichž záminkou spíše než příčinou byl boj o náboženské vyznání, proměnily na třicet let velkou část Evropy v otevřené válečné pole, kudy v opěťovaných vlnách procházela žoldnéřská vojska a zanechávala za sebou zpustošená města a vypálené vesnice.“*<sup>19</sup>

Rodina, do které se Hollar narodil, patřila k nižší šlechtě. Otec Jan Hollar pocházel z vážené horažďovické rodiny sladovnických cechmistrů, matka – Margareta

---

<sup>16</sup> John Aubrey (1626-1697) - anglický spisovatel a starožitník, který se mimo jiné zabýval také zkoumáním prehistorických památek. Jeho nejznámějším dílem je série krátkých biografii – *Brief Lives* či lidové pověry sepsané v díle *Miscellanies*.

<sup>17</sup> John Evelyn (1620-1706) – přírodovědec, zahradník, spisovatel. Mezi jeho nejdůležitější díla patří deníky, které jsou největší své doby. Mimo jiných událostí zachytil textem například popravu krále Karla I. či velký požár Londýna. Mezi jeho nejznámější publikace patří *Sylva, or a Discourse of Forest Trees*.

<sup>18</sup> George Vertue (1683-1697) – anglický rytec a starožitník. Autor prvního soupisu Hollarova díla, jenž vyšel roku 1748.

<sup>19</sup> Vladimír Denkstein, *Václav Hollar – kresby*, Praha 1978, s. 11.

rozená z Löwengrünü a Bareytu – do Prahy přišla z Horní Falce. Václav měl dva bratry, Mikuláše a Jana Jiřího. Koluje mnoho názorů, zda tato rodina byla protestantskou, nebo uznávala víru katolickou, potažmo zda Václav o několik let později odešel ze země z důvodů náboženských či osobních. Vladimír Denkstein nám ve své knize představuje několik argumentů pro i proti katolické víře a zpravuje nás o tom, kdy pro historiky začalo být katolické vyznání pravděpodobnějším než vyznání evangelické. Starší literatura zastávající názor, že se Hollarova rodina hlásila k nekatolíkům, opírala svá tvrzení o realistický charakter Václavova díla. Na počátku 2. století však nastaly pochybnosti. Václavův otec by jako nekatolík nemohl až do své smrti roku 1630 zůstat úředníkem zemských desek. Jan Hollar však mohl přestoupit ke katolicismu až po roce 1627, po vydání Obnoveného zřízení zemského, aby se vyhnul nucenému odchodu ze země. Václav Hollar získal v roce 1636 „*souhlas císaře Ferdinanda k rozšíření svého titulu po otci predikátem po matce*“<sup>20</sup> a to by svědčilo spíše o jeho příslušnosti ke katolické církvi. Musíme však brát v úvahu také skutečnost, že Václav byl v době získání predikátu členem družiny hraběte z Arundelu, jehož slovo mělo tehdy zajisté velkou váhu a jehož přímluva za umělce se jeví jako dosti pravděpodobná. Ve svých vzpomínkách sice uvedl John Aubrey, že Václav Hollar byl nakonec pohřben jako katolík, ale to však o náboženském vyznání rodiny Hollarových či samotného Václava v době jeho odchodu ze země nic nevypovídá. John Evelyn totiž mimo to poznamenal, že umělce ke katolicismu přinutili svým naléhání jezuité v Antverpách.

Vraťme se ale zpět k Václavovu dětství.

Vzhledem k již zmíněnému faktu, že se Hollarův otec stal komorníkem desek zemských a byl tedy v císařových službách, měl zajisté velice dobré vzdělání a to samé s největší pravděpodobností požadoval i od svých synů. Aby se z jen jediného jeho potomka stal umělec bylo tedy zřejmě pro něho nemyslitelné. I přesto se však Hollar „*podle většiny dobových zpráv projevoval od mládí sklony k umění*“<sup>21</sup> a věnoval se kresbě. Z jeho rané tvorby není příliš zřejmé, u koho se mladý Václav učil a zda vůbec nějakého učitele měl (všeobecně se sice soudí, že mohl vycházet z tvorby Aegidia Sadelera, avšak Sadelerovy vlivy v Hollarových kresbách nejsou nijak zvlášť zřetelné).

---

<sup>20</sup> Viz Denkstein (pozn. 19), s. 13.

<sup>21</sup> *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), Národní galerie v Praze 2007, s. 7.

Hollar se prý ve svých vzpomínkách vyjádřil, že nejvíce ve své rané tvorbě tíhl ke kresbám iluminací a map. Mapami však nebyly myšleny mapy v dnešním slova smyslu.

Jak se můžeme dočíst v katalogu *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, na přelomu 16.-17. století se termín „mapa“ používal také pro označení městské veduty či krajiny. Jak se v katalogu můžeme dočíst dále, tou dobou vycházelo množství různých mapových souborů, přičemž jednou z nejpoblárnějších publikací se stal soubor topografických plánů měst *Theatrum Orbis Terrarum* z roku 1670 od vydavatele Abrahama Ortelia či šestidílný *Civitates Orbis Terrarum* vycházející v letech 1572-1617. Vydavatelem těchto šesti svazků byl teolog Georg Braun, který na tomto souboru spolupracoval s rytcem Franzem Hogenbergem. Jejich knihy „obsahují soubor map a vedut měst pro praktické účely cestujících a jsou nejen zajímavým dokladem dobové geografie, ale také příkladem vývoje pojmu mapa, kdy se z plánů města z přímého nadhledu pomalu vyvíjel boční pohled.“<sup>22</sup> Je nepochybné, že tuto šestidílnou publikaci znal i Václav Hollar.

Pro vydavatele výše zmíněných souborů map pracoval mimo jiných také Joris Hoefnagel, otec Jacoba Hoefnagela. S Jacobovou tvorbou se pak pravděpodobně setkal také Václav Hollar. Autoři katalogu vydaného k jubilejní výstavě Václava Hollara roku 2007 míní, že umělec od obou Hoefnagelů přebíral typy krajín, kresby hmyzu a malých živočichů a tato vyobrazení dále rozvíjel dle svého vkusu a schopností. Jacob Hoefnagel však jako zarytý nekatolík uprchl po porážce českých stavů v bitvě na Bílé hoře ze země a pravděpodobnost jeho kontaktů s Hollarem se tím výrazně snížila.<sup>23</sup>

Roku 1627 došlo k vydání Obnoveného zřízení zemského, tedy definitivnímu konci náboženské tolerance na českém území: „*Ferdinand II. přikázal mandátem z 31. července roku 1627 členům české šlechty, aby do šesti měsíců buď přestoupili na víru katolickou, nebo aby se vystěhovali.*“<sup>24</sup> Ti, kteří nemínili přistoupit na katolickou víru, museli tedy odejít ze země, což mělo za následek hromadné odchody do exilu. Téhož roku, kdy Čechy opouští velké množství důležitých osobností, odchází do ciziny,

---

<sup>22</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 7.

<sup>23</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague*, Chicago 1988, s. 211.

<sup>24</sup> Viz Denkstein (pozn. 19), s. 16.

konkrétně do protestantského Stuttgartu také Václav Hollar<sup>25</sup>. Jak již bylo zmíněno výše, v jeho případě si však historici doposud nejsou jisti tím, zda ho k emigraci dohnalo náboženské vyznání, či jiné, například finanční důvody. Mezi další uváděné podněty k jeho odchodu patří i kulturní úpadek Prahy po smrti císaře Rudolfa II. (ten však tou dobou nemohl být zatím nijak výrazný), nebo neshody s otcem zapříčiněné Václavovou láskou k umění, jsou to však jen spekulace, které nejsou podloženy žádnými písemnými prameny.

Ať to byla tak či onak, o Hollarově pobytu ve Stuttgartu máme velmi málo informací. Nevíme, kde tvořil, na jakém místě bydlel, ani jakým způsobem si obstarával finance. Z tohoto období se dochovalo jen málo kreseb a vzhledem k faktu, že se ve Stuttgartu tou dobou nenacházela žádná významná grafická dílna, nemáme k dispozici žádné prameny dokazující Václavovu přítomnost.

Roku 1629 se Václav Hollar přemístil ze Stuttgartu do Štrasburku, centra protestantismu, kde nastoupil do dílny Jacoba van der Heyden, a kde se konečně začal naplno zabývat kresbami vedut<sup>26</sup>. Tyto pohledy na města si často zaznamenával jen do svých skicářů a na jejich základě vznikaly samotné lepty až v pozdějším období Hollarova života<sup>27</sup>. Mimo to se právě na tomto místě pustil do práce na svém prvním cyklu na téma „Čtyři roční období“<sup>28</sup>. Tento, tzv. Štrasburský cyklus zobrazuje typy lidských činností, které přísluší dané roční etapě.

Další kroky Hollarovy směřovaly do města Frankfurt nad Mohanem. Přesné datum jeho příchodu není bohužel známo, víme však, že v letech 1631-1632 pracoval v dílně Matheaea Meriana st., kde vytvářel především anonymní kresby vesměs signované samotným vydavatelem. Jeho zdejší výtvořiny tedy nemůžeme identifikovat dle Hollarova podpisu, nýbrž pouze na základě jeho rukopisu, který je v mnohých kresbách jednoznačně čitelný. Už fakt, že se Hollar v dílně Meriana pod svá díla nemohl podepsat, svědčí o tom, že zde umělec působil čistě jen jako pomocník.

---

<sup>25</sup> V tomto roce do Stuttgartu zavítal také Karel Škréta, který však pokračoval dále do Itálie.

<sup>26</sup> Jeho první série – Deset malých pohledů.

<sup>27</sup> Jako příklad si můžeme uvést kresbu Štrasburské katedrály, která byla převedena do podoby leptu až roku 1645.

<sup>28</sup> K tomuto námětu se Hollar v dalších letech často vrací. Známe hned několik cyklů, které se zabývají právě tématem ročních období.



Nepochybně zde však získal řadu důležitých zkušeností, a to jak na poli kresebné techniky obecně, tak konkrétně při tvorbě map, komponování velkých pohledů, ujasnění si úlohy popředí - repusoáru a tak dále.

Následující období života Václava Hollara se odehrálo v Kolíně nad Rýnem, konkrétně pak v dílně Abrahama Hogenberga<sup>29</sup>, odkud vzešly svazky Civitates Orbis Terrarum, z nichž si Hollar převzal především způsob nazírání na krajinu. V této dílně, na rozdíl od Dílny Matheaea Meriana st., nebyl Václav veden v anonymitě, a tak měl šanci si tzv. „udělat jméno“. Tou dobou je Václav Hollar stále svobodný a jeho zájem o ženy je viděn především v kresbě manekýn oděných do nejrůznějších kostýmů<sup>30</sup>.

Následující období tráví Hollar v Dolním Porýní. Usuzuje se, že do této oblasti byl vyslán roku 1634 Hogenbergem, aby se zde zabýval tvorbou map. Plavba po řece Rýn mu naskytla řadu zajímavých pohledů na okolní krajinu, v provincii Holland má pak náš umělec poprvé příležitost kreslit moře podle reálné předlohy. Tou dobou se také Hollar seznámil s dílem Rembrandta van Rijn, jehož kresebnou techniku si vyzkoušel, avšak dále ji ve svých pracích nevyužíval.

Po této pracovní cestě se Václav vrátil zpět do Kolína nad Rýnem, kde u Hogenberga vydal sérii krajinářských pohledů, chronologicky uspořádaných dle času jejich vzniku<sup>31</sup> a následně také sérii figurálních kreseb<sup>32</sup>.

Po třech letech, která Hollar strávil v Kolíně, a která využil ke svému zdokonalování v kresebné technice, si již hotového umělce všiml Sir Thomas Howard, hrabě z Arundelu, kterého si Václav zřejmě získal především svou kresbou „Panorama Kolína nad Rýnem“. Hrabě byl šlechticem, mecenášem a diplomatem, z našeho pohledu byl však především významným sběratelem umění, přičemž jeho sbírka patřila k jedné z nejvýznamnějších v historii sběratelství. Tento muž byl roku 1636 vyslán za císařem Ferdinandem do Německa za účelem vyjednání dědičného práva dětí Fridricha Falckého a Alžběty Falcké na Horní a Dolní Falc. Vzhledem k faktu, že hraběte velice zaujala tvorba Václava Hollara, podal umělci nabídku. Hollar se měl připojit k Thomasu Howardovi na jeho cestě do Německa a pomocí kresby zaznamenávat místa, kterými

---

<sup>29</sup> Syn Franze Hogenberga.

<sup>30</sup> Z Hollarovy tvorby je znám pouze jeden ženský akt.

<sup>31</sup> Amoenissimae Aliquot Locorum in Diversi Provinciis Iacentium Effigies.

<sup>32</sup> Reisbüchlein.

budou projíždět. Této nabídce Václav ihned využil a k hraběti se připojil. Z jejich společné cesty je zachováno mnoho kreseb, které Hollar buď zanechával v čistě skicovitě podobě, nebo je později přeměnil v „učesané“ varianty či lepty. Zajímavé je srovnání Hollarova díla se záznamy Williama Crowna, jenž jako spisovatel cestu zaznamenával, ale jeho texty se v mnoha okamžicích výrazně liší od záznamů Hollarových. Na kresbách vidíme vše krásné, malebné, romantické, skutečnosti je však jistě blíže právě Williamův slovní popis, který mluví o vypálených vesnicích, zbořených hradech, vojácích kam jen oko dohlédne a spoustě mrtvých tělech.

Společně s Arundelem se Hollar po devíti letech dostává také na místo svého narození, do města Prahy. Právě z tohoto období vzešly ony známé pražské veduty, které jsou již provedeny pevným rukopisem a na nichž jsou patrné velmi promyšlené kompozice. Některé z těchto kreseb, stejně jako mnoho dalších z cest s hrabětem, byly po letech využity jako předlohy k leptům.

Během návštěvy Prahy, jak již bylo prve řečeno, získal Václav Hollar „*souhlas císaře Ferdinanda k rozšíření svého titulu po otci predikátem po matce*“.<sup>33</sup>

Poté, co Hollar prošel mnoha městy a místy, jenž všechna pečlivě zaznamenával, nabídl mu Arundel stálou práci u svého dvora, jejíž náplní bylo především dokumentovat předměty hraběcích sbírek. Tak se Hollar dostal do Anglie, země, kde s menšími přestávkami strávil zbytek svého života, kde se nejvíce proslavil, kde však ani na malý okamžik nezapomněl na zemi svého původu. Přestože na první pohled neměl již k Čechám již žádný hlubší vztah, často se podepisoval jako „W.Hollar Bohemus“, „Pragensis“ a podobně.

Mimo to, že v Anglii na hraběcím dvoře vedl katalogizaci sbírek, věnoval se umělec stále také kresbě krajin. Zabýval se i technikou leptu, ve které se zdokonalil v Německu. Zde však tato technika nebyla tzv. „v módě“. Kromě Anthonyho van Dyck lept používali většinou jen portrétisté a ani ti ho neovládali na zvláště vysoké úrovni.

Roku 1640 se Václav konečně oženil, a to s dvorní dámou hraběnky Alathey z Arundelu – Margaret Tracey<sup>34</sup>. Hollar se nadále nemohl zabývat jen kresbou a

---

<sup>33</sup> Viz Denkstein (pozn. 19), s. 13.

grafikou, potřeboval práci, která by mu vydělávala na živobytí, a to výtvarné umění bohužel nedokázalo. Stal se tedy mimo jiné na čas učitelem budoucího krále Karla II., či vévody z Yorku<sup>35</sup>. Dále pak spolupracoval s vydavatelem knih.

Tou dobou se Anglie stala místem, kde pro katolíky již nebylo bezpečno, a proto zemi mimo jiných opouští i hrabě Arundel, který odchází do Antverp, významného města obchodu, vědy a kultury. Roku 1644 hraběte následuje i Václav Hollar. Vzhledem k faktu, že Antverpy nebyly pouze městem s mnohými dílnami brusičů drahokamů či rozvinutého hedvábnictví, ale také městem s obrovskou tradicí tiskařství, navázal zde Václav Hollar kontakty s mnoha příslušníky této profese.<sup>36</sup> Jak je z tohoto jistě patrné, antverpské období bylo pro Václava jedním z nejpřínosnějších. Mimo prací dle tavných umělců realizoval také grafiky, které měly předlohu v jeho starších kresbách – krajinářských studiích a vedutách i v kresbách zachycujících předměty Arundelových sbírek. Tou dobou se Václav několikrát odvrátil od krajinářských studií a vydával také grafiky různých netradičních námětů, jakými byly například Mrtvý krtek nebo dnes slavná Hlava kočky s pořekadlem „Dobrá kočka, která nemlsá“.

Roku 1649 vytvořil umělec své proslulé velké městské prospekty – Velký pohled na Prahu<sup>37</sup> a rozměrné panoráma města Londýna. V té době pracoval i na jednom ze svých nejznámějších autoportrétů podle Hessensovy předlohy. „*Sám zde o sobě prozrazuje, odkud pochází, a naznačuje, proč odešel z domova. Tento přípis jistě náleží k nejautentičtějším, i když se umělec nejspíše poněkud stylizoval. Město v pozadí je pravděpodobně Praha – ostatně stále se důsledně podepisoval Bohemus.*“<sup>38</sup>

Po osmi letech strávených na území Antverp se Hollar uchyluje zpět do Londýna, kde za vlády Olivera Cromwella panuje čistě protestantská atmosféra. K jeho pracím z této doby patří kresby ženských kostýmů, několik pohledů do londýnských ulic či tradiční kresby předmětů sbírek hraběte z Arundelu. Přestože se Hollar rychle vrátil do středu dění a opět kvapně navázal kontakty se vzdělanci, nebyl mu už trh nakloněn, a proto se začal zabývat knižní tvorbou, která jediná ho ještě mohla uživit.

---

<sup>34</sup> Z toho manželství údajně vzešli dva potomci, syn a dcera.

<sup>35</sup> Pozdějšího krále Jakuba II.

<sup>36</sup> S Janem Heyssensem či starým přítelem Hendrickem van der Borchtem.

<sup>37</sup> Po vzoru kresby vytvořené při krátké návštěvě Prahy roku 1636.

<sup>38</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 13.

Pracoval pro vydavatele Petera Stenta, Johna Overtona či Johna Ogilbyho<sup>39</sup>. Dále spolupracoval s historikem Williamem Dugdalem, pro jehož publikaci *Antiquities Angličanům* z roku 1656 poskytl ilustrace zachycující architektonické památky Anglie. „*Ačkoli Vertue s trpkostí uvádí, že v těchto letech byl Hollar zahlcen prací za málo peněz, je jasné, že byl vyhledáván pro svou pracovitost a zřejmě i pro jistou pokoru, s níž byl ochoten pracovat podle cizích předloh.*“<sup>40</sup>

Hollar však nebyl v té době pouze námezdným pracovníkem, jenž kopíroval cizí předlohy za účelem knižní ilustrace, ale ve svém volnu pracoval také na vlastním monumentálním plánu Londýna.

Roku 1665 propukla v Londýně velká morová epidemie, při které mimo jiných zemřel i Hollarův syn James a zaměstnavatel Peter Stent. O rok později pak navíc vypukl ničivý požár, jenž srovnal se zemí například katedrálu sv. Pavla, jejíž poslední dochovaná kresba pocházela právě z ruky Václava Hollara<sup>41</sup>. Přestože kolují legendy o tom, že stál Hollar téměř v centru požáru a skicoval celou situaci na papír, Godfrey je toho názoru, že tou dobou nebyl umělec vůbec na území Londýna, ale pracoval na kresbách krajiny rozléhající se v okolí města ničeného požárem.

Roku 1665 si Václav vzal v pořadí již druhou ženu, jistou Honoru, s níž vyženil několik dalších dětí.

Poslední cesta, jíž Václav Hollar za svého života podnikl, byla spojena se jménem Henry Arundel<sup>42</sup>. Ten dostal za úkol zmapovat severozápadní pobřeží Afriky, které dostala věnem královna Kateřina z Braganzy a právě Václav Hollar se roku 1667 nabídl na místo dokumentaristy. Z této výpravy tak vzešlo 30 panoramatických kreseb po návratu uspořádaných do sérií pohledů, v nichž se projevilo vrcholné umělcovo kresebné krajinářské nadání. Tyto kresby jsou právem považovány za vůbec nejlepší díla v tvorbě Václava Hollara.

---

<sup>39</sup> Pro Ogilbyho vytvořil Hollar ilustrace k jeho Eklogům, a to podle předloh Francise Cleyna. V roce 1665 mu pak poskytl ilustrace k Ezopovým bajkám.

<sup>40</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 14.

<sup>41</sup> Kresba katedrály pro vydavatele Dugdalea.

<sup>42</sup> syn Sira Thomase Howarda, hraběte z Arundelu.

Konec Hollarova života už není nikterak plodným a pocházejí z něho jen průměrné kresby. Posledním leptem z jeho rukou byl ten s námětem Prahy z roku 1676.

V den 25.3. 1677 Václav Hollar umírá. Přestože je jeho konec života často spojován s velkou chudobou a nouzí, Godfrey vychází z archivních dokumentů a tvrdí, že to všechno nebyla tak úplná pravda: „*Kromě skromného vybavení domácnosti zanechal velkou pozůstalost uměleckou, obsahující mnohé kresby a grafiky. Nenašel se však nikdo, kdo by v jeho práci pokračoval.*“<sup>43</sup> Vdova po Hollarovi, Honora, potřebovala finance na uživení rodiny, a proto všechnu umělcovu pozůstalost prodala Siru Hansi Sloanovi, jehož sbírky umění se staly později základními pilíři pro vznik Britského muzea.

Přestože byl Václav Hollar zajisté geniálním kreslířem i grafikem a toto pole výtvarného umění svými díly velice obohatil, nebyl dlouhá léta považován za českého umělce. Až v průběhu 19. století se Češi o Hollara začali zajímat jako o „svého“ a začali připouštět fakt, že jde o jednu z nejvýznamnějších osobností v rámci českého umění. „*V oné trojjediné podobě – jako velký Čech, jako pobělohorský náboženský exulant a jako životem štvaný génius – vstoupil Václav Hollar do nacionálního panteonu vrcholického českého obrození.*“<sup>44</sup>

První pojednání o Hollarovi v českém jazyce, jehož autorem byl Jan Bohuslav Müller, vyšlo až v roce 1854.

„*Netrvalo dlouho a české zemské reprezentaci se naskytla možnost oslavit památku velkého umělce způsobem důstojnějším a trvalejším.*“<sup>45</sup> Vdova po uměleckém obchodníkovi Weberovi rozprodávala po smrti manžela celou jeho uměleckou sbírku v dražbách, 2817 děl ze souboru Václava Hollara však chtěla prodat jako jeden celek. V 60. letech 19. století bylo odkoupení sbírky schváleno poslanci českého Zemského výboru a pozdější Hollareum se tak dostalo na české území. 23. září roku 1863 bylo Zemským výborem propůjčeno Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění pod podmínkou, že bude sbírka trvale přístupna veřejnosti.

---

<sup>43</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 15.

<sup>44</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 31.

<sup>45</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 32.

V roce 1877, k datu dvoustého výročí smrti Václava Hollara, proběhla první oslava k počtě tohoto umělce (jedna z prvních veřejných festivů na českém území k oslavení staršího českého výtvarného umělce vůbec). Tou dobou již bylo jasné, že čeští příznivci umění přijali osobu Václava Hollara za „svou“.

V srpnu roku 1897 bylo Zemským výborem Království českého schváleno, aby byla Hollarova busta od sochaře Emanuela Halmana zařazena do výzdoby Panteonu Národního muzea v Praze. Umělec tak byl oficiálně zařazen do skupiny největších českých barokních génů na poli výtvarného umění, jakými byli Karel Škréta, Petr Brandl či Václav Reiner.

## Václav Hollar a jeho pražské pohledy

Jak již bylo dříve zmíněno, Václav Hollar se kresbou krajin a pohledů na města zabýval již od útlého věku, čemuž nasvědčuje i velké množství dochovaných pražských pohledů z jeho tvorby, a to jak z období umělcova mládí, tak z doby, kdy Prahou projížděl o několik let později coby doprovod hraběte z Arundelu.

A kde bral Hollar pro svá díla s námětem krajiny a města inspirace? Existují spekulace, kdo, a zda-li vůbec někdo byl na počátku Hollarova života jeho oficiálním učitelem. Za nejpravděpodobnějšího je považován Aegidius Sadeler, v jeho dílně se však pracovalo především podle děl umělců, krajinářů jakými byli například Roelant Savery či Peter Stevens, kteří na svých kresbách uplatňovali prvky rozeklaných skalisek, divoké přírody a tajemných lesů. Oproti nim je však tvorba Václava Hollara mnohem uhlazenější a přísně dělená do prostorových plánů.

V Hollarových pracích je však viděn vliv jiného umělce, jak je podotknuto v publikaci *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, a to Paola Lomazza, který své krajinářské teorie formuloval během 16. století. V poznámkovém aparátu téže knihy se můžeme dočíst, že Lomazzo krajinu rozděloval do tří „distancias“, tedy předního plánu, středního plánu a plánu zadního. Tyto horizontální pruhy měly být následně odlišeny barvou a světlostí, přičemž obloha se měla jevit světlejší, než nejsvětlejší místo na zemi.

Václav Hollar se s Lomazzovými teoriemi zřejmě nesetkal tváří v tvář a s největší pravděpodobností jeho principy ani nepřebíral vědomě, nýbrž se k jeho dílům dostal jen zprostředkovaně, a to možná skrze dílnu syna Jorise Hoefnagela, Jacoba. Právě také vzdělaný Jorris Hoefnagel jistě Hollara svými pracemi do jisté míry ovlivnil. *„Jeho krajiny a veduty mají mnohdy podobně zvolené stanoviště z mírného nadhledu, také zde důležitou roli často hraje řeka, kterou nelemují kamenité skály, ale oblé porostlé kopce. Dominanty jsou z místa pozorovatele poměrně vzdálené a hledí se na ně přes relativně klidný přední plán. Také Hoefnagelův drobnopis je Hollarovu rukopisu příbuzný.“*<sup>46</sup> (obr.č.24)

---

<sup>46</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 150.

Jak již bylo v Hollarově životopisu naznačeno, tento kreslíř a grafik se zabýval mimo jiné také tvorbou map, kterou si přizpůsobil dle svého vlastního citu a mínění. Jeho výtvary „*lze s jistou rezervou chápat jako boční výjevy vyjmuté z celku mapy.*“<sup>47</sup> Tato díla jsou tak nejen geograficky poměrně přesná, nýbrž mají i vysokou hodnotu uměleckou.

Co Hollara podle určitých zdrojů také do jisté míry ovlivnilo, bylo i holandské krajinářství, s nímž se umělec seznámil na své životní cestě přes Štrasburk, Frankfurt nad Mohanem až do Nizozemí. Náš kreslíř sice tento důležitý styl kresby na cestách jistě pochytil, nechal se jím však inspirovat jen na nemnohých kresbách provedených ve Štrasburku v dílně Jacoba van den Heyden, kde se tak mohlo dít na přání objednavatele. Dále již Hollar totiž pokračoval svým jedinečným a nenapodobitelným způsobem.

Ten se projevil výrazně především v období, kdy umělec pracoval pro hraběte z Arundelu, a kdy svůj talent a bohaté zkušenosti s kresebnou technikou dokázal na kresbách s promyšlenými kompozicemi postavenými na principu tří plánů. Jeho krajiny a městské pohledy v té době koloroval převážně šedomodrými, nazelenalými a hnědými tóny, což se nezměnilo ani v jeho „londýnském období“.

Následně se budeme zabývat Hollarovými pohledy na architekturu, tedy samostatnými vedutami a dále knižními ilustracemi. Ať už se jedná o to či ono, na všech vyobrazeních jsou znatelné autorovy bohaté znalosti perspektivy, jež se v průběhu času stále prohlubují a zdokonalují.

Přestože se náš kreslíř s největší oblibou zaobíral tvorbou miniatur, byl schopen orientace i v rámci velkých formátů, v nichž dokázal docílit monumentálního a zároveň velmi realistického dojmu. To je vidět i na jeho městských prospektech, jenž, i přes fakt, že jde zpravidla o komponované výjevy upravující skutečnost, působí na diváka naprosto přirozeně a opravdově.

---

<sup>47</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 150.



Začneme tedy s popisem první Hollarovy kresby, která náleží do jeho rané tvorby, a přestože se nejedná o neumělou skicu, nejde ani o vyzrálé umělecké dílo. Mluvíme o výjevu stručného názvu „*Praha*“ (obr.č.25), které vzniklo v roce 1626 a je provedené jako kresba olůvkem následně kolorovaná růžovou barvou<sup>48</sup>. Autor zde ztvárnil pohled na pražskou dominantu (Pražský hrad), která je uložena do pozadí a nenásilně zapojena do okolní krajiny. Kompoziční rozložení do tří plánů již naznačuje, jakým směrem se Václav Hollar bude v pozdějších letech ubírat, co se týče kresby městských vedut. Hlavní námět je, jak tomu bude i později, odsunut do druhého plánu, vodní hladina se dvěma loďkami v popředí zabírá celý první plán, ve třetím se pak nachází širé nebe s popiskou *Prag* zhruba ve středu celého výjevu. Co se týče stylu kresby, má poměrně dosti uvolněný rukopis, architektonické prvky a prvky rostlinné jsou více méně pouze jemně naznačeny, přesto však umělec dodržel perspektivní zásady i správné měřítko.

Mezi díla umělcovy rané tvorby patří i kresba s názvem „*Staroměstská radnice v Praze*“ (obr.č.26) vyvedená roku 1627 technikou rudky doplněnou o černou křídou, černým perem jsou pak provedeny popisky<sup>49</sup>. Co se týče rudkové techniky, nejde o techniku Hollarem často používanou. Vlastnosti rudky (měkkost, mazlavost), zřejmě umělci příliš nevyhovovaly, což je pochopitelné, vezmeme-li v potaz jeho tvorbu plnou pečlivě propracovaných detailů. Staroměstská radnice, jak ji spatřujeme na této kresbě skicovitého charakteru, je sice kompozičně i perspektivně bez větších chyb, její linie však, přestože se jedná o pouhou skicu, nejsou pevné a přesvědčivé, jak tomu bude v pozdější tvorbě Václava Hollara. Cena této kresby však nespočívá prvoplánově v přínosu uměleckém, nýbrž dokumentárním. Středověká věž a renesanční budova Staroměstské radnice nás nijak nemůže překvapit, jelikož ten samý pohled se naskýtá návštěvníkovi i ve 21. století. Co se ale změnilo? V době umělcova života k radnici přiléhalo mnoho stánků kupců, které můžeme při bližším zkoumání na skice spatřit. Jde o důležité svědectví dokumentující tehdejší situaci v našem hlavním městě, které ukazuje pouliční život, jenž byl v pražských ulicích stále v plném proudu.

Dalšími Hollarovými díly jsou lepty z roku 1635, z doby, kdy umělec již nebyl na české půdě, nýbrž pobýval v Kolíně nad Rýnem a pracoval v dílně Abrahama

---

<sup>48</sup> Rozměry: 184 x 77 mm; Provenience: pravděpodobně sbírka W.A.Copinger.

<sup>49</sup> Rozměry: 147 x 174 mm; Provenience: pravděpodobně sbírka W.A.Copinger.

Hogenberga. Tyto pohledy buď znázorňují samotnou Prahu, a nebo její okolí a předlohou pro ně byly jistě kresby, které si Hollar připravil ještě před svým odchodem ze země. Jde o miniaturní formáty kolem 54 x 90 mm. Jeden z těchto malých leptů je „nevlastním bratrem“ první zmíněné kresby s názvem Praha, tentokrát je však pojmenování pozměněno na název „*U Prahy – Zu Prag*“ (obr.č.27). Tato dvě díla se naprosto shodují v kompozičním rozvržení nahlížených objektů. Ve druhém plánu se úplně vpravo nachází Pražský hrad (na leptu i s popiskou „*Das Schloss*“), na straně levé pak kopec s nápisem „*S. Lorentzberg*“ (Petřín). V prvním plánu se rozprostírá, stejně jako na kresebné předloze, řeka Vltava, v popředí pak torzo zábradlí, které můžeme opět vidět na obou dílech. Lept je však „ochuzen“ o Staroměstskou mosteckou věž a o budovy jí přiléhající. Dalším detailem, jímž se výtvoři minimálně liší, je uložení bárek na řece, jde však jen o jejich nepatrný posun. Grafika je samozřejmě vyvedena o mnoho pečlivěji, než předchozí kresba a objevuje se na ní více propracovaných detailů, které přidávají na reálnosti celého výjevu. Mluvíme jak o architektuře, jejíž hmoty jsou, přestože jde o malý formát listu, ucelené a nijak se nerozpadají, tak o flóře, jež tento pohled doplňuje a jež je také vyvedena do nejmenšího lístečku. Lept je nakonec doplněn ještě o mračna na obloze, která opět na kresbě z roku 1626 nebyla umělcem zachycena.

Mezi grafiky provedené podle starších kreseb v dílně Abrahama Hogenberga patří i další dílo s názvem „*U Prahy*“<sup>50</sup>(obr.č.28), na kterém se autor nesoustředil na Hrad jakožto pražskou dominantu, ale znázornil zde přírodní krásy okolí města - louky, kopce, keře, stromy a tu a tam nějakou architekturu.

Následuje popis další kresby, potažmo grafiky vyvedené roku 1631 technikou leptu, kterou Václav Hollar používal. Jedná se o, pro Hollara naprosto typické, miniaturní dílo o rozměrech 60 mm x 137 mm zobrazující Pražský (Karlův) most (obr.č.29). Tento malý podlouhlý formát je zhruba v jedné třetině horizontálně členěn architekturou Karlova mostu, na němž je k rozpoznání sousoší s Ukřižovaným Kristem a množství lidských postav, které jsou však natolik miniaturní, že jejich figury spíše jen tušíme, než že je na obraze opravdu vidíme. Řeka, již stavba přemostuje, a na níž se v popředí kolébá bárka s několika postavami, se zdá být širší, než působí ve skutečnosti. Tomuto optickému klamu autor napomohl vodorovnou šrafutou, jež je pečlivě vyvedena

---

<sup>50</sup> Rozměry: 55 x 91 mm; provenience: Národní galerie v Praze.

čárku po čárce, jako podle pravítka. Přísně horizontální linie narušují jen jemně naznačená oblaka, kopec v pozadí a dvě věže – mostecká a vodárenská. Kdybychom porovnávali Hollarův pohled na Karlův most s pohledem jiného autora<sup>51</sup>, jde o kresbu jemnou, nenásilnou a zdá se, že i poměrně reálného měřítká, a přestože není tak úplně detailní, je velice precizně vyvedená. Její stylové provedení jistě souvisí i s dobou jejího vzniku, další pohledy na Karlův most vznikaly převážně až kolem poloviny následujícího století a jsou na nich znatelné již silně barokizující tendence.

Nyní k dalšímu Hollarovu leptu, k pohledu na Hrad z roku 1636 (obr.č.30). Tato grafika je opět miniaturních rozměrů – 57 x 132 mm a je opět vyvedena velmi precizně, avšak nyní o něco detailněji, než grafika předchozí. I přesto, že se toto dílo nazývá Pohledem na Hrad, není pražská dominanta prioritou obrazu, což je pro ztvárňování tohoto výjevu obecně jen málo obvyklé, pro Hollara však dosti typické. Zatímco Hrad se nachází v úplném pozadí a je už jen téměř skicovitě naznačen, v hlavním plánu autor vytvořil vysokou hranolovou věž<sup>52</sup> přiléhající z pravé strany k několika budovám vystavěným na sloupech nad vodní hladinou. Na řece jsou opět k vidění malé loďky s pádlujícími postavami, v popředí se pak nachází zalesněná pevnina. Tato kresba je vyvedena s větší razancí, než dílo předchozí, jež bylo laděno spíše jemněji. Architektura je rámována silnějšími liniemi a hmoty vyplněny hustší šrafurou.

Detailní záběry pražských ulic v tvorbě Václava Hollara jsou jedinečnými a originálními uměleckými díly, a i přesto, že jde často pouze o skicovité provedení, jsou tyto pohledy důležitým zdrojem poznání tehdejšího pražského života. V Hollarových dílech nenalzáme totiž pouze kvalitní umělou práci, nýbrž i drobnopis a pečlivost provedení, což naskýtá možnost spatřit v kresbách architektury detaily, kterých dnešní divák nemůže být ve skutečnosti již svědkem. Mnoho jiných autorů se ve svých pracích soustřeďuje pouze na stránku výtvarnou, či pouze na tu popisnou, Václav Hollar však ve své době exceloval a dokázal své kresby obohatit vším, čím se kresby tohoto charakteru obohatit dají. Obdivovatelé jeho díla se stále pozastavují nad těmito výtvary a vyzdvihují neskutečnou preciznost, detailnost a umělcův smysl pro realitu.

---

<sup>51</sup> Např. Friedrich Bernard Werner – Pražský most z roku 1740.

<sup>52</sup> Zřejmě se jedná o Staroměstskou mosteckou věž.

V Hollarově době se mnoho umělců soustředilo pouze na kresbu či jen na grafiku. I v tom byla osobnost našeho umělce něčím víc. Své pohledy si v ulicích Prahy vlastnoručně předpřipravoval, v ateliéru pak vše zpracoval a následně graficky (jeho typickou technikou leptu) vše dovedl do finální podoby. Když si tedy srovnáme umělcovy kresby s následně vytvořenými grafikami, můžeme sledovat umělcův vývoj a pracovní postup, během něhož se kreslíř a grafik dostává od jednoduše nahozených skic až k precizním ojedinělým grafikám, které patří k nejkvalitnějším na poli tvorby vedut.

## Václav Hollar – Velký pohled na Prahu

Proč zrovna Hollarův *Velký pohled na Prahu*? V úvodu práce již bylo naznačeno, proč jsem se ve své práci rozhodla pro pražskou vedutu, ne však to, proč právě Hollar a jeho dílo, když v historii pražské veduty existuje mnoho jiných kvalitních autorů i pohledů. Myslím, že právě dílem Václava Hollara vrcholí tento styl zobrazování, a to nejen na české půdě. Právě on, podle mého názoru, dokázal zobrazit město jako celek bez jakýchkoli rušivých elementů, a to na nejvyšší umělecké i topografické úrovni. Jeho veduty jsou důkazem umělcovy zručnosti jak na poli kresby i grafiky. Přestože šlo o člověka, který v poměrně raném věku odešel ze země, v jeho pohledech na Prahu i detailních kresbách z jádra pražských ulic je cítit umělcův vztah k tomuto městu, není v nich jen bezmyšlenkovitě kopírováno, co je vidět na první pohled, nýbrž je zachycena i povaha a typická atmosféra jednotlivých míst.

Václav Hollar ve svém životě vytvořil několik pražských vedut – jednu rychle „nahozenou“ skicu s pohledem na Staré a Nové Město (obr.č.31-32), dvě kresby opět skicovitěho charakteru, a to Pohled na Nové Město a pohled na Staré Město, Malou Stranu a východní část Hradu, následně pak kolorovanou perokresbu zachycující celé město (obr.č.33-34) a nakonec nejznámější *Velký pohled na Prahu* vyveden technikou leptu (obr.č.35-38).

První ze zmíněných skic (obr.č.31-32) je datována letopočtem 1635, a to zhruba ve třetině listu při dolním okraji. Badatelé však usuzují, že jde o datování chybné. Václav Hollar měl kresbu označit až dodatečně, ke konci svého života, a proto je pravděpodobné, že umělci pouze selhala paměť a datoval tak kresbu nepravdivě. Dodatečně je vyvedena i popiska výjevu – *Prag*.

Při tvorbě tohoto listu se Hollar soustředil na znázornění Starého a Nového Města pražského, Hradčany, jak jsme již mohli na jednom z předchozích děl zaznamenat, odsunul do pozadí a naznačil je jen velmi střídmě. V popředí pak stojí Smíchovská vodárna. Tato kresba je pouze jakýmsi naznačením městského rozložení a rozhodně se nedá mluvit o detailní precizní práci, jež bývá pro Hollara tak typickou. Je však první Hollarovou vedutou znázorňující Prahu jako celek, a tím pádem i nepostradatelnou kresbou v řadě pražských vedut vůbec.

Grafice s názvem *Velký pohled na Prahu*, jež bude hlavním jádrem celé mé bakalářské práce, svou kompozicí předcházelo mimo jiných jedno Hollarovo panorama vytvořené roku 1636 v našem hlavním městě, když tudy umělec projížděl s družinou hraběte z Arundelu. Jedná se o již zmíněné studie *Pohled na Nové Město* a *Pohled na Staré Město, Malou Stranu a východní část Hradu*, jež společně tvořily jeden rozsáhlý panoramatický výjev. Jak je možné dočíst se v knize *Václav Hollar – kresby* od Vladimíra Denksteina, po dlouhou dobu byla známá jen první ze zmíněných studií – pravá část prospektu, v roce 1964 však Franz Winzinger našel ve sbírkách pařížské École des Beaux-Arts druhý, střední díl. Levý list je bohužel stále nezvěstný.

Mimo tento velký panoramatický pohled ještě jistě existovalo mnoho menších kreseb, z nichž umělec vycházel při tvorbě Velkého pohledu na Prahu, a podle nichž postupoval při znázorňování detailů, které se na velkých předlohách nenacházejí. Tento materiál nám však opět již není v dnešní době k dispozici.

Poslední pražskou vedutou, která předcházela monumentálnímu pohledu z roku 1649, je kresba složená ze dvou listů o rozměrech 120 x 273 mm a 121 x 281 mm a označená nápisem „*Praga Bohemiae Metropolis*“ (obr.č.33-34). Tato kolorovaná perokresba je menších rozměrů, zaujímá zhruba čtvrtinu plochy pozdějšího leptu. Jde o dílo, které bylo vyvedeno při Hollarově zastávce v Řezně o nějakou dobu později, než předchozí studie pražského panoramatu, přičemž autor z dřívějších skic jistě vycházel. Vladimír Denkstein je jednoznačně toho názoru, že tato kresba uložená v pražské Národní Galerii nemohla být předlohou pro *Velký pohled na Prahu*, přestože kreslíř na město při její tvorbě shlížel ze stejného místa, byť i tento fakt se na první pohled zdá podle Denksteina jako nepravda<sup>53</sup>. Autor knihy o Václavu Hollarovi vyzdvihuje fakt, že má grafika „*jinak řešené popředí bez stafáže a nadto zobrazuje i partie města, které jsou na kresbě zakryty kompozičními úpravami popředí*“<sup>54</sup>. Podle mého názoru je však

---

<sup>53</sup> Vladimír Denkstein tento optický klam vysvětluje takto: „*Na první pohled se zdá, že stanoviště pohledu bylo tu o něco níže než na obou studiích a leptu, neboť na levé straně přesáhly špičky věží na Hradě linii obzoru a na pravé straně strměji a výše stoupající Hladová zeď zakryla v pozadí vyšehradskou bránu. Winzinger upozornil, že zmíněné rozdíly v levé části obrazu nevznikly změnou stanoviště, ale úpravou linie horizontu. Totéž však platí i o pravém okraji, kde kreslíř při komponování popředí prodloužil a zdvihl Hladovou zeď, aby získal protiváhu k malebné ruině na levém okraji. Přitom však zůstal nezměněn rozsah záběru a směr pohledu na město; stanoviště kolorované kresby, obou náčrtů i leptu je tedy shodné.*“ , s. 49.

<sup>54</sup> Viz Denkstein (pozn. 19), s. 50.

podoba obou děl nezpochybnitelná. Denksteinem zmíněné detaily tedy, dle mého mínění, nejsou důkazem toho, že Hollar z této kresby nevycházel při tvorbě leptu roku 1649.

Přejdeme ale již k popisu samotného díla. Tato perokresba se na první pohled zdá být velmi přesvědčivou co do reálnosti celého výjevu, poněvadž se znázorněné budovy rozprostírají na místech, kde bychom je opravdu čekali. Jedná se však o „*mistrnou mystifikaci: Prahu nelze vidět z Petřína přesně v této podobě. Jde o to, že budovy nejsou v řadě a otočeny ke kopci čelně, ale jsou k němu v ostrém úhlu. Petřín by musel být vně města, které by bylo postaveno frontálně k němu, ve skutečnosti město kopec obklopuje.*“<sup>55</sup> Hollar skrze tuto kresbu dokázal svou schopnost manipulovat s divákem a přinutit ho věřit v to, v co sám chce. Prokázal také své umění jakožto kreslíř vedut nesoucích přesné topografické informace, jež jsou důležitým zdrojem poznání tehdejšího města pro dnešní společnost. Mimo to se zde autor projevil i jako zkušený umělec, jenž využívá promyšlených kompozic, čímž dílu dodává také na vysoké umělecké hodnotě.

Stafáž v popředí je pak příhodným svědectvím tehdejší módy. Vzhledem k faktu, že se Hollar často zabýval i kresbami zobrazujícími rozličné kostýmy, jsou oděvy vyvedeny velmi detailně a realisticky. Jak je podotknuto v katalogu *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, je možné, že se právě ve skupince lidských postav shlížejících dolů na město vyobrazil sám autor do podoby mužské figury držící mapu v rukách. Tato domněnka se opírá o fakt, že pod nohama postavy je umístěna Hollarova signatura.

Nyní přejdeme k jádru celé práce, ke grafice *Velký pohled na Prahu* z roku 1649<sup>56</sup> (obr.č.35-38), jejíž přímá kresebná předloha sloužící pro vznik samotného leptu se bohužel nedochovala. Jde o vyobrazení, jež je složeno ze tří listů a představuje nám tak opět mírně zkreslený panoramatický pohled, který se ve čtyřicátých letech 17. století naskýtal návštěvníkovi Prahy stojícímu na svahu vrchu Petřína. Tyto tři listy jsou o rozměrech 290mm × 403mm, 292mm × 414mm, a 291mm × 374 mm. Co se týče popisek, nalezneme přímo v obraze německé názvy jednotlivých pražských měst a

---

<sup>55</sup> Viz *Václav Hollar – 1607-1677* (pozn. 21), s. 202.

<sup>56</sup> Provenience: Národní galerie v Praze.

jejich budov, které zde autor zachycuje. Dále je grafika doplněna o malé číslice, jenž jsou připojeny ke znázorněným stavbám. Legenda k nim patřící – česky, latinsky a německy psaná – se pak nachází ve spodní části obrazu (sahá od levého k pravému kraji prostředního listu) a je rámována jakýmsi volutovými prvky, jež připomínají volutová zakončení domovních štítů. Ty přesahují na oba krajní listy tvořící celek obrazu. Nad legendou se pak v jakémisi přístavku objevuje latinský nápis zmiňující autora grafiky. V horní – nebeské části obrazu se nachází 4 městské znaky opatřeny opět latinskými popiskami. Mezi ně pak autor kresby vložil dva větší znaky dvouhlavé říšské orlice a lva s královskou korunou, pod nimiž se tyčí dominantní nápis „PRAGA”. V prostoru mezi heraldickými znaky a horizontem města můžeme spatřit poslední popisky, které jsou vyvedeny v německém jazyce a představují divákovi hlavní dominanty města Prahy (Hradčany, Pražský hrad, Malou Stranu, Staré Město, Nové Město a Vyšehrad).

Na obraze je již zřetelně cítit autorova zkušenost s kresebnou technikou (potažmo s technikou grafickou – leptem). Tmavá místa, na něž nedopadá světlo, jsou vyvedena velmi hustou pečlivou šrafurou, světlá místa, jež se například na horizontu města vytrácejí téměř úplně do ztracena, jsou pak jemně pojata a šrafura je zde buď velice střídmá, nebo úplně chybí. Tyto detaily jsou pak zcela ponechány bílé barvě podkladového papíru. Pečlivý drobnopis a reálnost jednotlivých staveb je známkou toho, že grafik znázorňované město velice dobře znal a v jeho ulicích se dostatečně dlouho sám pohyboval. Tomu nasvědčují mimo jiné i popisky městských celků, potažmo i konkrétních budov, které člověk neznalý jen těžko přiřadí k těm správným architektonickým objektům. Nebe, jež se vine více než třetinou obrazu, je opět ponecháno v barvě podkladového materiálu, jen v horní části je decentní šrafura. Ta se v pravém rohu obrazu nepatrně mění a vytváří tak shluk několika oblaků.

V popředí obrazu se rozprostírá část svahu, ze kterého divák jakoby shlížel dolů na městskou zástavbu. Zcela vlevo stojí na svahu základy jakési starší stavby. I na tomto provedení pro daný výjev téměř nepodstatné zříceniny se autor projevil jako člověk s citem pro detail. Základové zdivo, stejně jako plevel, jenž z něho po letech začal rašit, je vyvedeno velmi precizně. Kámen po kameni je šrafurou propracován tak detailně, že na diváka celý polorozbořený objekt působí dojmem, že se sám stává jeho součástí. Oproti kresebné předloze na svahu chybí skupinka postav, která by zde však zřejmě jen narušila kompoziční vyváženost celého výjevu.



Na druhé straně obrazu se vine z kopce hradební zeď, jež jakoby divákovi ukazovala, jakým směrem se má ubírat jeho zrak. Opět známka umělcových zkušeností s kompozicemi obrazů.

Celé město je pak na obraze rozděleno protékající řekou na dvě části. V první z nich se nachází Hradčany, Pražský hrad, ten celé vedutě dominuje, a Malá strana, za řekou pak můžeme spatřit již výše zmíněné Staré a Nové město a Vyšehrad. Přestože druhá část leží dále od diváka a je tedy díky perspektivě podstatně drobnější, zdejší stavby nejsou ochuzeny ani o detailně propracované věže, ani o střechy všech možných tvarů a velikostí. Dominanta obrazu – Pražský hrad – je sice dominantou, avšak nevystupuje z celého pohledu více, než ve skutečnosti. Václav Hollar, na rozdíl od mnohých jiných autorů, důležité stavby velikostně nevyzdvihuje, nýbrž je realisticky začleňuje ve správném měřítku do okolní zástavby. Vyzdvižení jejich důležitosti vidím však v jiných detailech, a to například v číslování a následném popisování jednotlivých objektů, kdy autor systematicky začíná s popiskami na Pražském hradě a následně postupuje dále do nitra pražských ulic.

Protože měl tento grafický list zřejmě za úkol plnit především topografickou funkci<sup>57</sup>, stejně jako kresba jemu předcházející, a autor se snažil představit město co nejpřehledněji, uchýlil se i zde k několika úpravám skutečnosti, ne však tak razantním, jako v případě kresby z předchozích let. *„Pozorovatele „postavil“ do většího nadhledu (jenž odtud ve skutečnosti není možný), aby se domy navzájem nepřekrývaly, pak si vypomáhal dalšími malými triky. Například „odboural“ část zdi zříceniny vlevo, skrze kterou tak byly vidět budovy Strahovského kláštera cisterciáků.“*<sup>58</sup>

Tato grafika, oproti její předloze, působí opravdu reálným dojmem i přesto, že jsou budovy opět postaveny tak, aby byla veduta kvalitní především z topografického hlediska. Na rozdíl od kresby z roku 1636 jsou architektonické, stejně jako přírodní detaily poctivě stínovány, což jistě také dodává na autenticitě celému výjevu.

---

<sup>57</sup> V roce 1650 vyšel v rámci Topographia Bohemiae M. Zeillera, který dlouhou dobu spolupracoval na svazcích Topographie s Matthaem Mediánem).

<sup>58</sup> Viz Václav Hollar – 1607-1677 (pozn. 21), s. 232.

## Srovnávání pražských vedut

Účelem komparace jednotlivých pražských pohledů především z renesančního a barokního období bude v první řadě zachytit co možná nejdetailněji vývoj veduty jako takové. Postavíme vedle sebe díla autorů, kteří na město nahlíželi z různých pohledů a mnohdy využívali naprosto rozličných uměleckých prostředků k jeho znázorňování. Porovnáním jednotlivých prospektů následně dojdeme také k poznání, jaké nové detaily se začaly postupem času při kresbě vedut používat a od jakých kreslíři časem ustoupili. Vše pak, jak již bylo řečeno v úvodu, budeme vztahovat k dílu Václava Hollara „*Velký pohled na Prahu*“.

Začněme tedy od veduty Prahy, jež je v dnešní době považována za nejstarší dochované vyobrazení tohoto typu. Jak již bylo ve stručné historii vývoje pražských vedut podotknuto, jde o dřevoryt v knize Hartmanna Schedela *Liber Chronicarum* na straně 230 (obr.č.1). Dominantou tohoto výjevu, jako většiny pozdějších vedut Prahy, je Pražský hrad, zde ještě s nedostavěnou katedrálou Svatého Víta, autor pohledu však na město neshlíží z místa nad dnešním Smíchovem, jako jeho pozdější nástupci, nýbrž z Vyšehradu. Ve středním plánu se tyčí kostel v Psárech, klášter Na Slovanech a kostel svatého Václava na Zderaze. V úplném popředí celého výjevu se pak nachází pozůstatky starých budov, které dodávají kresbě jistý romantický nádech, a které budou k vidění i na mnohých pozdějších vyobrazeních Prahy. Tato grafika je spíše schématického rázu a nespátřujeme zde příliš mnoho detailů. Zdejší budovy jsou do velké míry stylizovány, a proto i určování jejich tehdejšího vzezření dle této grafiky je jen velmi obecné. Můžeme zde však spatřit alespoň rámcové rozložení tehdejšího města, co se týče umístění hradeb, církevních či hospodářských budov v rámci opevnění. Autor kresby si nedělal větší hlavu ani s realitou vegetace, jíž je celý výjev doplněn. Jak upozornila Jolana Myslivcová ve svém článku *Veduta jako historický pramen pro poznání města*, můžeme si nedaleko Hradu povšimnout například nemalé palmy, jejíž výskyt v našem podnebném pásmu je pochopitelně jen těžko uvěřitelný.

Následující veduta se soustředí na větší záběr města, než veduta předchozí, což jistě vychází z jejího účelu. Jak již bylo ve stručné historii pražské veduty zmíněno, po grafice v *Liber Chronicarum* v řadě pražských vedut následovala kresba neznámého autora, jež byla vytvořena pro hraběte Ottheinricha (obr.č.2-3). Na tomtéž místě bylo

podotknuto, že toto dílo mělo čistě dokumentární charakter. Autor kresby doprovázel na cestách zmíněného hraběte a místa, která společně navštívili, následně vyobrazil. Všechny tyto výtvořby byly posléze vydány v albu s názvem *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/1537 von seinem Ritt von Neuburg a.d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg.*

Nyní již k samotné vedutě. Na rozdíl od grafiky předchozí je tato veduta kolorována, zřejmě aby bylo možné zachytit Prahu co nejreálněji, tedy i s barvami, jež dodávají výjevu pravou atmosféru města. Celý obraz je zahalen do mnoha barev tlumených tónů, což mu dodává jistý romantický nádech. Při samotné kresbě si autor opět všiml především městských dominant, jak tomu bude ještě u mnoha děl z následujících let. Tyto objekty vytvořil o něco pečlivěji, jejich důležitost pak navíc podtrhl pozměněním měřítka a vyvýšením střech těchto budov, aby výrazně převyšovaly horizont města. Stejně jako zvýšil domovní střechy, dovolil si protáhnout i Karlův most, kterému tak dodal na monumentalitě.

Co se týče pečlivosti v kresbě, pak jde spíše o skicovitý charakter. Jednotlivé architektonické celky jsou vyvedeny více méně pouze v liniích, přičemž objemy samotných budov se poněkud hroučí. Autorovi kresby však, jak již bylo řečeno, nešlo v první řadě o přínos postavený na detailní pečlivosti, nýbrž o přínos dokumentární. Soustředil se tedy především na rozložení samotného města, na jeho začlenění do krajiny a již zmíněné vyzdvihnutí důležitých dominant pro město typických. Pro lepší orientaci v obraze pak kreslíř vkomponoval do výjevu tři nápisové pásky odkazující na konkrétní architektonické objekty či městské celky.

O něco detailnější je pak grafika vydavatelů Jana Kozla a Michaela Peterleho z Annaberku, tzv. Vratislavský dřevořez (obr.č.4), při jehož tvorbě již kreslíř shlížel na Prahu právě z vršku nad Smíchovem. Jde o velmi pečlivou grafiku kolorovanou zářivými odstíny převážně červené, modré, okrové a zelené barvy a označenou jejími vydavateli honosným nápisem *Praga Bohemiae Metropolis accuratissime expressa 1562* (Praha hlavní město Čech velmi přesně vypočtené). Na tomto výjevu můžeme spatřit celé město od Pohořelce až po Vyšehrad – „*pod královským hradem drobné Menší Město s velkým náměstím, na pravém břehu Vltavy Staré Město s bizarními*

*ulíčkami a spletitým půdorysem i monumentálně rozvržené Nové Město s gotickými dominantami, uzavřené tragickou zříceninou Vyšehradu.*“<sup>59</sup>

Přestože Václav Hlavsa mluví o kresbě „s největší přesností“<sup>60</sup> a o „věrnosti podání mnohých detailů“<sup>61</sup>, myslím, že tento výjev přílišnou reálností zrovna neoplývá. Stejně jako u pozdějšího autora Václava Hollara se zde objevuje značné zkrácení co do polohy znázorněných staveb. Budovy jsou zde stejně tak natočeny čelním průčelím k vrchu Petřína, jako na Hollarově *Velkém pohledu na Prahu* (obr.č.35-38), zde navíc vyvedeny velmi schématicky. To však rozhodně tomuto dílu neubírá na kvalitě. Autorům totiž s největší pravděpodobností opět nešlo ani tak o vysokou uměleckou hodnotu díla, nýbrž o topografické rozvržení města, což je zajisté provedeno více než věrohodně. Přehlednosti výjevu napomáhá barevné provedení, jež má posloužit divákovi k orientaci v obraze. Červeno-oranžovou barvou jsou zde vyvedeny střechy téměř všech objektů, modrou barvou následně střechy významnějších pražských budov, jakými jsou například katedrála sv. Víta, Staroměstská mostecká věž či Anežský klášter. V tónech okrové barvy byly kolorovány plochy silnic, ulic, pěšin i řeky, zelenou pak samozřejmě veškerá flóra mezi architektonickou zástavbou a na rozlehlých pahorcích zabírajících značnou část celého výjevu.

Jak je tomu téměř na všech pražských vedutách, do výjevu byla začleněna také lidská stafáž, jedná se však zatím pouze o maximálně schématické figurky, v jejichž podobě lidské postavy zatím spíše jen tušíme.

Další grafikou v pořadí je prospekt Jana Willenberga z roku 1601 (obr.č.5), který svým záběrem navazuje na dílo předchozí. Autor opět dokumentuje pohled na Prahu z pahorku nad dnešním Smíchovem a znovu zachycuje město od Strahova až k Vyšehradu. Jak zmínil ve své knize *Praha očima staletí* Václav Hlavsa, autor tohoto výjevu byl znamenitým kreslířem a jeho pohledy na jiná česká města se projevují velmi vysokou uměleckou hodnotou. To se však o pohledu na Prahu říci nedá. Přestože se zde kreslíř snažil město pojmout co nejdětalněji a nejvěrohodněji, jde spíše o jakési „komiksové“ vyobrazení. Zdejší architektura je vykreslena pouze v obrysech, jež se

---

<sup>59</sup> Viz Hlavsa (pozn. 7), s. 20.

<sup>60</sup> Viz Hlavsa (pozn. 7), s. 20.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 20.

navíc poněkud hroutí, čímž se zcela rozpadají i hmoty jednotlivých budov. O šrafování či jiném modelování objemů staveb přitom nemůže být řeč.

Grafika je doplněna o několik erbů umístěných v nebeské části obrazu, stejně jako je tomu mimo jiných i na leptu Václava Hollara. Zdejší heraldické znaky jsou však oproti dílu pozdějšímu v horní čtvrtině obrazu více roztroušeny a i samotné jejich vyobrazení je, řekněme, mírně nedotažené. Erby v díle Hollarově jsou oproti tomu „učesané“, jsou precizně propracované do nejmenšího detailu, zasazeny do pevných symetrických rámců a v neposlední řadě umístěny do stejné výškové polohy. To vše na Willenbergově grafice chybí, i přesto si však toto dílo zaslouží čestné místo v řadě pražských vedut.

O mnoho preciznější a z hlediska opravdovosti hodnotnější je kresba Filipa van den Bosche (obr.č.6), potažmo grafika z ní vycházející vyhotovená rytcem Janem Wechterem a vydaná Jiljím Sadelerem<sup>62</sup> (obr.č.7-9). Filipova kresba se projevuje velmi jemným rukopisem a pečlivým stínováním, přičemž velký důraz je kladen na hlavní dominanty města (Hrad, Karlův most, řadu důležitých pražských kostelů), které jsou vyobrazeny značně věrněji, než budovy ostatní<sup>63</sup>. Právě v tomto vidím jeden z největších rozdílů oproti kresbě Václava Hollara. Ten do detailů propracoval všechny budovy, Pražským hradem počínaje a tím nejmenším obydlím civilního obyvatelstva konče. Filip van den Bosche však rozdílným přístupem k dominantám a ostatním budovám dosáhl narušení celistvosti obrazu (což zřejmě bylo také jeho záměrem). Divák si tak při pohledu na vedutu všimne v první řadě oněch zvýrazněných objektů a až následně soustředí svůj zrak na zbytek kresby. Dominanty jakoby do pražského celku původně vůbec nepatřily, nýbrž tam byly dodatečně vkomponovány, aby narušily horizont jinak jednotvárného města.

Shodným detailem s grafikou Václava Hollara jsou opět erbovní znaky v horní části listu, jež jsou zde umístěny, jakoby se lehce vznášely na nebi, všechny však ve stejné linii vycházející z umístění nápisu *Praga*. Dva hlavní znaky symbolizující českou zemi (ty s dvouhlavou orlicí a českým lvem) jsou nesený jakýmsi křídly a přivázaný k sobě páskou, která doplňuje i další erby na obraze. Filip van den Bosche již využívá

---

<sup>62</sup> Název: *Panoráma Prahy*, rok vydání -1606.

<sup>63</sup> Na což upozornil Václav Hlavsa v knize *Praha očima staletí*.

přísné symetrie k orámování heraldických znaků, jež bude k vidění o několik let později i v Hollarově tvorbě, jejich objemy jsou však ještě o něco uvolněnější a ne tak rázně semknuté.

Detailem, kterým se liší tato i předchozí veduta od prospektu Václava Hollara jsou erby „zatoulané“ z nebeské části do části spodní, na nichž se objevuje otevřená brána s pěti věžičkami. Tento erb můžeme i s popiskou vidět také na *Velkém pohledu na Prahu*, tam je však umístěn i s ostatními v horní třetině obrazu.

Dalším zajímavým detailem, jenž je opět vidět jak na kresbě Filipově, tak grafice Willenbergově, je kompas, který nám určuje uložení města s ohledem na světové strany. Filip van den Bosche jej umě začlenil do veduty tak, že nijak zvlášť výjev nenarušuje, položil jej na řeku vedle rybářské loďky.

Jak již bylo v úvodu popisu této kresby podotknuto, svým poměrně realistickým pojetím je velmi přínosná i po stránce dokumentární. Při bližším zkoumání si můžeme povšimnout například architektonického objektu ve středu Karlova náměstí (tehdejšího Dobyččího trhu), který se samozřejmě nachází i na později vytvořeném Sadelerově prospektu. Jedná se o Kapli božího těla<sup>64</sup> (obr.č.8), která se nám do dnešní doby již nedochovala a kresba Filipa van den Bosche je jedním z mála jejích vyobrazení.

Nakonec pár řádek ke stafáži, jež celou vedutu doplňuje. Na rozdíl od pražské veduty Jana Kozla a Michaela Peterleho se již jedná o realističtější znázornění, i přesto, že jde o naprosté miniatury. Tyto větší či menší skupinky lidských postav autor umístil na všechna veřejná prostranství – na náměstí, most, pole, do ulic i bárek na řece. Václav Hlavsa autora této veduty ohledně stafáže spíše kritizuje, a to co do stylu jejího provedení: „nedostatkem však je, že autor zanedbal objekty a prostory vedlejší (Hlavsa zde mluví o již zmíněném problému *dominanta versus méně významný objekt*)<sup>65</sup> a že se v podání žánrových stafáží i krajiny opíral o soudobý malovaný holandský vzor.“<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Jak se můžeme dočíst v tiskové zprávě na webových stránkách Národního památkového ústavu - <http://www.npu.cz/pro-odborniky/narodni-pamatkovy-ustav/tiskove-zpravy/news/7492-tiskova-zprava-k-objevu-zanikle-kaple-bozeho-tela-na-karlove-namesti-v-praze/>, vyhledáno 23.4.2012.

<sup>65</sup> Autorská poznámka.

<sup>66</sup> Viz Hlavsa (pozn. 7), s. 21.

Myslím si však, že se v té době o holandskou malbu opíralo více umělců, vzhledem k její důležitosti, kvalitě a oblíbenosti především mezi krajináři, a proto bych tuto skutečnost rozhodně nenazývala autorovým nedostatkem.

Jak již bylo řečeno v kapitole o vývoji pražské veduty, kresba Filipa van den Boscha byla předlohou pro Jana Wechtera při tvorbě jeho mědirytu, který byl následně vydán Aegidiem Sadelerem (obr.č.7-9). Tento grafický list je znám pod názvem vycházejícím ze jména vydavatelova – tedy Sadelerův prospekt. Přestože jde o naprosto shodné vyobrazení s kresbou Filipa van den Boscha co do samotného rozvržení městské urbanizační sítě, jedná se zřejmě o první pražskou vedutu, na níž můžeme spatřit město nejvíce se podobající skutečné Praze.

Menších odlišností od kresby Sadelerova předchůdce je přítomno více, začněme však tím nejzřejmějším, a to propracováním jednotlivých architektonických článků. Grafika již oplývá detailním vyobrazením všech budov, a to bez ohledu na jejich důležitost či velikost. Na Filipově kresbě můžeme ještě spatřit množství temných míst, která zakrývají detaily a tím se z budov stávají jen temné objekty připomínající konkrétní architekturu pouze svými obrysy. Na Sadelerově prospektu jsou však jemnou šrafurou vystínovány i ty nejmenší plošky tvořící zdi a střechy domů, stejně jako drapérie oděvů lidských postav v popředí či keře a stromy, jež celý výjev v hojnosti doplňují. Aby bylo docíleno ještě silnějšího dojmu opravdovosti, byla opět použita lidská stafáž, objevující se na veškerých volných prostranstvích mezi budovami i v lodkách na řece. Stejně jako na vedutě předchozí jde o figury s velmi realistickými pohyby, oblečené do dobových kostýmů.

Pokud bychom tuto grafiku srovnávali s Hollarovým Velkým pohledem (obr.č.35-38), musíme podotknout, že jde v obou případech o velmi kvalitní městské veduty, jež byly pochopitelně v pozdějších letech mnohokrát kopírovány. Hollarův pohled je však narozdíl od prospektu Aegidia Sadelera více realističtější, což zřejmě vyplývá ze skutečnosti, že Václav zasadil celé město hlouběji do krajiny a při kresbě využil jemnější šrafury a pečlivějšího stínování. Praha na jeho pohledu působí rozlehlejším dojmem, a to zřejmě i díky práci s hustotou šrafury, která směrem k horizontu města postupně zeslabuje, až se úplně vytrácí a přechází v jemně vykreslené nebe. Oproti tomu je Sadelerův prospekt vyveden více jednolitě a na horizontu, v místě,

kde končí městská zástavba či krajina, tvrdě začíná šrafura značící nebe. Není zde znatelný žádný mírný přechod, jenž by město opticky protáhl a dodal by na opravdovosti celého výjevu.

Jak již tomu bylo u mnohých předchozích vedut, jsou i na Sadelerově prospektu vytvořeny heraldické znaky, umístěné v nebeské části a doplněné o nápis *Praga*. Jelikož tato grafika kompozičně jednoznačně vychází z kresby Filipa van den Bosche, neopomněl rytec ani kompas, který umístil shodně s předcházející kresbou na řeku mezi loďky.

Ve stejné době, kdy Václav Hollar pracoval na svém pražském prospektu, vzniká pod rukama Karla Škréty další veduta města Prahy (obr.č.11), jež je následně opět kopírována mnohými jeho následovníky. Na této grafice je vyobrazeno hlavní město v roce 1648, v době, kdy Praha odolávala švédskému obléhání.

Při tvorbě této kresby autor shlížel na město ze zcela odlišného úhlu, než tomu bylo obvyklé u krajinářů tvořících pražské veduty<sup>67</sup>. Námětem díla totiž není idylický pohled na rozkvétající město, jehož život plyne v běžné každodennosti, nýbrž vojenské pustošení Prahy, které na městu zanechalo znatelné jizvy. Divák jakoby zde stál za zády švédských útočníků, naslouchal vojenským povelům a byl přímou součástí celého dění. Některé postavy vojáků byly kreslířem tedy umístěny do prvního plánu, mezi nimi a samotnou architektonickou zástavbou se pak rozléhají louky a pole, jediná překážka stojící mezi švédskými muži a městem. Na vzezření Prahy je již znatelný zásah cizích vojsk, z budov se valí mohutné sloupy dýmu a kromě uniformovaných figur nemůžeme v ulicích města spatřit žádné jiné postavy.

Vzhledem k faktu, že tvorbou tohoto grafického listu přinášel autor dokumentární sdělení a nešlo mu tudíž prvoplánově o vysokou uměleckou hodnotu (ta však rozhodně není nijak nízká), odpovídá tomu i ladění celého díla. Kreslíř se zde, na rozdíl od autorů jiných pražských vedut, nesoustředí na přílišné detaily při kresbě budov. Většina architektonických objektů je zde vyvedena více méně pouze v obrysech.

---

<sup>67</sup> Jolana Myslivcová ve svém článku píše, že Škréta zvolil jiné stanoviště z důvodu, že levý břeh byl v rukách nepřátel, a tudíž se autor na toto místo nemohl dostat. „Škréta si zvolil místo nad dnešním Hlavním nádražím proti kostelu sv. Jindřicha.“



Kromě těchto zřejmých odlišností od pohledů na Prahu v době míru, je zde pak přítomna další inovace, a to v nebeské části obrazu. Ostatní veduty jsou doplněny klidným nebem, jež je většinou vyvedeno jemnou, přísně horizontální šrafurou, která výjev nijak neruší, naopak ho jen lehce doplňuje. Karel Škréta však využil svého barokního cítění a dramatičnost celého výjevu ještě posílil rozbouřenými mračny, jež podtrhují pochmurné pocity, které má tato kresba jistě vyvolávat.

V nebeské části kromě divokých mračen můžeme spatřit také dva medailony s mužskými podobiznami, jež nahrazují erby přítomné na jiných pražských prospektech. Mezi medailony se pak vznáší poměrně dominantní rouška s nápisem orámovaná dvěma ženskými postavami.

Jak již bylo ve stručné historii pražské veduty podotknuto, po třicetileté válce začíná veduta Prahy měnit svou tvář, stejně jako ji mění samotné město. Místy jsou ještě znatelné šrámy, jež v ulicích zanechaly válečné události, mnohé městské části se však již „otřepávají“ a jsou přebudovávány v barokním slohu. Typickým detailem této doby, který „výrazně změnil pražské panorama“<sup>68</sup> jsou bastiony hradeb vystavěné na konci třicetileté války, s jejichž vyobrazením začal právě Karel Škréta. Tyto dominantní části pražského opevnění se od té doby pochopitelně začaly objevovat na mnohých pozdějších vedutách, a to například na vedutě dvorního malíře Leopolda I., Folperta van Ouden-Allen (obr.č.12-13).

Folpert prý v legendě obrazu sám uvedl, že jeho cíl byl především topografický, umělecký přínos tedy zanechal až na druhém místě. Jak již bylo řečeno, tento list „*stojí na pomezí veduty a plánu*“<sup>69</sup>. *Přestože ze snahy vtěsnat do panoramatu všechny domy a ulice dochází k jisté deformaci, lze považovat Ouden-Allenův pohled za cenný pramen pro poznání Prahy v době její barokizace.*<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Viz Myslivcová (pozn. 1).

<sup>69</sup> Veduta = věcný, topograficky co nejvěrnější záznam výseku krajiny s bočním pohledem na město.

Plán = má za cíl vyobrazení prostorového a funkčního uspořádání městského celku, přičemž na město je nahlíženo z nadhledu, nikoli z bočního pohledu.

<sup>70</sup> Viz Myslivcová (pozn. 1).

Jak již bylo řečeno, do pohledu je vtěsnán sebemenší dům, každé okénko, ten nejdrobnější stromeček, a proto tato veduta působí značně přeplněným dojmem. Detailnost, s níž autor k tvorbě kresby přistupoval, je neskutečná, a pokud jsme do této doby mluvili o Hollarově Velkém pohledu jako o nejpreciznější pražské vedutě, pak Folpert van Ouden-Allen Hollara při nejmenším co do pečlivosti výjevu dohnal, ne-li dokonce překonal.

Na rozdíl od Václava Hollara zde Folpert využívá k zobrazení města většího nadhledu<sup>71</sup>. Hollarův pohled na město se rozprostírá do dále a budovy na něm se tak perspektivně zmenšují, zde však o perspektivním zkreslení nemůže být řeč. Budovy divákovi nejvzdálenější jsou stejně vysoké, jako budovy nejbližší postavené, stejně tak sytost jejich barevného provedení se nikterak nemění a nekoresponduje s jejich postavením v rámci celého výjevu. Tato fakta však jistě vychází z již zmíněného účelu kresby, s ohledem na nějž topografický záměr převažuje nad hodnotou uměleckou.

Při komparaci této veduty s vedutami jí předcházejícími je nejzřejmější rozdíl v onom nadhledu, kterého kreslíř využil. Kresba Jorise Hoefnagela (obr.č.24), Sadelerův prospekt (obr.č.7) či Hollarův Velký pohled na Prahu (obr.č.35), to vše jsou panoramatické výjevy, v jejichž prvním plánu se nachází krajina často doplněna o lidskou stafáž, ve druhém plánu samotné město a ve třetím pak širé nebe. Grafika Folperta van Ouden-Allen má však, dle mého názoru, stylově blíže k jedné z nejstarších pražských vedut, k Vratislavskému dřevořezu Jana Kozla a Michaela Peterleho z Annaberku (obr.č.4). Přestože v případě nové barokní veduty jde o pečlivější a topograficky přesnější záležitost, autoři obou děl shlíželi na město ze značného nadhledu a ani v jednom případě se nejedná o panoramatický pohled o třech plánech, jenž je typický pro pražskou vedutu mnoha kreslířů od Filipa van den Bosche dále.

S příchodem 18. století pokračují barokní výstavby ve městě, s čímž možná souvisí i fakt, že se umělci již nezdržují na vršcích nad Prahou, nýbrž se přesouvají do městských ulic, aby zdokumentovali novou architekturu z bezprostřední blízkosti. Celkových pohledů na město tedy značně ubývá.

---

<sup>71</sup> Z čehož vychází dříve zmíněná myšlenka, že jde o přechod mezi vedutou a plánem.

Jedním z těchto již poměrně ojedinělých pohledů je perspektivní plán Prahy od Josefa Daniela Hubera z roku 1769 (obr.č.20-21), který nebyl vyveden technikou grafiky, nýbrž zůstal pouze v kresebné fázi. Jak již bylo v poznámce č.67 definováno a vysvětleno, jde o plán a tedy o pohled z velkého nadhledu. Kreslíř se zde, podobně jako mnoho jeho předchůdců, pokusil vystihnout i ty nejmenší detaily, které by se mohly divákovi naskýtat při takovém pohledu na město. Vzhledem k tomu, že jde o plán, autorovi šlo jistě především o topografickou funkci. Aby tedy do obrazu mohl vkomponovat všechny stavby tak, jak je tomu v reálu, musel opět přistoupit na větší či menší úpravy skutečnosti a využít určitých iluzí. Na kresbě můžeme opět spatřit barokní hradební bastiony, řeku zabírající důležitou část výjevu i stafáž doplňující všechna volnější místa uličních ploch.

Pro srovnávání s touto kresbou se nám jako nejvhodnější může jevit právě dílo předcházející – grafika Folperta van Ouden-Allen, která jakoby tento obraz svým přechodem mezi vedutou a plánem propojovala s tvorbou starších krajinářů tvořících pražské panoramatické pohledy. Folpertova rytina se při bližším zkoumání zdá být vyvedena o něco realističtější. Josef Daniel Huber svou kresbu pojal více stylizovaně, přičemž méně důležité budovy na okrajích města vykreslil s menší pečlivostí, častokrát jen v liniích zachycujících pouhé obrysy staveb. I stínované plochy jsou jakéhosi komiksového charakteru (tmavá místa nepřesahují do světlých mírnými přechody, nýbrž jsou s nimi spojována velmi ostře a kontrastně).

Plánem Prahy od Josefa Daniela Hubera bychom zakončili výčet pražských vedut. Jak již bylo v předchozích kapitolách zmíněno, následující období se umělci již zabývali především kresbou města z bezprostřední blízkosti. Jejich pohledy tedy nezabíraly město jako celek, nýbrž se soustředily na konkrétní architekturu či soubor architektury, v rámci něhož mohli kreslíři zvětšit také život města jako takový. Hlavními náměty jejich obrazů pak často bývají různé oslavy či jiné společenské a kulturní akce, jež se v Praze konaly, a které byly typické pro tehdejší dobu.

## Obecný vývoj pražské veduty od jejího počátku po 2.pol. 18.stol.

V poslední kapitole mé bakalářské práce se pokusím shrnout poznatky získané podrobným studiem jednotlivých pražských vedut v předchozí kapitole. Následně tyto konkrétní informace použiji k zamyšlení se nad tím, co vše se v průběhu staletí, během nichž se mnozí autoři pokoušeli o vyobrazení Prahy, změnilo. Zabývat se přitom budu v první řadě stránkou stylovou, kde se zaměřím na to, jak autoři přistupovali k samotné kresbě pražských vedut v 15. století a jak kreslíři dob pozdějších. Mimo výtvarné pojetí těchto vedut se pak soustředím také na jejich funkci, která je jistě důležitým pramenem vedoucím k poznání daných děl v jejich celistvosti.

Mezi rané pražské veduty tedy můžeme zařadit dřevoryt v knize Hartmanna Schedela *Liber Chronicarum* (obr.č.1), kresbu pro hraběte Ottheinricha v albu *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/1537 von seinem Ritt von Neuburg a.d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg* (obr.č.2-3) či dřevoryt Vratislavský Jana Kozla a Michaela Peterleho z Annaberku (obr.č.4). Jedná se o díla z konce 15. století až poloviny století šestnáctého. Na těchto grafikách je zcela jednoznačné, že šlo autorům především o vyzdvihnutí městských dominant a poukázání na jejich důležitost v rámci celého města. Autor díla z konce 15.století se přitom soustředil, dovoluji si tvrdit, pouze na ony dominanty, přičemž celý výjev doplnil jen o malé množství jiných budov, jež vyplňují volná prostranství mezi zvýrazněným Pražským hradem, kostelem v Psárech, klášterem Na Slovanech a kostelem svatého Václava na Zderaze.

Kresba pro hraběte Ottheinricha se také soustředí na dominanty, kromě nich však autor již kladl důraz i na město jako celek a pro dokumentární účely se snažil zachytit také atmosféru Prahy pomocí barev. Menší „nedůležité“ budovy jsou zde vyvedeny často pouze v obrysech, autor se však jejich rozložením již snažil o vyobrazení urbanizační sítě města, aby dosáhl co možná nejvěrnější shody se skutečností.

Vratislavský dřevoryt je pojat v podstatě velmi podobně, jako dílo předchozí. Kreslíř se také soustředil na dominanty a bral ohled také na zbytek města. Pražský hrad, Karlův most a další důležitá místa zvýraznil detailnějším zpracováním, avšak ostatní

budovy již řadil do uličních sítí co možná nejuvěrohodněji. I přesto, že zde již vidíme větší záběr města, myslím, že nejdůležitější pražské budovy byly, stejně jako u kresby pro hraběte Ottheinricha, stále hlavním jádrem celého výjevu.

Grafiky či kresby z dob pozdějších již přinášejí další funkce, a to například funkci reprezentační, jež je vyjádřena skupinou erbů zpravidla umístěnou do horní části obrazu. První takové dílo pochází z let 1571-1613 a jedná se o prospekt z dílny Jana Willenberga (obr.č.5). Heraldické znaky jsou na vedutách vždy přiřazeny ke konkrétním městským částem a reprezentují jednotlivé pražské celky, tedy Hradčany, Pražský hrad, Malou stranu, Staré město, Nové město a Vyšehrad. Jejich důležitosti při znázornění města jako celku si byli vědomi mnozí kreslíři, a proto tento detail můžeme spatřit téměř na všech pozdějších vedutách, které jsou vyvedeny jako panoramatické pohledy, nikoli jako městské plány.

Se vznikem tzv. Sadelerova prospektu v roce 1606 (obr.č.7-9) přichází nový typ pražské veduty, který již nevyzdvihuje pouze dominanty města, nýbrž je začleňuje realisticky do celé architektonické zástavby. Jedna z funkcí takovýchto vedut je tedy jasná – předvést město v celé jeho velikosti s ohledem na topografii. Autor kresby umístil budovy tak, aby jejich poloha co nejvíce korespondovala se skutečností. Jak je tomu u všech vedutistů, budovy jsou však všemožně natáčeny a upravovány, aby topografický záměr nenarušil ten umělecký. Tyto iluzivní prostředky, které mají za cíl oklamat oko diváka, jsou následně používány i na mnohých pozdějších pražských vedutách. Při tvorbě některých vedut navíc autor nahlížel na město z více rozdílných stanovišť a jednotlivé pohledy následně seskupil do výsledného uceleného obrazu. Divákovi se tak může zdát, že z jednoho stanoviště nad městem může spatřit téměř celou Prahu, i to je však pouhá iluze.

Veduty vytvořené v pozdějších letech kompozičně navazující na Sadelerův prospekt však nemají jen funkci topografickou. Velký důraz při jejich tvorbě je opět kladen i na uměleckou stránku a samozřejmě neopomíjejí ani reprezentační přínos. Heraldické znaky jsou, jak již bylo řečeno, umístěny na téměř všech pozdějších prospektech. Z tohoto hlediska je, dalo by se říci, inovativní Karel Škréta (obr.č.11), jenž ve své kresbě Prahy během švédského obléhání využil heraldických znaků k reprezentaci důležitých osobností, které při obhajobě města sehrály důležitou roli. Do

této doby erby sloužily pouze k reprezentaci městských celků, nyní však představují konkrétní osoby, které mají co dočinění s dějem odehrávajícím se na obraze.

Mnohé pražské veduty, a to během celého období jejich existence od 15.-18. století, měly navíc funkci ilustrační<sup>72</sup>. Často tedy neplnily pouze úlohu obrazu jako takového, nýbrž doplňovaly knižní publikace, většinou cestopisného charakteru. Je tedy možné, že i vzhled a styl samotné kresby (či grafiky) vycházel z důvodu jejího vzniku. Rané veduty byly autory vytvořeny prioritně za účelem doplnění určitých publikací. I proto se možná soustředily především na pražské dominanty, které byly pochopitelně nejznámějšími a staly se jakýmsi znaky samotného města. Jejich provedení bylo potažmo poměrně zkratkovité, avšak jasné a přehledné, což napomáhalo k lepší orientaci v obraze. V dobách pozdějších (uvedme si například Velký pohled na Prahu Václava Hollara) kreslíři ve většině případech veduty vytvořili jako hotová umělecká díla, jež byla následně použita k doplnění konkrétních publikací.

Ani ilustrační funkcí však přínos pražských pohledů nekončí. Jejich důležitost můžeme spatřit i v oblasti reportážní, a to například v tvorbě Jana Josefa Dietzlera (obr.č.14-15) či Caspara Plutha (obr.č.22-23). Jan Josef Dietzler ve svých pracích vyobrazil slavnostní průvod a korunovaci Marie Terezie, Caspar Pluth pak vytvořil sérii grafik s tematikou korunovace Leopolda II. Oba autoři tímto posunuli kresbu Prahy do dalšího nového stádia. Je pravdou, že se zde kreslíři již přemístili z vršku nad Prahou přímo do pražských ulic a v jejich dílech tedy nenalézáme vedutu v pravém slova smyslu. I přesto jsou však tyto autoři se svými reportážními kresbami důležitými osobnostmi zabývajícími se pražskými tématy, a proto zde zmínění jejich přínosu nesmí chybět.

Funkcí pražských vedut, které byly vytvořeny během sledovaného období ve velmi proměnlivé kvalitě je tedy mnoho. Každá z nich má v řadě pražských vedut své konkrétní postavení, každý autor zabývající se tímto městem v rámci celkových pohledů svým způsobem obohatil řadu pražských vedut vyvíjející se po několik staletí.

---

<sup>72</sup> Dřevoryt v knize Liber Chronicarum, prospekt z dílny Jana Willenberga jako příloha Paprockého Diadochu, lept Velký pohled na Prahu Václava Hollara jako doplnění Merianova Místopisu Čech, Moravy a Slezska a další.

## Závěr

Jak již bylo řečeno v úvodu, jedním z hlavních cílů mé bakalářské práce bylo představení řady pražských vedut, která se začala formovat koncem 15. století a byla více méně ukončena příchodem fotografie po polovině století devatenáctého. Díky komparaci těchto pražských prospektů bylo možné poukázat na změny, jež v průběhu staletí v kresbě vedut probíhaly, a to jak po stránce stylové, tak i s ohledem na účel vzniku jednotlivých pohledů. Při psaní jsem se zaměřila na to, z jakých úhlů kreslíři na město shlíželi, na jaké detaily se při tvorbě svých děl soustředili i na to, jakých technik pro své práce využívali. Co se týče účelu, zamyslela jsem se nad funkcí veduty jako takové a upozornila na to, že kromě funkce dokumentární a estetické zde existoval také přínos reprezentační, publikační a reportážní.

Podstatná část celé práce byla následně věnována kreslíři a grafikovi Václavu Hollarovi, který na scéně českého výtvarného umění sehrál velmi důležitou roli. Nejprve byl tento autor představen pomocí důležitých životopisných dat a informací týkajících se jeho velké cesty za uměním či vhodnějšími podmínkami k životu. V této kapitole byly mimo jiné zmíněny také důležité osobnosti, které se v Hollarově životě během dlouhých let objevovaly, a které zanechaly své stopy nejen na umělcově osobním vývoji, nýbrž i na jeho samotném díle. Mluvíme zde o Jacobovi van der Heyden, Matheovi Merianovi st., Abrahamu Hogenbergovi, Siru Thomasu Howardovi a jiných. Tato kapitola je následně věnována vzdělání Václava Hollara, zamyšlení se nad jeho náboženskou orientací či jeho dílům, jež jsou zde zatím představena pouze velmi zkratkovitě.

Celé dvě kapitoly pak shrnují samotnou tvorbu Václava Hollara, v níž se autor věnuje pražské tematice. Jedná se jednak o celkové pohledy na město, jednak o detailnější záběry, které nám představují konkrétní obytné stavby, Karlův most či krajinu obklopující město. Všechny kresby a grafiky jsou detailně popsány jak z ikonografického hlediska, tak z hlediska výtvarné techniky.

Myslím, že má práce je přínosná jednak s ohledem na vývoj pražské veduty, jednak s ohledem na samotného Václava Hollara. Řada historiků umění se již zabývala Václavem Hollarem jako kreslířem a grafikem obecně, téměř všichni však za vrchol

jeho tvorby považují díla vznikající během Hollarova „anglického období života“ a jeho české výtvořy jakoby řadili do pozadí. Dle mého názoru tato bakalářská práce poukázala na to, že veduty Prahy a detailní pohledy do pražských ulic patří nepochybně k vrcholům tvorby Václava Hollara. Na Hollarovy veduty Prahy můžeme však také nahlížet ze symbolického hlediska. Jestli jsou jeho časné práce prováděné nejčastěji v malých formátech dokladem snahy zachytit fyzickou podobu města v proměně atmosferických poměrů, pak je jeho Velký pohled na Prahu obrazem středoevropské metropole, důležitého města Říše skládajícího se ze čtyř samostatných celků, města, které bylo místem Hollarova narození a mládí, k němuž se po dlouhých letech strávených v cizině nepřestával hlásit.



## Zdroje:

- Cibula, Václav, *Objevujeme Prahu*, Praha 1988.
- Denkstein, Vladimír, *Václav Hollar – kresby*, Praha 1978.
- *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/1537 von seinem Ritt von Neuburg a.d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg*, hrsg. v. Angelika Marsch, Josef Biller..., 2 Bde., Weißenhorn, 2001.
- Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí*, Praha 1960.
- Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
- Hlavsa, Václav – Vančura, Jiří, *Malá Strana/Menší Město pražské*, Praha 1983.
- Janáček, Josef, *Malé dějiny Prahy*, Praha 1983.
- *Kresby a grafické listy ze sbírek britského muzea v Londýně a Národní Galerie v Praze*, editace výstavy 56, řídil Jiří Kotalík, Praha 1983.
- Lorenc, Vilém, *Nové město pražské*, Praha 1973.
- Myslivcová, Jolana, článek *Veduta jako historický pramen pro poznání města*.
- Oktábec, Karel, článek *Obležení Prahy Švédy (červenec-říjen 1648)*.
- Schedel, Hartmann, *Die Schedelsche Weltchronik*, Nürnberg 1493.
- Tindall, Gillian, *Muž, který nakreslil Londýn – Životní příběh Václava Hollara*, 2002 (překlad Tereza Soukupová, Praha 2008).
- *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
- Vančura, Jiří, *Hradčany, Pražský hrad*, Praha 1976.
  
- <https://www.google.cz/>
- <http://www.npu.cz/>
- <http://en.wikipedia.org>
- <http://prazskychytrak.cz>

## Seznam příloh:

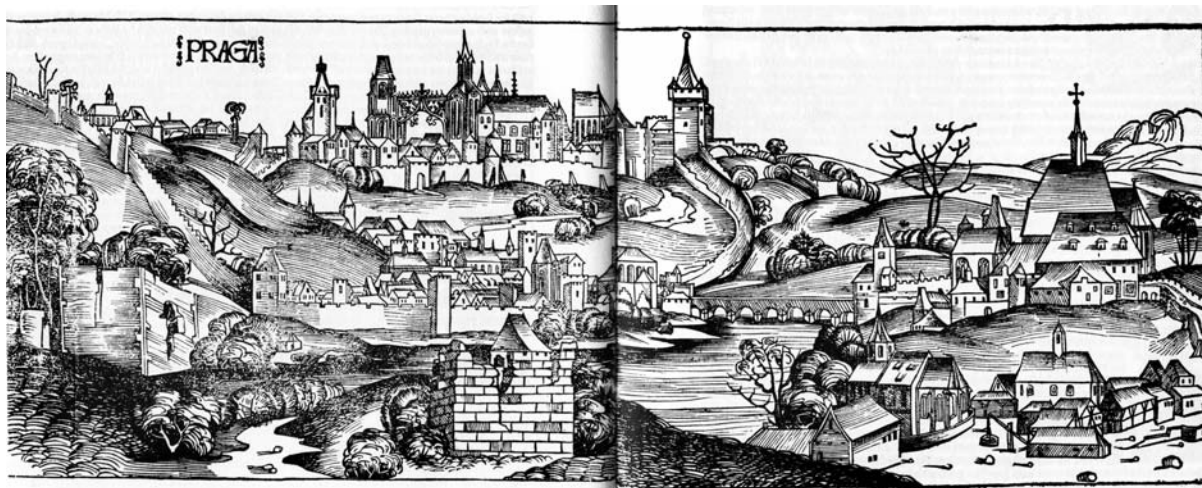
1. anonymní veduta; <http://prazskychytrak.cz>, vyhledáno 12.2. 2012.
2. anonymní veduta; album *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/1537 von seinem Ritt von Neuburg a.d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg.*
3. anonymní veduta - výřez, album *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/1537 von seinem Ritt von Neuburg a.d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg.*
4. Jan Kozel a Michael Peterle z Annaberku – veduta Prahy; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
5. Jan Willenberg – veduta Prahy; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
6. Filip van den Bosche – veduta Prahy; <http://prazskychytrak.cz>, vyhledáno 12.2. 2012.
7. Sadelerův prospekt; <http://db.skreta.cz>, vyhledáno 13.5.2012.
8. Sadelerův prospekt - výřez; <http://www.npu.cz/>.
9. Sadelerův prospekt - výřez; <http://czumalo.wordpress.com/category/minula-peripateticka-prednaska/>, vyhledáno 13.5. 2012.
10. Frederic de Witt – veduta Prahy; <http://prazskychytrak.cz>, vyhledáno 12.2. 2012.
11. Karel Škréta – Praha za švédského obléhání; <http://db.skreta.cz>, vyhledáno 13.5.2012.
12. Folpert van Ouden-Allen – veduta Prahy - výřez; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
13. Folpert van Ouden-Allen – veduta Prahy - výřez; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
14. J. J. Dietzler – Korunovační průvod; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
15. J. J. Dietzler – Korunovační průvod; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
16. B.B.Werner – veduta Prahy – výřez; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
17. B.B.Werner – veduta Prahy; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.

18. B.B.Werner – veduta Prahy; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
19. B.B.Werner – Karlův most; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
20. J.D.Huber – plán Prahy – výřez; <http://www.aretin.cz> , vyhledáno 13.5.2012.
21. J.D.Huber – plán Prahy – výřez; <http://www.aretin.cz> , vyhledáno 13.5.2012.
22. Caspar Pluth – Korunovační průvod; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
23. Caspar Pluth – Korunovační průvod; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
24. Jorise Hoefnagela – veduta Prahy; <http://prazskychytrak.cz>, vyhledáno 12.2.2012.
25. Václav Hollar – „Praha“; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
26. Václav Hollar – Staroměstská radnice; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
27. Václav Hollar – „Zu Prag“; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
28. Václav Hollar – „Bey Prag“; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
29. Václav Hollar – Karlův most; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
30. Václav Hollar – Hrad; Hlavsa, Václav, *Praha očima staletí. Pražské veduty 1483-1870*, Praha 1984.
31. Václav Hollar – veduta Prahy - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
32. Václav Hollar – veduta Prahy - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
33. Václav Hollar – veduta Prahy - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
34. Václav Hollar – veduta Prahy - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
35. Václav Hollar – Velký pohled na Prahu; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.

36. Václav Hollar – Velký pohled na Prahu - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
37. Václav Hollar – Velký pohled na Prahu - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.
38. Václav Hollar – Velký pohled na Prahu - výřez; *Václav Hollar – 1607-1677 a Evropa mezi životem a zmarem*, Alena Volrábová (ed.), NG v Praze, 2007.

Obrazová příloha

Obr. č.1



Obr. č.2





Obr.č.3

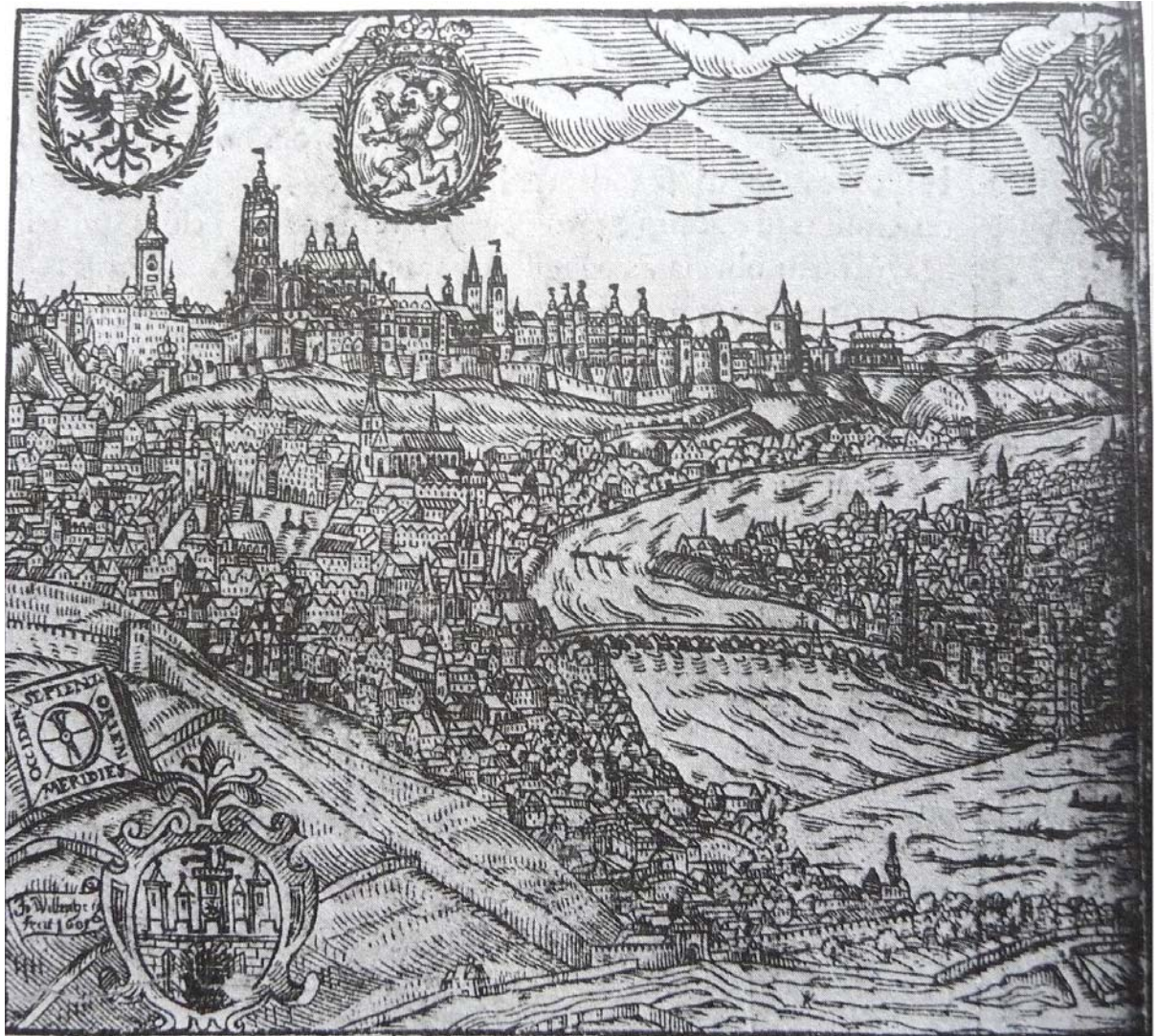


Obr.č.4



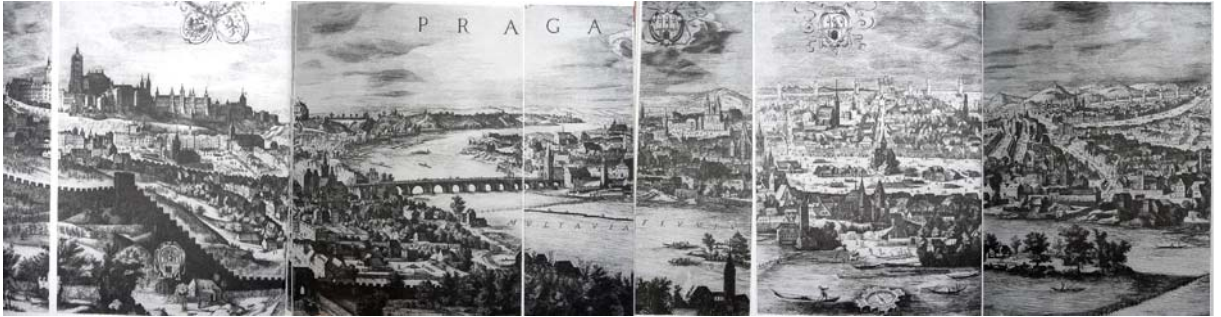


Obr. č.5





Obr.č.6



Obr.č.7

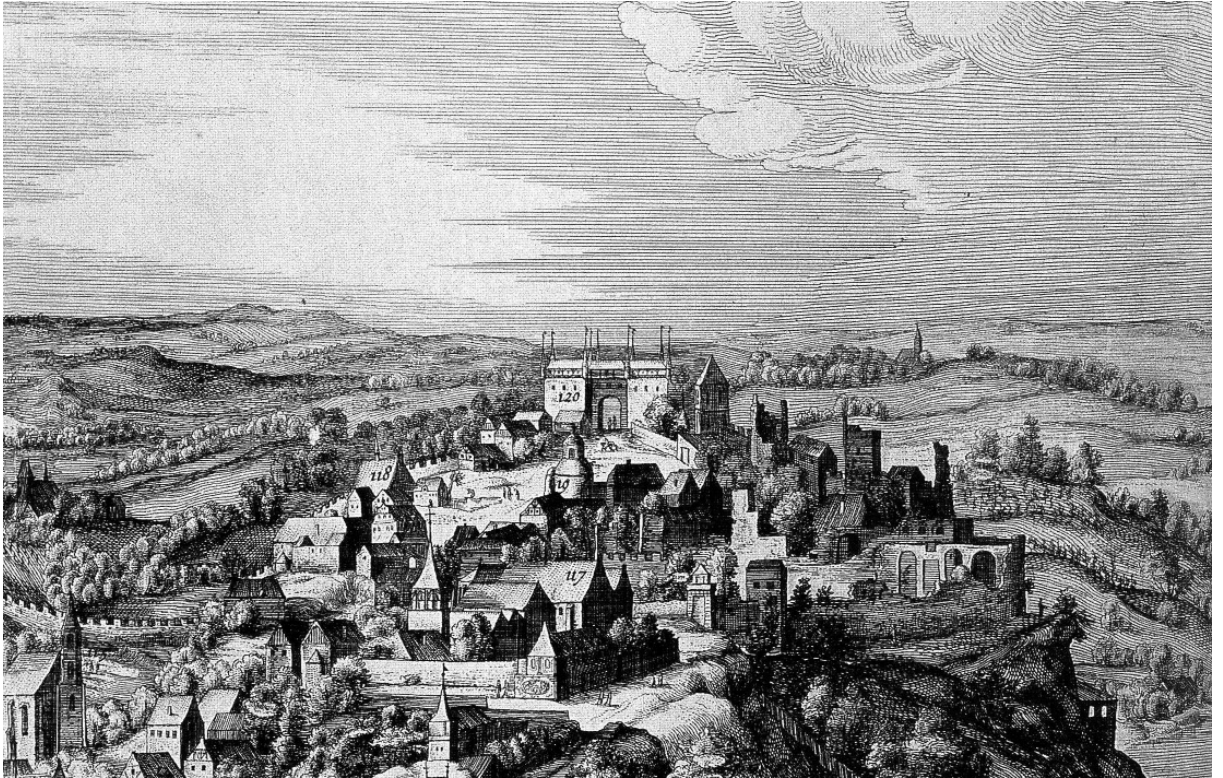


Obr.č.8





Obr. č.9



Obr. č.10

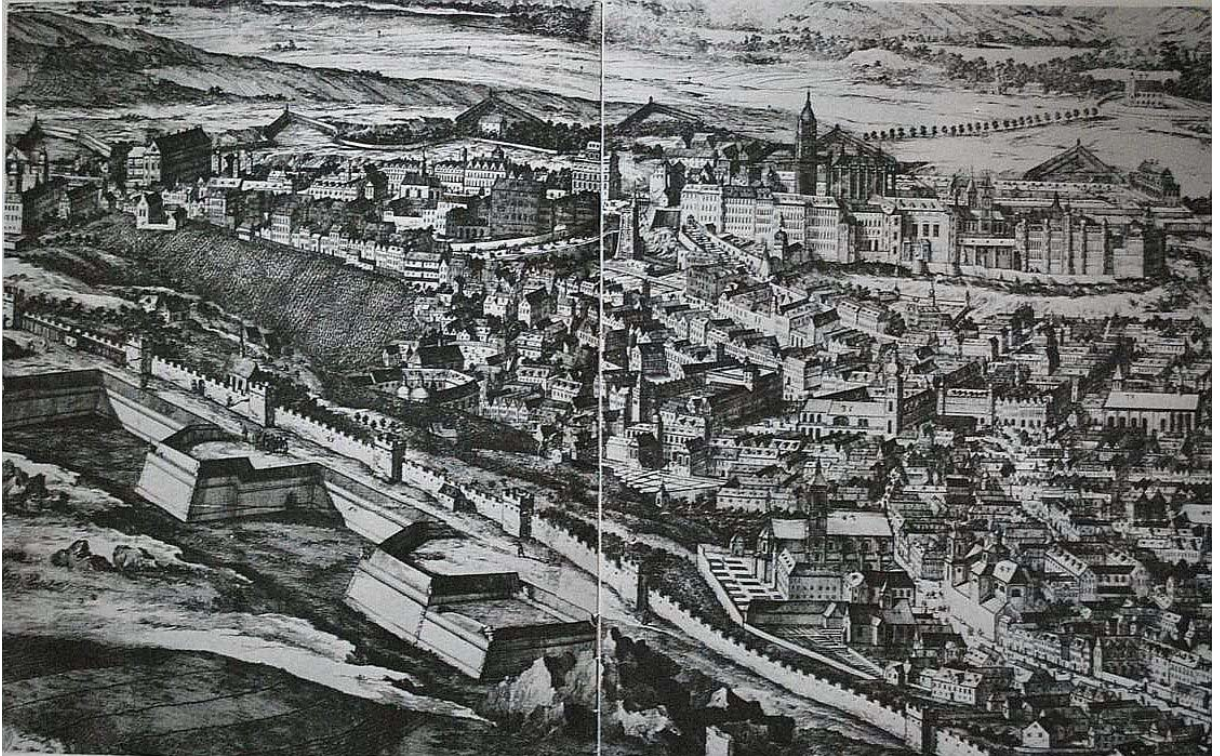




Obr. č. 11

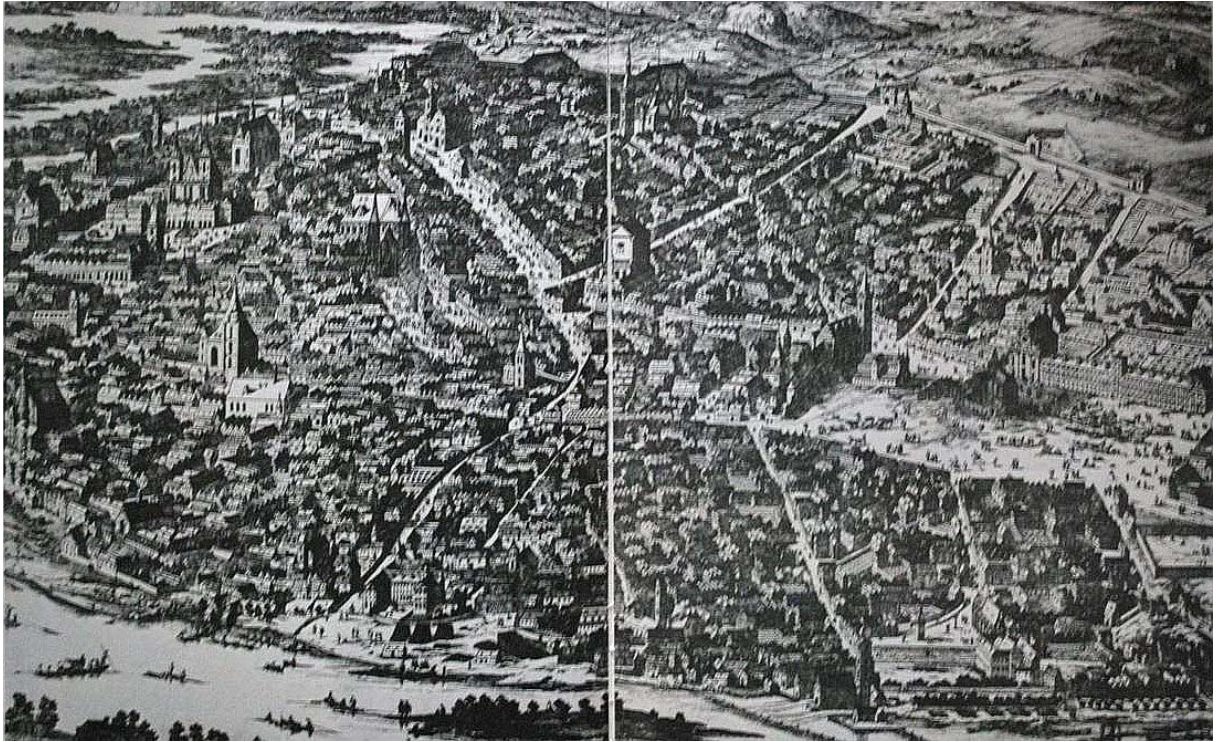


Obr. č. 12





Obr.č.13



Obr.č.14

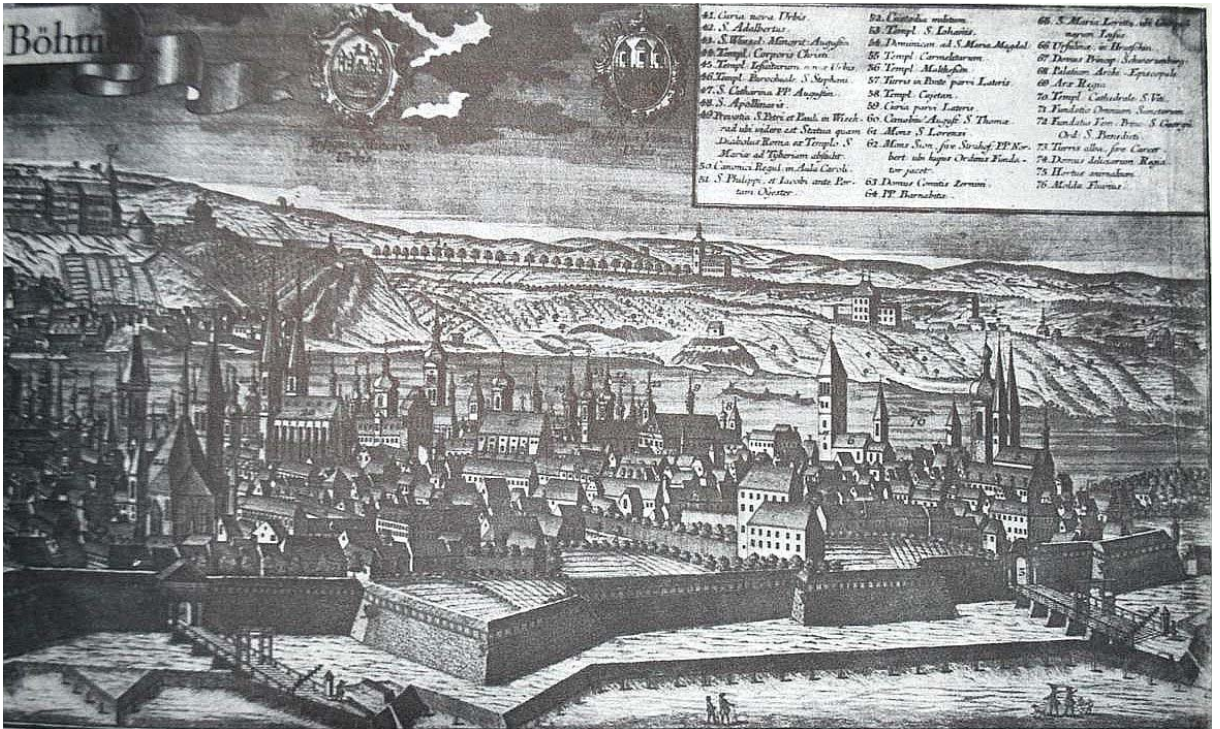




Obr.č.15



Obr.č.16

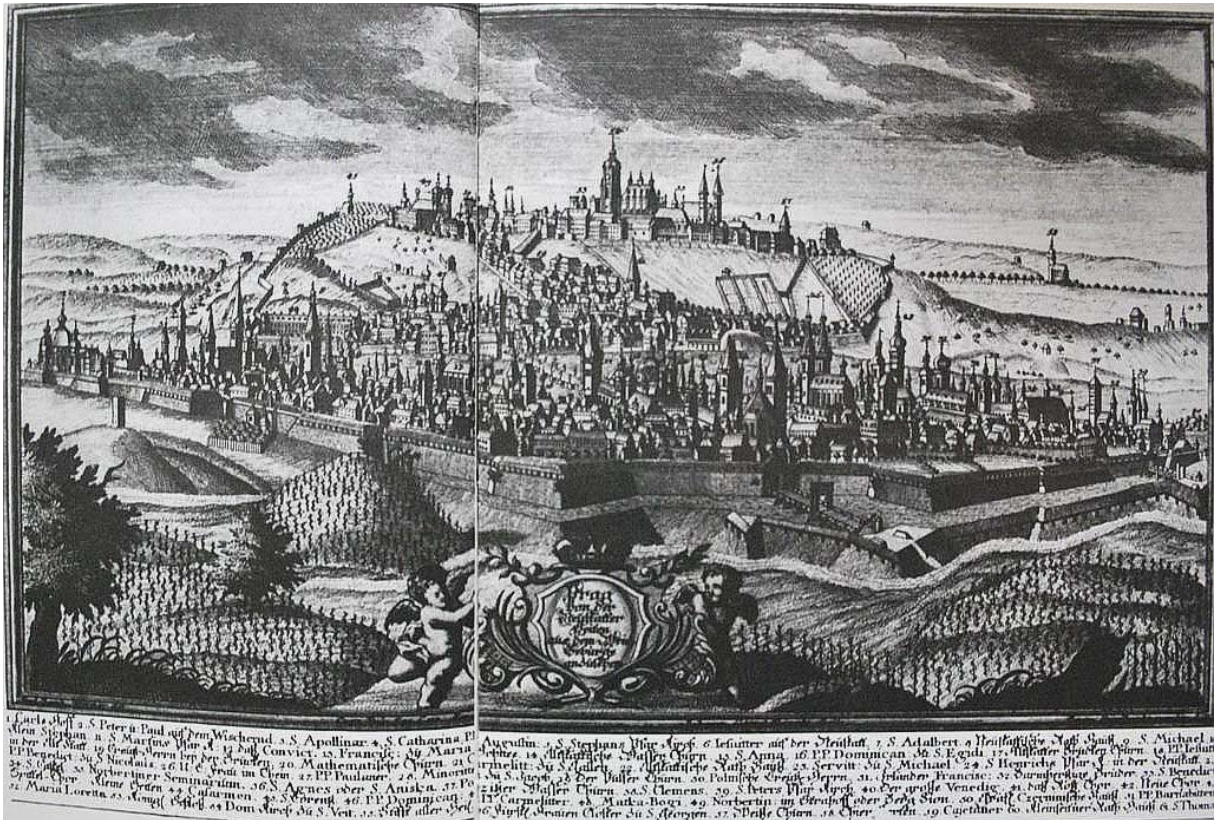




Obr.č.17

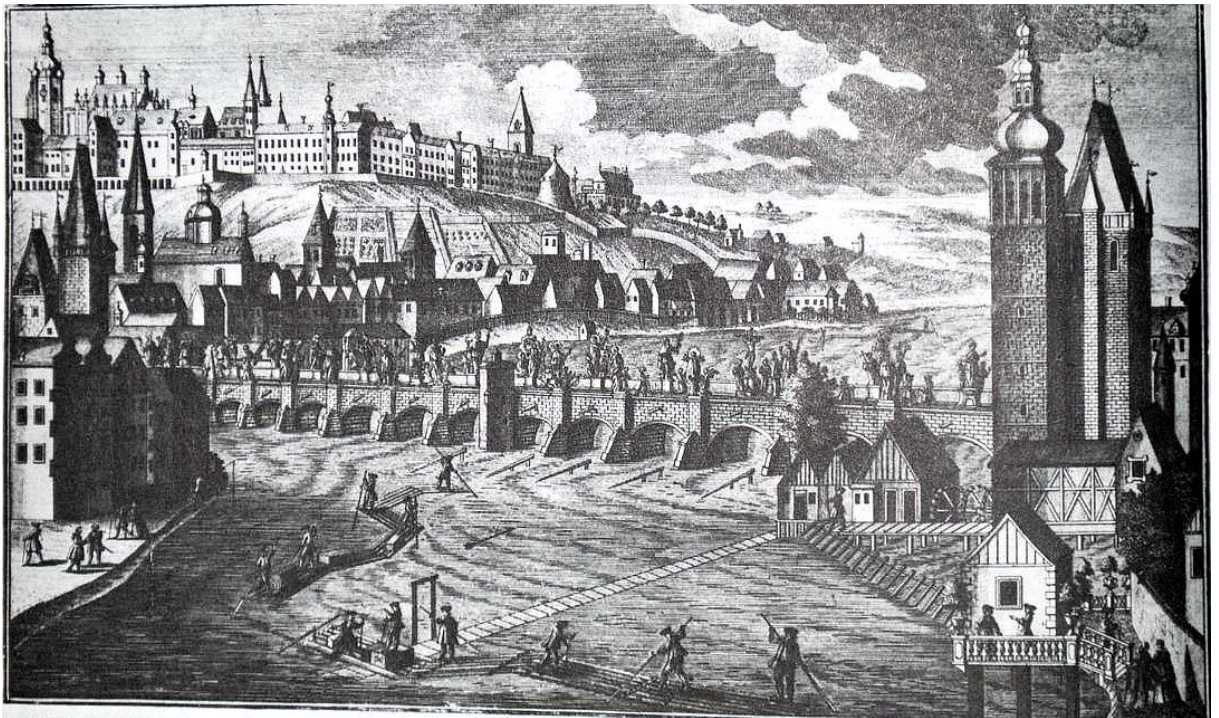


Obr.č.18

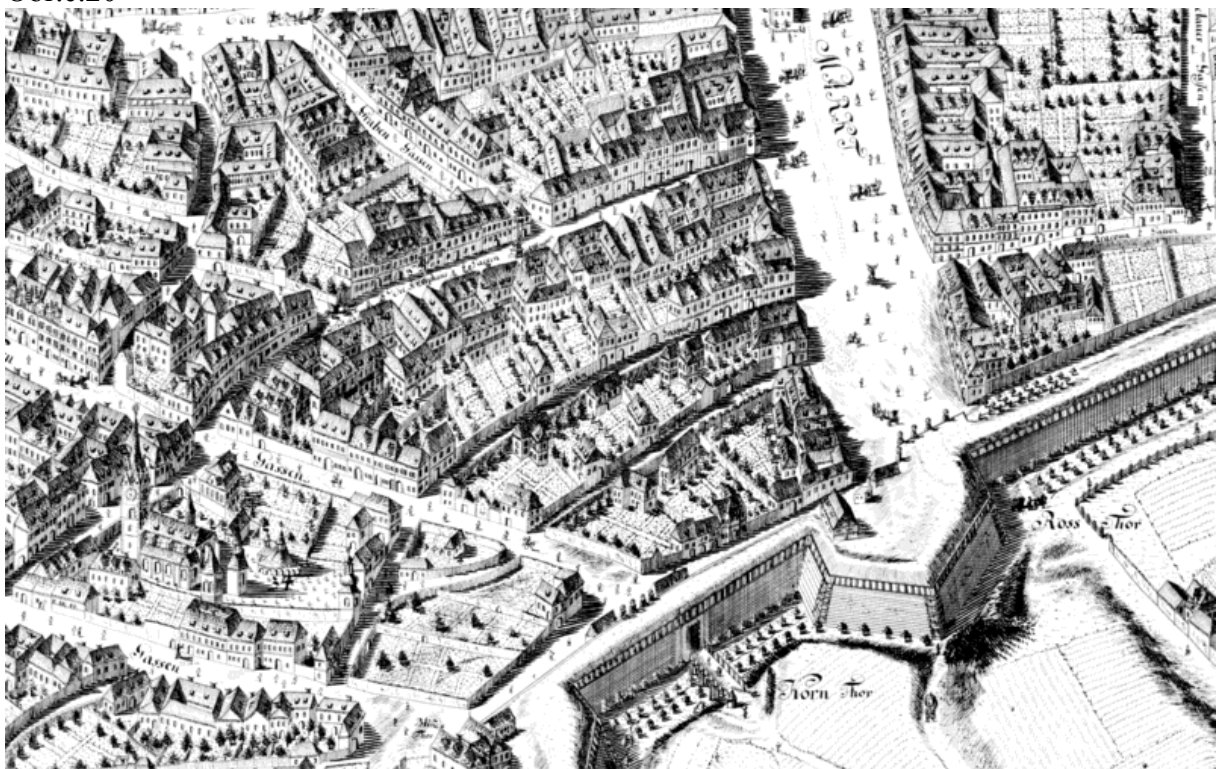




Obr. č.19



Obr. č.20









Obr.č.23



Obr.č.24





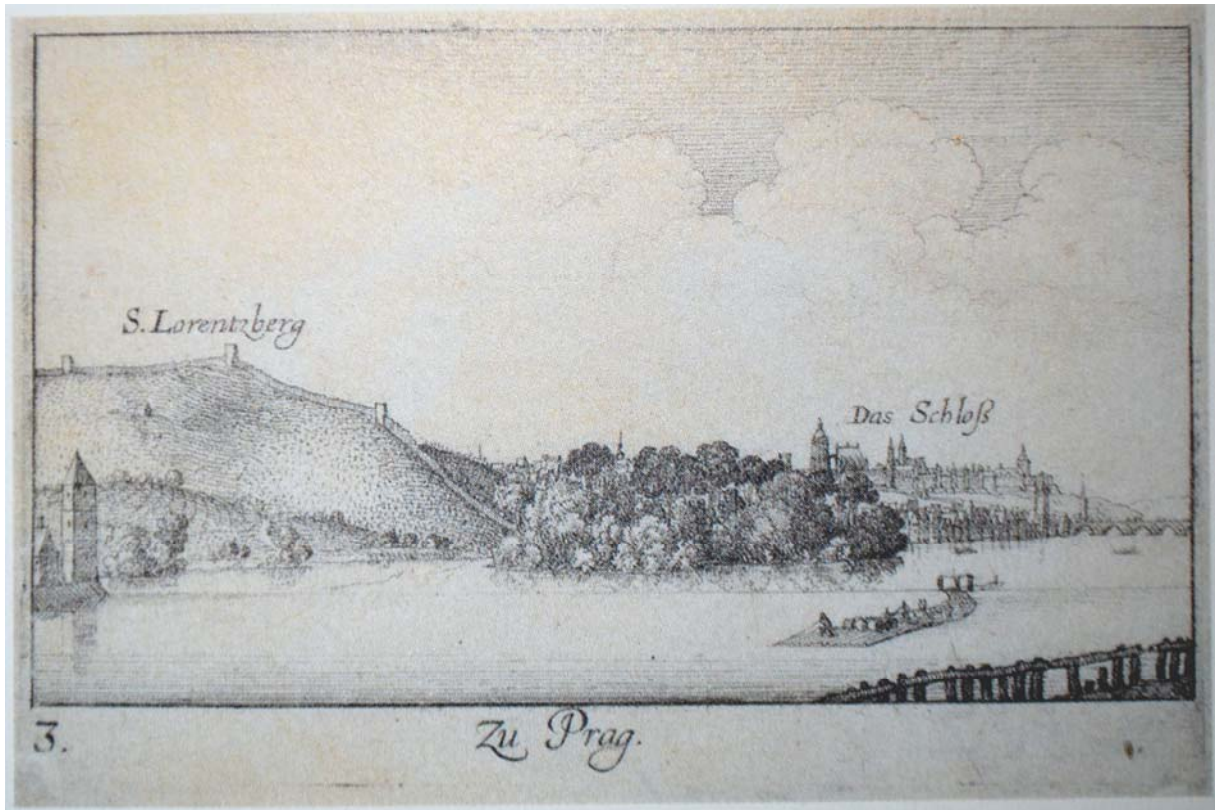
Obr.č.25



Obr.č.26



Obr.č.27

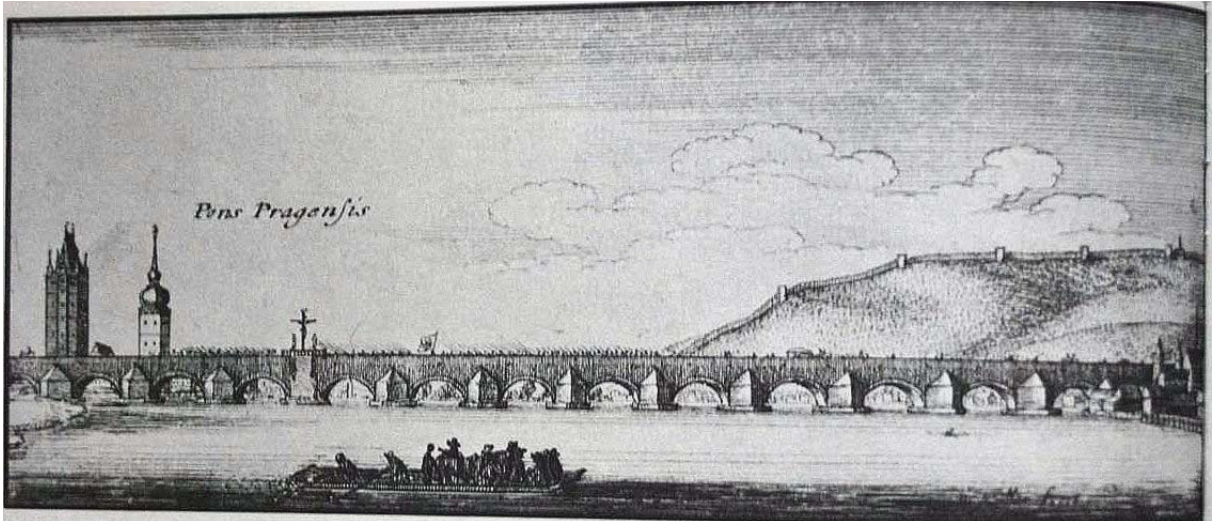


Obr.č.28

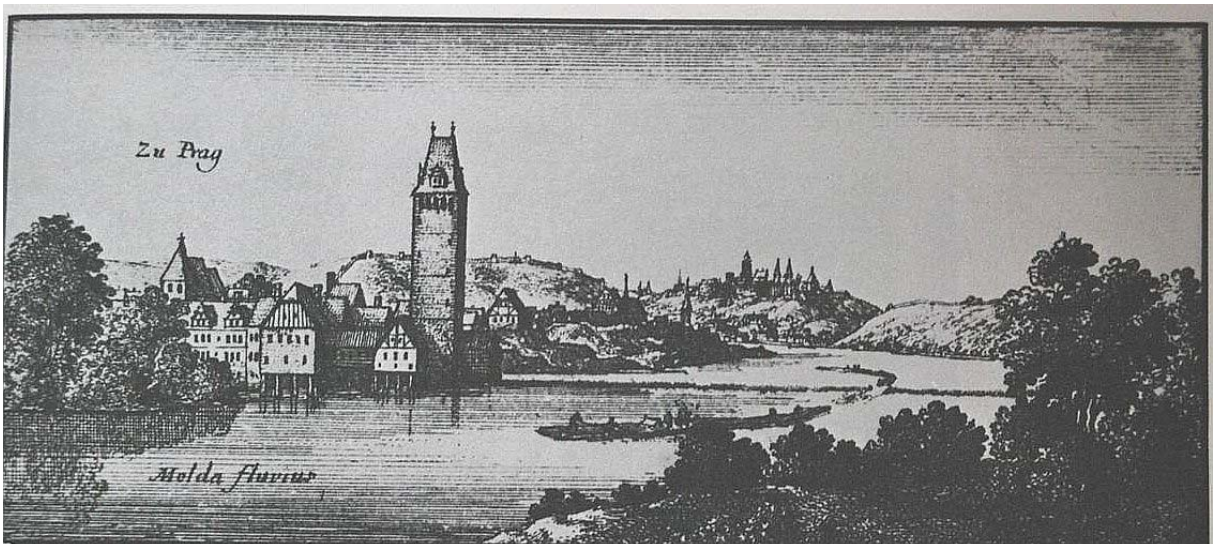




Obr.č.29



Obr.č.30



Obr.č.31



Obr.č.32





Obr.č.33



Obr.č.34







Obr. č.37



Obr. č.38

