

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Kamila Bořová

**Prafská barokní veduta v díle Václava Hollara
a jeho pokračovatel**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Pražská barokní veduta v díle Václava Hollara a jeho pokračovatelů“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 1. prosince 2010

Bibliografická citace

„Pražská barokní veduta v díle Václava Hollara a jeho pokračovatelů“: Bakalářská práce/Kamila Boňová; vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D., Praha 2010, 47 s.

Anotace

Bakalářská práce „Pražská barokní veduta v díle Václava Hollara a jeho pokračovatelů“ nejprve sleduje vývoj pražských vedut od vzniku svého počátku, tj. od 15. století, do konce barokní éry v Čechách. Cílem této práce je zaměřit se na pražské veduty v díle Václava Hollara, jehož panorama pražské v mnoha jeho variantách, stvořených ať už zde v Praze, či v cizině, má obrovský význam.

Nicméně, nejen ústřední kapitola „Pražské veduty v díle Václava Hollara“, ale i další kapitoly se zabývají nejen výčtem významných vedutistů; též jsou tyto osoby vloženy do dobového kontextu. Třetí kapitola „Předchůdci Václava Hollara“, podtrhuje mimořádný význam období „císařské Prahy“ za vlády Rudolfa II. a pojednává o mecenášství tohoto vládce. Popisuje prostředí, ve kterém mladý začínající umělec Hollar působil. Seznamuje nás také blíže s rudolfínskými malíři-krajináři, jakými byli např. Aegidius Sadeler, Pieter Stevens a mnoho dalších. V této kapitole je také poukázáno na fakt, že okruh těchto zmíněných rudolfínských umělců-krajinářů, měl na Hollara bezpochyby určitý vliv.

Osmá kapitola „Význam pražské veduty v českém barokním umění“, vyzdvihuje jméno Hollarovo, coby umělce, který v barokní vedutistické tvorbě nemá obdoby. Přesto se tato práce zaobírá i jmény a díly dalších vedutistů, méně či více známými, protože je důležité, že dalším generacím prostřednictvím svých děl-vedut, umožnili nahlédnout do dávné minulosti.

Klíčová slova

Praha, veduta, Hollar, baroko, Rudolf II.

Abstract

The bachelor thesis „Prague baroque veduta in the work of Wenceslaus Hollar and his followers“ deals with the development of Prague veduta from the end of 15th century till the end of baroque era. The aim of the thesis is to concentrate on Wenceslaus Hollar's work concerning his Prague vedutas made either in Prague or during his european journeys that are considered a great piece of art. Nevertheless, not only the third focal chapter „Prague vedutas in the work of Wenceslaus Hollar“ but also the other ones contain some piece of information regarding the the contemporary period. The third chapter „The predecessors of Wenceslaus Hollar“ emphasises remarkable significance of this period where young Hollar worked with such artists as Aegidius Sadeler, Pieter Stevens and others who certainly influenced Hollar to some extent. But at the same time, this thesis tries to point out the main context of Hollar's period and to mention the work not only of his predecessors, who influenced Hollar to some extent but also to sum up the theme by Hollars followers who did not reach the same quality as Hollar by far, though. Still all these mentioned ones enabled us to look back into the past through their vedutas.

Keywords

Prague, veduta, Hollar, baroque, Rudolf II.

Počet znaků (včetně mezer): 126 216

Poděkování

Děkuji mému vedoucímu bakalářské práce, Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., za ochotu a cenné rady.

Obsah (Přehled kapitol)

1	Úvod	5
2	Vývojový přehled veduty a její definice	6
3	Předchůdci Václava Hollara	12
3.1	Aegidius Sadeler	13
3.2	Matthias Merian	15
3.3	Joris Hoefnagel	18
3.4	Pieter Stevens a další	20
4	Hollar a prameny	23
4.1	Pražské veduty Václava Hollara	26
5	Hollarovi současníci	34
5.1	Hollar a hrabě z Arundelu	35
6	Kopisté velkých mistrů	37
7	Vývoj pražské veduty v druhé polovině 17. a v 18. století (Bernard Werner, Jan Willenberg)	39
7.1	Bernard Werner	39
7.2	Jan Willenberg	41
8	Závěr/Význam pražské veduty v českém barokním umění	42
9	Seznam použité literatury	44
10	Obrazová příloha	45

1) Úvod

Ve dnech 12.10.2007 až 13.1.2008 byla ke čtyřstému výročí narození slavného kreslíře a rytce Václava Hollara uspořádána unikátní výstava jeho rytin a kreseb. Výstava nesla název „Václav Hollar a Evropa mezi životem a zmarem“. Výstava se konala v prostorách Paláce Kinských v Praze. Expozici připravila Národní galerie, která uchovává jednu z největších sbírek Hollarových prací na světě - Hollareum. Vystavovaná díla tedy pocházela právě z této bohaté sbírky. Speciálně ale pro tuto výstavu byla také zapůjčena některá díla z British Musea (Londýn), z John Rylands University Library (Manchester) a z Kupferstichkabinetu (Berlín).

Návštěvníky výstavy, stejně jako mne, Hollarova díla okouzila; především pak mistrné vedutistické pohledy na evropská města, včetně Prahy, jejichž kvalitu považují i dnešní odborníci za velmi vysokou. Hollarovo dílo je značně rozsáhlé a zahrnuje grafickou tvorbu v podobě plánů, vedut a map. Významná je umělcova tvorba kreslířská, zpracovávající širokou škálu témat.

Václav Hollar (*dále i jen Hollar*) se narodil v Praze 13. července roku 1607 do významné majetné pražské rodiny. Otec Jan Hollar, císařem Rudolfem II. povýšen v roce 1600 do šlechtického stavu, zastával významné místo na Pražském hradě. Matka Markéta pocházela z německé rytířské rodiny. Díky velkému zaujetí pro umění, ke kterému měl Hollar jako syn dvorského úředníka pochopitelně velmi blízko, se podle přání otce nestal právníkem, ale významným umělcem. Nejenom český národ, ale celý kulturní svět tedy není ochuzen o ojedinělé dílo, které za svůj život Hollar vytvořil. Velkou část svého života, jak je všeobecně známo, prožil Hollar v cizině. Pobýval a tvořil v Německu, Holandsku a Anglii. Umělecky se Hollarovi dařilo, ovšem jeho osobní život nebyl příliš šťastným. Při morové epidemii v roce 1665 ztratil ženu i syna. Zažil i velký požár Londýna v roce 1666, který ho připravil o velkou část majetku. Paradoxem ovšem je, že požár sice Hollara připravil téměř o veškerý majetek, ale zároveň jeho práce, které vytvořil ještě před vypuknutím požáru, získaly na hodnotě. Připravil totiž řadu pohledů na město, které požár zničil. Přesto ale zemřel velmi chudý, 25. března 1677. Obsáhleji o Hollarově životě a díle pojednávají následující kapitoly.

Hollarovo dílo čítá více než 4000 rytin a leptů, které jsou vypracovány s věcnou přesností a důsledností. Nelze opomenout, že součástí jeho tvorby jsou také knižní ilustrace. K vrcholům Hollarovy tvorby však patří panoramatické městské veduty, které jsou zpracovány na svou dobu ojedinělým způsobem. Zadíváme-li se na ně pozorně, uvědomíme si velmi zřetelně nezadržitelný běh času. Přestože díla tohoto umělce vznikala před čtyřmi sty lety, díky bravurnímu ztvárnění a mistrnému zachycení atmosféry tehdejší barokní Evropy, jsou tato díla dodnes blízká i současníkům. Hollar právem patřil a dodnes patří mezi významné umělce. Je nevídanou uměleckou individualitou a jeho rozsáhlá práce nás o tom snadno dokáže přesvědčit.

Přestože je výčet Hollarových děl, jak již bylo zmíněno, velmi obsáhlý, není bez zajímavosti, že při vyslovení jména tohoto umělce se mnohým vybaví jen jedno jeho dílo, a to velmi známá rytina, v dnešní době by se dala označit za „populární“, s názvem „Dobrá kočka, která nemlsá“. Je to dílo, které bylo vytvořeno v roce 1646 v Antverpách a jedná se o dřevoryt.

2) Vývojový přehled veduty a její definice

„Vedutu lze, v souladu se slovníkem památkové péče, chápat jako označení pro pohled na město nebo jiný krajinný výsek, zachycený malířskými nebo grafickými prostředky. Jedná se zpravidla o záběr konkrétní situace“.¹ Ale také je možná smyšlená veduta.

Předpokladem pro vznik a vývoj veduty byl především zájem získat co nejvíce informací o vzdálených zemích, obyvatelstvu, mravech a politických či jiných událostech. Od samého počátku se veduta pojila se zobrazením určitých událostí a různých žánrových výjevů. Zároveň byla spjata neodmyslitelně s textem, který vypovídal o dané politické události. Veduta také sloužila reprezentativním účelům. Např. „Vratislavský prospekt“ z roku 1562 zobrazuje korunovaci Maxmiliána II. českým králem. Tzv. „Sadelerův prospekt“, z roku 1606, prezentuje město Prahu jako sídlo císaře Rudolfa II. Charakteristické je spojení veduty s mapou či plánem.²

Grafické listy jsou poměrně snadno přístupné a zachovalo se jich dostatečné množství. Díky vedutám rovněž lze rozpoznat architektonický vývoj domů, měst apod. Stafáž, s vedutou někdy spojená, napomáhá k utvoření si obrazu o tehdejšímu pouličním ruchu a seznámení se s různými okázalými slavnostmi. Požadavky na zobrazení měst vznikaly především z důvodů vědeckých či finančních. Přemýšlelo se o technice, která by umožňovala šířit obraz v co největším počtu exemplářů a za co nejvýhodnějších finančních podmínek. Tomuto požadavku vyhovovaly reprodukční techniky, známé z minulosti, jako dřevořez, dřevoryt, lept a později i litografie. Trvanlivější kovové desce se samozřejmě dávala přednost před méně trvanlivou deskou dřevěnou. Kovová deska zároveň umožňovala umělci případné pozdější retuše a další úpravy. Zcela byla vyloučena veduta malovaná, která danému účelu nevyhovovala z hlediska finančního a sloužila pouze potřebě jednotlivce. Pokud se týče vypovídací hodnoty veduty, je nutné brát v úvahu, že i při určitém autorově zkreslení veduty je její vypovídací hodnota vysoká. Míra zkreslení se stanovuje pomocí tzv. „obsahové analýzy“.³

Důležité vždy bylo stanoviště autora veduty.⁴ Stanoviště se měnila s vývojem stylu veduty a určitá stanoviště se velmi často opakovala. Zatímco nejstarší pražské veduty opakovaly náměty, jakými byly pohledy z Petřína, Vyšehradu a od Smíchova, v 17. století barok přinesl další nové pohledy, např. na Karlův most. S empirií se objevily nové pohledy na Chotkovy sady a Žižkov. V 19. století se hledala nová a co nejneobvyklejší místa.⁵ Z velké části však veduty měly spíše ilustrační charakter. Tyto veduty bývaly součástí velkých zeměpisných kompendií nebo příležitostných tisků, obzvláště pak letáků. Množství letáků nezadržitelně stoupalo v souvislosti s politickým vývojem střední Evropy po roce 1618. V zobrazení Prahy 17. století pak zaujímá zcela zvláštní postavení Hollarovo dílo.

Současná podoba Prahy, jejích staveb, přírodních a architektonických celků, je výsledkem více než tisícileté historie. Na vzhled města působily měnící se hospodářské, sociální, politické a kulturní podmínky. Slohem, který zásadně pozměnil ráz Prahy, bylo baroko. Zadavateli rozsáhlých stavebních projektů byli zejména aristokraté a z církevních řádů pak především jezuité. Barokní architekti pozměnili svými projekty urbanismus pražských rozsáhlých areálů. Středověký ráz města velmi změnila přestavby starších budov a město tak nabylo barokního rázu. Můžeme uvést jako příklad pražský impozantní církevní objekt, Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně.⁶

¹ LAZAROVÁ 1970, nepag.

² NOVOTNÝ 1945, 3.

³ POLIŠENSKÝ 1983, 337.

⁴ POLIŠENSKÝ 1983, 337.

⁵ NOVOTNÝ 1945, 3.

⁶ KROPÁČEK 1995, 10.

Kresby, malby a zejména rytiny se zobrazením pohledů na Prahu, se ve svých dějinách nevyhýbají dvojí úloze, kterou je za prvé ve znázornění topografického dokumentu a za druhé ve znázornění ve větším malířském pojetí, jakým byl např. právě list Hollarův. Od 15. století je tvorba veduty svázána s krajinomalbou.⁷

Veduty, které splňují úlohu přesného topografického dokumentu, umožňují sledovat v daném období určité proměny města. Velmi častá jsou široce rozevřená panoramata. Jejich autoři nacházeli výhodná stanoviště a v kompozici vhodně využívali dominant výrazných staveb (např. siluety Hradu). Tyto obrazy širokého formátu lze chápat jako protějšek půdorysných plánů města, s nimiž soutěží pohledy v nadhledu, zpracovávané podle zásad ptačí perspektivy, v Praze jsou ale zcela ojedinělé.

Vedle celkových záběrů pražských vedut se vyskytují dílčí záběry, které zobrazují interiér staré Prahy. Jsou to především díla, která mají ráz prospektu a zobrazují průhledy různými ulicemi nebo náměstími. Tyto dílčí záběry také zobrazují třeba jen samotné stavby nebo malebná zákoutí. Dále jsou veduty, které svědčí o cítění umělce interiéru města. Umělci se v tvorbě často podřizovali přáním a požadavkům mecenášů, kteří dávali přednost zobrazení některých částí města nebo určité stavbě.⁸

J. Polišínský ve stati, uvedené ve sborníku časopisu „Umění“ z roku 1983, s názvem „Veduta jako historický a etnografický pramen“, praví: „Omezíme-li svoji pozornost na obrazové prameny a v tom veduty 16.–17. století, můžeme vyjít z předpokladu, že ve sledovaném období vedutu můžeme považovat za historický pramen, jestliže obsahuje věcně přesnou reprodukci obrazu krajiny nebo města a jestliže ji a její obsah můžeme časově a místně lokalizovat“.⁹

První polovina 17. století byla velmi bohatá na historické události. Stala se dějištěm politických a náboženských událostí a zvratů, které souvisely s osudy habsburské monarchie. Kupříkladu „Vratislavský prospekt“ posloužil později dalšímu umělci G. Kellerovi, jako jeviště příjezdu, v roce 1608, císaře Matyáše do Prahy.¹⁰ Často zobrazovanou událostí byla též defenestrace. Scéna defenestrace je zobrazena také na pražské vedutě Franze Hogenberga. Porážku na Bílé hoře zaznamenal a vydal Rafael Sadeler, na čtyřech výjevech, kde veduta Prahy je výrazněji uplatněna na čtvrtém pohledu. 21. června v roce 1621 byla vykonána poprava českých pánů. Průběh těchto událostí líčí také mědiryt, doprovázející některé z dobových publikací, který byl vydán ve Frankfurtu nad Mohanem, v roce 1621. Dále tyto události líčí kniha autora N. Belluse: „Oesterreichischer Lorbeerkrantz“, která byla taktéž vydána ve Frankfurtu nad Mohanem, v roce 1625.¹¹

V Čechách od konce 18. století stoupal zájem o zpracování uceleného souboru vývoje pražské veduty. Nejstarší známý pokus, určitým způsobem zhodnotit a seřadit do chronologického sledu jednotlivé veduty, pochází z roku 1794. Jedná se o nevelkou studii malíře a historika umění, Jana Jakuba Quirina Jahna, s názvem: „Etwas weniges über Prospekte, Drundrissse der Stadte und Ortschaften des Konigreich Boheims“. Tato studie byla vydána z rukopisu Z. Hojdou, v roce 1983. Jahn se opíral o vlastní výzkum a zaměřoval se zejména na díla svých současníků. Pokud se ale týká Jahnova směřování do minulosti, údaje jsou mnohdy nepřesné. O vedutě rudolfínské a předrudolfínské Jahn nepodal žádné nové informace. Ovšem přinesl nové poznatky o zobrazení města Prahy, které zpracovali následující umělci: D. Custos, J. C. Dooms, V. Hollar, J. Onghers, J. Van Sandrart, K. Škréta a další.

⁷ KROPÁČEK 1995, 10.

⁸ POLIŠENSKÝ 1983, 377.

⁹ POLIŠENSKÝ 1983, 377.

¹⁰ KREUZZIEGER 1996, 13.

¹¹ KREUZZIEGER 1996, 13.

O vývoji pražské veduty dále podává svědectví třisvazkové dílo Jana Dlabace: „Allgemeines historisches Kunstler - lexikon für Namen und zum Theil auch für Mahren und Schleisen“. V roce 1831 byl vydán první svazek díla Julia Maxe Schotkyho, „Prag wie es war und wie es ist“. Sedmá kapitola je zaměřena na chronologický soupis a popis pražských vedut, od roku 1493 až do počátku 19. století.¹²

Stejně tak jako Jahn, vycházel J. M. Schotky z vlastního výzkumu. Ovšem, na rozdíl od svého předchůdce Jahna, věnoval větší pozornost vedutě 16. a 17. století. Konkrétněji, věnoval se sedmnácti nejvýznamnějším vedutám tohoto období, za použití komparační metody. Zaměřil se zejména na „Schedelův pohled na Prahu“ z roku 1493, vedutu Hogenberga z roku 1572, leták „Přátelé Pánu Bohu milí“ z roku 1582, tzv. „Sadelerův prospekt“, datující se rokem 1606 a Hollarův „Pohled na Prahu“, z roku 1650.¹³

Studie A. Novotného, z roku 1930, „Ikonografie Prahy od konce XV. století do polovice XIX. století“, slovy historika umění Z. Wirtha, „s konečnou platností stanovila typy celkového obrazu Prahy od 1493 do 1850 a jejich kopie a varianty“. Novotný nashromáždil mnoho materiálů z pražských sbírek a provedl typologický rozbor pražských vedut. Na základě tohoto rozboru rozlišil osm základních pohledů na Prahu pro 16. a 17. století,¹⁴ následovně:

- 1) Pohled na Prahu ze Schedelovy kroniky (1493)
- 2) Tzv. Vratislavský prospekt J. Kozla a M. Peterleho (1562)
- 3) Pohled z Letné od J. Hoefnagela z Civitates Orbis Terrarum V. (kolem 1598)
- 4) Pohled od J. Willenberga z Diadochu Bartoloměje Paprockého (1601)
- 5) Tzv. Sadelerův prospekt (1606)
- 6) Pohled od V. Hollaru z knihy M. Zeilera, Topographia Bohemiae (1649)
- 7) Pohled od K. Škréty z téže publikace
- 8) Prospekt od F. van Ouden-Allena (1685)

Práce s vedutou vyžaduje vlastní metodologii a hlavně kritický přístup. Při hodnocení veduty se samozřejmě nahlíží na hodnotu uměleckou a věcně obsahovou. Kvalitní zpracování veduty vyžaduje zručnost a dovednost kreslíře či rytce. Pokud slouží veduta jako určitý historický pramen, používá se komparační metody, tzn. porovnání vyobrazeného objektu s místy, které se nám dochovaly do současnosti či s písemnými prameny.¹⁵ Obecně lze veduty rozdělit na veduty s dokumentační hodnotou a veduty, které jsou částečně smyšlené. Tyto smyšlené veduty jsou vytvořené podle představ umělce a ovšem z hlediska historického nemají větší hodnotu. Většinou znázorňují jakousi ideální krajinu a tvůrce se na skutečnost neohlíží.¹⁶ Naštěstí pražské veduty, které se zachovaly, jsou velmi rozmanité a zajímavé. Lze je spatřit např. ve sbírkách Archivu hl. města Prahy a v grafických sbírkách Národní galerie a Památníku Národního písemnictví v Praze. Je důležité podotknout, že jen malá část sbírek je zcela původních.

¹² POLIŠENSKÝ 1983, 388.

¹³ KREUZZIEGER 1996, 14.

¹⁴ POLIŠENSKÝ 1983, 388.

¹⁵ LAZAROVÁ 1970, nepag.

¹⁶ LAZAROVÁ 1970, nepag.

Konkrétní obraz Prahy se objevuje mezi pozdní gotikou a renesancí. Zpočátku se jedná o spodobnění celého města, s donekonečna se opakujícím tématem Pražského hradu. Tato spodobnění zahajuje celkový pohled na město, s nápisem „Praga“, zařazený mezi ilustrace „Knihy Kronik“, tzv. „Liber Chronicarum“. Pohled byl vytištěn v roce 1493 v Norimberku, v knize Hartmana Schedela.¹⁷ Autor předlohy není znám. Za rytce tohoto pohledu jsou považováni Michael Wolgemut a Wilhelm Pleydewurf. Jedná se o pohled od Vyšehradu na Pražský hrad, Malou Stranu s Karlovým mostem a část Nového Města.

Toto dílo bylo na svou dobu velice nákladné, vzhledem k tomu, že bylo vyzdobeno asi dvěma tisíci dřevoryty. Pro Prahu má význam 230. strana, na které je zobrazeno hlavní město Praha. Na dřevorytu je vidět Pražský hrad, Chrám sv. Víta, s tehdy ještě existující tzv. románskou Bílou věží, Královským palácem, věžemi Baziliky sv. Jiřího a dalšími objekty. Autor se však dopustil řady nepřesností. Na listu se dokonce objevuje palma větších rozměrů, která v poměru k ostatním objektům působí tudíž velmi nevěrohodně.

Schedelova kronika obsahuje přes sto pohledů na významná evropská města, což vzhledem k tehdejší době, konci 15. století, není zas tak obvyklé. Objevuje se ale téměř jednotný typ u všech zobrazení. Jedná se o jakási ideální, poněkud smyšlená města se středověkými hradbami, spíše tedy symboly města; vyjma 30 konkrétních pohledů.¹⁸ Tyto pohledy vznikaly jednak podle starších předloh, a jednak podle nových objednaných kreseb. Ve výsledku tak Schedelova kronika působí poněkud nesourodě.

V roce 1491, učitel A. Dürera - Michael Wolgemut, spolu s Wilhelmem Pleydenwurffem, synem malíře Hanse Pleydenwurrfa, kroniku vyřezali v dílně Wolgemutově. Wolgemut si osvojil zásady nizozemského realistického malířství. Formálními prostředky, tedy obrazem ve třech plánech, od popředí do pozadí, prolomil zobrazení města, které bylo dříve zastoupeno pouze symbolem. Je pravděpodobné, že se Wolgemut konkrétně řídil podle E. Reuvicha. Tento utrechtický malíř je autorem výzdoby cestopisu mohučského děkana, Bernarda von Breidenbach.¹⁹

O 70 let později, v roce 1562, u příležitosti korunovace Maxmiliána II. českým králem, vydali pražští tiskaři Jan Kozel a Michal z Annaberku druhý grafický list, který je znám pod označením tzv. „Dřevoryt Vratislavský“.²⁰ Na tomto listu je zobrazené návrší nad Smíchovem, od Pohořelce po Vyšehrad, kde se v pozadí rýsují dnešní Vinohrady, Žižkov, Prosek a Trója. Nad jednotlivými částmi města a významnými městskými objekty jsou umístěny latinské nápisy. Pravý horní roh nese znak Říše římské a znak Starého a Nového Města pražského. Pod samotnou vedutu dal Jan Kozel napsat dedikaci, v deseti sloupcích, s datem 30.09.1562, s výkladem o původu města, jehož autorem je Georgius Handschius. Prospekt je znám ze dvou exemplářů, a to z tzv. „Vratislavského prospektu“, který je kolorován a tzv. „Stockholmského prospektu“, který kolorován není. Tato veduta se později dostává do dalších zemí. Prvním místem, kam putuje, je Basilej. Tady slouží jako informativní topografické znázornění Prahy. Je napodobena v místním geografickém spisu Sebastiana Münstera, „Cosmographia universalis“ a vydána v roce 1578.²¹ Město je znázorněno ve svém celku, v krajině v mírném nadhledu, čímž předurčuje pojetí veduty s poutavým nadhledem, které se opakuje až do 19. století.

Zájem kreslířů a rytců, o zachycení pražského panoramatu ze značného prostorového odstupu, neochaboval. Na některých pražských vedutách je ale patrna idealizace města. Výjimku tvoří několik žánrových obrázků s realistickou stránkou pohledu. Autorství těchto vedut se připisují Roelandtu Saverymu, Pieterovi Stevensovi a Václavu Hollarovi.

¹⁷ HOJDA 1983, 468.

¹⁸ KROPÁČEK 1995, 69.

¹⁹ KROPÁČEK 1995, 69.

²⁰ KROPÁČEK 1995, 72.

²¹ KROPÁČEK 1995, 72.

Obraz Pražského hradu je spodobněn dále v díle „Civitates Orbis Terrarum“, F. Hogenbergem, a to technikou mědirytu. Dílo bylo vydáno v roce 1572 v Kolíně nad Rýnem a zobrazuje pohled na Prahu z výšin nad Smíchovem. List je rozdělen na dvě části, přičemž dolní strana představuje Cheb. Spodobnění rudolfínské Prahy, vedutistou Janem Willenbergem, v Paprockém Diadochu, je také dost známé. Stejně jako v rytině Hogenbergově je panorama zobrazené ze stanoviště, kdesi nad Smíchovem. Na obloze je znak Hradčan, Říše římské, Českého království, Starého Města, Nového Města a Vyšehradu, vlevo dole je znak Malé Strany. O autorství Willenbergově se lze přesvědčit, a z nápisu: „Jo. Willenberg fecit 1601/2“.²²

Sadelerův prospekt, v prvním vydání z roku 1606, spodobňuje urbanistické změny, které nastaly po třicetileté válce. Tento prospekt se dochoval i ve druhém vydání z roku 1618 a též ve třetím vydání, z roku 1649. Druhé a třetí vydání se ale značně liší od vydání prvního.²³ Velice často sloužil Sadelerův prospekt jako předloha pro mnoho dalších pražských vedut. Proto existuje mnoho kopií, více či méně zdařilých.

Poté se objevuje, jak je někdy nazýván, „revoluční“ Hollar, který obraz Prahy podává svým osobitým způsobem. Hollar nakreslil „Pohled na Prahu“, s latinským názvem „Praga Bohemiae Metropolis“, v červenci v roce 1636. Tento pohled vznikl podle předchozích podrobných studií. Lze se tedy domnívat, že postava umístěná vlevo má autobiografický charakter. Tento velkolepý pohled na Prahu byl Hollarovi předlohou pro jeho pozdější, tzv. „Velký pohled na Prahu“, který byl vytištěn v roce 1649 v Antverpách. Pohled je ale již zobrazen bez figurální stafáže.²⁴

Není pochyb o tom, že Sadeler s Hollarem ovlivnili svou tvorbou celá následující staletí a v podstatě určili cestu dalším generacím umělců. Podle Novotného byl Hollar prvním, kdo ve svých dílech dokázal zachytit atmosféru a náladu své doby.

V roce 1636 vznikl „Pohled na Prahu“, podle kresby K. Škréty, v dílně Matyáše Meriána. Škrétovi se ale spíše než o pohled jednalo o zdokumentování válečných škod, napáchaných třicetiletou válkou. Škréta spodobnil detailně válečný výjev na místě, kde dnes stojí Kostel sv. Jindřicha. Ovšem spodobnění města Prahy se u Škréty objevovalo jen sporadicky.

Na vedutách, které vznikaly po třicetileté válce, jsou zachyceny nejen válečné útrapy, ale také mnohačetné přestavby, v nově vznikajícím barokním slohu. Pražské panorama změnily barokní bastiony, které jsou zobrazeny v dalším z původních listů, „Praga caput regni Bohemiae“, z roku 1685. Autorem je dvorní malíř Leopolda, I. Folpertus van Ouden-Allen. Právě tento list se řadí do skupiny vedut, které jsou na rozmezí veduty a plánu. Autorovi, jak sám říká, nešlo o umělecké zachycení, ale o směřování k cíli topografického znázornění. Jeho znázornění je jaksi zdeformované, což pramení ze snahy vtěsnat do plánu všechny domy a ulice. Přesto lze považovat Ouden-Allenův pohled za velmi cenný, vzhledem k tomu, že se mu podařilo v něm zachytit obraz Prahy při barokizaci. Panorama Prahy je zachyceno z ptačí perspektivy od Smíchova a význačné budovy města jsou označeny a očíslovány 1–140. Panorama zahrnuje pohled na Břevnov, Tróju, Královskou oboru, Maniny, Libeň, dnešní Karlín, Žižkov a Vinohrady, v popředí se Smíchovem.²⁵

Za jediného následovatele Ouden-Allena se považuje Jan Josef Dietzler.

²² KROPÁČEK 1995, 73.

²³ KROPÁČEK 1995, 73.

²⁴ KROPÁČEK 1995, 73.

²⁵ KROPÁČEK 1995, 107.

Po roce 1700 se pohledy na Prahu mění. Vzniká tak větší počet pohledů, které zobrazují jednotlivá městská místa - ulice, náměstí, apod. Tímto způsobem spodobňoval mnoho evropských měst malíř Bedřich Bernard Werner, jehož dílo lze rozsahem porovnat s dílem Matyáše Meriána.

V 18. století se vyvinulo tzv. „slavnostní umění“, které se věnovalo zobrazování četných slavností, konajících se v Praze.²⁶ Barokní oslavy zdokumentoval např. malíř A. Bickhart.

Nemalý počet listů, zobrazujících válečné události, vznikl v letech 1741–1757. Nelze je však považovat za věrohodné, jelikož autoři těchto listů kopírovali starší předlohy, přičemž mnozí z nich ani Prahu neznali. Proto docházelo ke značnému zkreslování skutečnosti.²⁷

Po technické stránce je grafická produkce 18. století spíše ilustrativní a vykazuje veskrze konzervativní ráz.

²⁶ KROPÁČEK 1995, 108.

²⁷ KROPÁČEK 1995, 108.

3) Předchůdci Václava Hollara

„Ze dřeva byla Praha, když práh jí poprvé kladla kněžna Libuše, chtějí, aby město by vzrůstalo výš. Z mramoru potom stála, když v plném nádherě lesku vztyčila nad nebes báň staveb a věží svých hrot. Nyní již z mramoru není ni ze dřeva: stala se zlatou, co jsi se trvale v ní usídlil, Rudolfe, Ty!“²⁸

Výše uvedená báseň autora Petra Capelly z Elinku, podtrhuje mimořádný význam císařské Prahy za vlády Rudolfa II. Báseň je v novodobém překladu Bohumila Ryby. Básník Capella byl prvním, kdo označil Prahu přívlastkem „zlatá“. Tento přívlastek si Praha právem zasloužila. Kolem roku 1600 bylo město na vzestupu a patřilo mezi nejživější metropole Evropy. Do Prahy se sjížděli kupci a v hojném počtu klenotníci a řemeslníci. Všichni přijížděli do města s vidinou rychlého zbohatnutí. Také se snažili o získání co nejvíce přívrženců u královského dvora.²⁹

V této době na rudolfínském dvoře působili i vedutisté Hollar a Sadeler. V době, kdy se Rudolf II. ujal vlády, zájem o kulturní dění na habsburském dvoře trval už téměř sto let. Na Rudolfínském dvoře se mladý Hollar určitým směrem umělecky formoval, protože samozřejmě na něho prostředí rudolfínského dvora velmi působilo. Hollarovi se podařilo proniknout na Rudolfínský dvůr díky jeho otci, českému zemanovi, který působil právě na dvoře tohoto panovníka a dokonce byl v roce 1600 povýšen do šlechtického stavu, s přídomkem „z Práchně.“

Rudolfínská Praha měla mnoho tváří; z nichž ta dvorská byla okázalá a reprezentativní a byla nerozlučně spjata s císařovou přítomností a tudíž poutala k sobě zajisté největší pozornost.³⁰ Mecenát Rudolfa II. proto přilákal mnoho zvučných jmen.

Rudolf II. byl významným mecenášem umění a zaníceným sběratelem maliřského a grafického díla evropského umění 16. století. Nejvíce stál o originály uměleckých děl, ale pokud nebylo možné je získat, pořizoval do sbírek hodnotné kopie. Vlastnil například originální kresby Hoefnagelovy. Lze se tedy domnívat, že vlastnil i Braunovy a Hogenbergovy, „Civitates“. Údaje inventáře císařovy kunstkomořy, z let 1607 až 1611, poskytují alespoň částečnou informaci o tom, jak rozsáhlá jeho sbírka byla. Kromě kreseb vedutistických obsahovala svazky z dílen Jacopa a Ottavia Stradů a Arcimboldovy návrhy slavnostních průvodů. Dále obsahovala knihy s kresbami Sprangerovými a Heintzovými. Rudolfova sbírka patřila svým rozsahem k nejbohatším v Evropě a byla tak „nevyčerpatelnou studnicí poznání pro dvorské umělce, kteří v ní hledali inspiraci pro svou tvorbu“.³¹ Bohužel čekal na tuto sbírku neblahý osud, a to po švédském vpádu do Prahy a „nedostatečném pochopení ze strany nových majitelů“.³² Sbírká pak byla rozptýlena po celé Evropě a její velká část se vůbec nedochovala. Mnohé svazky byly rozprodány po jednotlivých listech. Přesto ani smrt Rudolfa II., nebo odchod dvorských umělců z Prahy, jako např. Hollara či Škréty nezpůsobilo, že by rudolfínské umění zůstalo bez ohlasu v českém prostředí. I když v inventáři kunstkomořy nejsou uvedeny, tyto sbírky měly své místo v knihovně, o jejíž existenci v císařově paláci nelze pochybovat, i když není nikde výslovně zmiňována. V truhle č. 98 bylo v kunstkomoře umístěno deset knih, v nichž byly svázány krajinářské kresby Brueghelovy, Bolovy, Stevensovy a také Dürerovy.

²⁸ JANÁČEK 2003, 245.

²⁹ JANÁČEK 2003, 245.

³⁰ JANÁČEK 2003, 246.

³¹ FUČÍKOVÁ 1983, 33.

³² FUČÍKOVÁ 1983, 33.

Mezi Dürerovými kresbami v Rudolfově majetku byly i ony studie konkrétních míst, pohledy na města, vesnice i dvory, o kterých říká K. Schautz, že byly prvními vedutami. Měly pravděpodobně vliv na díla některých velkých rudolfínských umělců, krajinářů, zejména pak Vianena a Saveryho.³³

Na panoramatickém pohledu na město Prahu, v roce 1562 vytvořeném Janem Kozlem a Michalem Peterlem, je Praha zobrazena s idylickou popisností. Peterle zde vyzdvihuje malebnost její středověké zástavby a podivuhodnou členitost jejího venkovského okolí. Stejný ráz si Praha zachovala i o dvacet let později, kdy začínala éra rudolfínské residence a město se přizpůsobovalo rušnějšímu a všestranně náročnějšímu životnímu tempu. „Pohled na Prahu“, od autorů Jana Kozla a Michala Peterleho, je zobrazen s tendencí k nadnesenému zvýraznění idylických rysů v tváři města.³⁴

Vedutisté si zamilovali Petřín, kam chodili malovat Prahu nejraději a nejčastěji. Toto místo lákalo vedutisty „svou rozlohou, mohutností své zástavby i nesčetnými věžemi kostelů, městských bran a významných budov“.³⁵ Malíři, kreslíři a vedutisté se ale nevěnovali pouze ztvárnění panoramatu Prahy. Za Rudolfa II. se vyvíjela i veduta, která byla zaměřena pouze na užší výsek městské krajiny, což pak v konečném výsledku působilo pitoreskním dojmem. Tento nový způsob v zobrazování krajiny se objevil v letech 1567-1576 a souvisel s tzv. druhou etapou umělců rudolfínského dvora. Tito umělci narození v Nizozemí, byli umělci, kteří prošli Římem a nakonec se usadili v Praze. Na svých římských cestách se inspirovali vedutou, zachycující scénérie s antickými zříceninami. Jejich přínosem do uměleckého prostředí Prahy byly charakteristické kresby a drobné rytiny, ve velice živém a osobitěm podání.³⁶ Charakteristickým znakem rudolfínských vedutistů byla záliba v zachycování různých zákoutí.

Stagnace pražské veduty za Rudolfa II. spočívá v povaze samotného malířství. Období vlády Rudolfa II. je totiž těsně spjata s krajinomalbou, s figurálními výjevy, s biblickými a mytologickými náměty. Na rozdíl od preferované figurální malby byla krajina považována za jeden z menších žánrů.³⁷

3.1) Aegidius Sadeler (Antverpy, 1570–Praha, 1629)

V roce 1597 vstoupil do císařských služeb Aegidius Sadeler (Antverpy, kolem roku 1570–Praha, 1629). Vyučil se u svých bratranců, neméně slavných rytců Jana a Raffaella Sadelerů. Vynikal svou ryteckou technikou, ve které používal „jemné nuance malířských a kreslířských děl jiných mistrů“ – Tiziana, Tintoretta, Durera³⁸ a dalších. Sadeler setrval u dvora až do své smrti. Nebyl specializovaným krajinářem, jeho hlavní význam spočíval v oblasti reprodukční grafiky. Zprostředkoval řadu podnětů z dalších kulturních center, především z Itálie, odkud si s sebou přinesl velké množství rytin, možná také kreseb a obrazů. Ve svých grafických listech uchoval pro budoucnost kompozice všech rudolfínských malířů – krajinářů. Rozšířily se do celé Evropy i do Ameriky a Indie. Mezi jeho žáky patřil i Hollar, jehož první krajinářské pokusy spadají právě do doby působení u tohoto umělce. Stejně jako Hollar se Sadeler také zabýval kreslením a rytím map.

Sadeler si Prahu zamiloval a hold Praze složil v monumentálním devítidílném panoramatickém pohledu. Toto dílo je pro svou preciznost v mědiryteckém provedení dílem vskutku pozoruhodným. Sadeler byl mimo jiné také vynikajícím portrétistou a netrpěl nouzí o dostatek klientely.

³³ FUČÍKOVÁ 1983, 33

³⁴ FUČÍKOVÁ 1986, 393.

³⁵ JANÁČEK 2003, 215.

³⁶ KROPÁČEK 1995, 85.

³⁷ KROPÁČEK 1995, 85.

³⁸ RICHTER 1977, 90.

Tehdejší význačné osobnosti mu stály modelem.³⁹ Sadeler, díky své skvělé pověsti, se stýkal s nejméně významnými a nejváženějšími představiteli tehdejšího života. Obraz ze života dvorské společnosti, nastíněný Sadelerem, lze nalézt v psané podobě z dochovaných písemných pramenů, v denících Adama Mladšího z Valdštejna, z prvních let 17. století. Adam Mladší z Valdštejna se stal typem dvořana rudolfínského období, který spojoval společenské vyžití a touhu po kariéru.⁴⁰

Když už se Sadelerův život chýlil ke konci, Hollar vytvořil své první série krajin, sestavených z pražských motivů v syntézu ideální krajiny. Při komponování mu vypomohl vzor Dürerův. Tyto Hollarovy rané pražské pohledy (podle nejnovějších výzkumů jsou kladeny do let 1625 až 1627), patří do linie reálných skic. Zde se projevují některé z pozdějších znaků Hollarova umění; smysl pro hloubku a prostorové utváření krajiny, záliba v širokých krajinných záběrech nízkých horizontů a schopnost přesné miniaturní kresby detailů.⁴¹

Na známém Sadelerově vyobrazení Vladislavského sálu Pražského hradu, z roku 1606, je umělcem zachycen velmi věrohodně bohatý dvorský život. Sadeler se stal svědkem stavební horečky, která v Praze vrcholila na začátku 17. století. V té době ulice pražských měst měnily svou podobu (nové portály, nápaditá domovní znamení, reprezentativní štíty anebo atiky a figurální sgrafity).

Na vyobrazení Prahy z roku 1606, od Filipa de Bosche a Jana Wechtera, vydaného Sadelerem, si lze povšimnout patrných rozdílů v úrovni pražské zástavby. Tato veduta potvrzuje domněnku, že „rozkvétající Praha se potýkala i s rozkvětem kontrastů v jejím zevnějšku“.⁴² Nejnápadněji však zcela určitě musela působit zaostalost většiny církevních staveb, jelikož katolické instituce neměly dostatek peněžních prostředků na jejich restauraci a tak řada kostelů postupně pustla. Jezuité poté zachránili situaci a budovali své stavby při Staroměstské koleji.

V Národní galerii v Praze je zařazeno ztvárnění pohledu v leptu od Sadelera, „Zříceniny hradu Vyšehrad“, s legendou pojednávající o vzniku hradu v italštině: „Ruderi del castello Vissehrad X giardini“. Je to poslední, 50. obraz v souboru: „Vestigi delle antichita di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luoghi, stampati in Praga da Aegidio Sadeler scultore di Essa Mae“, z roku 1606. Uzavírá tak soubor pohledů na antické ruiny v Itálii, inspirovaný díly rytce Étienne Dupérac a je dokladem autorova povědomí o starobylosti Vyšehradu. Sadeler se soustředil na zbytky paláce hradu a na hrady, z pohledu od severu a nikoliv od řeky, proto zobrazená krajina působí velmi romanticky. Sadelerovo pojetí zobrazení krajiny je velice podobné s pojetím Hollarovým.⁴³

Literatura se shoduje v tom, že v Hollarovi se právě v rytecké dílně Sadelera, pod dojmem mnoha zážitků, probudil opravdový zájem o umění rytecké. K Sadelerovi zavítal i Joachim van Sandrart, německý malíř, rytec a autor životopisů umělců. Jako patnáctiletý opustil své rodiště Frankfurt nad Mohanem a v Sadelerově dílně si následně osvojil techniku ryteckého umění. Stejně tak jako mladý patnáctiletý Sandrart, který se rozhodl vycestovat z Frankfurtu do Prahy, Hollar zavítal o šest let později do Frankfurtu k Meriánovi.⁴⁴

³⁹ URZIDIL 1937, 18.

⁴⁰ FUČÍKOVÁ 1986, 361.

⁴¹ KESNEROVÁ 1983a, 35.

⁴² JANÁČEK 2003, 218.

⁴³ KROPÁČEK 1995, 25.

⁴⁴ URZIDIL 1937, 8.

Hollarova rytecká dráha začala tedy pravděpodobně v Sadelerově dílně a jeho nakladatelské „oficíně“, a to v období prvních pobělohorských let. Hollarovi bylo v té době třináct let a přemýšlel o svém budoucím povolání. V Sadelerově dílně se Hollar také blíže seznámil se Škrétou, Bartolomějem Sprangerem a Hansem von Aachen a Adrianem de Vries, podle jejichž obrazů a kompozic vytvořil, rytím do mědi, řadu prací. Sadeler, jak již bylo uvedeno, vzhledem ke své proslulosti měl rozsáhlé styky a zajímavé vazby na nejvýznamnější představitele tehdejšího veřejného života. Úzké sepětí s rudolfinským dvorem umožnilo Sadelerově rytecké dílně polooficiální charakter. Byl to též Sadeler, který v roce 1605 vyryl a vydal mapu Čech. Tato mapa pak ještě jednou vyšla v roce 1630, posmrtně. J. Urzidil se zmiňuje o Sadelerovi a jeho devítidílném panoramatu a konstatuje, že byl tento prospekt připisován donedávna samotnému Sadelerovi; ten je ale pouze prací Sadelerovy dílny.⁴⁵

Autorka Teréz Gerszi charakterizuje zachycení pražských Sadelerových výjevů takto: „Mnohé z těchto listů jsou dokladem vytříbeného smyslu pro detail a obliby pohledu zblízka; mezi divákem a výtvarným dílem se tak vytváří téměř intimní vztah. Často je tento dojem vyvolán také např. pomocí budovy, jejíž siluetu řeže formát obrazu, což ještě zvyšuje dojem spontaneity a náhodnosti pohledu.“⁴⁶

3.2) Matthias Merian (Basilej, 1593Wiesbaden, 1650)

Matthias Merian je další osobou, která sehrála v životě Hollara významnou roli a poskytla mu mnoho cenných zkušeností. V nakladatelské dílně Meriana se mladý umělec velmi umělecky obohatil. Zdokonalil se v grafických technikách, obeznámil se podrobněji s prací kartografickou a topografickou a naučil se používat nadhledové perspektivy. Krom zobrazení vedut si Hollar rozšířil své znalosti o kompozici panoramatických pohledů na město.⁴⁷

Prameny se liší,⁴⁸ pokud se týká roku nastoupení Hollara do Merianovy dílny ve Frankfurtu nad Mohanem. Např. Denkstein se řídil informacemi Johna I. Pava, který Hollarův pobyt zde vymezil rokem 1631. Jednalo se patrně o dočasné honorované zaměstnání na přípravě Merianových grafických edic. V tomto renomovaném grafickém a vydavatelském podniku, pod vedením zkušeného Meriana, se tak dostalo Hollarovi cenné praxe. Zkušenosti zde nabyté využil pak ve své následné vedutistické tvorbě.

V kontextu jak historickém, tak uměleckém, nelze nepřipomenout důležitost Merianovy dílny a její postavení v rámci evropského okruhu. Matthias Merian se narodil v Basileji, 25. září roku 1593. Byl synem městského radního Waltera Meriana. Merianovi, v době Hollarova příchodu do Frankfurtu nad Mohanem, bylo čtyřiatřicet let. Měl již za sebou pozoruhodné úspěchy na poli uměleckém i podnikatelském. Tento velice pilný, nadaný, vynalézavý kreslíř a rytec měl solidní základy pro své budoucí uplatnění. To našel u obratných, ale nikterak významných švýcarských mistrů Dietricha Meyera a Christiana Murera. Dietrich Meyer se zabýval rytím do mědi a Christian Murer malbou na sklo.⁴⁹

⁴⁵ URZIDIL 1937, 8.

⁴⁶ FUČÍKOVÁ 1983, 34.

⁴⁷ DENKSTEIN 1977, 42.

⁴⁸ DENKSTEIN 1977, 39.

⁴⁹ RICHTER 1977, 82.

Lucas Heinrich Wüthrich, v monografii o Merianových kresbách soustředil na osmdesát listů, které dokazují, že Merian byl opravdu výborným kreslířem. Více než polovinu kreseb tohoto Wüthrichova soupisu tvoří právě krajinářské a figurální předlohy pro grafická díla. Za nejlepší práce, v podání osobitého stylu Meriana v jeho vrcholném období, Wüthrich pokládá dva náčrty: „Pohled na Basilej“ a „Pohled na kostel sv. Kláry v Malé Basileji“. Obě práce pocházejí pravděpodobně z let 1620–1621.⁵⁰ Tyto dva pohledy „svědčí o Merianově kreslířské virtuozitě i o reálnosti zobrazeného námětu. Vypovídají také o tom, že Merian ani v náčrtu podle skutečnosti není prost jisté tendence k divadelnímu nadsazení v prostorových a světelných hodnotách, v němž v podstatě přežívá tradice výrazného rozčlenění prostorových plánů.“⁵¹

Není bez zajímavosti, že Merianova veduta „Pohled na Basilej“ je později ztvárněna v řadě Hollarových vedut. Merian byl tedy jakýmsi předstupněm pro vývoj veduty Hollarovy.

Hollar se umělecky nevyvíjel pouze jedním směrem. V raném období své tvorby pod vlivem Merianovým, Hollar zpracoval čtyři rané pohledy Prahy. Později Hollar zachovával jistou malířskou kresebnost, spojenou s ustrnulějším topografickým znázorněním; které bylo typické pro Meriana. Merian používal pouze stupně intenzity kreslených linií, bez podpory lavírování. Takové je pojetí „Pohledu na Frankfurt“, z doby kolem roku 1625. Přibližně o deset let později Hollar z téhož stanoviště nakreslil „Pohled na Frankfurt nad Mohanem“. John I. Pav konstatoval, že si nelze nepovšimnout Hollarovy „závislosti“ na vzoru Matthiase Meriana. Denkstein však upozornil, že shodu můžeme minit ve stejném úhlu pohledu na totéž město,⁵² nikoliv ve stejném pojetí téhož motivu.

Hollarův obraz Frankfurtu je podrobnější a působí jako věrná podobizna města. Ve stafáži se ale Hollar hlásí ke vzoru právě Merianových vedut. Z toho důvodu lze také vysvětlit, v čem se oba umělci liší. Hollar obraz města vidí realisticky a skutečnost zobrazuje stejně jako jeho současníci, holanští krajináři. Řeší problémy prostoru, vzduchu a světla, zatímco Merian kreslířsky „pokulhává“ v zobrazení tradičně komponovaných krajin. Působí proto ne zcela přesvědčivým dojmem. L. H. Wüthrich, soudil, že „Hollarovy kresby jsou velmi podobny nejlepšímu kresbám z ruky Merianovy“,⁵³ ale z rozboru a srovnání skic obou umělců vyplývá, že Merian ani v nejlepších svých kresbách nedosáhl přesvědčivosti Hollarových krajin.

Hollar se už záhy po nastoupení k Merianovi rozhodl jít cestou realismu. Od této „cesty“ neustoupil až do konce svých dnů. John I. Pav, který zkoumal, jak veliký byl asi Merianův podíl na technické vyspělosti Hollara, dospěl k závěru, „že by Hollar v době svého růstu byl stále vystaven slohovým vlivům jiných umělců – včetně Meriana, ale žádný z nich nezanechal trvalou stopu v jeho stylu a nezměnil jeho pozoruhodnou věrnost vlastnímu uměleckému výrazu, realistickému ve výběru látky i v přístupu k jejímu zpracování“.⁵⁴

⁵⁰ DENKSTEIN 1977, 41.

⁵¹ DENKSTEIN 1977, 41.

⁵² DENKSTEIN 1977, 42.

⁵³ DENKSTEIN 1977, 43.

⁵⁴ RICHTER 1977, 84.

Richter uvádí následující: „Určitá drobnopisná pedanterie, sklon k přemíře detailů, záliba v podrobném a zevrubném referování, ono trpělivé, příčinlivé, ba přímo horlivé zaujetí pro popis a vypočítávání všech věcných náležitostí u každého jevu - všechno toto neodbytné, byť ne právě nejšťastnější dědictví pozdně středověké rozdrobenosti v myšlení, nazírání i formě výrazu, nalezlo u Meriana vskutku podivuhodné příznivé a výhodné vyústění. Co se tak či onak mohlo projevit jako umělecká nevýhoda či slabost, při vhodném zaměření a využití se ukázalo jako záslužná přednost. Merian byl z těch, kdo dovedli pochopit dobu a přizpůsobit se podle svých možností jejím potřebám. Odhadl dobře i míru a hranice svého talentu a svých schopností. Z obého pak vyvodil prostý, leč svým dosahem a efektem věru geniální rezultat: Zcela uvědoměle a s plnou váhou svého tvůrčího zájmu a úsilí, své houževnaté pracovitosti a obchodné zdatného podnikatelství stal se rytcem-dokumentaristou“.⁵⁵

Richterův popis lze vyjádřit jinými slovy tak, že čeho se Merianovi nedostávalo na invenci a obrazotvornosti, nahrazoval pečlivostí a pracovitostí. Byl však velmi úspěšný také díky tomu, že dokázal využít vhodné příležitosti, která mu pomohla zavést komerční základnu, „jíž byl jeho rytecký a nakladatelský podnik.“⁵⁶

Působil ve Frankfurtu, městě s dominantním postavením veletržní metropole a proto již tehdy využíval mezinárodních konexí. Merian dovedl dobře rozpoznat, jaká cesta vede k úspěchu. A úspěch mu přinesla jeho kreslířská a rytecká zdatnost, posléze pak nakladatelská činnost. Podle Richtera, Merian pociťoval „zvidavou dychtivost své doby a jejích prudce se rozvíjejících produktivních sil, vycítil onen neutuchající hlad po poznání, onu živelnou potřebu vědění, kterou tehdy vyvolávaly převratné objevy ve všech oblastech rodící se exaktní vědy a zvláště pak vzrůstající zájem o geografii a topografii, způsobovaný jednak evropskými politickými a válečnými událostmi, jež obracely pozornost do nejrůznějších končin a míst, jednak i zámořskými spoji mezinárodního obchodu, na němž se podílelo stále více účastníků“.⁵⁷

Merian byl umělcem, rytcem a podnikatelem v jedné osobě. To mu usnadňovalo ovládat produkci své dílny od počátku do konce. Jeho rytecká a editorská činnost se rozvíjela ve velkém. V roce 1625, když převzal řízení zděděného podniku, pustil se do vydávání rozsáhlého cyklu, nazvaného: „*Novae regionum aliquot amoenissimorum delineationes ex naturalibus locorum positu desumptae*“_ „Něco nových kreseb půvabných krajín, vybraných podle přirozené polohy míst“.⁵⁸ Merianovým cílem bylo podávat v co nejpřehlednějším a nejnázornějším pojetí pohledový záběr, aby se divák mohl ve vyobrazení každého města orientovat, podle vzhledu a půdorysného rozložení v terénu. Volil proto zvláštní, ale velmi důvtipný a účinný způsob vyobrazení měst a to jakoby z vysokého nadhledu. Jako kdyby každé město bylo pozorováno z jakéhosi vyvýšeného imaginárního stanoviště, z uměle vykonstruované a fiktivní, abstraktní ptačí perspektivy.⁵⁹ Merian také vydával ilustrovanou Gottfriedovu kroniku, na níž pracoval mezi jinými i Joachim Von Sandrart, mladý Frankfurtan, který vstoupil jako učeň do dílny rodiny de Bry.

⁵⁵ RICHTER 1977, 85.

⁵⁶ RICHTER 1977, 81.

⁵⁷ RICHTER 1977, 86.

⁵⁸ RICHTER 1977, 87.

⁵⁹ RICHTER 1977, 87.

Když Hollar k Merianovi do dílny nastupoval, byla již dílna v plném rozmachu. Vycházel zde další z Merianovy produkce, „Theatrum Europaeum“, který informoval o událostech, které přinášely válečné konflikty, s příslušnými vyobrazeními. „Theatrum Europaeum“ byl jakýmsi ilustrovaným časopisem, který obsahoval vojenské a politické aktuality. Mezi další Merianovy činnosti patřily závěrečné korektury vydávaných děl. Merianovy okázalé a nákladné publikace měly v tehdejší době podobné poslání, jako dnešní výpravné obrazové publikace encyklopedického typu. Jednalo se o rozsáhlé série, řazené vždy v určitý celek. Jednotlivé grafické listy měly odlišnou úroveň, což způsobovaly zejména různorodé předlohy.

Je tedy zřejmé, proč se u Meriana zcela nemohla projevit Hollarova individualita. Zde uplatňovaný postup tvorby to prostě neumožňoval. Proto z období Hollarova pobytu u Meriana se mnoho nedochovalo, kromě jediné výjimky, známého listu se slonem. Merianův rozlehlý plán na svobodné říšské město Frankfurt nad Mohanem, který byl vydán v roce 1628, dokazuje, že si Merian Hollara považoval a dovolil mu podílet se právě na tomto díle.

V Merianově dílně Hollarův obdiv k Dürerovi, jehož tvorba ho od začátku ovlivňovala, ještě více vzrostl. Vzorem mu také byli umělci z řad německých miniaturistů a mistrů drobné grafiky, Nizozemců a také ho ovlivňovala díla Callotova. Z Callotova díla čerpal Hollar mnoho podnětů a používal je ve své tvorbě.

V pojetí impresivní prvky, podání vzdušné perspektivy, romantický sklon k rámování výjevů do malebné přírodní scenérie, utváření efektního popředí prostřednictvím temnými skupinami stromů, to vše patřilo mezi uplatňované prvky Merianovy tvorby. V Merianově dílně umělci pracovali podle cizích předloh a to Hollarovi nedávalo příliš mnoho možností vyvíjet svůj jedinečný talent, aby například rozvíjel techniku kresby přímo v plenéru, přímým odpozorováním skutečnosti.⁶⁰

3.3) Joris Hoefnagel (Antwerpy, 1542–Víděň, 1601)

V roce 1590 angažoval Rudolf II. do svých služeb malíře Jorise Hoefnagela (Antwerpy, 1542–Víděň, 1600). Hoefnagel nebyl malířem z povolání, nýbrž proslul jako humanisticky vzdělaný muž a básník. Všestranně nadaný Hoefnagel byl ale nejen zručným vedutistou, nýbrž také skvělým malířem miniatur. U rudolfínského dvora působil společně se svým synem, Jacobem Hoefnagem. Hoefnagel podnikl během svého života mnoho cest po Evropě. Na těchto cestách kreslil pohledy na města. Záhy v tomto oboru, který si brzy osvojil, vynikl. Roku 1577 se stal dvorním malířem miniatur bavorských vévodů v Mnichově. Poslední desetiletí působil ve službách Rudolfa II., v Praze a ve Vídni, až do své smrti.⁶¹

Zadíváme-li se pozorně na krajiny či veduty v podání Hoefnagela, které zobrazují řeku obklopenou kopci v nadhledu, zjistíme, že jeho práce jsou nápadně podobné pracím Hollarovým. Hoefnagel se ve své tvorbě ale snažil topograficky znázornit daný objekt, na rozdíl od Hollara, který do panoramatu vnášel jistou dávku originality.

Z podnětu vzdělance a cestovatele Georga Brauna z Kolína nad Rýnem byla vydána publikace ve spolupráci s Hoefnagem. Tato publikace si později získala neobyčejnou popularitu. Braun byl v kontaktu s Abrahamem Ortelem, jenž vydával soubor map, pod názvem „Theatrum Orbis Terrarum“. Soubor byl vydán poprvé v roce 1570. Pracoval pro něho také Franz Hogenberg.⁶²

⁶⁰ RICHTER 1977, 87.

⁶¹ KROPÁČEK, 1995, 80.

⁶² KROPÁČEK, 1995, 80.

Hoefnagelovi se připisuje autorství nesignované veduty Prahy v I. svazku v „Theatrum Orbis Terrarum“, z roku 1572, která se inspiruje dřevořezem M. Peterleho (1562). Předlohu pro nesignovanou dvojici vedut v V. svazku, (kolem 1591–1593), Hoefnagel nakreslil v Praze, v době, kdy vstupoval mezi umělce císařova dvora. V horní části diptychu je zobrazen Pražský hrad, a jak popisuje J. Kropáček, Pražský hrad „se nese rafinovaně přes střechy na Malé straně, což obrazu dodává na věrohodnosti okamžiku“.⁶³ Tato veduta zachycuje inovace Hradu, k nimž dochází za Maxmiliána II. Vlevo od katedrály za obytnou budovou Rudolfa II., je zobrazena Bílá věž s orlojem. Dále zachycuje zámecké schody. V dolní části diptychu je „hluboké panorama města, které umožnilo stanoviště na okraji vyvýšeniny Letná“. Motivem řeky se malíř přihlašuje, ve svém podání, k některým typům kompozice v nizozemské krajinomalbě. Hoefnagel též vkomponoval do obrazu figurální stafáž, v podobě dvou ženských miniaturních figur.⁶⁴

Na úzkou uměleckou příbuznost Hoefnagela a Hollara poprvé upozornil E. A. Popham.⁶⁵ Od samotného Hollara víme, že se v mládí zabýval kreslením map. Bohužel, žádnou z jeho raných map v dnešním slova smyslu neznáme. „Mapa“ z počátku 17. století nebyla pouhým geografickým znázorněním, ale bylo zcela běžné, že se na těchto mapách mimo jiné zobrazovala fauna, flóra apod. V 16. století vzrůstala přirozeně potřeba vyrábění map, s rozvojem obchodu a cestování.

Hoefnagelova kolorovaná kresba s tématem pražským „Hrad, Panorama města“, z roku 1595, je rozdělena na dvě části. V dolní polovině umístil Hoefnagel figurální stafáž s nápisem uprostřed „Praga, Regni Bohemia metropolis“. V horní části vidíme hrad s Jelením příkopem, kde si povšimneme až pitoreskně zachyceného výjevu, s pasoucími se jeleny. Přes Hoefnagelovu a Hollarovu uměleckou příbuznost, s něčím takovým bychom se u Hollara nemohli setkat.

Jediný Joris Hoefnagel nastoupil údajně na rudolfínský dvůr už jako renomovaný kreslíř vedut s velkou praxí a objemnou zásobou kresebných studií, ze svých předchozích cest. Můžeme ho považovat za typického představitele veduty pozdního 16. století. Jeho kresby nejsou typické pro přesné znázornění a věrné detaily jako věrný přepis jednotlivých ulic a domů. Podle polohy města si vybral příhodné stanoviště, z něhož pak zachytil charakteristickou siluetu, která měla poskytnout divákovi povšechnou představu o samotném městě, jeho malebnosti a velikosti.⁶⁶ Jeho kresby mají v sobě jakousi strohost, suchou objektivitu, nevyhledávající zvláštnosti. Mají informovat, ne pobavit. Hoefnagel pobýval střídavě v Praze, ve Frankfurtu a Vídni. Ve Vídni kolem roku 1600 zemřel.

Jeho syn, Jacob Hoefnagel, (Antverpy, 1572–Holandsko, kolem 1630) pokračoval v otcově tradici, navázal na jeho kompozice i styl. V devadesátých letech 16. století spolupracoval na velkých projektech Jorisových, reprodukoval v grafických listech otcovy předlohy a podle jeho návrhů vypracovával definitivní verze pohledů na evropská města pro Braunovy a Hogenbergovy „Civitates Orbis Terrarum“.

Joris Hoefnagel byl vlastně autodidaktem, krátce se učil u Hanse Bola, ale to se výrazněji neprojevilo v jeho díle. Životopisec Karel van Mander se v jeho životopise zmiňuje o tom, že Hoefnagel cestoval s velkou knihou, do které měl zaznamenávat vše, co viděl při svém putování.

Přestože byl Hoefnagel dvorním malířem Rudolfa II, v Praze nesídlil, a to přesto, že se tady nacházelo mnoho z jeho současníků, přátel, s kterými už spolupracoval v Mnichově (Aachen, Sadeler).

⁶³ KROPÁČEK 1995, 79.

⁶⁴ KROPÁČEK 1995, 79.

⁶⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 150.

⁶⁶ FUČÍKOVÁ 1983, 80.

3.4) Pieter Stevens a další (Mecheln, 1567–Praha, 1624)

Stevens, na rozdíl od vedutistů Hoefnagela či Sadelera, byl především krajinářem. Společně se Saverym tvořil základní jádro krajinomalby rudolfínského okruhu. Byl stejné věkové kategorie jako Sadeler, ale na Hollara neměl podstatný vliv. Zaujímal v rudolfínském krajinářském okruhu důležitou roli.

Císařův zájem o krajinomalbu zavedl do Prahy Pietera Stevense (Mecheln, 1567–Praha, po 1624). Stevens se po vyučení v Antverpách a několika letech působení v Itálii vypracoval ve zručného krajináře. Do okruhu těchto krajinářů zřejmě patřili i Paul Briel a Hans Bol. Stevens maloval různé vesnické slavnosti, také lesní a horské krajiny s dalekými výhledy, které byly pečlivě komponované dle dobových konvencí, ze tří plánů.⁶⁷

Stevens se postupně vzdal obvyklým klišé, ale stále tvořil pod vlivem svých kolegů na císařském dvoře. Zastupoval na Rudolfově dvoře typ krajinomalby, který byl zformován Nizozemci, žijícími v Římě.⁶⁸ Tento typ zobrazení zachovával do konce svého života a dál ho předával svým následovníkům, synům i vnukům. Jeho rodina se v Čechách natrvalo usadila a působila zde do počátku 18. století. Stevens byl pravděpodobně prvním, kdo vstoupil do služeb Rudolfa II. Následoval ho, jako druhý v pořadí, Sadeler. Stevens byl jmenován dvorním malířem v roce 1594. V Praze působil okolo třiceti let a významně působil v oblasti reprodukční grafiky. Jako rytec zprostředkoval řadu podnětů z jiných kulturních center, zejména z Itálie, odkud patrně přivezl řadu rytin.

V 90. letech 17. století navštívil Stevens Řím a seznámil se s díly nizozemských krajinářů. Tvorba Hendricka van Cleefa a Paula Brila ho ovlivnila a formovala jeho krajinářský styl. Po formální stránce kresby z 90. let připomínají Brilovy, jsou to silně energické čáry.⁶⁹ Stejně tak městské pohledy byly pro něho vhodným objektem zájmu. Vytvořil cyklus pohledů na evropská města, v němž věnoval pozornost právě Praze a Římu. Zatímco Hoefnagel se zaměřil na zachycení charakteristické siluety města, Stevens „sleduje město z úrovně pohledu jeho obyvatel a jednotlivý záběr nemusí vždy obsáhnout alespoň celou městskou čtvrť“.⁷⁰ Stevensovo zachycení města je většinou idealizované, přesto je nositelem vysoké dokumentární hodnoty. Do zobrazení větších městských celků patří „Pohled na Pražský Hrad s Prašným mostem, Míčovnou a Belvederem“ (Praha, Muzeum hl. města Prahy), zatímco kresba, „Na Čertovce pod Karlovým mostem“, je zcela opačného charakteru;⁷¹ jedná se pouze o jeden ústřední záběr. Stevensova série pohledů na města vznikla po roce 1604, na základě podstatně starších studií. „Jednotný charakter a číslování listů naznačuje, že kresby tvořily původně obsáhlejší soubor, určený zřejmě pro císaře“.⁷²

Stevens byl krajinářem, který se nezajímal o konkrétní krajinářský výsek. Stevense zaujaly antické a starokřesťanské stavby. Jeho veduty měly odlišný charakter od Hoefnagelova. Neměl zájem o zachycení panoramatu města, ale o jednotlivé městské čtvrtě, předměstí či krajiny v nejbližším okolí, s drobným architektonickým detailem.⁷³

⁶⁷ FUČÍKOVÁ 1983, 80.

⁶⁸ KROPÁČEK 1995, 17.

⁶⁹ FUČÍKOVÁ 1983, 80.

⁷⁰ FUČÍKOVÁ 1983, 81.

⁷¹ KROPÁČEK 1995, 17.

⁷² KROPÁČEK 1995, 17.

⁷³ FUČÍKOVÁ 1983, 28.

Předností vedut ztvárněných Stevensem je jejich malířskost a živost, protože reprodukuje dobovou atmosféru přesvědčivěji, než strohé a přísné siluety Hoefnagelovy.

Je pravděpodobné, že Steversona série pohledů na města byla určena také ke grafické reprodukci. Nezachovaly se však přípravné studie a nelze tedy posoudit, do jaké míry skutečnost upravoval.

Další osoby, které se objevily na umělecké scéně počátkem 17. století, obohatily obor, který doposud nebyl zcela dostatečně zastoupen na císařském dvoře a tím je krajinářství.

Paulus van Vianen (Utrecht, 1570–Praha, 1613), byl původně zlatníkem a na císařský dvůr přišel na přelomu let 1603 a 1604. Byl vynikajícím kreslířem. V jeho skicách jsou panoramatické pohledy na alpské masivy, lesní zákoutí. Patřil mezi ty, které zaujaly pitoreskní výjevy ulic se šenky, život na náměstích a ve dvorech domů.⁷⁴ Rozhodně se však nezabýval nějakými dobovými konvencemi, i když zcela realisticky zachycoval to, co viděl před sebou. Tak ovlivnil malíře - krajináře, kteří po jeho vzoru vycházeli do přírody a hledali tam právě místa, „která nepotřebovala nějaké kompoziční zušlechtění“.⁷⁵

Autorka monografií o Vianenovi, Teréz Gerszi, tohoto krajináře hodnotila jako umělce zcela mimořádných kvalit.⁷⁶ Naznačila nápadnou podobnost s krajinářskými kresbami Dürerovými.

V Praze se podstatně modifikoval Vianenův kreslířský zájem, zřejmě také pod vlivem studia Dürerových kreseb, v císařských sbírkách. Namísto zachycení volného záběru krajiny či města ho spíše zajímal konkrétní úsek krajiny, detail v přírodě a architektuře. Jako příklad slouží čtyřdílná kresba z Kaselu, která zachycuje místa v bezprostřední blízkosti Strahovského kláštera a Hladové zdi. Vianena zajímalo konkrétní místo ve městě či krajině, jako krajinářský motiv.⁷⁷

Na třech z těchto kreseb je vždy zachycen z různého úhlu pohled na Prahu, z nichž jen jeden z nich, který je nyní v soukromém majetku v New Yorku, navazuje na tradiční typ věrného zobrazení města.⁷⁸ Dvě další zobrazení (první v Amsterdamu – Rijksprentenkabinet a druhé v Kodani - Kobbersticksamling), bychom mohli zařadit mezi malířsky působící obrazy města zasazenými do krajiny.⁷⁹

Savery často maloval ze stanovišť, z nichž komplikované formy domů v konečném důsledku nabízely až pitoreskní pohled. Příkladem je intimně působící skupina malostranských domů v blízkosti Karlova mostu (Praha, Národní galerie) nebo list z Lipska, s námětem Malostranského náměstí, s podivuhodnými tvary střech.

Nespornou novinkou pražských kreseb jak Saveryho, tak Vianena, je skutečnost, že městské domy či skupiny domů jsou již vnímány jako plnohodnotné komponenty města.⁸⁰ Zajímavým faktem je, že umělce zajímaly spíše nenápadné, někdy až rozpadající se domy s propadlými krovy.

Roku 1604 zavítal do Prahy vlámský malíř Jan Brueghel starší (1568, Brusel–1625, Antwerpy), zvaný „Sametový“ Brueghel či Květinový Brueghel, syn Pietra Brueghela staršího.

⁷⁴ FUČÍKOVÁ 1983, 37.

⁷⁵ FUČÍKOVÁ 1983, 39.

⁷⁶ FUČÍKOVÁ 1983, 39.

⁷⁷ FUČÍKOVÁ 1986, 394.

⁷⁸ KROPÁČEK 1995, 93.

⁷⁹ GERSZI 1983, 140.

⁸⁰ GERSZI 1983, 140.

Brueghelův „Pražský hrad“ je z dálkového pohledu, načež tento motiv později vkomponuje do jedné ze svých krajin – „Světské radosti“. Tento přední reprezentant v oboru krajinomalby sem přijel pravděpodobně kvůli setkání s Aegidiem Sadelerem, pro objednané mědirytiny, podle kreseb, které s sebou měl přinést. Rytiny, k nimž se zachovalo několik přípravných kreseb, představovaly reprezentativní ukázkou širokého tématického rejstříku, nejen krajinářství jako nového uměleckého žánru, ale zároveň také mimořádné invence Jana Brueghela.⁸¹

Za Brueghelova pražského pobytu již Sadeler zřejmě pracoval na rozsáhlém cyklu, který byl novou redakcí velmi oblíbeného cyklu rytin „Vestigi delle Antichita di Roma Tivoli Pozzuolo et Altri Luoci“, vydaného roku 1575, Etienne Duperacem.⁸²

Vianenovi, Stevensovi a především Saverymu vděčíme za řadu kreseb zachycujících podobu každodenního života Prahy. Kresby zobrazovaly její pravou tvář, s jejími obyvateli, domy a dvory polorozpadlých domů. Ukázali tak Prahu v jiných souvislostech a jiném podání než další vedutista Hollar.

⁸¹ GERSZI 1983, 134.

⁸² GERSZI 1983, 134.

4) Hollar a prameny

V 17. století existovaly v Evropě velmi příznivé podmínky pro rozvoj grafické tvorby. V této době žil a tvořil svá díla významný umělec Václav Hollar. Dodnes obdivujeme jeho dílo, které zahrnuje nepřehledné množství jedinečných prací.

Hollarův vrozený zájem o skutečný svět přírody, lidí a věci, s jeho smyslem pro přesnost, pomáhá i dnes při vyjasňování okolností, týkající se jeho života, neboť kresby i grafiky mají často slovní doprovod a topografické a časové údaje, a dokumentují tak jeho život.

Hollar se věnoval umění ryteckému od svých osmnácti let. O Hollarovi se hovoří jako o českém rytci, i když, jak známo, většinu svého života strávil v západní Evropě a druhý domov našel v Anglii. Hollar se tedy plně umělecky nerozvíjel v Praze, nýbrž v evropském prostředí. Hollar se za Čecha ale vždy sám označoval, a jeho dílo má vlastnosti, které po staletí určovaly povahu českého umění. Hollar sice opustil svou vlast, aby se umělecky zdokonalil, ale nikdy na svůj český původ nezapomněl. Opustil vlast v období dusných pobělohorských poměrů, které mu neumožňovaly získání potřebného uměleckého vzdělání.

Dostupné prameny se shodují v datu Hollarova narození. Hollar se narodil v Praze, na Novém Městě, 13. července 1607. Otec Jan Hollar byl českým zemanem, jehož císař Rudolf II. povýšil v roce 1600 do šlechtického stavu, s přídomkem „z Práchně“. Matka, Markéta Lovová z Lowengrunu, pocházela z rytířské rodiny, sídlící v Horní Falci. Prameny si odporují v otázce náboženského vyznání. Starší literatura, opírající se o vzpomínky Hollarových anglických přátel, nepochybovala o protestantském vyznání jeho rodiny. Na počátku 20. století se ale objevuje názor, že Hollarův otec by v tom případě potom nemohl až do své smrti působit jako úředník zemských desek, tedy jako nekatolík.⁸³

Hollar opustil Čechy v roce 1627. Jak již bylo zmíněno, nabízí se vysvětlení, že jako mladý se proto zřekl vlasti, aby mohl zachovat své náboženské přesvědčení a zůstat protestantem. Všichni, kdo se zabývali a zabývají Hollarovým dílem, znají větu, kde v životopisné legendě ke svému portrétu, rytému roku 1647, podle Meysse, v Antverpách, Hollar uvádí, že měl již od mládí přirozenou zálibu v malování miniatur a v iluminování. Hollar, jako syn dvorského úředníka, slýchal mnoho o rudolfínských umělcích a uměleckých sbírkách. Mnozí z umělců, kteří působili na rudolfínském dvoře, mu byli vzorem a ovlivnili významně jeho pozdější tvorbu. Hollar vyrůstal v české rodině a německé vlivy na něho působily z matčiny strany. Hollar se však vždy pokládal za Čecha. Ačkoliv opustil vlast jako velmi mladý, psal dobře česky. Když v roce 1646 v Antverpách vytvořil dřevoryt, zobrazující hlavu jeho oblíbené kočky, napsal nad kresbu německou větu, nám dobře známou: „Dobrá kocčka, která nemlsá“. To dokazuje, že ani po dlouhých letech strávených v cizině česky nezapomněl.⁸⁴

Hollar přijímal veškeré podněty své doby, což dokázal svou tvorbou, jejímž prostřednictvím zobrazil svědectví této doby. V plnosti a bohatosti dějinných námětů se odráží tehdejší doba.

Rok 1627 je problematickým rokem pro historiky umění, kteří se snaží zjistit, kam Hollar za získáním prvních zkušeností mířil. V literatuře se setkáváme se dvěma skupinami názorů, ohledně pobytu Hollara v exilu, a těmi jsou Stuttgart a Frankfurt nad Mohanem. Nejprve se předpokládalo, s odkazem na starší anglickou literaturu, že Hollar zamířil roku 1627 z Prahy přímo do Frankfurtu, aby se u Meriana zdokonalil v grafickém umění. K. Mádl ale upozornil, že pro pobyt Hollara u Meriana chybí datování v Hollarově vlastním díle.

⁸³ DENKSTEIN 1977, 13.

⁸⁴ DENKSTEIN 1977, col.13.

Též E. Dostál připomíná, že nejlepší biografické prameny - podpisy a datace kreseb, nemusejí přímo souviset s životem Hollarovým a že vlastně není jediného leptu či kresby, datovaných rokem 1627 a 1628, po jeho odchodu z vlasti.⁸⁵

Sprinzels zastává názor, že Hollar zamířil k Meriánovi až po Stuttgartském období. V roce 1938 si všiml, v soupisu Hollarových kreseb, dvou listů památníku – jednoho s kresbou Merkura, datovaného 1. ledna 1628, a druhého, s pohledem na Esslingen nedaleko Stuttgartu, datovaného 23. března. Tak mohl být vymezen pobyt ve Stuttgartu, nejméně na dobu od 18. listopadu 1627 do 23. března 1628. Je možné, že pobyt trval až do jara 1629, neboť lept s pohledem na Esslingen je označen rokem 1629. Pokud zastával Sprinzels správný názor, důvodem byl fakt, že Wurttembersko bylo protestantské a tamější vévodský dvůr prokazoval štědrou přízeň umělcům. Proslulé stuttgartské slavnosti a alegorické průvody byly několikrát zachyceny kreslíři. V podobě grafických alb se zvyšovala popularita vévodského dvora za hranicemi Wurttemberska.⁸⁶

V literatuře se objevují jména, která lze spojit s některými rysy Hollarova kreslířského směřování. Nejčastěji se v této souvislosti objevují jména jako Joris Hoefnagel, Roelandt Savery, a Aegedius Sadeler.

Znalec v oboru grafiky Eugen Dostál poukázal v roce 1924 na spojitost s Dürerem a „malých mistrů“, z jeho okruhu, „jejichž grafické listy byly v Praze dostupné a staly se první inspirací Hollarových grafických začátků“.⁸⁷

Denkstein upozornil na skutečnost, že: „Nikdo však z těchto umělců nemůže být určen jako přímý ukazatel na svébytné, zcela osobité Hollarově umělecké cestě“.⁸⁸

Pokud se týká pramenů pro rekonstrukci Hollarova života, předně se lze řídit právě podle datovaných kreseb a rytin, sepsaných a utříděných v katalogích F. Sprinzelse a G. Partheye. Dochovalo se také pár dopisů, ovšem z korespondence hraběte z Arundelu, se zachovala jen jediná zmínka.

Dále se lze spolehnout na tvrzení prvních Hollarových životopisců a to Aubrey, Evelyn a Vertueho. Aubrey se znal s Hollarem osobně. V poznámkách, které měly podobu šedesáti šesti rukopisných sešitů, se zmiňuje o Hollarovi jen v pozitivě. Stejně tak znal osobně Hollara Evelyn, slavný kronikář a učenec, který byl jeho přítelem. Poznámky o Hollarovi zapsal do autobiografické eseje, „De vita propriis“, pod deníkovým záznamem, z roku 1641.⁸⁹

Za nejdůležitější se považuje spis Vertuea. Sestavil základ ke všem pozdějším životopisům Hollara, ve své předmluvě ke katalogu Hollarových děl, z roku 1745: „A description of the works of the ingenious delienator and engraver Wenceslaus Hollar, disposed into classes of different sort, with some account of his life“. Pramenem mu byla autografie Hollara.

Dalším, kdo sepsal životopis Hollarův, byl W. Oldy, v knize: „Biographia Britannica“. Podrobnější životopis sepsal J. Sandrart, ve svém encyklopedickém díle: „Deutsche Academie“. Obzvláště je cenná jeho zpráva z období stráveného u Sadelera. Důležitou pomůckou pro bližší poznání Hollarova díla jsou jeho lepty. První katalog tedy vydal zmiňovaný Vertue v roce 1745. Jeho třídění leptů je vyhovující i dnes, přesto se ale ikonografické popisy jeví jako neúplné.⁹⁰

⁸⁵ DENKSTEIN 1977, 13.

⁸⁶ DENKSTEIN 1977, 21sq.

⁸⁷ DENKSTEIN 1977, 31.

⁸⁸ DENKSTEIN 1977, 31.

⁸⁹ KESNEROVÁ 1983a, 15.

⁹⁰ KESNEROVÁ 1983a, col.15

G. Parthey sestavil po sto letech nový katalog, spolu se svým synem. Po shlédnutí tehdejších sbírek anglických a německých, nedokázali však prozkoumat všechny lepty. Opomenuli proto důležitou pomůcku pro poznání Hollarova díla, kterou je seznam jeho zachovalých kreseb.⁹¹

Vertue, v roce 1724, na příkaz Eduarda Harleje, lorda Oxforda, katalogizoval Hollarovy rytiny z pozůstalosti jeho otce, Roberta Harleje. Do roku 1745 Vertue vydal první soupis Hollarových prací a Hollarův životopis, ve kterém píše, že v době bitvy pobělohorské byla Hollarova rodina na straně císařových protivníků a velmi tím prý utrpěla.

Evelyn, označující se za dobrého přítele Hollarova, také promlouvá o Hollarovi jako o protestantovi. Podobně se o něm zmiňuje ve svých pamětech, vydaných v roce 1823, John Aubrey, též Hollarův vrstevník a přítel.⁹²

H. Geissler zjistil jména kreslířů přizvaných k vévodskému dvoru. Podle něho byli těmi kreslíři Johann Heinrich Schonfeld, miniaturista a grafik a Johann Wilhelm Baur ze Štrasburku. S těmito osobnostmi německé malby 17. století se údajně setkali, kolem roku 1628, dva mladí umělci z Čech. Jedním z těchto umělců měl být právě Hollar a druhým Škréta.

Stuttgartský historik umění Theodor Musper usoudil, že z Prahy Hollar zamířil přímo k vévodskému dvoru ve Wurttembersku a že jeho práci u Meriana je třeba datovat nikoli do roku 1627, ale až za pobyt ve Stuttgartu.

K podobnému závěru dospěl v roce 1973 i John I. Pav, ve studii o Hollarově pobytu v Německu v letech 1627 až 1636. Provedl kritický rozbor starých pramenů a u nejstarších Hollarových životopisců nenalezl potvrzení pro předpoklad, že Hollar z Prahy odešel v roce 1627 k Meriánovi. Dále se o Hollarovi v tomto kontextu zmiňuje Joachim Sandrart, jenž sám pracoval u Meriana, v letech 1635 až 1637. Zmiňuje se ale pouze o Hollarově pobytu v dílně, nikoliv o jeho příchodu. John I. Pav se stejně tak jako před lety Mádl a po něm Urzidil, obrátil přímo k datovaným pracím Hollarovým, jako k jedinému bezpečnému vodítku jeho cest a putování. Z toho vyvodil nové poznatky a usoudil, že z každého roku, stráveného Hollarem v Německu, pochází několik datovaných prací, kromě jediného roku 1631, v němž vznikla jedna Hollarova kresba. Jedná se patrně o dobu, kdy Hollar pracoval u Meriana anonymně, pod označením Meriánovy dílny. Samozřejmě je to další z hypotetických názorů.⁹³

Z pohledu Dostála: „Nejlepší biografické prameny, totiž podpisy a datování na leptech a kresbách Hollarových, nemohou nás poučit o této době, nejzáhadnější z celého dlouhého života Hollarova, protože nemáme jediného leptu nebo kresby, jež by byly datovány rokem 1627 po odchodu z vlasti nebo rokem 1628“.⁹⁴ Dostál však tehdy netušil, že v následujících letech při zkoumání Hollarova díla se vynořilo nemálo jeho dříve neznámých děl, mezi nimiž figurovaly i kresby z prvních dvou let Hollarova pobytu v Německu. Nejsou však signovány ve Frankfurtu, jak by se podle anglické literární tradice mělo očekávat, ale ve Stuttgartu.

V roce 1982 se znovu zabývá touto otázkou Richard Pennington, v knize: „Descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar“ – Cambridge, 1982. Zjistil na některých tiscích, vydaných v Merianově dílně v roce 1628, Hollarovo charakteristické písmo a považoval tuto skutečnost za důkaz Hollarova časnějšího pobytu u Meriana. Tak zůstává Hollarův pobyt zde nevyjasněn, avšak toto časové zařazení u Meriana není pro tvůrčí vývoj umělce tak zásadní. Hollarova povaha vedla umělce od počátku k jiným cílům než prostá reprodukce, která odpovídala charakteru práce v Merianově dílně. Hollar se zde naučil přehledně prostorové konstrukci panoramatických vedut, princip využívání repusoáru a precizní práci kartografické a topografické.⁹⁵

⁹¹ KESNEROVÁ 1983a, 15.

⁹² VOLRÁBOVÁ 2007, 15.

⁹³ DENKSTEIN 1977, col. 23.

⁹⁴ DENKSTEIN 1977, 21.

⁹⁵ DENKSTEIN 1977, 21

4.1) Pražské veduty Václava Hollara

Předtím než Hollar v roce 1627 opustil Prahu, vytvořil rané studie pražské. V roce 1898 popsal K. H. Borovský čtyři listy této série. Listy lze považovat za první známé krajiny Hollara. Poté, co Hollar opustil Prahu, působil po celé Evropě a do Prahy se dostal jen zřídka. Přesto i v cizině tvořil nadále veduty s pražskými náměty.

Bližší vykreslení Hollarových vedut obecně přinesla studie Gabriely Kesnerové uvedená v časopisu „Umění“ z roku 1983, s názvem: „K problematice vzniku Hollarových vedut“. Tento příspěvek je výsledkem především studia Hollarových kreseb a leptů v Grafické sbírce Národní galerie. Rozbor Hollarových některých prvých a přípravných krajinářských studií „chce poukázat na skutečnost, že Hollarovy velké panoramatické veduty se přirozeně vyvinuly z jeho krajinářských studií a topografických záznamů města jako organismu, uloženého v krajině a spjatého s jejím prostorem.“⁹⁶

Nové pojetí Hollarových vedut vycházelo z povahových vlastností tohoto umělce. Hollarovo dílo vyrostlo názorově z renesančního racionalismu, smyslu pro přirozený řád věcí a vřelého vztahu k přírodě. Proto se těžištěm jeho umělecké tvorby stala krajina.

V jedné ze svých rychlých prvních skic vedutového formátu, v kresbě „Pohled na Štrasburk“, datované rokem 1629; načrtl Hollar „hlavní rozčlenění města sevřeného hradbami, jeho pohledové dominanty a polohu v krajině“.⁹⁷ Zde Hollar prokázal své prostorové cítění a „schopnost tlumočit poměry prostorových dimenzí jednoduchým výtvarným znakem. Právě ve svých štrasburských pohledech rozvinul Hollar jednak obraz krajiny přesným popisem jednotlivostí a také vystižením celkového rázu krajiny, citlivostí k jeho atmosférickým proměnám a obdivuhodnou schopností postihnout její jedinečný výraz – jejího genia loci.“⁹⁸

Samotná povaha Hollarových vedut vedla od začátku umělce k jiným cílům než byla virtuózní reportážní kresba Merianových vedut a jejich poněkud divadelně upravovaná příroda jeho krajinářských záběrů z přelomu 20. a 30. let 17. století. Přesto však je důležité, že Hollar mohl zkušenosti nabyté u Meriana uplatnit především v aplikaci vkomponování městských panoramat „do definitivní podoby grafické veduty ve stylu ustálených dobových zvyklostí“.⁹⁹

Hollarovo krajinářské dílo se tak vždy v podstatě pojilo s topografií, které však vždy řešil jako krajinář. Obecně, lze rozčlenit celou oblast této jeho tvorby podle „metody vývoje jeho topografického zobrazování. Nejobsáhlejší skupinu tvoří kresby, které lze charakterizovat jako krajiny s městským nebo architektonickým motivem nebo dominantou.“¹⁰⁰ Hollar zde zachycuje topografické téma s absolutní přesností, ale volbou pohledu se projevuje cit krajináře. Zaměřil se zde jak do interiéru města; neméně ho přitahuje i okolí, „kde se město organicky spojuje s přírodou“.¹⁰¹

Právě z předměstské krajiny Hollar „vykouzlil“ motivy, které řadíme v jeho díle mezi nejpůsobivější. Tyto přesné studijní kresby či jeho záměrně volené motivy sloužily jako přípravné studie k jeho pozdějším širokým panoramatickým pohledům na město. Hollar je pozoroval vždy ve spojení s reliéfem okolní krajiny, tzn. v poměrně velkém odstupu od jeho pohledového stanoviště. Do této skupiny můžeme zařadit všechny kresby z cest s Arundelovou misí.

⁹⁶ KESNEROVÁ 1983b, 523

⁹⁷ KESNEROVÁ 1983b, 524.

⁹⁸ KESNEROVÁ 1983b, 524.

⁹⁹ KESNEROVÁ 1983b, 525.

¹⁰⁰ KESNEROVÁ 1983b, 525.

¹⁰¹ KESNEROVÁ 1983b, 525.

Cestoval s hrabětem Arundelem sedm měsíců (s Arundelem se Hollar zastavil v roce 1636 také v Praze, aby zde vytvořil „Pohled na Prahu“), a byla to pro Hollara životní příležitost, i z hlediska možnosti věnování se naplno krajinářské tvorbě.¹⁰² Tyto kresby z cest Arundelovy misie nejlépe dokumentují metody kreslířovy práce.

Literatura uvádí dva typy Hollarových krajinářských kreseb.¹⁰³ Prvními jsou náčrty Hollara zachycované olůvkem nebo perem se střídáním lavírováním a druhým typem jsou propracované návrhové kresby pro grafický list, s lehkým kolorováním. Mezi první typy kreseb můžeme uvést jako příklad Hollarovy volnější kresby z jeho začátků krajinářské tvorby a těmi jsou známé čtyři pražské pohledy z roku 1627.

V náčrtníkových kresbách, „dovedl Hollar, přes své krajiny zjednodušení vyjádřit vše, co bylo v krajině podstatné a bezpečně se orientovat v prostoru“.¹⁰⁴ Takovými náčrty jsou právě zmiňované Hollarovy kresby z doby pražských začátků, jakými jsou např. „Šítkovské mlýny“. Dále do této skupiny můžeme zařadit pražské náčrty z roku 1636.

Zmiňované kresby náleží v Hollarově díle k těm nejosobitějším. Jejich rukopis je bezprostřední; intenzity čar se mění od silně naznačeného popředí po sotva znatelné vlasové kontury nízkých horizontů. Na rozdíl od ostatních vedutistů byl Hollar prvním, kdo vycházel především z toho, co viděl; přesto jistě vycházel i z toho, co o městě věděl, jak si samotné město prostorově představoval.¹⁰⁵

Hollarovy definitivní kresby vedut byly komponovány podle požadavků dobového topografického znázornění do rámce prostorového repusoáru. Přestože se vždy v Hollarově vedutistické tvorbě nezapřela osoba topografa, nejednou se Hollar nechal unést „přirozeným rytmem krajiny“, a tak vznikly jeho „čisté krajinářské záznamy, nikoli na okraji díla, ale jako součást reálného vztahu k zobrazované skutečnosti.“¹⁰⁶

První z velkých Hollarových panoramatických kreseb pocházejí z kolínského období. Tady se pro Hollara stala poříční krajina významnou složkou jeho krajinářských motivů; jelikož Hollarovy cesty po Německu vedly hlavně po řekách, které byly v té době „nejživějšími dopravními tepnami“. „Rozlehlost a vzdušnost pobřežních krajin, mohutný tok řeky a zajímavý, rušný život na ní jistě měly, pro kreslíře Hollara, neobyčejnou přitažlivost“,¹⁰⁷ což nemohl nezaznamenat.

Co se týče Hollarovy bohemy, kromě jedné panoramatické kresby Znojma jsou nám známy pouze jeho pohledy pražské.

Hollar byl prvním, „kdo po Sadelerovi opět jednou viděl krajinu po svém, a námět zároveň zobrazil co nejvíce malířsky. Tak, jak ji skutečně viděl a zároveň bez vedlejších úmyslů“.¹⁰⁸ Hollar měl naprosto ojedinělý cit pro topografickou přesnost, zejména v krajinářských kresbách. Což ale neznamená, že by jeho dílo, zvětšené s jakousi lehkostí, vyznívalo suše a neoriginálně. Přesto někdy bývá hodnocen jako kopista a je srovnáván s fotografem. Technická dokonalost Hollarovy tvorby vykazuje velmi osobitý styl.

¹⁰² KESNEROVÁ 1983b, 525.

¹⁰³ KESNEROVÁ 1983b, 526.

¹⁰⁴ KESNEROVÁ 1983b, 527.

¹⁰⁵ KESNEROVÁ 1983b, 527.

¹⁰⁶ KESNEROVÁ 1983b, 525.

¹⁰⁷ KESNEROVÁ 1983b, 525.

¹⁰⁸ NOVOTNÝ 1945, 31.

Hollarovo pojetí krajiny, to není pouhá reprodukce. J. Urzidil to vnímá takto: „Je to hluboce procitěné formování dané reality, jemné ohledávání předmětů a jejich převádění do světa snů nikoliv jen vnějším, ale i vnitřním okem. Pouhá přejetá schémata, naučené formule a ustrnulá pravidla by nikdy nestačila ke vzniku Hollarovy krajiny s jejím sladěným púvabem a teplým timbrem. Ve svých krajinách nepodřídil se ani renesančnímu klasicismu a jeho romantickým idealismem, ani přehnané a hýřivé bujnosti baroka. Přistupoval ke krajině bez předsudků, redukoval ji na její prosté a čisté prostorové působení a vytvářel ji nové jako jasný myšlenkový svět, jako ideu, rovnocennou se skutečností“.¹⁰⁹ Urzidil také poukázal na to, že u Hollara máme na paměti vždy jen ta nejlepší díla a hodnotíme tak Hollara podle jeho předností, které jsou mu vlastní, a nikoliv podle náhodných chyb, které mívá společně s ostatními umělci.

Rudolfínská tvorba na Hollara měla velký vliv. Nikdy na něho nezapůsobily krajiny manýristické, s příděchem tajemna a strojovosti, s průhledy do tajemných lesních interiérů a skal. Co se tedy týče krajiny a města v Hollarově podání, často se uvádí, že na něho působily rudolfínské kresby. Hollar rozvíjel vlastně opačný druh tvorby, více klidový. Měl jasně artikulované horizontální plány. Ačkoliv Hollar nesouhlasil s principy manýristické krajiny, nebo ji alespoň tak nezobrazoval, lze rozeznat jisté principy, které vycházely z jejích teorií a z teorií krajinářství, formulovaných Paolem Lomazzem.¹¹⁰ Hollar se poprvé s technikou rytiny a leptu seznámil u Sadelera.

Díky Hollarovu výroku, „v mládí jsem rád dělal mapy“, se setkáváme v literatuře s domněnkami, že první zkušenosti mohly zavést Hollara k aktivní spolupráci s pražskými zeměměřiči - malíři. V 16. století byla tvorba map „jako činnost, již se člověk nemohl naučit sám od sebe“,¹¹¹ bez poučení a návodu, či bez cvičení v praxi. Pravděpodobně Praha byla prvním místem, kde se Hollar setkal s tímto druhem poučení. Mohl poznat české zeměměřiče, pracující pro úřad zemských desek. Nebylo to ostatně tak složité, vzhledem k působení Hollarova otce na témže úřadě.

„Pohled na Staroměstskou radnici“, z roku 1627 (John Rylands Library), je ukázkou příznačného Hollarova kreslířského stylu.¹¹² Dále je dokladem toho, že Hollar se vždy neřídil pouze kreslířskými zásadami, ale spíše citem; i když jde samozřejmě o skicu podle skutečnosti. Autor zde ztvárnil podobu části středověké věže a renesanční budovy Staroměstské radnice, obklopené přílehlými stánky kupců. Kresba zobrazující živoucí dění tehdejší Prahy, je dnes hodnocena především po stránce dokumentární. Tato veduta je neobvyklá v provedení, jelikož Hollar rudku užíval jen zřídka.

Z knihovny John Rylands Library se uchovaly i jiné pohledy na Prahu a to z počátků Hollarovy tvorby, z let 1625–1627. Tyto kresby se neřadí mezi jeho nejvyzrálejší a nejsou obrazem skutečné krajiny v okolí Prahy. Některé reálné pražské motivy tvoří dominantní složky obrazu, ale přírodní útvary jsou převzaty či obměněny podle cizích předloh. Jsou vloženy do neskutečné, umělé krajiny, komponované po příkladu žáků a následovníků Dürerových. Přesto se v nich objevují některé důležité známky budoucího Hollarova uměleckého projevu. Je v nich smysl pro hloubku a prostorové utváření krajiny a lze rozpoznat zálibu v širokých krajinných záběrech nízkých horizontů.¹¹³

¹⁰⁹ URZIDIL 1937, 95sq.

¹¹⁰ DENKSTEIN 1977, 30.

¹¹¹ DENKSTEIN 1977, 31.

¹¹² DENKSTEIN 1977, 27.

¹¹³ DENKSTEIN 1977, col. 27.

Urzidil charakterizuje začátek Hollarovy vedutistické tvorby, na příkladu těchto čtyř raných pohledů, takto: „Jsou to zcela zřejmé pražské motivy, řeka, břehy a věže jezu, ale místně je nejde přesně určit; na těchto rytinách spojil Hollar – čemuž se později pravidelně vyhýbal – části ideální krajiny s viděnou skutečností v malebnou syntesu a propletl v sebe porůznu zachycené motivy, při čemž snad působil do jisté míry příklad Dürerův“.¹¹⁴

Urzidil v Hollarových raných pracích nacházel spojení ideálního s realistickým, od čehož se ale Hollar následně odpoutal, díky vlivu Merianovu a jeho topografické produkci. Urzidil poukazuje na výrazný obrat, který nastal v Hollarově tvorbě. „Později vyvinul se z Hollara geniální interpret přírody, který dovedl její klidnou statiku pevnou rukou věrně a téměř s dokumentární jistotou zaznamenávat, osobní dojatost a obrazotvornost pokud možno redukovat, co nejvíce zamezití vníkaní příliš individuálních zážitků do obrazu krajiny a vzdáti se jakéhokoliv vyumělkovaného krajinářského dekorativismu“.¹¹⁵

Podle Urzidila lze říci, že v Hollarově způsobu tvoření krajiny možno „spatřovat jistou charakteristickou slovanskou vlastnost, sympatii pro širokou, lidskou kultivací oživenou krajinu, nikterak však hrdinskou nebo romantickou“.¹¹⁶ Z těchto prvních pražských listů je možné vycítit Hollarovu touhu po vlasti.

Oproti tomu lept „U Prahy“ nevznikl umělou konstrukcí, ale zobrazuje konkrétní krajinu.¹¹⁷ Kreslíř, obrácen k městu, dívající se do vltavského údolí, zachytil Prahu podle skutečnosti. Tato práce je již konkrétní krajinou, jak ji Hollar zachytil, obrácen zády k městu, do vltavského údolí. V pozadí je naznačen Zlíchov, s kostelem se smíchovskými poli a vinicemi, Vyšehradská skála. Tento lept je proveden vyspělejší technikou, s větší zkušeností, s větší citlivostí ruky, než rané pražské pohledy, které ale samozřejmě byly důležité pro další vývoj Hollarův. V tomto panoramatu se umělec zaměřil nikoli na město, ale do volné přírody.

S velkou pravděpodobností patřil k raným čtyřem pohledům další, pátý pohled, který byl údajně podkladem pro třetí list, v pořadí série, „Amoenissimae effigies.“ Námět, s pohledem od Podskalí na Petřín a Pražský hrad, je shodný s kresbou, kterou vlastní vídeňská grafická sbírka Albertina. Sprinzels zařazuje tuto kresbu až mezi kresby, vzniklé na cestách s hrabětem Arundelem, v roce 1636. Je ale možné, že kresba z vídeňské sbírky vznikla ještě v Praze, v roce 1627.¹¹⁸ Je kreslena tužkou, stejně tak, jako raná pražská skica, s popředím Šítkovských mlýnů. Sprinzels ji řadil až do stuttgartského období z roku 1628, dokonce ji pokládal za kresbu z paměti.

Podle Denksteina, je to kresba podle skutečnosti, která vznikla ještě za Hollarova pražského pobytu, před prvním vycestováním do ciziny v roce 1627.¹¹⁹ Dle neznatelně načrtnuté dominanty věží, s naznačeným obrysem Šítkovských mlýnů, se jedná o jednoznačnou rychlou skicu, která vykazuje kreslířskou zdatnost Hollara, „technikou zcela ojedinělou mezi perokresbami z Hollarovy tvorby“.¹²⁰ Avšak nelze jednoznačně říci, že by tyto skici postrádaly některé rysy Hollarovy pozdější umělecké tvorby. Kolorovaná růžová kresba olůvkem není zobrazena vzdušnou perspektivou, s níž umělec později pracoval. Je důležité, že tato kresba vykazuje základní typ městské krajiny, kterou pak Hollar vyhledával, soustředil se na ní a rozvíjel po celé jeho tvůrčí období.

¹¹⁴ URZIDIL 1937, 24.

¹¹⁵ URZIDIL 1936, 25.

¹¹⁶ URZIDIL 1936, 25.

¹¹⁷ DENKSTEIN 1977, 29.

¹¹⁸ DENKSTEIN 1977, 29.

¹¹⁹ DENKSTEIN 1977, 29.

¹²⁰ DENKSTEIN 1977, 29.

Posledním listem (opět z roku 1627), je velice expresivní lept, s názvem „Jeskyně v okolí Prahy“. Zobrazené místo však nebylo možné identifikovat, jelikož Hollarův rukopis je zde zcela uvolněný a tedy jde spíše o naznačení krajiny, než o její zobrazení.

Před odchodem z vlasti Hollar zdokumentoval také Prahu pod Letnou, a to pohledem od západu, k věži dolní vodárny na pravém břehu Vltavy. Předposledním z rané série je „Staré Město pražské“, v pozadí s rýsujícím se chrámem paní Marie před Týnem. Na pohledu „Staré Město pražské“, je zobrazena sedící postava, která, viděna zezadu, má zřejmě autobiografický charakter. Když Hollar, společně se Škrétou, opustili v roce 1627 Prahu, protože neviděli žádné budoucí uplatnění, stalo se tak patrně na doporučení Sadelerem.

Nutné je zmínit „Pohled na Cannstadt na Necaru“, datovaný rokem 1628. Je zobrazen pohled na krajinu, který jeví známku nastoupení vlastní cesty pozorného zkoumání, a jeví shodné nazírání v pojetí zobrazení, jako například další dva pohledy na Prahu, datované mezi lety 1629–1634. Štrasburské období Hollarovo, je počátkem jeho „tvůrčího rozletu“.¹²¹

Hollar se zcela věnuje dílu krajinářskému. „Pohled na Štrasburk“, „U Štrasburku“, „Pohled na Štrasburk od jihozápadu“, kde rozvinul typ krajiny s nejen popisným znázorněním, ale také celkovým vystižením celkového rázu krajiny. Tyto ranější krajinářské práce byly leptané zřejmě ve Štrasburku, nebo na počátku kolínského pobytu. Typologicky se shodují ve volnější kresebné linii, která ale nebrání nazírat na tyto veduty jako na detailně zobrazené pohledy na město.¹²²

Hollar rozmanité veduty Prahy zařadil do svých souborů ve Štrasburku, kam mířil (podle jednoho z názorů), po pobytu u Meriana¹²³ a navázal tak kontakt se svým prvním vydavatelem, Jakubem van der Heydenem. („Deset malých pohledů“, z roku 1629 a „Obrazy několika nejkrásnějších měst“ – „Amoenissimae aliquot locorum...effigies“, z roku 1635), jež zachycují města v Porýní, Nizozemí a jiných. Datované práce štrasburské vymezují tento pobyt od roku 1629 do roku 1630. V této době se měl také nacházet nějakou dobu v Kolíně nad Rýnem. Jak podotýká Mádl, Hollarovy grafické listy jsou „ukazatelé Hollarových cest a milníky jeho života“. Druhý zmíněný soubor vedut vyzdobil na titulním listě, široce rozevřeným pohledem na Prahu od východu.¹²⁴

Podrobně se chronologií Hollarova pobytu v Německu věnoval John I. Pav, v roce 1973.¹²⁵ Seřadil datované kresby z let 1627–1636 a zjistil, že z roku 1631 nepochází žádná Hollarova kresba. Dospěl tedy k závěru, že v této době pracoval Hollar jako anonymní umělec, rytec v Meriánově dílně, kde ryl a leptal podle cizích předloh. Svoji tezi zdůvodnil pořadím dvaceti čtyř leptů, v sérii „Amoenissimae effigies“ (1635), které jsou zřejmě řazeny ve směru Hollarovy cesty po Německu. Působení v tak renomovaném grafickém a vydavatelském podniku, jakým byla dílna Matthiasse Meriana, jistě přinesla mnoho cenných zkušeností mladému Hollarovi.

Jako vítaný kreslíř hraběte z Arundelu se účastnil jeho mise k císařskému dvoru a opět při této příležitosti spatřil své rodné město. V roce 1636 v Praze tedy strávil pár dní a nevěnoval se pouze zobrazení s motivy města, ale také studiu soudobého módního oděvu. V této době vzniká Hollarovo monumentální dílo „Praha - hlavní město Čech“, jež později definitivně zpracoval při zpáteční cestě v Řezně.

¹²¹ NOVOTNÝ 1945, 32.

¹²² NOVOTNÝ 1945, 33.

¹²³ NOVOTNÝ 1945, 33

¹²⁴ NOVOTNÝ 1945, 33.

¹²⁵ DENKSTEIN 1977, 23.

Dokladem toho je signatura, kterou zanechal. Hollar dílo provádí podle studijních náčrtů při svém delším pobytu v Řezně a pozměňuje kompoziční úpravy předního plánu. Není jisté, zda-li Hollar tuto kresbu nepovažoval vlastně jen za přípravnou kresbu k leptu z roku 1649 v Antverpách, pravděpodobně na naléhání nakladatele Meriana, který měl v úmyslu ilustrovat topografii české země 1650.¹²⁶ Hollarova kresba spolu s leptem Prahy představuje velkolepé panorama pražské, které nemá v průběhu 17. a 18. století v Čechách obdoby.

Za krátkého pobytu v Praze od 6. do 13. července 1636 nakreslil mnoho pražských motivů. Maloval nejen urbanistické dominanty města, ale zajímal se také o zachycení pražských domů a vltavských břehů. Nezachovalo se nám z této řady bohužel příliš mnoho. Jednou z kreseb je „Pohled na Pražský hrad od východu s Jelením Příkopem“.

Hlavní studie k nejhlavnějšímu Hollarovu panoramatickému pohledu na Prahu, ze svahu Petřína, byly původně tři. „Pohled na Prahu ze svahu Petřína“ je zachován ve dvou studiích. Zaprvé, v propracované podobě, akvarelem kolorované perokresbě. Donedávna byla známa jen jedna studie, s pravou částí panoramatu - „Pohled na Nové Město“, ve sbírce F:C. Springella. V roce 1964 Franz Winzinger, ve sbírkách pařížské „École des Beaux-Arts“ objevil část střední – „Pohled na Staré Město, Malou Stranu a východní část Hradu.“

„Velký Pohled na Prahu“ z roku 1649, je sestaven ze tří částí. Pro tento lept Hollar v roce 1636, za svého pobytu v Praze, připravil tři desky pro reprezentativní lept Prahy, na základě skic ze svého posledního pobytu. Hollar jej věnoval městu a tak na desce můžeme vidět vyobrazení jeho rodinného erbu. Známe předlohy pro toto panorama z „École des Beaux Arts“ v Paříži či z dřívější Springellovy sbírky, které jsou lineárními přípravnými studiemi. Lept také bývá srovnáván s kresbou z pražské Národní galerie, jelikož oba listy se shodují v dataci stejného roku a mají zvolené stejné stanoviště na Petřínském svahu. Tento lept měl především plnit funkci topografickou, byl vydán v roce 1650, pro „Topographia Bohemiae“, M. Zeillerem. Hollar zde soustřeďuje divákovu pozornost do většího nadhledu, z důvodu, aby se domy z tohoto pohledu vzájemně nepřekrývaly a vypomáhal si tak různými triky, např., že nezařadil část zdi zříceniny, která se nacházela nalevo.¹²⁷

První panorama ze sbírky F. C. Springella zobrazuje městskou zástavbu a svah Petřína s Hladovou zdí. Tato studie pokračuje v kresbě Starého Města, Malé Strany a východní části Hradu. Studie sloužila jako náčrt pro střední část veduty a nyní je uložena v „École Beaux Arts“ v Paříži. Předpokládá se, že existovala i studie západní části Hradu a Hradčan, ta je ale nezvěstná. Úhel pohledu se v obou skicách shoduje, stejně tak je zachyceno i velké pražské panorama, lept, kterému Hollar v závěrečné podobě dává vzniknout až v Antverpách, v roce 1649.¹²⁸ Právě tady Hollar vyjádřil svůj niterný vztah k rodnému městu, které mu jistě na jeho neustálých cestách chybělo. „Pohled na Prahu“, dá se říci, poslední z jeho významných vedut, nebyl původně zamýšlen jako studie pro lept, jelikož přípravná deska vznikla až mnohem později. U následující kresby, z roku 1636, je datace nejistá.¹²⁹

¹²⁶ DENKSTEIN 1977, 49.

¹²⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, col. 232.

¹²⁸ DENKSTEIN 1977, col. 49.

¹²⁹ DENKSTEIN 1977, 48.

Vyskytla se domněnka, zčásti vysvětlující chybné datum, že je psané perem, kdežto kresba je provedena olůvkem. Pokud tuto kresbu porovnáme s následující kresbou, která zakončila jeho tvůrčí období, během jeho zastávky v Praze roku 1636, vidíme rychlou skicu se Starým i Novým Městem pražským, s Klášteřem na Slovanech a zleva v popředí rozeznáváme Smíchovskou vodárnu. Nepatrně naznačené Hradčany v dálce. Tento pohled na Prahu je velice svižný, není moc takových z Hollarovy ruky. Jeho charakteristický rukopis lze rozeznat na kresbě na svazích kolem řeky, jak zpravidla kreslil rychlé skici.¹³⁰

Kolorovaná perokresba „Celkový pohled na Prahu z úbočí Petřína“, uložená v grafické sbírce Národní galerie, je podstatně menší než lept a na první pohled se zdá být zachycen pohled o něco níže než na obou studiích a leptu; na levé straně přesahují špičky věží na Hradě linii obzoru a napravo výše stoupající Hladová zeď zakrývá v pozadí Vyšehradskou bránu. Kresba, uložená v Národní galerii, je datována v srpnu 1636, vznikla tedy pravděpodobně až při další zastávce v Řezně a opírala se o stejné náčrty jako později lept. Nestala se k němu předlohou, neboť lept je podstatně větší, podrobnější, má jinak řešené popředí bez jakékoliv stafáže.¹³¹

Panoramatická kresba v Národní galerii měla pravděpodobně od počátku jiné poslání. Zařazuje se mezi nejkrásnější pohledy na Prahu a často je pokládána za nejzdařilejší práci Hollarova. V této kompozici Hollar využívá působivého motivu zřícené bašty a svahu Petřína s Hladovou zdí. Otvírá se nám pohled na Hrad. Je to kresba pečlivě propracovaná. Není to spontánní kresba, přesto zachovává impresivnost pohledu. „Velký pohled na Prahu“ je poslední Hollarovou vedutou, kterou nakreslil na evropském kontinentu. Hollar, k vypořádání panoramatického výjevu Petřína při výběru svého vyhlídkového bodu, si zvolil místo dnešní Seminářské zahrady.¹³²

Hollarovo rozsáhlé dílo má své čestné místo v evropské grafice. Nejznámější jsou jeho grafické listy. Kresby tvoří menší část Hollarovy tvorby. Už v 17. století vznikaly soukromé sbírky v Anglii. Velká část jeho kreseb je dnes ve sbírkách veřejných. Dnes je známo na čtyři sta zachovaných Hollarových kreseb. Mezi největší a nejucelenější patří soubor ve Státním muzeu v Berlíně. Topografické náměty londýnské jsou uchovávány v Královské sbírce ve Windsoru, Britském muzeu v Londýně a ve sbírce vévody z Devonshire v Chatsworthu. Sbírkou Francise Springella byla základem k uspořádání Hollarovy výstavy, se skupinou kreseb z cesty po Rýnu a Dunaji z roku 1636, v Umělecké galerii v Manchesteru, v roce 1963. V Grafické sbírce Národní galerie v Praze je sbírka pod názvem „Hollareum“. Tato sbírka vznikla v roce 1863, kdy byla zakoupena rozsáhlá sbírka Hollarových leptů, z pozůstalosti obchodníka s rytinami a velkého ctitele Hollarova díla, Hermanna Webera z Bonnu. Hollareum v začátcích svého vzniku bylo součástí „Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách“. Po první světové válce se sbírka ocitla v rukou Národního muzea v Praze a o dvacet let později přešla pod správu Grafické sbírky Národní galerie. Podnětným obdobím byla léta 1893 až 1918, kdy působil jako správce Hollarea, Karel Havlíček Borovský; kdy sbírka získala jeho zásluhou, 36 Hollarových kreseb.¹³³

Hollarovo grafické, ale i kreslířské dílo se stalo nedílnou součástí evropské grafiky, hlavně díky sounáležitosti jeho díla s českou kulturou. Podle doc. Jiřího Kotalíka: „Václav Hollar, ve věcném vidění a jemném výrazu, v lineárním akcentu a v lyrickém odstínění klade základ tradici, která charakterizuje české umění v době jeho obrody v průběhu devatenáctého století, trvá v něm v čase zápasu o moderní výtvarný výraz, a v mnohém rezonuje i ve snahách současnosti“.¹³⁴

¹³⁰ DENKSTEIN 1977, 48.

¹³¹ DENKSTEIN 1977, 49.

¹³² NOVOTNÝ 1945, 31.

¹³³ DENKSTEIN 1977, 7.

¹³⁴ DENKSTEIN 1977, 76.

Podstatu Hollarova díla vystihuje Denkstein: „V Hollarově rozlehlém kreslířském a grafickém díle se odráží vývoj umělcova slohu, jeho počátky a hranění do osobitosti projevu, jeho růst a zrání do mistrovství vrcholné tvorby. Jeho sloh se vytvářel ve složitém vývoji evropského umění sedmnáctého století a reagoval na proudy názorové spřízněné. V Hollarově kreslířské tvorbě není náhlých proměn, které by ji vychýlily ze směru od počátku vytčeného, je stálá ve věrnosti přírodě a skutečnému světu.

Zvenčí zasahovala do Hollarova díla bouřlivá doba, v níž žil, nejen tím, „že přinášela nové náměty a podněty, ale také, že v náhlých osudových obrazech určovala nové podmínky jeho života, a tak i nové možnosti pro jeho tvůrčí činnost“.¹³⁵

¹³⁵ DENKSTEIN 1977, 24.

5) Hollarovi současníci

Hollar byl v pravdě Evropanem. Pracoval v proslulých ryteckých dílnách a získal mnoho cenných zkušeností. Na svých „evropských cestách“ Hollar zachycoval svým stylem vše viděné a zažité. Byl pečlivým a trpělivým pozorovatelem, kterému nelze upřít jeho jedinečný styl, na svou dobu tak příznačný a v mnohém se lišící od jeho současníků. Přestože Hollar velmi mlád opustil dobrovolně své rodné město, nikdy nezapomněl na svůj český původ.

Podstatný podíl na utváření Hollarova uměleckého charakteru měli jeho předchůdci. Těmi byli Sadeler, za Hollarova působení v Praze, dále pak Hoefnagel a Merian. Zajímavých a význačných osobností, současníků, ať umělců či osob z okruhu Hollarových přátel, bylo zajisté nemálo. Ale Angličan, hrabě z Arundelu, by měl být zmíněn na prvním místě. Umožnil Hollarovi v době jeho doživotního exilu jisté zázemí a možnost dalších realizací.

Jelikož Hollar nebyl členem žádného cechu, neměl oficiálně žádného učně, což brání úvaze o nalezení Hollarova následovníka, který by šel v jeho stopách, ale bez přímého vlivu. Postavení gentlemana, v Hollarově případě, ovšem vylučovalo možnost vzít si někoho do učení, protože by byl ihned zařazen do řady „umělců - řemeslníků“.¹³⁶

Dalším nadšencem a sběratelem Hollarova díla byl William Aubrey (1626–1697), který též podal zajímavé životopisné detaily z Hollarova života.

Sir William Dugdale (1605–1686), Hollara podporoval tím, že za jeho anglického pobytu mu prováděl různé subskripce na větší souborná díla a rytiny. Podle jeho záznamů ceny za Hollarovu desku „kolísaly mezi jednou až pěti librami“.¹³⁷

Zakázky, např. pro „Monasticon Anglicanum“, jehož první díl vyšel v roce 1655 a v pozdějších letech byl doplněn o další svazky, byly pro Hollara nezajímavou, nudnou, ale výdělečnou prací.¹³⁸

Pokud jde o díla současníků Hollara, pouze jeden grafik používal techniku leptu, a hovořil o sobě jako o Hollarově žáku. Jednalo se o Thomase Dudleyho, který v letech 1678–1679 vytvořil cyklus ilustrací k životopisu „Ezop“, podle kreseb Francise Barlowa. Jednu z nich podepsal „quondam condicipulus W.Hollar“ – zvláštní termín, jak zmiňuje Alena Volrábová, „neboť člověk by očekával, že použije spíše slovo „discipulus“.“¹³⁹

Hollarův vliv na topografické tisky v Anglii byl obrovský, ale je otázkou, zda existoval nějaký přímý současník - topograf Hollarův, který by zůstal neovlivněn jeho tvorbou. Takovým příkladem může být podle pramenů jedna osoba, topograf Francis Place (1647–1728). Patřil ke kruhu Hollarových přátel a žáků a byl diletantem v malířství a mědirytcetví. Mezi jednoho z imitátorů patří Peregrine Lovell, který se v letech 1645–1647 živil pirátským kopírováním Hollara.¹⁴⁰

¹³⁶ DENKSTEIN 1977, 24.

¹³⁷ BATH 2007, 13.

¹³⁸ BATH 2007, 21.

¹³⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 18.

¹⁴⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 19.

Hollarův „Pohled na Prahu“ z roku 1636, poslední Hollarova významná veduta, vytvořená na evropském kontinentu, nebyla původně zamýšlena jako studie pro lept, neboť deska založená na průpravných studiích, vznikla až mnohem později. Lze předpokládat, že tento pohled, zvěčněný s přesností a pečlivostí, si oblíbil přítel Hollarův, hrabě z Arundelu, který Hollara angažoval do svých služeb a poskytl mu spolupráci a možnost realizace. Právě po možnosti realizace Hollar velmi toužil, po zkušenostech z doby jeho působení v dílně Meriánově, kde nemohla být uplatněna jeho tvůrčí originalita. Přesto si ale zkušeností nabytých v této dílně velmi cenil.

Jakou měl Hollar odpovědnost vůči svému patronovi, přesně nevíme; podle Aubreye, „trávil čas kreslením a kopírováním vzácných děl, která potom vyleptával“. Skutečností je, že Hollar nikdy nebyl služebníkem či zaměstnancem hraběte z Arundelu, v pravém slova smyslu. Jeho pověst sběratele a znalce umění mu zajistila slávu prakticky do současnosti. Arundelův přístup ke sběratelství byl „přístupem renesančního velmože, pro nějž byly takovéto činnosti nedílnou součástí pečlivě pěstované velkoleposti“.¹⁴¹

5.1) Hollar a sir Thomas Howard (hrabě z Arundelu)

V roce 1636 se Hollar setkal v Kolíně nad Rýnem s Thomasem Howardem, hrabětem z Arundelu, jenž se ubíral s diplomatickým posláním k císaři Ferdinandu II. Tento vzdělaný přítel umění byl okouzlen Hollarovými kresbami a přijal jej jako kreslíře do služeb výpravy. Za této cesty po Rýně a Dunaji do Vídně a Prahy vznikala vrcholná díla kreslířského umění Hollara. V londýnské společnosti se Hollar seznámil a spřátelil s Johnem Evelynem, pozdějším spoluzakladatelem Královské londýnské společnosti, pro rozvoj přírodních věd.¹⁴²

Hrabě Thomas Howard z Arundelu nesporně významně ovlivnil život Hollara. Tento uměnilovný diplomat si vytkl za cíl poznat Německo a střední Evropu po stránce umělecké. Vedl si cestovní deník, ve kterém popisoval krajiny a města, kterými jeho družina projížděla.¹⁴³ V Kolíně se k hraběti připojil Hollar a přijal jeho nabídku zdokumentovat putování anglické expedice. Z této výpravy pochází na 70 listů. Kresby dokumentují názorně postup kreslířovy práce. Nedávno byl vysloven názor, že kresba kolínského panoramatu byla doporučujícím listem, který Arundela přesvědčil o schopnostech Hollarova kreslířského talentu.¹⁴⁴

Tato „pouť, během roku 1636, také po dlouhé době zavedla Hollara na krátký čas, pouhých šest dnů, do rodného města Prahy. Z tohoto roku pochází již zmíněná veduta „Velký pohled na Prahu.“ Do Čech se dostal Hollar přes Moravu. Za svého krátkého pobytu v Praze, od 6. do 13. července,¹⁴⁵ nakreslil mnoho z pražských motivů. Jednalo se o dominanty města (Karlův most, Pražský hrad), ale kreslil i vltavské břehy, se seskupením pražských domů. Z těchto kreseb se zachovalo jen malé množství. Naštěstí se to netýká již popsanych obou velkých panoramatických pohledů na Prahu (kresba i pozdější lept); zachycujících podrobné studium městské zástavby v průpravných skicách. Putování s hrabětem Arundelem bylo šťastnou tvůrčí dobou Hollarova života. V té době dospěl k vrcholu své krajinářské tvorby. Krajinu Hollar pojímá jako skutečnou součást přírody. V podstatě ji „ani neidealizuje, ani ji neheroizuje“,¹⁴⁶ krajinu zobrazuje v přirozené podobě.

¹⁴¹ KESNEROVÁ 1983a, 48

¹⁴² DENKSTEIN 1977, 17.

¹⁴³ DENKSTEIN 1977, 36.

¹⁴⁴ KESNEROVÁ 1983a, 38.

¹⁴⁵ DENKSTEIN 1977, 49.

¹⁴⁶ KESNEROVÁ 1983a, 39.

V Anglii získal Hollar nejen přízeň sběratele Howarda, ale spřátelil se i s jinými uměleckými nadšenci, jakými byli William Faithorne, rytec, sběratel a nakladatel, nebo John Evelyn (1620, Wotton–1706, Wotton), jenž píše v roce 1641 ve svých pamětech, „Diary and Correspondence“, že „si zvláště zakládá na sbírce Hollarových listů, jichž si přeje pro jejich význam získat co nejvíce“.¹⁴⁷ Od Evelyn, důvěrného přítele Hollara, se Vertue dozvěděl nejrůznější data, která pak uvedl ve svém životopise.

¹⁴⁷ URZIDIL 1937, 107.

6) Kopisté velkých mistrů

Rozsáhlá produkce vedut v 17. a 18. století byla odrazem historického a potažmo stavebního vývoje Prahy. Panorámata města se kreslila podle starších, např. renesančních prospektů z první poloviny 17. století. Samozřejmě pak také podle barokních prospektů, nesoucích Hollarovo jméno. Pro řadu zobrazení vedut sloužil Hollarův „Pohled na Prahu“, z roku 1636. Hojně kopírovaným byl také Sadelerův prospekt; „Pohled na Prahu“, z roku 1606. List Hollarův je ale v čele skupiny děl, kterým byl předlohou. Dalším, často napodobovaným pohledem, byla mědirytina Škréty, spodobující „Švédské obléhání Prahy“, z roku 1648. Škréta byl snad prvním, kdo znázornil bastiony pražských barokních hradeb. Tento pohled byl podkladem pro řadu vedut, např. pro „Pohled na Prahu“, publikovaný v Merianově „Místopisu Čech“ (Topographia Bohemiae, 1650).¹⁴⁸

Většina kopistů Hollara spadá do 18. století. Nejprve se v katalogizaci jmen kopistů, v Novotného „Grafických pohledech Prahy“, objevuje jméno Johna George Pinze. Jeho list, podle kresby Bernarda Wenera, byl vydaný u Martina Engelbrechta. Tento list, podle Novotného, zobrazuje nejen sochy na Karlově mostu, ale též Valdštejnský palác (později Černínský Belvédér na Letné). Ve středu plánu je v popředí oltářovitý nástavec, nesoucí kartuš s fantastickým znakem Prahy o třech věžích. Zřícenina levého popředí byla odstraněna, vpravo zmizela Hladová zeď a horizont stal se tedy užším, „za to však rozbujely se na svazích Petřína rozsáhlé vinice a po obloze poletují dva andělkové se stuhou, na niž se stkví Praga, Prag“.¹⁴⁹

Dalším listem, kopírovaným podle Hollara, je list Fredericka de Witta. Novotný soudí, že „Witt sám či snad rytec jeho dílny, změnili nejen výzdobu listu, ale též jeho popředí. Zcela mizí Hollarova nápisová deska a zřícenina věže je zasunuta do pozadí, prostor se prohlubuje. Tam, kde stála kulisa rozpadlého zdíva, stojí genrová skupina dvou žen.¹⁵⁰ Wittův horizont je vpravo poněkud užší než Hollarův, reprodukuje nejnižší položené partie Hladové zdi, jen s jedinou věží. Wittův list vznikl někdy ve druhé polovině 17. století. Zároveň s Hollarovým vznikal list, pořízený v dílně Matouše Meriána, podle kresby Škréty.

Škréta vytvořil ve svém díle velmi detailní pohled, z kterého lze vyčíst „vše, co Švédové podnikli, aby se zmocnili zbývajících částí trojměstí, ležících na pravém břehu řeky“.¹⁵¹ Také Škréta měl svého anonymního kopistu. Dílo, oproti svému vzoru nicméně velmi prosté, bylo zařazeno mezi ilustrace Merianovy, „Topographia Bohemiae“.¹⁵²

Novotný říká: „Ač jej malíř znázorňuje zcela věrně, byl mu pohled na město úplně vedlejším, neboť jemu se jednalo v první řadě o znázornění škod, způsobených bombardováním Konigsmarkovy armády. Již tato okolnost donutila ho ke změně stanoviště, neboť levý břeh Vltavy se nalézal v moci nepřátel, obléhajících pouze Staré a Nové město, a zvoliti takové místo, odkud by přehlédl největší část bojiště“.¹⁵³

Pro dokreslení atmosféry Novotný podává detailní popis listu, zobrazujícího švédský vpád. „V pozadí, po skoro celé šíři listu, leží těžce zkoušené město, jehož hradby byly již velmi utrpěly, vždyť žádná z jejich věží nezůstala celá.....“.¹⁵⁴

¹⁴⁸ NOVOTNÝ 1945, 37.

¹⁴⁹ NOVOTNÝ 1945, 37.

¹⁵⁰ NOVOTNÝ 1945, 38.

¹⁵¹ NOVOTNÝ 1945, 37.

¹⁵² NOVOTNÝ 1945, 39.

¹⁵³ NOVOTNÝ 1945, 39.

¹⁵⁴ NOVOTNÝ 1945, 38.

Též Sadeler byl hojně kopírován. Kopírován byl například výjev s Pasovskými, směřujícími k bráně Újezdské. První kopista napsal latinisované jméno města na štítek, ve slohu Benedetta Battiniho. Sadelerův prospekt, poprvé vydaný v roce 1606, vykazuje některé změny, odlišné od druhého vydání. Podíl Aegediho Sadelera na prvním vydání byl rázu spíše jen finančního. Jako nakladatel se nepodílel na výtvarné stránce. Byl to Filip van der Bosch, který pohled nakreslil. Jeho dílo je důležitou místopisnou pomůckou, i když město není úplně přesně vyobrazené. Kopistovi se nejednalo o podání osobního dojmu výtvarníka. Jako kreslíř pracoval tak, „aby divák při prohlídce listu viděl do ulic a měl možnost je sledovat, aby obraz poučil diváka také o půdorysu města a byl jakýmsi plánem. Tak docílil podle vzoru Vratislavského a Willenbergova dřevorytu zamýšleného účinku, za to se pohled stal plošším, neboť město, vystoupivší zadnějšími partiemi blíže ku popředí, neuniká osídleným povrchem perspektivně do pozadí, ale stoupá po nakloněných rovinách do výše a zaujímá při stejné ploše menší prostorovou hloubku“.¹⁵⁵ Následně tuto kresbu vyryl Johannes Wechter. Je zde patrný vliv Willenbergovy snahy po dekoraci takovými motivy, které nemají s vlastním obrazem nic společného. List je podepsaný nakladatelem, s věnováním třem městům pražským.

Druhé vydání prospektu, z roku 1618, vykazuje některé změny. Například věnování zůstalo beze změny, není podepsáno původním nakladatelem, ale iniciálami C. I. V. Z. 23. Druhé vydání tohoto listu našel obkreslovače, a to Rombouta van den Hoeye. Od svého vzoru se liší. Příroda je pojata jinak než u Sadelera, „řeka rozlila se v pravé polovině do šířky, takže Nové město a Vyšehrad zapadly do hlubšího pozadí“.¹⁵⁶ Do této skupiny, podle Sadelera zhotovených prospektů Prahy, náleží anonymní kopista z roku 1666, či anonymus z roku 1689, „který použil díla pro obraz požáru Starého a Nového města, založeného francouzskými paliči či anonymus z druhé poloviny 17. století, vydáno u Joh. Filipa Steindnera v Augšpurku“.¹⁵⁷ a mnoho dalších. Kopisté Sadelera kopírovali poměrně věrně; většinou ale nesouhlasili rozměry, které často zmenšovali. Zejména zcela volně nakládali s vedlejšími částmi prospektů, s výzdobou a texty. Buď vkomponovávali něco navíc, nebo naopak něco ze vzoru vynechali a na místo vkomponovali něco jiného.

Zajímavým dokladem jsou kopie mistrů z 18. století, kteří se neuměli vypořádat s určitým pohledem, takže si jednoduše „vypůjčili“ ztvárnění daného autora.

Když Karel VI. přichází 30. července 1723 do Prahy, anonymní rytec tento vjezd do Prahy zvěčnil. Autora však příliš nezajímá, že císař vstupuje do města Koňskou branou. Orientuje se totiž podle výjevu, který před sto lety zobrazil Filip Van den Bosche, a tak ponechává průvod před branou Újezdskou, jak tomu je u Bosche. Dalším příkladem je, kdy nejmenovaný německý rytec si vypomáhá obrazem vltavského trojměstí z časů Rudolfa II. Poslouží mu k výjevu z dob Marie Terezie a dobytého města francouzskou, bavorskou a saskou armádou.¹⁵⁸

Willenberg má též své kopisty. Podle Novotného je dokonce dřevorytový prospekt, z dílny samotného Willenberga, z roku 1601, zařazený do „Diadochu Paprockého“, pravděpodobně kopíí pohledu Vratislavského. Je kreslen z přibližně shodného stanoviště „v prodloužení linie mezi Vodárenskou věží malostranskou a věží Novoměstské radnice, než podrobnější prohlídka dokáže, že tomu tak není“.¹⁵⁹

¹⁵⁵ NOVOTNÝ 1945, 39.

¹⁵⁶ NOVOTNÝ 1945, 23

¹⁵⁷ NOVOTNÝ 1945, 26.

¹⁵⁸ NOVOTNÝ 1945, 28.

¹⁵⁹ NOVOTNÝ 1945, 28.

7) Vývoj pražské veduty v druhé polovině 17. a v 18. století (Bernard Werner, Jan Willenberg)

Barokní veduty kvalitou i kvantitou převyšují osvěcenské období. Ale pro ucelený přehled nejvýznačnějších vedutistů, počínaje Hollarem, jsou vedutisté Willenberg a Werner těmi, kteří vývoj pražské veduty ve druhé polovině 17. a počátkem 18. století uzavírají.

Doba osvícenství přinesla nevyhnutelné urbanistické zásahy. Autentický vzhled a podobu této Prahy vystihli četní autoři. Např. mladší veduty, zobrazující panoramatické záběry Prahy naznačují, jak nové opevnění, které bylo zbudováno po třicetileté válce, změnilo velkou měrou vzhled celého obvodu města.

7.1) Bernard Werner (1690, Rychnov u Kamence–1778, Vratislav)

Bernard Werner překonal, pokud se týče počtu grafických listů, obdobné dílo Matyáše Meriána. Dnes jsou známy stovky jeho rytin, které byly vydány u Martina Engelbrechta. Tisíce tušových kreseb vznikaly především z jeho pobytu ve Slezsku. Počet těchto kreseb (v roce 1953), byl 1.113. Univerzitní knihovna Vratislavská vlastní Wernerovu sbírku tušovaných kreseb z Prahy, Čech a Moravy. Jedná se o 107 listů s 266 kresbami (z nich tušovaných perokreseb z Prahy je 35, z Brna 4, z Kroměříže 17 a z Olomouce 3).¹⁶⁰ Našich zemí se týká i série 20 listů rytin cisterciáckých klášterů Slezska, Moravy a Čech, které zasáhla velká vlna baroka a zásadně změnila tvář města a jejích budov. Z díla Wenera je nejzásadnější třísvazkové mědirytinové album, vydané rytcem a proslulým nakladatelem Martinem Engelbrechtem, v Augšpurku. Tento nakladatel dal albu přitažlivý název: „Delineatio et Repraesentatio notabilissimorum Prospectuum Pragae.“ Kresby Werner postupně předkládal již od roku 1734. Třetí díl byl vydán po roce 1740. Poprvé je zde Werner označován jako dvorní geometr vratislavského kardinála, Filipa Ludvíka hr. Sinzendorffa. První díl je věnován Hradčanům, Malé Straně a Starému Městu. Třetí díl je věnován Novému Městu pražskému. Pro toto album Werner znovu nakreslil repliku pohledu na Prahu z Petřína. V popředí lze zaznamenat zjednodušenou kartuš znaku Starého Města. Dalším pohledem v albu je panorama Prahy, znázorněné od východu z Viničných hor.¹⁶¹

Nejpozdější panoramatický pohled na Prahu je originální v tom, že je zobrazen z velkého nadhledu, z Petřína proti Strahovské bráně, v tušové kresbě. Další rytinou, kterou na sebe Werner upozornil, byl list Karlova mostu, pro nakladatele Jiřího Baltazara Probstu. Most s galerií soch je sice hlavním motivem, ale je obklopen malebnou scénérií, s dominantním panoramatem Hradu. Werner tak podnítl zájem nejen o most, ale i o hlavní město království českého. Engelbrecht v důsledku toho zvyšuje svůj nakladatelský zájem o Prahu a zařazuje do série 22 Wernerových rytin, pohledů na velká města Evropy, rytých na barokně rámovaných znacích, vynikajícím augšpurským mistrem, Jiřím Pinzem, „Pohled na Prahu z Petřína“ z roku 1740.¹⁶² Tento pohled je sice detailně propracovaný, s provedením jemné šrafúry a podrobným znázorněním jednotlivých částí, ale v podstatě se svým zpracováním vrací k pohledu Prahy z roku 1562, ztvárněným Janem Kozlem a Michaelem Peterlem. Dle názoru odborníků jsou kopce se stromy zobrazeny poněkud strojeně, uměle.

¹⁶⁰ KUBÍČEK 1966, 16.

¹⁶¹ KUBÍČEK 1966, 16.

¹⁶² KUBÍČEK 1966, 18.

Werner také zřídka své veduty datoval. Doba jejich vzniku se datuje od dokončení určité stavby. Wernerův cyklus, ztvárnění pohledů na jednotlivé pražské čtvrtě, je datován rokem 1740. Jedná se o listy „Staroměstské náměstí směrem k dlouhé třídě“, „Malostranské náměstí s radnicí“, „Staroměstské náměstí s Týnským kostelem“, „Havelská ulice s kostelem sv. Havla“. Werner také vytvořil cyklus jednotlivých pražských paláců, kde uplatňuje četné figurální výjevy a vyvolává tím dojem „malovaného vyprávění.“ Přesto se pražské veduty Wenera řadí mezi ty kresebně kvalitnější, také proto, „že byl jaksi nevázan objednávkami“¹⁶³ a tvořil tak převážně z vlastní záliby, až např. na výjev „Průvod Marie Terezie“ z roku 1743.

Werner, jako jediný z pražských vedutistů 18. století, si poprvé povšiml gotického tvaru oken, průčelí velké radní síně Staroměstské radnice.¹⁶⁴ Wernerův pobyt v Praze a českých zemích trval zhruba 27 let. Věnoval rodnému kraji většinu svého obrazového topografického díla, shrnutého do pěti rukopisných svazků, z let 1744–1768. Z jeho kreslířsky dovedných pražských pohledů lze zmínit „Palác Oktavia“, z roku 1752. Stejným rokem datoval další pražské kresby, mezi něž patří kresby kostelů P. Marie na Zderaze, sv. Václava na Novém Městě a sv. Petra a Pavla na Vyšehradě.

Werner, který se později psal Wernher, se jako slezský rodák podepisoval Wratislaviensis nebo Silesius. Narodil se v Rychnově u Kamence, na panství cisterciáků v hrabství kladském. Zde později našel uplatnění kreslíře, u biskupa v Gurku. Tam ale dlouho nepobyl. Ucházel se o přijetí do vojska bavorského kurfiřta Maxe Emanuela. Do Prahy se dostal z klášterních zdí, ve kterých nějaký čas pobýval; poté, co se přihlásil do řádu pavlánů. Roku 1715 byl přijat u hraběte A. Šporka, jako divadelní mistr a malíř dekorací, pro jeho soukromé pražské divadlo. Po nešťastném souboji, v němž probodl korneta Caraffova pluku, nemohl již zůstat déle. Ale sám Špork mu zařídil místo městského kancelisty v Olomouci. Seznámil se s cestujícím obchodníkem s knihami a mědirytinami a odjel s ním do Mnichova. V Mnichově se jeho rytiny staly středem zájmu. V témže roce, 1715, putoval do Slezska, oženil se a byl zaměstnán ve vratislavské biskupské kanceláři. Když se o něm doslechli augšpurští rytci a nakladatelé grafiky, bratři Kristián a Martin Engelbrechtovi, nabídli mu, aby pro ně kreslil. Werner tedy kreslil města, zámky, letohrádky, umělecká řešení zahrad, kostely a paláce.

Werner se vyškolil u miniaturisty Pavla Heineckena, v Hamburku. Dostal se do Holandska, Nizozemí, Francie a západního Německa. V roce 1729 se zdokonalil v perspektivě u mědirytce Karla Remsharta, v Augšpurku. Konečně se v roce 1730 vydal do Itálie. Poslední z rodu Medici, florentinský vévoda mu nabídl, aby u něho pracoval, on však odmítl a v Římě byl přijat papežem. V roce 1731 se vrátil ke svému augšpurskému zaměstnavateli, Martinu Engelbrechtovi.¹⁶⁵

Kromě Čech tak Werner pobýval na Moravě, ve Slezsku, v Polsku, Švýcarsku a v Itálii. Jeho ikonografii poprvé shromáždila vratislavská univerzitní knihovna.

¹⁶³ KUBÍČEK 1966, 19.

¹⁶⁴ KUBÍČEK 1966, 19.

¹⁶⁵ KUBÍČEK 1966, col. 20.

7.2) Jan Willenberg (1571, Trzebnice–1613, Praha)

Z kreslířského díla Jana Willenberga se dochovalo pouze torzo skicáře, z roku 1602. V tomto skicáři jsou vyobrazeny české kláštery a města. Skicář je uložen ve Strahovské knihovně a to zásluhou Bohumíra Dlabače. Původně byl totiž skicář v majetku pražského Kláštera Křižovníků. Po Dlabačově smrti ale zůstává skicář opomenut a je znovu objeven až Isidorem Zahradníkem, na konci 19. století. V současné době je skicář součástí rukopisného fondu Strahovské knihovny.

Z roku 1601 pochází „Prospekt Prahy“, dřevořez, s pohledem od kopce Petřína k severovýchodu. Tento dřevorytový prospekt, který vzešel z dílny Willenbergovy, se zdá být kopií pohledu Vratislavského.¹⁶⁶ Lze si povšimnout pohledu ze stejného stanoviště, kde je už patrný renesanční ráz Michnova domu na Újezdě. Také je již dokončen Schwanzenberský palác (tehdy Lobkovický).

Willenberg, původem Slezan, odcestoval, podle některých pramenů snad do Norimberka, aby se tu vzdělával ve svém budoucím povolání. Na počátku devadesátých let 16. století pracoval na Moravě, na přípravě vedut pro „Zrcadlo markrabství Moravského“, B. Paprockého. Z umělcova díla se dochoval jen nepatrný zlomek a většina jeho prací zůstala skryta v anonymitě.¹⁶⁷ V náhledu na Willenbergovo dílo se historikové rozcházel v názorech. Ale uznávali, že Willenbergovy veduty mají svůj význam. Jednak proto, že patří k nejstarším vyobrazením jednotlivých měst a pak proto, že dokumentují goticko-renesanční charakter. Willenberg nebyl tak zařazen do úrovně tvůrců vedut, kterou představovali umělci na dvoře Rudolfově, např. Joris Hoefnagel, Pieter Stevens a Egidius Sadeler.

¹⁶⁶ DOMANJOVÁ/TRUC 1987, nepag.

¹⁶⁷ NOVOTNÝ 1945, 20.

8) Význam pražské veduty v českém barokním umění

Význam pražské veduty 17. století spočívá především v možnosti porovnání současné podoby Prahy s podobou Prahy barokní. Veduty lze obdivovat ve více či méně zdařilém zpracování, a to ať už se jedná o autorské zpracování či pouhé kopie. Podstatným je fakt, že díky vedutám si lze utvořit celkem ucelený přehled o stavebních změnách, které nastaly po třicetileté válce, pokračovaly v raném barokním období a též v průběhu vrcholného barokního období. Produkce vedut byla v té době opravdu široká.¹⁶⁸

Hollar zachoval dalším generacím velmi významné dílo, ve kterém se mu mj. podařilo zachytit tzv. „duch doby“, ve které tehdy žil. Je obdivuhodné, že ačkoliv Hollar celý svůj život prožil v cizině, z jeho pražských vedut cítíme lásku k Praze a rodné zemi.

Hollarovy veduty jsou sice víceméně popisné, ovšem nevykazují vyloženě kartografický ráz. O kartografické zpracování vedut však usiloval např. Ouden-Allen, ve svých panoramatických výjevech. Hollarovo dílo proto působí spíše pocitově. Oproti tomu díla Meriánova, či již zmíněného Ouden-Allena, poskytují „informace“, tudíž podávají věrohodnější představu o obrazu Prahy v 17. století.

Významným dokumentem pro studium stavebního rázu města Prahy, z posledního období před jeho barokizací, je Ouden-Allenovo panorama, které vznikalo v letech 1676–1679. Jde o věrnou dokumentaci přestaveb a novostaveb kostelů, nových šlechtických paláců a barokních hradeb. Tento prospekt dokládá, „že si Praha až do té doby udržela charakter středověkého města, stále uzavřeného prstencem hradeb a jen v detailu zčásti pozměněného“.¹⁶⁹

První stopy barokizace jsou patrné na Valdštejnském, Černínském a Arcibiskupském paláci. Z kostelů je to pak např. Chrám P. Marie Vítězné v Břevnově a kostel Sv. Máří Magdalény, v Karmelitské ulici v Praze.

Po roce 1700 se v grafických listech objevuje odklon od pohledů na celé město. Převažují pohledy, které zobrazují „vnitřní prostory a jednotlivé objekty“, např. Karlův most.

Z první poloviny 18. století se uchoval nejpodrobnější soubor pražských vedut od B. B. Wenera (54 listů), který má významnou dokumentární hodnotu. Žánrovou stafáž Werner sám nekreslil, ale podle jeho námětových pokynů ji prováděli odborníci v Engelbrechtově nakladatelství.¹⁷⁰

Pro Prahu barokní má svůj význam i Jan Josef Dietzler, který v reportážním zobrazení slavnostního průvodu a korunovace Marie Terezie vykreslil vynikajícím způsobem prospekty význačných pražských náměstí a také hradních interiérů, v roce 1743. Dalšími podobnými listy, zobrazujícími slavnostní události, jsou korunovace Karla VI. (1723). Za zmínku stojí, že při korunovaci byla uvedena, na počest narozenin císařovny Alžběty Kristiny, v letní jízdárně na Pražském hradě, opera Josefa Fuxe „La Constanza e Fortezze“, ve výpravě podle návrhů Josefa Galliho Bibieny. Hlavním úkolem těchto vedut bylo zobrazení významných a slavnostních událostí.

Prahu barokní také zachovala série pražských vedut, v šesti listech, které vydal augšpurský rytec Josef Carmine, kolem roku 1780. Ovšem tyto listy nemají příliš vysokou výtvarnou hodnotu. Jejich hodnota je pouze dokumentární, protože zachycují místa, která v soudobé podobě již neexistují – např. Kotce a Václavské náměstí.

¹⁶⁸ HLAVSA 1967, 22sq.

¹⁶⁹ HLAVSA 1967, 23.

¹⁷⁰ HLAVSA 1967, 23.

V letech 1780–1785 kreslil pražské veduty Josef Antonín Scotti de Cassano, pravděpodobně pro ateliér Jana Balzera st. Scotti se soustředil především na Karlův most a Karlovo náměstí. Jeho veduty se řadí mezi kolorované vyspělejší, v dokonale technickém provedení, s jemnou kresbou. Jan Balzer tyto listy zařadil do další velké série kolem roku 1790. Tato série je příznačná pro nové panoramatické pohledy na město a to od Strahova, z Letné apod. Výtvarná hodnota těchto vedut není sice příliš vysoká, ale přesto obliba série vedla k dalšímu novému vydání v roce 1814, nakladatelem Marco Berrou.

Korunovace nového českého krále Leopolda II. (1791), byla další příležitostí k oživení města a zároveň přispěla ke zvýšenému zájmu o pražskou vedutu. U příležitosti korunovace vznikla série 12 mědirytin, nakreslených Casparem Plutem a vydaných Františkem Hegerem.¹⁷¹

Pražská barokní veduta dosáhla vrcholu v díle, vytvořeném Františkem a Filipem Hegerů (otcem a synem). Oba umělci v roce 1794 obdrželi císařský patent na vydání pohledů na Prahu. Jejich dílo – 28 listů, má velkou dokumentární hodnotu a zobrazuje místa, jejichž význam rychle rostl (Dlážděná ulice, Koňský trh...). Listy zobrazují místa, kde se koncem 18 století koncentroval městský život. Pestrá je žánrová stafáž ve spodobnění obrazu velkoměstského života, se zachycením postav řemeslníků, prodavačů atd.

Z konce 18. století stojí za zmínku Ludvík Kohl, kreslíř pražských vedut. Kohl se nesoustřeďoval na významné prostory, ale byl zaujat půvabem vltavských pobřeží. Na sedmi listech zpodobnil jejich středověkou zástavbu.¹⁷²

Veduty z druhé poloviny 18. století dochovaly obraz Prahy z konce baroku. Řada listů zobrazuje Staré město a Karlův most. Pozornost se věnovala i Malé Straně a Hradčanům, Hradu a jeho nádvoří.

Četná stafáž dokládá tehdejší rušný pouliční život, o kterém si tak lze utvořit určitou představu. Hodnota pražských vedut z konce 18. století je velmi významná, neboť dokazuje, jak postupující doba pronikavě zasáhla do podoby města a provždy ji změnila.¹⁷³

V období baroku se příznivé podmínky pro vývoj pražské veduty vyskytovaly zejména v prostředí Rudolfínské Prahy.

Podle J. Kropáčka, v raném baroku nedochází k vývoji specifického typu obrazu kabinetního formátu, znázorňujícího výjevy ze života v ulicích s prvky konkrétními i ideálními, jež v cizině více či méně zapůsobily na uměleckou stránku topografického obrazu města. Kropáček se zmiňuje, že „máme na mysli jmenovitě městskou krajinu, k jaké kolem poloviny sedmnáctého století dospěli následovníci severského realistického malíře Pietera van Laer, v Římě“.¹⁷⁴

Krajinomalba, jako svébytný obor barokního malířství 17. století, v Čechách vlastně neexistovala.

¹⁷¹ HLAVSA 1967, 24.

¹⁷² HLAVSA 1967, 25.

¹⁷³ HLAVSA 1967, 26.

¹⁷⁴ KROPÁČEK 1995, 106.

9) Seznam použité literatury

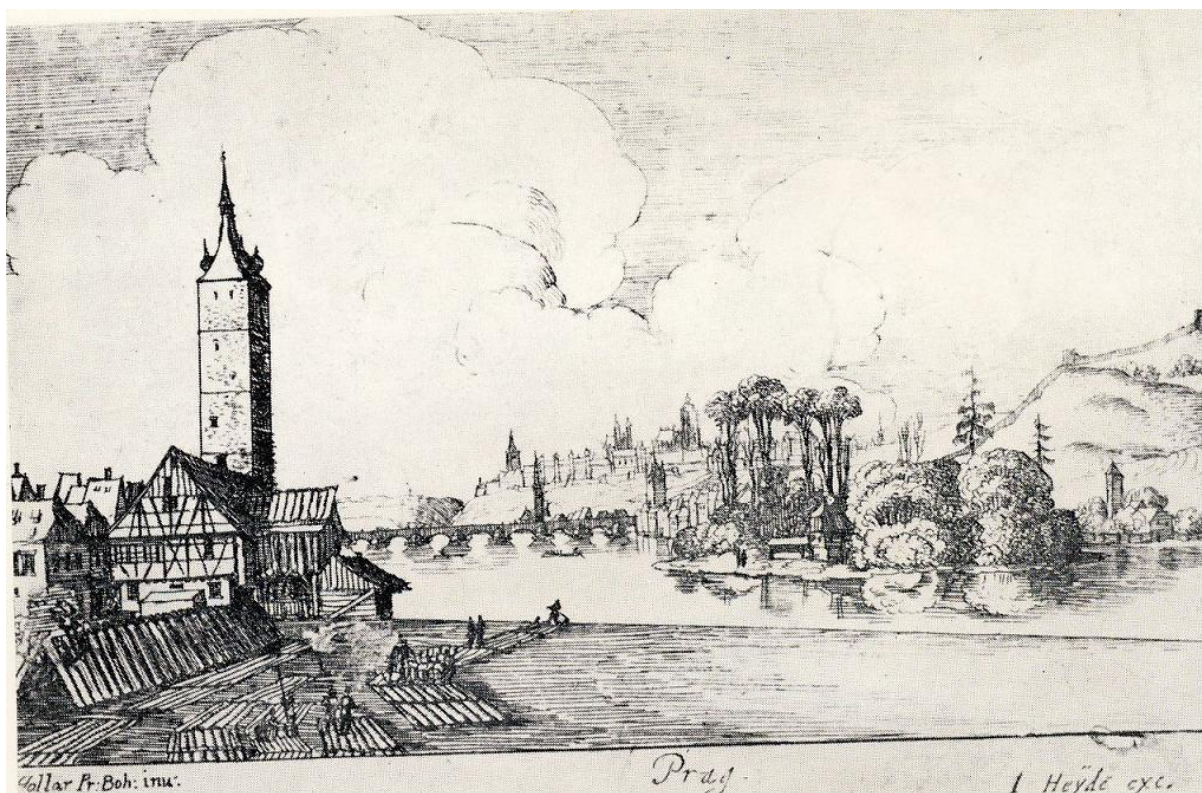
- DENKSTEIN 1977**—Vladimír **DENKSTEIN**: Václav Hollar, Kresby. Praha 1977
- DOMANJOVÁ/ TRUC 1987**—Helena **DOMANJOVÁ/ Miroslav TRUC**: Jan Willenberg. Pohledy na česká města z počátku 17. století. (kat. výst.). Praha 1987
- FUČÍKOVÁ 1983**—Eliška **FUČÍKOVÁ**: Veduta v Rudolfínském krajinářství. In: Umění XXXI. Praha 1983
- FUČÍKOVÁ 1986**—Eliška **FUČÍKOVÁ**: Rudolfínská kresba. Praha 1986
- HOJDA 1983**—Zdeněk **HOJDA**: Osvícenecký příspěvek k dějinám veduty. In: Umění XXXI. Praha 1983
- HLAVSA 1967**—Josef **HLAVSA**: Praha očima století. Praha 1967
- JANÁČEK 2003**—Josef **JANÁČEK**: Rudolf II. a jeho doba. Praha 2003
- KESNEROVÁ 1983a**—Gabriela **KESNEROVÁ (ed.)**: Václav Hollar. Kresby a grafické listy ze sbírek Britského muzea v Londýně a Národní galerie v Praze (kat. výst.). Praha 1983
- KESNEROVÁ 1983b**—Gabriela **KESNEROVÁ**: K problematice vzniku Hollarových vedut. In: Umění XXXI. Praha 1983
- KREUZZIEGER 1996**—Milan **KREUZZIEGER (ed.)**: Praha na nejstarších grafických listech 1493–1757. (kat. výst.). Praha 1996
- KROPÁČEK 1995**—Jiří **KROPÁČEK**: Pražské veduty. Praha 1995
- KUBÍČEK 1966**—Alois **KUBÍČEK**: Barokní Praha v rytinách B. B. Wernera. Praha 1966
- LAZAROVÁ 1970**—Markéta **LAZAROVÁ**: Obraz města v 16. a 17. století. Soupis grafických pohledů. Praha 1970
- NOVOTNÝ 1945**—Antonín **NOVOTNÝ**: Grafické pohledy Prahy 1493–1850. Praha 1945
- POLIŠENSKÝ 1983**—Josef **POLIŠENSKÝ**: Veduta jako historický a etnografický pramen. In: Umění XXXI. Praha 1983
- RICHTER 1977**—Stanislav **RICHTER**: Václav Hollar a jeho doba 1607–1677. Praha 1977
- URZIDIL 1937**—Josef **URZIDIL**: Václav Hollar. Život umělce a Evropana. Praha 1937
- VOLRÁBOVÁ/ BATH/ BRIXOVÁ 2007**—Alena **VOLRÁBOVÁ/ Michael BATH/ Michaela BRIXOVÁ**: Václav Hollar 1607–1677. Evropa mezi životem a zmarem. Národní galerie

10) Obrazová příloha

1. **Václav Hollar:** Celkový pohled na Prahu z Petřína, 1636, detail, kresba perem, akvarelovaná, 120 × 279, 121 × 281 c m. Národní galerie v Praze



2. **Václav Hollar:** Celkový pohled na Prahu, 1636, pravá část, náčrt, použitý r. 1649 k leptu P 880 (Velký prospekt Prahy). Sběrka F. C. Springella, Portinscale, Keswick.



3. **Václav Hollar:** I. List ze série „Deset malých pohledů“, 1629–1634, kresba perem.
Národní galerie v Praze