

V-HOLLAR

VENCESLAS HOLLAR

VENCESLAS HOLLAR

*PAR*

*EUGÈNE DOSTÁL*

JAN ŠTENC, PRAGUE

—

M C M X X I V

## AVANT L'EXIL

C'était après la catastrophe de la Montagne Blanche. La Bohême et la Moravie gisaient humiliées aux pieds du dur vainqueur et attendaient la punition « méritée » de leur abominable « rébellion ». En l'an 1627 les souffrances de la nation opprimée furent à leur comble. Ferdinand II fit paraître le nouveau règlement du royaume à la suite duquel des milliers de Tchèques qui ne voulaient se soumettre ni au nouvel ordre de choses ni à l'ancienne religion furent obligés de quitter leur patrie et de chercher un nouvel asile à l'étranger. Cette cruelle destinée fut peut-être pénible surtout pour ceux qui avaient déjà atteint un certain âge. Quant aux hommes de la jeune génération, l'émigration leur permit d'organiser leur vie sans être accablés par le souvenir du vieux foyer abandonné. A ces exilés de l'année 1627 appartient Venceslas Hollar, jeune artiste de vingt ans. Nous ne savons pas s'il quitta son pays volontairement ou contraint par la persécution de Ferdinand; mais nous avons tout lieu de supposer que sa décision fut également provoquée par la situation difficile faite dans sa patrie à la vie intellectuelle après la Montagne Blanche, situation qui ne pouvait être féconde pour un jeune artiste plein d'aspirations; celui-ci dédaignant la carrière juridique à laquelle le destinait son père Jean Hollar, greffier aux registres nobiliaires, partit pour l'étranger, poussé par sa vocation artistique. La question se pose de savoir quel ensemble de connaissances le jeune graveur Venceslas Hollar emportait avec lui en Allemagne. La courte biographie qu'il grava lui-même sous son propre portrait (P 1419) explique qu'il ressentit de bonne heure une disposition « pour l'art de menature principalement pour esclaircir ».

Il semble que tout jeune (il était né en 1607) il s'exerça à la peinture en miniature; mais il s'intéressait surtout à l'enluminure, à l'illustration de livres au moyen de la miniature. De quel genre étaient ses travaux, nous ne le savons pas avec certitude.

On peut se demander si l'art graphique, tel qu'il était en honneur à la cour de Rodolphe II, n'a pas eu une influence sur le jeune artiste à ses débuts. Cette supposition doit être cependant nettement écartée.

Les débuts de Hollar peuvent faire l'objet de controverses et cela pour diverses raisons. Surtout parce qu'il a été conservé relativement fort peu d'oeuvres pouvant être imputées à l'époque qui a précédé l'exil de l'artiste. Presque toutes ces oeuvres sont signées d'un monogramme particulier qui a été déchiffré et reconnu comme le monogramme de Hollar, quelques-unes sont même datées; néanmoins, pour une grande partie de ces travaux, Borovský met en doute que Hollar en soit l'auteur. Ce sont les eaux-fortes P 104, P 132, P 132 a, P 132 b (eau-forte de la collection de Wind-



sor, non relevée par Parthey et Borovský) P 218, P 457, P 1391, P 1542, Bor 718 a—d<sup>1)</sup>.

Borovský justifie son opinion négative uniquement par la forme du monogramme qui se trouve sur les eaux-fortes en question; mais il ne fournit pas d'argument basé sur le style. Nous pensons que ce chercheur de mérite a été trop scrupuleux dans son jugement des oeuvres de jeunesse de Hollar qui sont évidemment authentiques.

A côté de ces oeuvres, au sujet desquelles certains ont des doutes, nous avons encore une eau-forte de l'année 1627, entièrement datée et signée. C'est une sainte famille d'après Heintz, P. 133, portant l'indication W. Hollar fec. 1627. Si nous comparons entre elles toutes les feuilles mentionnées nous acquérons la conviction que toutes sont l'oeuvre de l'artiste de vingt ans. Ce sont des copies d'après d'anciennes gravures et des reproductions de dessins.

Dans son eau-forte P. 132 il imita simplement une oeuvre de Dürer dans le dessin comme dans les ombres; dans la feuille suivante il lui fallut adapter sa technique à un autre modèle, c'est à dire à la peinture. Il adoucit le modelé, les lignes sont déjà beaucoup plus souples, le système des ombres est enrichi d'une quantité de procédés accessoires. A côté de lignes longues et courtes, soit parallèles soit croisées, nous trouvons des points et des groupes de points qui complètent les ombres ainsi que divers procédés de croisement des lignes, si bien que l'eau-forte P. 133 est bien supérieure à l'eau-forte P. 132; néanmoins nous estimons, ainsi qu'il a été dit plus haut, que les deux oeuvres sont de Hollar.

De l'année 1625, nous avons encore deux oeuvres datées: les feuilles P. 104 et P. 1391.

Si l'on prouvait que Hollar fut l'auteur des oeuvres signées du monogramme dont il a été question plus haut, malgré la parenté de style qui les rapproche des eaux-fortes P. 133 et P. 132, toute incertitude disparaît quand on les compare à la feuille P. 132 a, nettement signée et datée, conservée dans la collection de Windsor. C'est encore une copie d'après une gravure de Dürer (B 35) représentant une Vierge assise devant un arbre avec l'Enfant Jésus qu'elle soutient de la main droite et serre contre elle de la main gauche. L'Enfant Jésus est presque entièrement nu. Ce qui est le plus frappant dans cette copie de Hollar, c'est le ferme contour du vêtement de Marie et du corps de Jésus. La plastique des diverses parties est plus riche, car il connaît déjà mieux les secrets du dégradé, mais certaines parties, comme par exemple le modelé défectueux de l'arrière du corps de Jésus au-dessus de la main de Marie montrent encore que l'eau-forte émane

<sup>1)</sup> Nous mentionnons les eaux-fortes de Hollar d'après la liste publiée par Parthey en 1853 sous le titre: Wenzel Hollar, et d'après les additions de Borovský parues sous le titre: Wenzel Hollar, Nachträge zu G. Partheys beschreibendem Verzeichnis, Prague 1858.

d'un artiste débutant. Il y a un rapport frappant entre la manière de cette oeuvre et le procédé linéaire au contour puissant et tout semblable de l'eau-forte P. 132, et nous estimons que le rapprochement de ces deux eaux-fortes écarte les derniers doutes qui pourraient subsister quant à l'authenticité des travaux de jeunesse de Hollar auxquels nous avons fait précédemment allusion.

De cette même année qui a vu naître ces oeuvres, nous avons encore une série de paysages que Borovský a le premier relevés suivant les indications de l'inventaire du Musée Britannique. (Bor. 718 a à d.) On peut leur adjoindre encore une cinquième eau-forte, de caractère absolument identique et de mêmes dimensions, qui se trouve maintenant au Musée Britannique et jointe aux quatre eaux-fortes ci-dessus. Ce sont des oeuvres très précieuses à divers titres. Quelles soient de la main de Hollar, comme on l'a justement reconnu au Musée Britannique, il n'y a pas de doute. Ce sont les premières manifestations de son inclination pour l'art du paysage; et elles sont importantes également parce qu'elles sont exécutées suivant une technique, qui, perfectionnée dans la suite, devint caractéristique de la première période de l'oeuvre de Hollar paysagiste. Comme pour les eaux-fortes représentant des personnages d'après Dürer ou d'autres, les essais de jeunesse de Hollar paysagiste dépendent de modèles étrangers, quand bien même nous ne voulons pas dire par là qu'il ait copié fidèlement tel paysage dans tous ses détails. Il est presque évident que l'invention, c'est à dire la composition, appartient dans ces oeuvres bien en propre à Hollar. Mais d'où a-t-il tiré la technique et la composition d'ensemble? Cette question n'est pas non plus sans intérêt pour ses eaux-fortes à figures. Nous partons de celles-ci parce qu'elles nous donnent une base solide nous permettant de poursuivre l'analyse. Déjà le fait que la plupart des eaux-fortes à figures sont dessinées d'après Dürer indique que Hollar a attentivement étudié dans sa jeunesse ce grand artiste et les graveurs qui en ont suivi les traces. L'eau-forte P. 457 montre que l'art d'Aldegrever ne lui était pas étranger, et sa technique et la conception d'ensemble de ses petits paysages, comme de ses compositions à figures, apparente son oeuvre première à celle de ceux qu'on appelle les petits maîtres allemands (Kleinmeister).

Un autre aspect de cette oeuvre première de Hollar paysagiste présente encore de l'intérêt. Nous avons fait allusion à ce fait que, dans la technique, les détails et la conception d'ensemble, ses premiers paysages à l'eau-forte présentent des rapports notables avec les paysages de Dürer. Mais cependant les oeuvres de Hollar montrent que notre maître part d'une conception nouvelle, différente de celle de Dürer, quant au rôle du paysagisme. Son paysage, dès ses débuts mêmes, tend au réalisme, qui implique la conscience du but à atteindre, et, comme nous le verrons plus loin, entraîne

logiquement l'abandon du système de paysage idéal des graveurs allemands.

A vingt ans Hollar quitta sa patrie qu'il ne devait jamais oublier. Il avait déjà fait ses premiers pas dans l'art de l'eau-forte et il est probable que parmi les objets qu'il emportait avec lui se trouvaient ses premiers essais »in aqua forti«. Ils lui furent non seulement un titre de recommandation pour son avenir immédiat lorsqu'il chercha à entrer dans un atelier allemand célèbre, mais plus tard aussi un souvenir précieux et soigneusement conservé, des débuts de sa carrière artistique.

---

## HOLLAR EN ALLEMAGNE

La tradition rapporte que Hollar, ayant quitté le sol natal, s'installa à Francfort sur le Mein où il acheva de se former dans l'atelier célèbre et considérable de M. Merian. Il est très important de savoir dans quel sens Merian agit sur lui, car il est certain que son influence serait reconnaissable dans les oeuvres ultérieures de Hollar s'il avait véritablement façonné l'âme artistique du jeune graveur. Les meilleures sources biographiques, c'est-à-dire les signatures et les dates des eaux-fortes et dessins de Hollar lui-même, ne peuvent nous renseigner sur cette période, la plus mystérieuse de toute sa longue vie, car nous ne connaissons pas une seule oeuvre qui soit datée de 1627 après l'exil ou de 1628. Nous ignorons de même ce qui attira Hollar précisément à Francfort. Ce choix était assez heureux. Merian, lui aussi, avait voyagé par le monde; à Paris il avait rencontré le génial Callot, et il semble que les innovations de Callot dans l'art de l'eau-forte, que Merian s'était assimilées, s'il faut en croire la tradition, ont eu une influence appréciable sur l'évolution du talent du jeune artiste tchèque.

Une fois dans des eaux-fortes d'après les mendiants de Callot (P. 2024 à 2027), Hollar montre qu'il connaît l'art du grand graveur et qu'il est capable de l'imiter avec maîtrise. Cette série est cependant isolée dans toute son oeuvre.

Il est très probable que Hollar, dans l'atelier de Merian, a travaillé comme aide à des oeuvres parues sous le nom de ce dernier, car nous savons qu'à l'instar de Rubens ou Van Dyck il utilisait abondamment les travaux de ses collaborateurs, ceux-ci faisant l'ébauche et lui-même n'y ajoutant souvent que les dernières retouches. Nous avons tout lieu de penser qu'au cours de ces occupations toutes manuelles Hollar s'assimila la connaissance de la technique et l'habileté de main dans l'exécution des eaux-fortes, et ce, à un degré tel que, très vite, il surpassa son maître. Au point de vue de la perfection technique l'atelier de Merian fut donc pour lui une excellente école. Mais outre cela dans les premières oeuvres qu'il fit après son séjour à Francfort il s'inspira de Merian pour la conception d'ensemble du paysage, c'est-à-dire pour les procédés de composition.

Merian ne se distingua jamais ni dans le portrait ni dans la représentation réaliste des animaux, des plantes, etc... et nous constatons que c'est seulement vers 1635—1640 que Hollar fit dans ce domaine des essais plus sérieux.

Dès l'année 1629, Hollar quitta l'atelier de Merian et gagna Strasbourg. Comme preuve, nous avons principalement une oeuvre datée (P. 723) avec une vue de Strasbourg qui, suivant la signature, fut également gravée à l'eau-forte par Hollar en 1630. Cette eau-forte nous amène à imputer à l'époque



strasbourgeoise quelques autres travaux non datés et non signés: la série P. 782 à 791 que Parthey mentionne sous le nom de: »Petites Vues« et qui a vu le jour sans doute en 1629—1630. Dès lors Hollar s'adonna de plus en plus au paysagisme. Après les »Petites Vues«, à Cologne où il se transporta en 1630, il donna en 1635, 24 eaux-fortes de petit format sous le titre: »Amoenissimae aliquot locorum . . . effigies a Wenceslao Hollar delineatae at aeri sculptae . . .« A côté de ces deux séries, il convient de mentionner quelques autres paysages à l'eau-forte dont l'exécution ou la légende sont un témoignage nous permettant de les dater du séjour de notre artiste en Allemagne.

Dans ces eaux-fortes, il faut voir surtout un travail occasionnel que Hollar exécuta aux différents lieux de son séjour. Ce sont des planches traitées selon les traditions de l'atelier de Merian, en partie des vues de villes à vol d'oiseau, en partie des plans de villes ou des paysages à l'eau-forte dans le vrai sens du terme.

Kristeller soutient que les eaux-fortes de Hollar supposent la connaissance des maîtres hollandais. Il s'agit de savoir à quels maîtres hollandais Kristeller fait allusion et jusqu'à quel point se fait sentir cette prétendue connaissance. Les grands paysagistes hollandais, comme Jean van Goyen, Ruisdael, Allaert van Everdingen, Hobbema, Albert Cuyp et les autres opéraient à peu près à l'époque où Hollar produisit ses premiers paysages à l'eau-forte et un peu plus tard. La vieille école paysagiste, avec Esaië van de Velde, Adrien van de Venne et même le jeune Jean van Goyen, s'enlizait dans la tradition paysagiste de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVII<sup>e</sup>, dans laquelle le paysage était, certes, déjà devenu un problème artistique en soi, mais où les personnages occupaient encore une telle place qu'il est impossible de considérer ces tableaux comme de purs paysages, comme ceux que nous voyons plus tard avec Ruisdael ou Hobbema; de sorte qu'à notre avis la vieille école paysagiste hollandaise n'eut pas d'influence sur le jeune Hollar, artiste produisant d'une manière absolument réaliste, tandis que la jeune génération des véritables paysagistes réalistes ne put en avoir puisque son oeuvre est ultérieure aux débuts de l'oeuvre de Hollar paysagiste.

Il est bon d'insister encore sur un autre point. L'oeuvre de Hollar constitue le début d'une époque entièrement nouvelle dans l'évolution de l'art, il s'agit déjà d'un réalisme direct et intransigeant dans la représentation, sans égard pour le plus ou moins d'intérêt présenté par le sujet à traiter. C'est presque un mode de peinture scientifique; mais malgré cela Hollar se garde d'être trop fade ou trop didactique. Ses dessins et eaux-fortes ont toujours cette fraîcheur naturelle qui décèle la main de l'artiste.

Mais à propos de certains autres paysages à l'eau-forte il faut accorder créance à cette supposition que Hollar connaissait les oeuvres de Jean van

de Velde et des anciens paysagistes graveurs. La différence tient en ceci que les »Petites Vues« sont autant que possibles réalistes, les figures introduites y étant plus ou moins naturelles, tandis que les eaux-fortes dont nous voulons parler sont dans l'ensemble et dans les détails des paysages conventionnels, composés d'après des types fixés. Comme exemple le plus net, nous pourrions citer l'eau-forte P. 1238 que certains auteurs estiment devoir représenter la source thermale de Spa. A cette catégorie appartiennent encore les eaux-fortes des »Saisons« (P. 618 à 621) et des »Mois« (P. 630 à 641) conçues directement d'après des modèles de Jean van de Velde. A la différence des séries de paysages de Hollar comme les »Petites Vues« et les »Amoenissimae effigies« ce sont des scènes de genre, ce ne sont nullement des paysages vus par un réaliste.

Comme nous l'avons dit, le paysage au sens large du terme constitue l'élément principal de l'activité de Hollar durant son séjour en Allemagne. A côté de lui, le portrait n'est que très modestement représenté. Nous n'en connaissons qu'un spécimen daté P. 1378. C'est la reproduction d'un tableau du maître allemand J. Pencz qui se trouvait autrefois au Château de Roswald en Silésie dans le district de Krňov.

En liaison étroite avec son oeuvre paysagiste selon les deux tendances, réaliste ou de genre, existent encore quelques eaux-fortes illustrant des scènes de guerre ou d'autres événements mémorables dont cette période troublée, caractérisée par les plus grandes guerres et les plus grands bouleversements économiques et intellectuels du XVII<sup>e</sup> siècle, a été particulièrement riche.

En l'an 1634, ainsi que Mádl l'a démontré d'une manière décisive, Hollar entreprit un voyage en Hollande, et il est incontestable que ce voyage produisit sur lui une grande impression. Auparavant il n'avait pas gravé (à l'exception de la planche P. 1378) de portrait à l'eau-forte. En Hollande il prit contact avec l'oeuvre de Rembrandt et de Bylert qui avaient apporté une solution au problème du clair-obscur. Dans deux eaux-fortes il copia Rembrandt d'une façon vraiment magistrale et ce n'est que dans le dégradé que nous avons constaté des différences imperceptibles qui ne sont d'ailleurs d'aucun préjudice à la qualité de la reproduction. Mais aussitôt qu'il commença à exécuter des copies d'après des modèles peints, c'est-à-dire d'après les tableaux de Bylert, il apparut qu'il n'avait pas compris le problème du clair-obscur comme Rembrandt, mais plutôt comme Léonard de Vinci. Pour lui, le clair-obscur n'est en effet qu'un procédé de modelé expressif du visage. Mais comme les visages échappent à cette liaison cohérente où de semblables effets plastiques puissants sont justifiés, ses eaux-fortes manquent de naturel, sont parfois trop sombres, toujours sans transitions légères, de sorte que le visage est modelé presque violemment. A ses eaux-fortes d'après Bylert nous pouvons juger que

Hollar ne sera jamais un peintre-graveur dans le sens de l'art de Rembrandt, que chez lui la tâche capitale sera toujours dévolue à la clarté plastique et aux valeurs plastiques de la couleur.

Outre cela il reçut peut-être encore en Hollande ses premières impulsions à l'étude des costumes. Cela nous est démontré par la série »Reisbüchlein« P. 1646 à 1669, où, pour la première fois, des détails de costumes font l'objet d'une reproduction, notamment dans l'eau-forte P. 1665 de cette série. Pour le paysage même, son voyage en Hollande ne fut pas sans profit, nous en voyons notamment la preuve dans quatre eaux-fortes de la série »Amoenissimae effigies« (P. 695 à 718): les vues de Delftshaven, du Zuidersee et de la pleine mer P. 715 à 718.

Au temps de son séjour à Cologne, Hollar exécuta encore quelques travaux occasionnels, mais ses eaux-fortes n'ont aucun rapport avec ses autres oeuvres. Ce sont trois frontispices pour des livres édités à Cologne dans les années 1630—1633, les eaux-fortes P. 2686 a et 2680.

Nous en aurons ainsi fini avec l'étude d'ensemble des oeuvres de Hollar en Allemagne. En avril 1636, il quitta Cologne où il avait vécu près de 7 ans. Ce fut en fait un hasard qui décida de tout le cours ultérieur de sa vie. Un seigneur anglais Thomas Howard, comte d'Arundel, fut envoyé par le roi d'Angleterre Charles Ier, à la Cour Impériale de Vienne, au sujet de l'affaire de Frédéric Palatin, roi de Bohême. Il s'arrêta en cours de route à Cologne, et, après avoir fait connaissance de l'artiste tchèque, il invita celui-ci à l'accompagner. Hollar accepta l'offre et à la suite du Comte il quitta l'Allemagne pour toujours.

---



## PREMIER SEJOUR DE HOLLAR EN ANGLETERRE

Le Comte d'Arundel se rendait à la Cour Impériale avec une suite assez nombreuse. Entre autres, deux jeunes artistes, Hollar et Henri van der Brocht le jeune, accompagnaient le comte dans son voyage qui le conduisit par Cologne, Francfort, Wurtzbourg, Nuremberg et Ratisbonne puis le Danube jusqu'à Vienne, et de là par Jihlava, Čáslav, Kutná Hora à Prague. Le comte séjourna sept jours dans cette ville et, à cette occasion, Hollar fit le plan d'un grand panorama de Prague qu'il ne grave à l'eau-forte qu'en 1649 à Anvers. Le 13 juillet 1636, il quitta pour la dernière fois sa ville natale qu'il ne devait plus revoir. Le comte et sa suite gagnèrent la Bavière, de là Francfort et, par le Rhin, Cologne, et le voyage prit fin le 28 décembre de la même année par le retour du comte à Londres.

C'est ainsi qu'à la fin de l'année 1636, Hollar pénétra avec le comte d'Arundel sur la terre anglaise qu'il ne devait quitter qu'en 1644 quand les événements révolutionnaires et l'installation d'Arundel en Hollande l'empêchèrent de rester à Londres. Nous ne pouvons attribuer avec certitude à la première année du séjour de Hollar en Angleterre que trois eaux-fortes datées (P. 527, 977 et 1679), mais ces trois eaux-fortes sont très importantes pour l'analyse de l'art de Hollar, car elles nous montrent combien cet art s'est perfectionné après son séjour en Allemagne et son voyage en Hollande; elles sont en même temps une promesse d'avenir. La plus intéressante est un paysage à l'eau-forte P 977, représentant une vue de Greenwich. La dédicace de l'eau-forte à la reine Henriette-Marie d'Angleterre montre que Hollar la grava dans l'intention de faire connaître son art à la cour du roi d'Angleterre et nous ne devons guère nous tromper en exprimant l'opinion que les conseils d'Arundel n'y furent pas étrangers. L'eau-forte fut donc une sorte de lettre d'introduction et nous avons le droit de penser que Hollar y déploya toutes les ressources de son talent. Dans son désir de se mettre en valeur à la cour il fit de cette eau-forte un chef-d'œuvre qui, malgré quelques archaïsmes, a cette fraîcheur et cette douceur d'exécution et de ton grâce auxquelles il a acquis la réputation d'un des plus grands maîtres aquafortistes.

La deuxième grande eau-forte exécutée en 1637 est la reproduction d'un tableau de Giulio Romano qui se trouvait dans la galerie du comte d'Arundel. Cette eau-forte porte aussi une dédicace: Wenceslaus Hollar Bohemus dédie humblement cette oeuvre à Thomas Howard, comte d'Arundel et de Surrey. Il est évident que Hollar la grava avec le même soin que la vue de Greenwich, car il s'agissait de démontrer que son puissant protecteur ne s'était pas trompé dans son choix quand il l'avait invité à le suivre en Angleterre. La troisième eau-forte représente une tête d'homme (P 1679) qui est habituellement considérée comme le portrait



de Milton; elle est une preuve très nette de l'influence profonde que le voyage en Hollande exerçait encore sur notre artiste en Angleterre.

En 1638, sa production fut encore relativement insignifiante si nous mettons en parallèle l'abondante moisson de la période 1640—1650 et au-delà. Il grava au cours de cette année une vue de Richmond (P 1058) quelques reproductions d'oeuvres d'art conservées dans les collections de Thomas Howard et deux planches (P 1785 et 1791) de la série des costumes qu'il termina dans les années 1639 et 1640 et publia en 1640 sous le titre: »Ornatus muliebris anglicanus« (P 1778 à 1803).

Nous arrivons ainsi à cette partie de l'oeuvre de Hollar qui eut une importance considérable pour l'évolution de son génie lors de son premier séjour en Angleterre et qui, en même temps que ses autres eaux-fortes, établit solidement sa renommée de maître-graveur. La série de 26 feuilles ci-dessus mentionnée n'est pas la seule de ce genre qu'il publia à Londres. Dès 1643 parut une deuxième série de costumes gravés à l'eau-forte sous le nom de »Theatrum mulierum« (P 1804 à 1907), l'année suivante une deuxième édition de cette série sous le titre d'»Aula Veneris«; une troisième édition parut à Anvers à l'adresse de l'éditeur Meyssens en 1649; elle contenait 100 feuilles. Outre cela, à partir de 1642, Hollar travailla à une série de femmes en costumes, de format circulaire, et il la compléta dans les années 1642—1647 à 37 feuilles par de nouvelles eaux-fortes. Au point de vue artistique, les feuilles les plus remarquables sont celles qui ont été exécutées non pas comme reproductions de costumes, mais des saisons, pour lesquelles Hollar a d'ailleurs utilisé comme thème principal des études de costumes. Ce sont les admirables planches P 606 à 609, gravées à Londres dans les années 1643 et 1644, dans lesquelles il présente des silhouettes de femmes, en pied, comme symboles du temps aux différentes saisons de l'année, puis les feuilles P 610 à 613 de l'année 1644, figures de femmes, de trois-quarts, et P 614 à 617, également de 1644, bustes de femmes en costumes.

De l'année 1639 datent le premier grand portrait que Hollar exécuta d'après le portrait du comte Thomas Howard d'Arundel par Van Dyck, ainsi qu'un second portrait, équestre, du même comte d'Arundel (P 1352). Comme autres travaux très importants, il y a lieu de mentionner ici une série d'eaux-fortes représentant des personnalités anglaises marquantes de l'époque (P 1282 à 1331). Mais nous mesurons mieux les progrès de la technique de Hollar dans les grands portraits à l'eau-forte exécutés surtout d'après Van Dyck. Dans les portraits du comte d'Arundel Hollar, au point de vue technique, ne put avoir raison de la trop grande surface. A cause de celle-ci, les intervalles entre les lignes figurant les ombres étaient trop grands. Il obtint ainsi un effet dépourvu de calme et de clarté, la couleur resta terne et dans les tons profonds trop faible. C'est tout le

contraire que nous constatons dans l'eau-forte P 1393 qui date de 1644, donc de cette même époque où Hollar traitait si heureusement les planches représentant les saisons (P 606 à 609). Cinq années seulement séparent cette feuille, qui appartient aux meilleures oeuvres du maître, du portrait du comte d'Arundel, mais quels progrès sensibles à tous les points de vue! La gradation est remarquable du noir le plus profond aux lumières les plus franches, la transition est fournie par toute une série de tonalités dégradées, de sorte que l'eau-forte a parfaitement correspondu à l'original.

Hollar dans les premières années de son séjour en Angleterre s'occupa moins de paysage qu'auparavant en Allemagne. A part les vues de Greenwich et de Richmond, nous n'avons plus jusqu'à l'année 1643 de paysages datés. Ce n'est qu'en 1643 et 1644 qu'il donna deux séries de paysages à l'eau-forte sous les titres: »Prospectus aliquot locorum in diversis provinciis iacentium« et »Amoenissimi aliquot locorum in diversis provinciis iacentium prospectus«, ainsi qu'une série de vues de régions allemandes (P 763 à 774). Il est curieux qu'il n'ait gravé la majorité de ses vues de contrées anglaises que plus tard à Anvers. Nous ne pouvons attribuer à l'époque du premier séjour en Angleterre que quatre eaux-fortes de Londres et de ses environs, P 911 à 914, les feuilles P 943 à 948, vues de ruines et de châteaux anglais, puis un petit nombre d'eaux-fortes isolées, par exemple P 955 (le château d'Arundel, 1644) et P 1036 (la cour de la Bourse de Londres 1644).

La conception d'ensemble du paysage resta pour ces eaux-fortes de Hollar à Londres la même que par le passé. Il faut cependant relever que jusqu'à la fin de son séjour il fit dans son art des progrès considérables. La reproduction de la Bourse de Londres en est une preuve tout à fait concluante.

A côté de ces eaux-fortes-paysages au sens large du terme viennent se ranger encore quelques travaux cartographiques qui sont en liaison étroite avec les oeuvres antérieures de Hollar dans ce genre.

Nous pouvons donc résumer l'oeuvre de Hollar au cours de sa première période anglaise. Il apparaît que dès le début il exécuta quelques très bonnes eaux-fortes, et cela afin de se faire valoir par son talent à la Cour d'Angleterre et auprès de l'aristocratie anglaise. Nous avons relativement peu de travaux des premières années de son séjour et l'explication doit tenir à ce fait que son bienfaiteur le comte d'Arundel le protégeait suffisamment pour qu'il n'eût pas besoin de s'inquiéter de profits accessoires. Mais en 1642, Arundel quitta l'Angleterre et Hollar commença à travailler pour les éditeurs. Tandis que dans la période antérieure le paysage avait surtout attiré son attention, il se mit alors à graver nombre de portraits et de costumes et ce ne fut que dans les années 1643 et 1644 qu'il revint au paysage. Outre cela nous avons de lui quelques eaux-fortes

occasionnelles et de reproduction qu'il grava pendant la période 1637 à 1644. Au point de vue technique, Hollar au cours de sa période anglaise se perfectionna de plus en plus, si bien qu'il exécuta vers la fin de son séjour quelques eaux-fortes qui forment avec les planches anversoises le point culminant de son oeuvre.

---

## ANVERS

La tempête politique et sociale qui renversa Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre eut une répercussion sensible sur la destinée de Hollar et l'obligea en 1644 à s'installer à Anvers. Avec son transfert dans cette ville, commença pour lui au point de vue artistique la période la plus féconde de son oeuvre, car c'est alors qu'il atteignit dans ses eaux-fortes anversoises la pleine maîtrise de son talent. Les plus fines de ses gravures proviennent de ces années 1644 à 1652 et c'est pourquoi il n'est pas inutile de s'arrêter un peu plus longtemps sur cette période primordiale quant à l'importance de Hollar en tant qu'artiste.

Les eaux-fortes de sa première période anglaise ne sont que pour une très faible part des travaux pour éditeurs. Il travailla certes pour ceux-ci, par exemple pour H. van der Borch qui, ainsi que nous l'avons dit, appartenait lui-même à la suite d'Arundel, il fit aussi deux planches pour Th. Bankes, mais la majeure partie des oeuvres datant de son premier séjour à Londres ne portent pas l'adresse d'éditeur, de sorte qu'il faut admettre que Hollar, évidemment protégé par Arundel et plus tard peut-être par le duc d'York, travailla surtout au hasard des commandes d'Arundel ou d'autres personnes privées. A Anvers sa situation vis-à-vis des éditeurs changea complètement; ce fut en majeure partie pour eux qu'il dut se mettre à l'oeuvre. D'après les légendes de ses eaux-fortes nous connaissons le nom de quelques-uns de ses éditeurs. C'étaient H. van der Brocht, pour lequel il avait déjà travaillé à Londres, Cornelius Galle, J. Meyssens, F. de Witt et F. van der Wyngaerde; à côté de ces principaux clients, il s'en présente encore quelques autres, mais la plus grande part de l'oeuvre de Hollar appartient à ces premiers nommés. Ce n'étaient pas de simples marchands, comme plus tard à Londres Peter Stent et John Overton, eux-mêmes étaient pour le plus grand nombre des artistes qui ont conservé une place relativement honorable dans l'histoire de l'art, notamment dans l'histoire de la gravure et de l'eau-forte.

C'est dans ce milieu que pénétra Hollar au cours de l'année 1644. Ses rapports avec les éditeurs anversois lui furent importants pour deux raisons.

D'abord du fait que des éditeurs célèbres vendaient ses eaux-fortes, il eut un débouché assuré et par suite un profit certain' ensuite, il entra en relation avec les meilleurs graveurs flamands de l'époque et put ainsi se mettre très rapidement au courant de tous les progrès de l'art graphique. Cet aspect éducateur, si l'on peut dire, du séjour de Hollar à Anvers ne fut pas sans importance pour l'épanouissement ultérieur de son génie. A la liste des artistes d'après lesquels il avait gravé jusque-là s'ajouta une série considérable de noms nouveaux et, à leur suite, il dut aborder de nouveaux



problèmes. Son activité lors de son premier séjour à Londres avait été assez uniforme; elle fut alors plus étendue. A cette époque, il enrichit son oeuvre de thèmes toujours nouveaux, sans que la qualité de ses eaux-fortes en soit jamais le moins du monde affectée. Parfaitement préparé au point de vue technique, il put aborder à Anvers des travaux qui exigeaient le plus haut degré d'épanouissement artistique, des reproductions de compositions et de portraits d'après divers maîtres italiens et flamands. Il ne manquait pas de données, car il en avait apporté avec lui de Londres une riche collection, qu'il avait obtenue en dessinant dans la galerie d'Arundel: nombre d'oeuvres d'art en renom ainsi que de belles créations de la nature. C'est ainsi qu'à Anvers il put passer à l'exécution d'une quantité notable d'eaux-fortes, également remarquables par la souplesse du dessin, le dégradé excellent, et la plastique naturelle qui en découle. Comme bases, il eut à côté des eaux-fortes d'après Van-Dyck, les reproductions d'après Elsheimer, dans lesquelles il s'efforça de résoudre le problème du clair-obscur et arriva finalement à des effets qui rapprochent ses oeuvres du mezzotinto, ainsi que le démontre l'admirable feuille P. 271 a, ou la reproduction de l'«Ecce Homo» du Titien, P. 103. Cet artiste aux dons multiples fut même intéressé pendant un certain temps par le procédé des graveurs de Rubens, mais bien qu'il eût ainsi atteint un effet vraiment surprenant, par exemple dans l'eau-forte P. 1640 (tête d'enfant d'après Sadeler) ces travaux ne furent qu'un épisode dans sa carrière artistique. Par le nombre et la substance l'oeuvre anversoise de Hollar est très riche, par la qualité c'est la plus haute expression de son art.

Il grave avec la même maîtrise des portraits, des reproductions de portraits à l'huile, des reproductions de paysages composés, de grands vaisseaux d'après des données personnelles, des objets de métier d'art, des sujets tirés du monde animal, de grandes compositions allégoriques, mythologiques ou bibliques, en un mot tout ce qui pouvait intéresser alors l'art de la gravure. Les eaux-fortes anversoises suffiraient à elles-seules à assurer à Hollar un nom impérissable dans l'histoire de l'art graphique. Un aspect de son oeuvre est absolument frappant. Il est impersonnel jusqu'au scrupule. Rembrandt réagit selon les événements de sa vie par de nombreuses eaux-fortes et de nombreux tableaux qui portent une forte empreinte personnelle, de même Rubens ou Van Dyck. Nous ne connaissons pas une seule eau-forte de Hollar dans laquelle il ait introduit son propre «confiteur». Les portraits de Rembrandt par lui-même reflètent très clairement le cours tourmenté de sa vie; Hollar reproduit son propre portrait, oeuvre du peintre et éditeur Meyssens, et dans une deuxième eau-forte il se présente lui-même à nous aussi fidèlement et sobrement que n'importe quel autre personnage. Rembrandt grisé d'un jeune amour conjugal est tout fier de reproduire à maintes reprises sa belle épouse Saskia, tandis

que de Hollar nous n'avons même pas une eau-forte qui nous fasse connaître de façon certaine sa femme et ses enfants. Son art est dans son essence même, absolument impersonnel, sobrement observateur, rigoureusement réaliste, et il reproduit sans passion; c'est l'antithèse même de l'éruption morale de l'âme titanique de Rembrandt. C'est aussi pourquoi son réalisme va plus loin que celui des maîtres hollandais portraitistes ou paysagistes, pour lesquels le tableau était en même temps une confession personnelle. Seul Terboch a peut-être la même disposition d'esprit que Hollar; lui non plus ne recherche pas le plus ou le moins d'intérêt du thème, mais il sacrifie souvent à l'harmonie des teintes la reproduction absolument réaliste du sujet. Hollar n'est pas peintre. Même dans ses eaux-fortes les plus célèbres, là où il cherche à atteindre un effet pictural avec la seule intention de reproduire tout à fait fidèlement ce qu'il a vu, il dessine tous les objets jusqu'aux moindres détails, de sorte que ses compositions ou ses portraits sont des microcosmes de lignes et de points minuscules dont chacun a une importance déterminée, nettement visible. Ce n'est que là où l'exactitude de la reproduction l'exige, là où la netteté des contours pourrait éveiller l'impression de l'absence de naturel, qu'il consent à n'être pas clair, que le trait de son dessin est moins précis que d'habitude. Autrement on peut analyser toutes ses eaux-fortes à la loupe sans que la netteté de l'ensemble et la précision en souffrent, au contraire, certaines finesses du trait qui sinon échapperaient à l'oeil n'en apparaissent que mieux. Le talent de dessinateur de Hollar s'est également révélé en pleine lumière à une époque ultérieure, dans les eaux-fortes de son deuxième séjour à Londres, lorsque seules importaient (dans des eaux-fortes topographiques) la netteté du dessin et l'exactitude de représentation de l'objet.

Nous pouvons maintenant résoudre de même cette autre question: dans l'orbite de quel groupe artistique est-il possible de faire entrer Hollar?

Qu'il ait été Tchéque et qu'il se soit toujours senti Tchéque, il n'y a et il ne peut y avoir là-dessus le moindre doute. La preuve en est fournie par de nombreuses planches qu'il a signées: »Wenceslaus Hollar Bohemus«, par l'inscription de l'eau-forte P. 2109 ainsi conçue: »Dobrá kočka, která nemlsá« (Le bon chat qui ne vole pas de friandises), par les annotations sur ses dessins que nous avons déjà mentionnées et par les explications tchèques de son grand panorama de Prague P. 880.

Il a commencé sa carrière artistique en Allemagne sous l'égide du maître suisse-allemand Merian, mais il n'acquit auprès de celui-ci qu'un certain procédé de composition du paysage et une certaine habileté technique. D'ailleurs, il ne resta chez Merian que pendant une fort courte période; cependant, au cours de ses pérégrinations en Allemagne, il continua de subir l'influence de la manière des graveurs allemands. Vers 1635, l'art

hollandais influa puissamment sur lui; plus tard à Londres, ce fut l'art des graveurs de Rubens: ces deux éléments constituèrent le fondement essentiel de son épanouissement artistique. Mais malgré cela sa manière resta absolument personnelle, de sorte que nous chercherions vainement l'école déterminée dont il conviendrait de le faire dépendre. C'est donc injustement que toutes les classifications allemandes rattachent notre artiste à l'école allemande, Hollar ne devint un grand artiste que lorsqu'il eut franchi le cap de sa formation germanique et lorsqu'il se fut assimilé cette finesse de trait qui jusqu'alors était inconnue des graveurs allemands. Ainsi donc son art est le résultat de la situation artistique de l'époque; il est cosmopolite sans porter l'empreinte nette de telle ou telle école. Si cependant nous recherchons les créations les plus proches des siennes nous ne les trouverons ni dans la gravure allemande, ni dans la gravure anglaise, mais bien dans la gravure néerlandaise en progrès, surtout dans celle des grands maîtres flamands. Du fait que nous admettons une influence de l'art hollandais sur Hollar, nous ne diminuons en rien la portée de son oeuvre. Rembrandt et Michel-Ange eux-mêmes édifiaient sur les fondements légués par leurs précurseurs, et c'est pourquoi Hollar constituera toujours une personnalité nettement indépendante dans l'histoire mondiale de l'art graphique.

---



## RETOUR DE HOLLAR EN ANGLETERRE

En 1652 Hollar quitta Anvers et s'installa de nouveau à Londres. Pour la deuxième fois la grande ville de la Tamise lui offrait un foyer stable. Mais ce n'était plus la ville qu'il avait connue à son premier séjour, la résidence du brillant monarque qui, le premier parmi les souverains anglais, avait eu pour les arts un amour véritable, avait cherché à s'entourer de chefs-d'oeuvre, choisi et réuni à Londres, à cette intention, un groupe assez important d'artistes. La gloire de Van Dyck faisait certes pâlir celle de tous les autres; mais néanmoins et indépendamment de lui, le niveau de ce centre artistique et littéraire était élevé ainsi que nous l'avons déjà indiqué. En 1652, Hollar trouva tout transformé. La main de fer de Cromwell gouvernait l'austère nation puritaine; le lustre, la gloire, la splendeur éclatante, l'art brillant et parfois même léger des artistes de Charles, en un mot tous les attributs de la cour baroque du Roi d'Angleterre avaient fait place à la simplicité du puritanisme. Hollar ne pouvait plus espérer trouver du travail auprès de la noblesse anglaise, faire de nouveau le portrait des hommes et des femmes éminents par leur oeuvre poétique ou scientifique, par leur beauté, leur succès, ou simplement par leur richesse. Les travaux de son deuxième séjour à Londres sont d'une tout autre nature que ses eaux-fortes antérieures. Ce sont en grande majorité des eaux-fortes de reproduction, destinées à servir l'illustration de grandes oeuvres géographiques et topographiques. Hollar adapta à ces travaux de vieillesse son réalisme documentaire et sa rare précision de dessin; cependant dans nombre de ces oeuvres tardives, nous voyons sa technique devenir plus grossière et perdre ainsi les valeurs par lesquelles se distinguaient ses anciens travaux. Avec une ardeur infatigable il grava cependant dans son âge avancé planche sur planche, jusqu'à ce que, vieillard septuagénaire, le burin lui tombât des mains.

L'artiste étroitement lié avec l'élégante société de la Cour d'Angleterre était devenu un pauvre et modeste artisan souvent pressuré par ceux dont dépendait son existence, les éditeurs londoniens, et qui finit par cacher même son nom, sans doute afin d'échapper à des créanciers importuns. Il semble presque que cette déchéance sociale, fruit des circonstances, influa sur le niveau des travaux de Hollar. Il convient d'abord de remarquer que pour la majorité des travaux exécutés de 1653 à 1677 il avait d'avance les mains liées du fait que les éditeurs lui confiaient les dessins d'illustrations qui devaient être intercalés dans les livres et que, suivant ces modèles, Hollar avait à graver dans un temps donné des planches répondant entièrement au caractère et au dessin des modèles. Dans certains cas seulement, quand il lui a été permis de faire les modèles, comme par exemple pour l'oeuvre de Dugdal sur l'église de Saint Paul, il est permis de considérer



les eaux-fortes comme émanant entièrement de l'artiste vieillissant. Dans tous ses autres travaux, Hollar ne fut qu'un artiste reproducteur, quelquefois même un simple artisan qui appliquait sans doute aux planches gravées sa technique manuelle éprouvée, mais qui n'avait ni l'intention ni l'occasion de les créer de manière à faire sortir de ses mains une oeuvre d'art et non une simple illustration. Certes, ce genre de travaux avait par contre un certain avantage. Nous avons fait remarquer que Hollar était devenu de la sorte illustrateur scientifique et précis de livres pour lesquels ce genre d'illustrations complétait heureusement un texte composé selon les mêmes principes. Nous ne voulons pas dire par là que Hollar ait créé à lui seul un nouveau mode d'illustration scientifique, c'était au contraire en grande partie une tendance générale de l'époque qui demandait et exigeait impérieusement de telles publications; un mérite indéniable revient aussi à ceux qui exécutèrent les modèles d'après lesquels Hollar grava ensuite ses eaux-fortes; cependant une part importante dans cette nouvelle production revient à l'artiste qui, par son talent et son sens réaliste profond joints à une technique remarquablement souple et élastique, sut reproduire ces données matérielles en introduisant dans leur facture le moins possible de ces notes personnelles de l'artiste, inadmissibles dans ce genre, et en conservant à l'illustration son caractère de document scientifique. Envisagée de ce point de vue, l'oeuvre de Hollar nous apparaît sous un autre angle qu'à ses critiques qui en parlent avec quelque mépris, remarquant qu'il reproduisit sans créer. S'il est vrai que nous rencontrions dans son oeuvre beaucoup de feuilles devant lesquelles nous sommes embarrassés pour décider s'il s'agit d'une création artistique ou d'un travail d'artisan, nous sommes cependant dédommagés par d'autres feuilles où, malgré le caractère absolument matériel et sans prétention du sujet, se manifeste tant d'art véritable que nous rangeons de telles feuilles, comme par exemple les ses coquillages, parmi les chefs-d'oeuvre de l'art graphique mondial.

Si nous considérons l'ensemble de l'oeuvre de Hollar, nous lui attribuons une place très honorable dans l'histoire générale de l'art graphique. Parmi les grandes manifestations artistiques du XVII<sup>e</sup> siècle, Hollar se tient à l'écart des maîtres hollandais du burin comme Rembrandt, Ruysdael ou Ostade. Pour ces artistes toute oeuvre, peinture à l'huile ou gravure est une manifestation de leur personnalité par laquelle ils trahissent leurs désirs et leurs efforts artistiques les plus secrets. La personnalité de Hollar, sa vie intime, son penchant pour telle ou telle tendance artistique n'ont toujours joué dans ses oeuvres qu'un rôle très secondaire; car pour lui l'essentiel c'était l'objectivité artistique absolue dans les limites, certes, où elle était possible à un artiste qui, comme n'importe quel autre, était rattaché par mille liens à la vie et à la civilisation dont il était issu; mais il chercha autant que possible à étouffer les tendances personnelles qui au-

raient pu se manifester dans ses eaux-fortes. Cette objectivité le conduisit à un réalisme conséquent dont nous trouvons les preuves aussi bien dans ses oeuvres de jeunesse que dans les eaux-fortes qu'il grava au déclin de sa vie. Il est évident que l'âme neuve et avide de perception de l'artiste jeune subit l'influence des maîtres auprès desquels il s'instruisit. Mais ces infidélités au réalisme logique dues à des procédés de composition s'estompèrent de plus en plus; vers la fin de son premier séjour à Londres, Hollar se débarrassa entièrement de ces survivances de l'ancienne tradition, dans la mesure, évidemment où il ne s'agissait pas des caractéristiques générales de l'art de cette époque. Dans sa deuxième période londonienne son réalisme va si loin que ses eaux-fortes deviennent de véritables documents scientifiques. Hollar ne fut pas un maître composant par lui-même, car ses paysages, qui autrement sont des travaux exclusivement personnels, sont tout à fait réalistes, de sorte que la véritable créatrice de la composition se trouve être la nature elle-même.

Hollar n'aimait pas non plus la représentation de scènes tourmentées, pleines d'un mouvement orageux. Dans toutes ses planches se reflètent le calme posé d'un observateur clairvoyant, mais dont le regard se concentre sur l'essentiel.

Hollar ne fonda pas d'école de gravure en Angleterre; King, Gaywood, Faithorne, Lowell et les autres n'égalerent pas, tant s'en faut, notre maître par leurs médiocres travaux. Après sa mort l'art graphique anglais entra en décadence; ce n'est que dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il célébra avec les oeuvres de graveurs éminents comme Gainsborough et Reynolds, sa victorieuse résurrection.

Hollar mourut le 28 mars 1677 à Londres qui était devenu pour lui une deuxième patrie et qu'à partir de 1652 il ne quitta plus pendant une période de 25 ans, à l'exception de quelques courtes absences et d'un plus grand voyage à Tanger. Il mourut loin de sa terre natale et trouva son dernier repos en terre étrangère, bien qu'hospitalière. Il fut enterré au cimetière de Sainte-Marguerite, à l'ombre de l'abbaye de Westminster. Mais c'est en vain qu'aujourd'hui l'admirateur tchèque du grand artiste chercherait à rendre hommage à ses cendres: le tombeau de Hollar a disparu avec l'extension de la Babel de la Tamise.<sup>2)</sup>

L'art heureusement subsiste de celui qui a illustré son nom, sa terre natale, sa patrie de

*Wenceslaus Hollar Pragensis Bohemus.*

Traduction

*Emmanuel Siblík.*

<sup>2)</sup> Nous relevons avec reconnaissance la proposition de Hind qui, dans la préface de son livre, demande que dans l'église de Sainte-Marguerite à Londres soit apposée à la mémoire de Hollar une plaque qui serait en même temps un témoignage d'amitié envers notre nation ressuscitée.

VÁCLAV HOLLAR

# VÁCLAV HOLLAR

*EUGEN DOSTÁL*

JAN ŠTENC, PRAHA



M C M X X I V

## P Ř E D M L U V A

*Kniha tato povstala jen z vnitřní potřeby vyrovnati se s uměleckým zjevem Hollarovým. Zdálo se mě, že dosavadní práce nevyčerpaly jeho význam v dějinách grafiky. Práce ta byla usnadněna štědrou podporou ministerstva školství a národní osvěty v Praze, které mě poskytlo možnosti, prohlédnouti v Londýně a ve Windsoru dvě největší sbírky Hollarových leptů, a kterému proto náleží mé zvláštní díky. Velkými díky jsem dále povinen p. prof. Dru Fr. Chudobovi, který v Londýně svou radou a činnou podporou odklidil nejednu překážku, dále pp. členům našeho vyslanectví v Londýně, kteří mi zjednali přístup do Britského Musea, panu Hon. Johnu Fortescueovi, panu F. M. Barrymu ve Windsoru a kustodům grafického kabinetu Britského Musea v Londýně, kteří mě s nevšední laskavostí podporovali při mých pracích v Londýně a ve Windsoru. Panu prof. Dru Stan. Součkově a prof. Dru Aloisu Gregorovi budiž vřelý dík za laskavé čtení korektur.*

*Při sbírání obrazového materiálu pro knihu podporovali mne s nevšední ochotou p. prof. Dr. Julius Glücklich, p. Dr. František Hoch v Praze a pan redaktor Karel Haltmar v Londýně.*

*Zato, že kniha vyšla v této úpravě a zdobena tak velikým počtem ilustrací, jsem díky zavázán panu Janu Štencovi, který pro svůj veliký osobní zájem o grafické dílo Hollarovo věnoval tolik péče a nákladu na mou práci, že vnější úpravou je důstojná našeho největšího grafika.*

*Brno, v listopadu 1923.*

*E. Dostál.*

## OBSAH:

PŘED ODCHODEM Z VLASTI - - - - - 1

HOLLAR V NĚMECKU - - - - - 13

HOLLARŮV PRVNÍ POBYT V ANGLII - - - - - 48

ANTVERPY - - - - - 89

HOLLAR OPĚT V ANGLII - - - - - 135



# SEZNAM REPRODUKČÍ

Lepty jsou uvedeny podle seznamu Partheyova.

Rozměry udány jsou v milimetrech, první je výška, druhý šířka.

## V TEXTU:

1. P. 132	Kojící Madona	60 × 40	1625
2. P. 104	Trpící Kristus	46 × 32	1625
3. P. 1391	Portret Dürerův	69 × 49	asi 1625
4. P. 132a	Madona u stromu podle Dürera	73 × 47	1626
5. P. 1542	Portret Hemskeerkův	67 × 53	asi 1626
6. P. 218	Kristus podle Michelangelova »Posledního soudu«	86 × 57	1626
7. P. 133	Madona podle Heintze	167 × 124	1627
8. P. 1227	Krajinka kruhového formátu	57 × 57	1627
9. P. 2119	Ochočený slon	243 × 279	1629
10. P. 893	Štrasburská katedrála	131 × 194	1630
11. P. 841	Plán města Dürenu	370 × 483	1634
12. P. 853	Pohled na zámek a zámeckou zahradu v Heidelbergu	336 × 500 okolo	1634
13. P. 860	Pohled na Kronenburg	102 × 143 okolo	1630
14. P. 785	Pohled na Prahu z řady »Malých Pohledů«	67 × 102 okolo	1630
15. P. 618	»Jaro« krajina z řady »Počasí«	103 × 154 okolo	1630
16. P. 698	Pohled na Norimberk z řady »Amoeninimae effigies«	60 × 92	1635
17. P. 622	»Jaro« z řady štrasburských pohledů jako »Počasí«	105 × 242 okolo	1630
18. P. 630	Krajina z řady »Měsíců« podle Jana van der Velde	95 × 126 okolo	1630
19. P. 538	Vzetí města Oppenheimu	196 × 318	asi 1630
20. P. 591	Hrající společnost	83 × 85	okolo 1635
21. P. 2027	Žebráci podle Callota	78 × 252	okolo 1635
22. P. 603	Sedící žena podle Rembrandta	85 × 68	asi 1635
23. P. 1650	Portret Saskiín podle Rembrandta	67 × 54	1635
24. P. 1529	Mužská hlava podle Bylerta	82 × 63	1635
25. P. 1653	Ženská hlava z řady »Reisbuchlein«	61 × 51	1636
26. P. 1997	Klanící se kavalír	139 × 78	okolo 1635
27. P. 1257	Bitva na moři	93 × 177	» 1635
28. P. 2680	Titulní list knihy »Mendoça: Viridarium«	159 × 104	1633

29. P. 1679	Mužská hlava (Milton)	89 × 58	1637
30. P. 1400	Jezdecký portret hraběte z Essexu	330 × 272	1643
31. P. 1313	Portret Pymův	86 × 66	okolo 1643
32. P. 1734	Dámský portret v osmihranu	152 × 99	1638
33. P. 1806	Krojová studie z řady »Aula Veneris«	91 × 58	1649
34. P. 1884	Krojová studie z řady »Aula Veneris«	92 × 57	1643
35. P. 1779	Krojová studie z řady »Ornatus muliebris«	130 × 73	1640
36. P. 1789	Krojová studie z řady »Ornatus muliebris«	133 × 70	1639
37. P. 613	»Zima«, krojová studie z řady »Počasí«	251 × 177	1641
38. P. 614	»Jaro«, krojová studie z řady »Počasí«	178 × 126	1644
39. P. 1778a	Krojová studie z řady »Ornatus muliebris«	134 × 72	okolo 1640
40. P. 1912	Krojová studie z řady kruhových ženských portretů	102 × 93	1646
41. P. 943	Pohled na opatství Newark	42 × 100	okolo 1641
42. P. 914	Pohled na Windsor	92 × 169	1644
43. P. 720	Pohled na Kolín z řady »Amoenissimae prospectus«	95 × 171	1643
44. P. 764	Pohled na Štrasburk	41 × 162	1643
45. P. 1055	Plán Oxfordu	236 × 320	1643
46. P. 109	Snětí s kříže podle Holbeina	215 × 178	1640
47. P. 651	Mapa Anglie	371 × 476	1644
48. P. 237	Tanec smrti podle Holbeina	70 × 54	okolo 1640
49. P. 165	Sv. Jiří podle Dürera	80 × 65	1642
50. P. 1554	Mužský portret podle Holbeina	132 × 92	1649
51. P. 1578	Hlava starce podle Lionarda da Vinci	68 × 46	1648
52. P. 1640	Dětská hlava podle Sadelera	170 × 134	1646
53. P. 892	Pohled na štrasburskou katedrálu	223 × 180	1645
54. P. 908	Pohled na Tower v Londýně	148 × 257	1647
55. P. 941	Pohled na Albury	83 × 155	1645
56. P. 740	Pohled na Niederalteich z řady »Německých pohledů«	60 × 138	okolo 1649
57. P. 1103	»Římské zříceniny: Kolosseum« podle S. Vrancka	68 × 106	1650
58. P. 748	Pohled na pražský most z téže řady	62 × 146	okolo 1649
59. P. 2106	Mrtvý krtek	70 × 137	1646
60. P. 2175	Motýli a chrobáci	80 × 117	1646
61. P. 2047	Honící psi	138 × 200	1646



62. P. 2633	Ozdobný kalich, podle Holbeina	167 × 99	1645
63. P. 304	Ilustrace z Aeneidy »Aeneas a Creusa«	295 × 193	1654
64. P. 341	Ilustrace k Aesopovi »Zvířata a myš«	254 × 172	1665
65. P. 2243	Náhrobek Baconův	289 × 166	1670
66. P. 1561	Mužská hlava, podle Lionarda da Vinci	62 × 47	1660
67. P. 919	Pohled na vodárnu u Islingtonu	90 × 122	1665
68. P. 737	Pohled na Bonn	83 × 126 okolo	1664
69. P. 751	Pohled na krajinu u Štrasburku	55 × 113 »	1665
70. P. 2188	Škeble	105 × 143 »	1660

#### TABULKY:

1.	Ležící ženský akt, kolorovaná kresba, v Hollareu v Praze	rozměry 103 × 171 okolo	1633
2.	Krojová studie, kolorovaná kresba, v Hollareu v Praze	216 × 217 okolo	1633
3. P. 977	Pohled na Greenwich a Londýn	147 × 413	1637
4. P. 1058	Pohled na Richmond	110 × 336	1638
5. P. 1351	Portret hraběte Tomáše Howarda z Arundelu, podle Van Dycka	274 × 192	1639
6. P. 1474	Jezdecký portret hraběte nort- humberlandského	305 × 216	1640
7. P. 606	»Jaro«, krojová studie z řady »Počasí«	262 × 182	1643
8. P. 609	»Zima«, krojová studie z řady »Počasí«	260 × 177	1643
9. P. 1036	Pohled na nádvoří londýnské bursy	295 × 392	1644
10. P. 229	Díptych Richarda II., 250 × 137,	249 × 135	1639
11. P. 527	Seleukus a jeho syn, podle Giulia Romana	279 × 374	1637
12. P. 74	Královna ze Sáby, podle Holbeina	250 × 183	1642
13. P. 465	Obětování, podle Mantegna	260 × 185	1638
14. P. 2631	Pohár, podle Holbeina	193 × 133	1642
15. P. 2643	Kalich, podle Mantegna	458 × 237	1640
16. P. 1393	Vlastní portret Van Dyckův	133 × 114	1644
17.	Portret Alžběty Harveyové, podle Van Dycka	260 × 184	1646
18. P. 1457	Portret vévodkyně z Lenoxu, podle Van Dycka	255 × 188 okolo	1649
19. P. 1449	Portret madame Killegryové, podle Van Dycka	278 × 187	1652
20. P. 1463	Portret Malderův, podle Van Dycka	265 × 202	1645
21. P. 1456	Portret Markéty Lemonové, podle Van Dycka	258 × 180	1646

22.	P. 1517	Portret bratří De Wael, podle Van Dycka	295 × 227	1646
23.	P. 1390	Vlastní portret Dürerův	226 × 163	1645
24.	P. 1372	Portret Chambersův, podle Holbeina	264 × 187	1648
25.	P. 1339	Portret Altovitiho, podle Tiziana	253 × 190	1649
26.	P. 1345	Mužský portret, podle Correggia	254 × 194	1650
27.	P. 1419	Portret Hollarův, podle Meyssense	160 × 114 okolo	1647
28.	P. 1534	Mužský portret, podle Dankertse	192 × 125 »	1649
29.	P. 1450	Portret Kinschotiův, podle Terborcha	152 × 88 »	1650
30.	P. 1444	Portret Karla II., podle Diepenbecka	447 × 334 »	1650
31.	P. 271a	Venuše, podle Elsheimera	93 × 144 »	1645
32.	P. 273	Ceres a Stello, podle Elsheimera	296 × 227	1646
33.	P. 163	Sv. František, podle Brouwera	232 × 294 okolo	1649
34.	P. 103	»Ecce Homo«, podle Tiziana	474 × 687	1650
35.	P. 598	Selská taneční zábava, podle Tenierse	253 × 349	1649
36.	P. 597	Selská svatba, podle Brueghela	260 × 377	1650
37.	P. 1206	Krajina, podle Jakuba van Arthois	155 × 215	1649
38.	P. 502	Dětské hry, podle P. van Avonta	123 × 206 okolo	1650
39.	P. 566	Ohňostroj v Hemissenu	241 × 403	1650
40.	P. 880	Pohled na Prahu	280 × 1132	1649
41.	P. 561	Prohlášení míru v Antverpách 1648	218 × 180	1648
42.	P. 824	Pohled na katedrálu v Antverpách	487 × 338	1649
43.	P. 1267	Holandská obchodní loď	142 × 239	1647
44.	P. 2109	Kočí hlava	176 × 128	1646
45.	P. 1946	Rukávník	83 × 117	1646
46.	P. 2058	Mrtvý zajíc, podle Boela	266 × 190	1649
47.	P. 1025	Vnitřek kostela sv. Pavla v Londýně	305 × 219	1658
48.	P. 2282	Náhrobek Edvarda IV.	302 × 326 okolo	1666
49.	P. 1417	Portret Hobbesův	257 × 172	1665
50.	P. 2224a	Škeble	64 × 95	1659
	P. 2224b	Škeble	62 × 95	1659



Hendrik van der Borch(?)

Londýn, National Portrait Gallery.

VÁCLAV HOLLAR

## PŘED ODCHODEM Z VLASTI

Bylo po bělohorské katastrofě. Čechy a Morava ležely pokořeny u nohou tvrdého vítěze a očekávaly »zasloužený« trest za »ohavnou rebelii«. Roku 1627 se dovršila míra utrpení porobené země. Ferdinand II. vydává nové zřízení zemské, které nutí tisíce a tisíce Čechů a Moravanů, jež se nechtějí podrobili novému řádu a starému náboženství, opustiti vlast a hledati nový útulek v cizině. Krutý osud dolehl snad nejvíce na ty, kteří dozráli ve vlasti. Mladému pokolení otevřela pobělohorská emigrace možnost uspořádati si svůj život bez tíživých vzpomínek na opuštěný starý domov. Mezi emigranty roku 1627 patří i Václav Hollar, mladý, dvacetiletý umělec. Nevíme, opustil-li vlast dobrovolně či pod tlakem Ferdinandovy persekuce. Někteří z autorů, již se zabývali otázkou, proč odešel Hollar z vlasti, tvrdí, že opustil své rodiště Prahu a Čechy proto, že byl protestant a teprve v Antverpách přestoupil na víru katolickou v letech 1645—1652.<sup>1)</sup> Jiní zase popírají protestantství Hollarovo, protože podle jejich názoru celá rodina byla katolická a někteří z jejich členů zaujímalí i po roku 1627 dosti čelná postavení za vlády Ferdinanda II. Věříme-li autorům, již se stýkali s Hollarem osobně a kteří patrně také od něho čerpali své vědomosti o jeho osudech před přesídlením do Anglie, jako Aubreyemu, anglickému spisovateli polovice XVII. stol., který ze záliby v starožitnických studiích nashromáždil ve svých rukopisech mnoho zajímavého biografického materiálu ke kulturním dějinám Anglie XVII. století, aneb siru Johnu Evelynovi, který jako diletant-umělec a spisovatel přišel rovněž do častého styku s Hollarem, přikloníme se k názoru Živného, že Hollar byl původně protestant. Otázka však není doposud úplně rozřešena a zůstane nerozhodnuta potud, pokud nový archivální materiál nepřinese do ní nového světla.

Na rozhodnutí Hollarovo působily patrně také neutěšené kulturní po-

<sup>1)</sup> Viz velmi důkladnou studii L. J. Živného, Václav Hollar, Nové příspěvky k jeho životopisu, Naše doba XVIII., 165 a n., který kriticky a velmi podrobně uvádí též literaturu starší, ke které přiblížíme v této práci jen potud, pokud se ukázala nutnost zaujmouti v sporných otázkách vlastní stanovisko. Práce, která by osvětlila hlavně slohový vývoj Hollarův, nebyla ještě napsána. Základem pro všechno badání o Hollarovi je velký katalog jeho díla, který vydal G. Parthey roku 1853 pod titulem Wenzel Hollar, Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche. Jednotlivé listy Hollarovy budeme uváděti vždy podle Partheyova seznamu (P . . . .) na př. P 132 atd. Partheyův seznam byl částeji doplňován. Byl to hlavně Borovský, který přinesl po studijní cestě do Anglie na základě doplňků, sestavených správou grafického kabinetu Britského Musea a král. sbírky ve Windsoru, dvou z největších sbírek Hollarových leptů vůbec, mnoho nového materiálu k dílu Hollarově. Jeho doplňky vyšly pod titulem F. A. Borovský: Wenzel Hollar, Nachträge zu G. Partheys beschreibendem Verzeichniss seiner Kupferstiche. R. 1907 vydal pak Borovský krátkou biografii Hollarovu, která také částečně přihlíží k jeho uměleckému vývoji, a to pod titulem: Hollar a České Hollarium, Dílo V., str. 97—146. První práci Borovského budeme uváděti pod názvem W. Hollar, jeho biografický náčrt prostě pod názvem Hollar. Zmíněnou již práci Živného jsou velmi vhodně doplněny starší biografie Hollarovy, které vydal na př. Parthey ve svém seznamu, G. Kinkel, Mosaik zu Kunstgeschichte, 1876 a jiní. Nám jde především o vylíčení uměleckého vzrůstu Hollarova a proto uvedeme biografický materiál jen v rozsahu, nutném k objasnění podstaty Hollarova díla.



měry ve vlasti. Bělohorská katastrofa zvrátila úplně kulturní poměry v Čechách. Velký zájem o umění, který byl příčinou, že se na začátku XVII. století stěhuje do Čech mnoho vynikajících cizích umělců, byl omezen na dvůr Rudolfov a zcela úzký kruh šlechty. Sbírky Rudolfovy se rozptýlily po Bílé Hoře do všech dílů světa, a mnoho jeho umělců stěhovalo se zpět do ciziny. Někteří z nich zůstali v Praze, jako Sadeler,<sup>2)</sup> avšak bez účinné podpory císařského dvora a hlavně císaře-podivína, zaniká jejich umění. Z řídkých zpráv, které se nám zachovaly o uměleckých poměrech pražských po smrti Rudolfově, vidíme, že město umělecky velmi rychle zchudlo. Právě rychlost, s kterou zaniká umění doby Rudolfovy, charakterisuje náhlý umělecký rozkvet na počátku XVII. století v Čechách jako umělý zjev, vyvolaný osobní zálibou císařovou, který sbírá stejně Dürerovy obrazy aneb předmety uměleckého průmyslu jako vzácnosti a hříčky přírody. U sběratelů starožitností a kuriosit tohoto druhu, k nimž patří také pozdější příznivec Hollarův, hrabě z Arundelu, anglický velmož, pozorujeme velmi dobře zvláštní náladu přechodní doby, to jest druhé polovice XVI. a začátku XVII. století. Tehdy vzniká již nový kritický světový názor, representovaný na př. Dekartem, jenž bojuje v bělohorské bitvě před Prahou; avšak stopy staršího světového názoru jsou ještě tak silné, aby záliba v kuriositách, hrůzných visích vášnivě rozbouřené fantasie a v astrologii měla stejné oprávnění jako láska k přírodním a k matematickým studiím, k dílům uměleckého průmyslu a velkého malířského umění. Tento typ sběratelů polorealistického a polomystického založení liší se značně od barokního typu sběratelů specialistů, sběratelů, kteří omezivše se na určitý obor, kterému se věnují skoro vědecky (ovšem podle tehdejšího stavu vědy), vytvořili základy pro novodobý typ sběratele milovníka umění. Je samozřejmé, že renaisanční rudolfínský typ sběratele, kterému šlo hlavně o ukojení osobní záliby v umění a v kuriositách, byl vždy vyhraněně osobitý. Umění vázané na osobnost, ne na potřebu širších vrstev, nemělo širších podkladů a muselo zaniknouti s osobou toho, okolo něhož se soustředilo. Šlechta pobělohorská necítila ještě z různých důvodů v první době po událostech dvacátých let v Čechách potřebu nákladné representace, která později vedla k vybudování velkých šlechtických barokních sídel s veškerou nádherou a okázalostí, ale také s veškerými potřebami pokolení, jemuž bylo umění na rozdíl od doby rudolfínské stejně potřebou jako prostředkem, stejně částí nutné representace, jako zdrojem vzácných, někdy až rafinovaných uměleckých zážitků.

Takové poměry nemohly býti vhodnou půdou pro mladého snaživého umělce, který opovrhnuv povoláním právníckým, k němuž jej určil jeho

<sup>2)</sup> K Chytil, Umění v Praze za Rudolfa II., 55.

otec Jan Hollar, komorník, registrátor a depositor při deskách zemských, šel za svým uměním do ciziny. Vzniká otázka, jaký podklad znalostí bral si mladý rytec Václav Hollar s sebou do Němec. Kratičká biografie, kterou sám vyryl pod svou vlastní podobiznu (P 1419) vypravuje, že brzy v sobě cítil vlohu »pour l'art de menature principalement pour esclaireir«<sup>3)</sup> Zdá se tedy, že již jako hoch (narodil se roku 1607) cvičil se v miniaturní malbě, především však šel jeho zájem k iluminacím tedy k výzdobě knih miniaturami. Jakého druhu byly jeho miniatury, nevíme bezpečně. Zachovaly se nám však v sbírkách pražského Hollarea dvě kresby, které sice povstaly šest let po odchodu z vlasti, jež však alespoň v hlavních rysech nám mohou říci, kde čerpal Hollar začátky svého umění před prvními lepty. Zdá se, že ho především lákaly drobnomalby nizozemských a německých romanistů, kteří částečně žili přímo u dvora Rudolfa II., částečně byli zastoupeni v jeho obrazárně a snad také v soukromém uměleckém majetku vynikajícími díly. Hendrik van Balen, Jan Brueghel a jiní mistři doby rudolfínské, byli vzorem chlapci a jinochovi, který jako šestadvacetiletý mladý muž zhotovuje kolorovanou kresbu, ležící ženský akt, ještě úplně v duchu nizozemského umění, oplodněného velkým uměním italským XVI. stol. K této rané barokní kresbě možno přiřaditi krojovou studii téhož roku, rovněž kolorovanou kresbu, která také připomíná zmíněné již malíře. Miniaturní malba Brueghelova a Balenova, Brilova a Elsheimerova našla snad v něm adepta; jak dalece ovšem šel tento raný vliv, zda kresby, o kterých vypravoval Aubreyemu, nebyly jen úplně nesmělé pokusy, nelze dnes rozhodnouti. Srovnáme-li však s jeho údaji první lepty, které zhotovil, lze těžce naléztí přechod od maleb miniaturních k pracím grafickým.

Vyskytuje se otázka, zda snad grafické umění, jak bylo vypěstováno při dvoře Rudolfa II., nepůsobilo hned v začátcích na mladého umělce. Tento předpoklad však nutno rozhodně zamítnouti. Teprve v mužných letech se obrací sice Hollar, jako čtyřicetiletý dospělý umělec, k umění Jiljího Sadelerera, dvorního rytce Rudolfa II., aby kopíroval leptem jednu dětskou hlavu, vyrytou Sadelerem, ale v rané době sotva lze dokázati nějaké pozoruhodnější vlivy Sadelerovy na Hollara. Nutno tedy mítí za to, že Hollar neměl užších styků s umělcem, který i po smrti Rudolfově zůstal v Praze, takže Hollar mohl se s ním dokonce seznámiti osobně. Proto jest i třeba Hollarovu tvorbu nejranější doby posuzovati bez zřetele na rytecké umění Sadelerovo. Jiné rytce sotva lze brátí v úvahu.<sup>4)</sup>

<sup>3)</sup> Při určení svrchu uvedeného významu slova esclaireir přispěl nám s nevšední laskavostí pan prof. Dr. M. Haškovec svými hlubokými znalostmi a odbornou radou.

<sup>4)</sup> Dolenský, Význam doby rudolfínské ve vývoji české grafiky, *Veraikon I*, 49—56, *Dolenský*, Václav Hollar, *Veraikon V*. 67—71. Nezdílíme názoru Dolenského, že »vylíčené (t. j. rudolfínské) období české grafiky svým vlivem působilo na nejprvnější počátky tvorby Hollarovy«, neboť nemáme pro jeho tvrzení důkazů.

Začátky Hollarovy činnosti jsou sporné a to z několika důvodů. Zachovalo se především poměrně velmi málo listů, které lze připisati době před odjezdem umělcovým z vlasti. Skoro všechny tyto listy jsou signovány zvláštním monogramem, který byl rozluštěn jako monogram Hollarův, některé dokonce datovány, přesto však pochybuje Borovský o autorství Hollarově při velké části těchto prací. Jsou to lepty P 104, P 132, P 132a, P 132b (Partheyem a Borovským nepopsaný lept ve windsorské sbírce), P 218, P 457, P 1391, P 1542, Bor. 718 a-d. Parthey, který při pochybných listech Hollarových výslovně užívá slova »zweifelhaft«, vyslovuje tuto pochybnost jen u leptu P 218, »Krista« podle Posledního soudu Michelangelova v sixtinské kapli, kdežto u ostatních leptů má patrně za to, že jsou to pravé práce Hollarovy. Byl to však Borovský, který se dvakrát vyslovil proti pravosti leptů signovaných zmíněnou již značkou<sup>5)</sup> a to leptů P 104, P 132, P 457, P 1391, P 1542. Zato však Borovský objevil čtyři lepty, pohledy na Prahu (Bor. 718 a-d), z nichž jeden nese leto-počet 1626, žádný však Hollarovo jméno a které prohlásil za práce mladého Hollara. Borovský odůvodnil své zamítavé stanovisko pouze formou monogramu, který se vyskytuje na uvedených leptech, slohových důvodů však neuvedl. Máme za to, že zasloužilý badatel byl příliš úzkostlivý při posuzování těchto raných prací Hollarových, které jsou patrně pravé. Parthey, Sotzmann, Nagler a Müller nepochybovali o pravosti listů, ačkoliv se ve výkladu monogramu shodnouti nemohli. Pro správnost jejich názoru možno uvést před slohovou kritikou toto. Jde patrně o rané listy Hollarovy, které si Hollar uschoval i na svých cestách cizinou. Víme z legend mnoha leptů, že Hollar uschovával velmi pečlivě své kresby a že lepty podle raných kreseb prováděl někdy teprve po velmi dlouhé době. Není tedy vyloučeno, že při odchodu z vlasti vzal své rané práce s sebou, a tím by se také vysvětlila jejich velká vzácnost. Snad jsou to ty Hollarovy listy, které jeho druhá manželka prodala po smrti anglickým sběratelům rytin, z jejichž rukou dostaly se pak různými cestami do Britského Musea, do windsorského zámku a do jiných soukromých sbírek. Známe od každého těchto ranních leptů jen 2—3 exempláře, takže není pravděpodobné, že Hollar dal již tyto své začáteční práce do prodeje. K zmíněným leptům nutno přiřaditi ještě jeden a sice P 1227. Parthey uvedl jako datování listu rok 1661 a poznamenal, že lept je velmi pochybný a snad raná práce. Borovský vyloučil ho také z tvorby Hollarovy, přišel však pravdě blíže, když uvedl datum 1621. V pravdě nese list datum 1627,<sup>6)</sup> poslední číslice je zcela zřetelná na exempláři Britského Musea a nelze ani ze slohových důvodů pochybovati, že list je práce Hollarova. Přípu-

<sup>5)</sup> Borovský: W. Hollar, na uv. m., 2, Borovský: Hollar na uv. m., 102.

<sup>6)</sup> Viz naši reprodukci. Dolenský, Dodatky k seznamům Hollarových leptů, Veraikon I, 77, připošl možnost správného data 1627.



stíme-li, že Borovský měl pravdu, přikázal-li lepty P 718 a-d Hollarovi, pak nesmíme rovněž pochybovat o autorství Hollarově na listě P 1227. Sloh je totiž tak shodný, že asi jen špatně čtené datum přimělo Borovského k vyloučení leptu toho z Hollarovy tvorby. Vedle těchto prací, o nichž někteří pochybují, že pocházejí od Hollara, máme pak z roku 1627 ještě jeden lept, který je plně datován a signován. Je to svatá rodina podle Heintze, P 133, označená W. Hollar fec. 1627. Srovnáme-li všechny uvedené listy mezi sebou, přijdeme k přesvědčení, že všechny jsou provedeny dvacetiletým Hollarem. Jsou to kopie podle starých rytin aneb reprodukce kreseb. Nelze říci, že si Hollar již v té době našel sloh, jenž by odpovídal povaze a požadavkům leptu; reprodukuje prostě na kovové desce to, co nakreslili aneb vyryli jiní, bez ohledu hodí-li se technika leptu k reprodukci aneb ne. Jeho technika nedovede ještě vystihnouti ráz předloh, na př. u leptů podle Dürera ráz rytiny. Jakmile přistoupí k provedení leptu podle vlastní kresby, kde předloha nepodává mu příkladu, jak nutno klásti čárky a tečky, aby dosáhl očekávané modelace, selhává jeho umění a výsledkem jsou listy jako na př. lept P 133. Předlohou listu toho byla Heintzova komposice Sv. rodiny. Kresbu pro lept si zhotovil Hollar asi sám podle Heintzova originálu, patrně olejomalby. Heintzovu manieristickou malbu, u které byla barvám přikázána úloha vymodelovati komposici na neutrálním pozadí, bylo nutno zachytiti ve formách manieristické malbě vlastních a převésti hru barev v jednotnou stupnici černobílou. Mladý umělec však nestačil na tuto úlohu. Uvidíme při pozdějších leptech, že převáděl v jednotnou toninu leptu hravě a při tom mistrně i malby Van Dyckovy, které byly přece pro grafika velmi těžkými problémy. Zde na začátku své tvorby nevystihl správně ani kresby ani gradace světla a stínů, takže modelace je úplně nedostatečná. Všimněme si jen výrazu tváře Mariiny aneb hlavy sv. Alžběty! Hlavně u sv. Alžběty je na první pohled patrné, že se Hollarovi nepodařilo perspektivní zkrácení hlavy a to ani v kresbě ani v modelaci. Některé jednotlivosti, jako tvar pravé nohy Jezulátka, možno ještě omluviti manieristickou předlohou, nikoliv však velmi slabou kresbu pravé ruky sv. Jana Křtitele aneb nepoměr hlavy Jezulátka k tělu a její nesprávné nasazení na tělo. Skupina byla v originále postavena před neutrální tmavé pozadí tak, aby barvy modelovaly na něm plasticky a zřetelně. Hollar udělal však z leptu komposici v šerosvitu s prudkým vpádem světla zepředu. Předloha nebyla patrně tak malována, neboť to neodpovídá známým obrazům Heintzovým a nutno tedy tuto zvláštnost listu vysvětliti tím, že Hollar nedovedl ještě provésti správné gradace a dosíci tak hloubky, takže na místech nejtemnějších vidíme jen poměrně světlé polotóny. Také způsob stínování není ještě ustálený; jednou používá lehkých, zkřížených čar, po druhé systému čar rovnoběžných a jindy zase sestavuje nepravidelně ryté krátké



čárky s tečkami, aby dosáhl světlých tónů. A teď srovnajme s touto nezdařilou ranou práci lept, jehož autorství je podle tvrzení Borovského sporné. Je to obraz kojící madony podle Dürerovy rytiny z roku 1503 (Bartsch č. 34). I běžné srovnání ukazuje ihned, co se kopistovi podařilo a v čem zůstala jeho obrácená kopie za rytinou Dürerovou. Hned předem budiž poznamenáno, že kopie je stejných rozměrů jako originál, takže je velmi pravděpodobné, že napodobující umělec přenesl prostě nezmenšenou kresbu podle Dürera na desku.<sup>7)</sup> Obyryso postavy Mariíny, Jezulátka a draperie jsou u rytiny a leptu stejné. Kresba byla tedy správně přenesena. Šlo jen o to, vyplnit kresbou tou modelaci, kterou měl Dürerův originál. To se kopistovi nepodařilo. Na Dürerově rytině má obličej přes poměrně jemné čárkování značnou plastiku. Všimněme si jen, jak při modelaci nosu rozlišuje Dürer dobře mezi jemnou konturující linií, světlelem na hřbetu nosu, a jemnými stíny po straně, aneb jak plasticky jsou vymodelována ústa! Jsou to opravdové plastické rty, které jsou v úplné souladu s jemnou, při tom však velmi účinnou modelací obličeje. Proti tomu ukazuje lept všechny nedostatky práce začátečnické. V obrysech je kresba přesná, ale již v stínování selhává nedospělé umění. Je zajímavé, jak úzkostlivě přesně napodobuje kopista na různých místech dokonce polohu jednotlivých stínujících čar. Tak na rukáv levé ruky madony nasadil stejně jako Dürer *krátké* jemné čárky, na tu část rukávu pak, která zakrývá předloktí, systém *delších* souběžných čar, modelujících v polokruhu oblast ruky a jen ve stínu zkřížil stejně jako Dürer tyto čárky dlouhými čárkami, jež jdou rovnoběžně s obrysem ruky. Tedy šrafování je provedeno přesně podle Dürerova vzoru, ale jak značný rozdíl je mezi plastikou rytiny Dürerovy a plastikou leptu kopistova. Vyleptávané čáry jsou mnohem hrubší než ryté čáry Dürerovy. Kopista také patrně nedovedl ještě leptání přerušiti včas; čáry jsou příliš hluboko vyleptány a místo polostínů dosáhl stínů hlubokých. Vedle nich jsou pak opravdu hluboké stíny, jež lze viděti na Dürerově rytině, příliš málo výrazné. Schází náležité odstupňování, takže lept ztratil tu plastičnost, kterou se honosí předloha. Že toto pozorování jest správné, ukazují nedostatky modelace obličeje. Místo jemné plastiky obličeje Dürerova, v rysech poněkud hrubého, máme zde jen kontury. Kopista se sice pokusil o stínování, ale nepochybně mu vyšly na leptu toliko hluboko vyleptané čáry, kdežto nejjemnější stíny a polostíny úplně zanikly. Všimněme si jen modelace nosu aneb očí! Místo poměrně bohaté modelace Dürerovy nalézáme jen linii, která ohraničuje nos; modelace nadočnicového oblouku schází, ústa jsou naznačena silnější černou čarou, aniž bylo dosaženo dürerovské pla-

<sup>7)</sup> Rytina Dürerova není však reprodukována celá, nýbrž jen výsek. *Klassiker der Kunst*, IV (Dürer) 110.



Kojící Madona. 1625. — Trpící Kristus. 1625.



Portret Dürerův, asi 1625. — Madona u stromu, podle Dürera, 1626.

stičnosti rtů. Všechna tato pozorování vedou nás k tomu, že lept signovaný přesně podle Dürerova zvyku monogramem, je práce umělce začátečníka, jehož oko je sice schopno zachytiti jemný detail kresby, který však ještě ani zdaleka neovládá stupnice stínů a světél tak, jak ji ovládal dvaatřicetiletý Dürer. Jedna vlastnost však vyniká zde, jak již bylo řečeno, totiž schopnost zachytiti jemnosti kresby. Přes neumělost kopie nelze říci, že je úplně bez ceny. Ovládne-li náš kopista gradaci a zjemní-li tah svého rydla, dospěje k výsledkům, jež budou rovny Dürerově vynikající práci.

Kdo tedy zhotovil právě popsaný lept? Parthey tvrdí, že Hollar, Borovský je, jak již řečeno, názoru, že list není prací našeho umělce, poněvadž nemůže uspokojivě rozluštit velký monogram. Srovnajme snad tento lept s datovanou prací Hollarovou, kterou jsme již rozebrali, totiž s leptem P 133 podle Heintze! Přes pokrok, který je u leptu P 133 proti dřívější práci dosti patrný, máme dojem, že oba lepty jsou práce jednoho a téhož mistra. U Dürerovy rytiny poskytovala pevná kontura kopistovi alespoň kostru, kterou měl vyplnit světlý a stíny, u Heintzova obrazu se mu rozplývaly obrysy, takže nikde nemohl zachytiti linie a všude nalézal jen barevné přechody od stínů k světlům. Přes tuto různost předloh pozorujeme však částečné shody v technice. Základem u obou listů je na př. při modelaci obličje Jezulátikova systém souběžných křivek, které jdou podle zakulacení obličje a modelují takto oblé části. U leptu P 133 bylo nutno jednoduchý tento systém přizpůsobiti originálu a zkřížití jinými jemnými čarami, aby vyšly polotóny, základ modelace je však tentýž jako u leptu podle Dürera. Místo poměrné plastičnosti našli jsme u leptu P 132 lineárnost, vyplývající z nekušenosti umělcovy. Totéž nalézáme u listu P 133, jenže lineární kostra nevyniká tak zřejmě jako u leptu z roku 1625. Pokrok je ztelný, uplynulá mezi oběma listy doba nejméně jednoho roku, a rozbor jiných listů té doby nám ukáže, že Hollar nezahálel.

U leptu P 132 napodobil prostě rytinu Dürerovu v kresbě i stínování, u pozdějšího listu bylo nutno přizpůsobiti techniku jiné předloze, totiž malbě. V pozdějším leptu zjemnil svou modelaci, čáry jsou již mnohem pružnější, systém stínování je rozmnožen o množství vedlejších prostředků. Vedle dlouhých a krátkých čar buď souběžných aneb zkřížených nalézáme tečky a skupiny teček, jež doplňují stíny, a různé způsoby křížení čar, takže lept P 133 je mnohem dokonalejší listu P 132, ale přes to soudíme, jak svrchu řečeno, že oba listy jsou Hollarovy práce.

Z roku 1625 máme ještě dva datované listy, a to P 104 a P 1391. Lept P 104 je zase kopie podle Dürerovy rytiny. Hollar zde použil jako předlohy části leptu B. 3, zobrazujícího trpícího Krista. U leptu P 132 jsme mohli poukázati na skoro úplnou shodu předlohy a kopie co do kresby, kdežto u leptu P 104 jsou odchylky značnější. Na Dürerově rytině vidíme celou postavu trpícího Krista státi před sloupem, k němuž byl přivázán.



Hollar však vyobrazil Krista jen po pás, vynechal sloup a uspořádal pozadí tak, že jeho Kristus stojí ve výklenku. Zase můžeme pozorovati v jednotlivostech, hlavně v stínování, že Hollar snaží se kopírovati Dürerův způsob stínování naprosto věrně, přes to však odchyluje se v kresbě obličeje, takže se mu ani zdaleka nepodařilo zachytiti bolestného výrazu Krista Dürerova. Rovněž gradace stínů, polostíňů a světél je stejně nedokonalá jako u leptu P 132.

Také další list P 1391, Dürerův portrét, je v technice stejného rázu, jak uvedené již dva lepty. Rozdíl mezi temnými vlasy, vousy a největším světlem na obličeji je nepatrný, přechody bez polostíňů a celkový dojem tak málo uspokojivý, že i tento lept nutno zařaditi mezi první pokusy technicky nevyspělého osmnáctiletého mistra.

Pochybnosti o autorství Hollarově, které snad přes stilistickou blízkost leptu P 133 a P 132 k listům signovaným vzpomenutým již monogramem zůstaly, mizí při srovnání těchto monogramem signovaných prací s *plně datovaným a podepsaným* listem P 132a, který se chová ve windsorské sbírce. Je to zase kopie podle Dürerovy rytiny (B 35) a zobrazuje Madonu, sedící před stromem s Jezulátkem, které podpírá pravou a přidržuje levou rukou. Jezulátko je skoro úplně nahé. Nejnápadnější je u této Hollarovy kopie silné konturování oděvu Mariina a tělíčka Kristova. Plastika jednotlivých částí je bohatší, neboť Hollar ovládá již lépe tajemství gradace, ale jednotlivé partie, jako na př. nedokonalá modelace zadní části těla Jezulátkova nad rukou Madoninou, znovu ukazují, že lept pochází od umělce začátečníka. Nápadná jest shoda s úplně stejným, silně konturovujícím lineárním způsobem leptu P 132, a máme za to, že srovnání obou leptů odstraní poslední pochybnosti o pravosti uvedených raných prací Hollarových.

Podotkli jsme při popisu leptu P 132a, že gradace Hollarova leptu je jemnější než v leptech dřívějších. Ovšem schází do dokonalosti ještě mnoho, ale jiné práce téhož roku (1626) ukazují, že nejde jen o ojedinělé a přechodné zlepšení rytecké techniky. Srovnáme-li lept P 1542, podobiznu Martena van Heemskerka, s portrétem Dürerovým, který určitě vznikl dříve, pozorujeme značný pokrok v modelaci. U leptu P 1391 bylo nutno vytknouti nedostatečnou gradaci a tím zaviněnou, ale nechtěnou lineárnost leptu, při čemž kresba byla pro nedostatečnou technickou průpravu v jednotlivostech neurčitá, bezvýrazná. Portrét Heemskerkův ukazuje při poměrně skrovnosti modelujících prostředků dosti značnou plasticitu a rozhodný rozdíl mezi stíny a světly, které Hollar snaží se již spojití polostíny. Patrně je i list ten proveden podle kresby, avšak již tím pokročilejším způsobem, který jsme pozorovali u leptu P 132a, a který nalezneme také ještě u leptu P 218, Krista z Michelangelova Posledního

soudu v sixtinské kapli.<sup>8)</sup> Je to list, o kterém také Parthey pochybuje, že je to Hollarova práce. Není signován monogramem, nese však letopočet 1626. Protože jde o dosti významnou ranou práci, pokusíme se vyvrátiti pochybnosti Partheyovy a Borovského. Lept byl určitě zhotoven podle kresby některého z holandských aneb německých manieristů. Víme, že do sixtinské kaple putovala celá procesí malířů, aby se naučili kresbě Michelangelově. Kopie nebyly vždy přesné, jako je toho důkazem předloha Hollarova. Nelze si přece mysliti, že Hollar jako devatenáctiletý mladík navštívil sám Řím a Vatikán; patrně použil kresby některého římského poutníka malíře, který nepochopil aneb snad se nesnažil pochopiti komposice Michelangelovy. Italský mistr namaloval Krista soudce v tom okamžiku, kdy se zvedá, aby odsoudil v božském hněvu zatracené. Jeho Kristus napolo sedí, napolo je již vzpřímen. Hollarův lept znázorňuje Krista úplně vzpřímeného. Proporce jednotlivých částí těla jsou úplně změněny, jen plastika svalstva nahých částí těla zůstala. Podle našeho úsudku je modelace svalstva provedena velmi pozoruhodným způsobem, který nalézáme také na jiném leptu Hollarově, na uvedeném již portrétu Heemskerckově, P 1542. Buď nutno oba listy vyškrtnouti z díla Hollarova aneb jsou oba lepty podle všeho námi uvedeného vlastnoručními pracemi mistra, který již na začátku své tvorby snaží se úsilovně přemoci slabiny své tvorby. Zase se setkáváme se silnou obrysovou linií a modelace je provedena tak, že rozdíl mezi stíny a světlý dobře vyniká. Také polotóny jsou již celkem dobře vyvinuty, ovšem že k mistrovským leptům čtyřicátých let je ještě daleko. Úplně podobný je v provedení lept P 457, kopie podle Aldegreverova leptu »Bohyně štěstí« (Bartsch 143). Hollar vyleptal rytinu Aldegreverovu v změněném měřítku a tím se snad vysvětlují některé nepatrné odchylky od Aldegreverova listu. Celkem však je kopie lépe provedena než kopie podle Dürera, které vznikly o rok dříve. Zase poukázeme na poměrně silné konturování postavy bohyně. Co do gradace je lept přibližně na téže umělecké výši, jako lept P 218 aneb P 1542.

Z téhož roku, kdy vznikly všechny uvedené listy, máme také řadu krajinek, které Borovský jako první popsal podle údajů inventáře Britského Musea (Bor. 718 a-d). K nim možno přiřaditi ještě pátý lept úplně stejného rázu a stejných rozměrů, který je teď v Britském Museu a je také připojen k uvedeným čtyřem leptům.<sup>9)</sup> Jsou to lepty velmi cenné z několika důvodů. O autorství Hollarově, které bylo v Britském Museu správně poznáno, netřeba pochybovati. Jsou to první plody Hollarova zalíbení v tvorbě krajinářské, důležité také proto, že jsou provedeny technikou, která byvši později zdokonalena, stala se charakteristickou pro první období Hollarovy

<sup>8)</sup> Přinášíme reprodukci leptu, který Borovský (Hollar na uv. m. 103) a Dolenský nemohli nikde nalézt, který se však chová v Britském Museu, ve Windsoru a také v Praze.

<sup>9)</sup> Dolenský, na uv. m. Veraikon I, 75, Veraikon V, 72.

krajinářské tvorby. Všechny pokusy Hollarovy ve figurální kompozici nedvedly ho prozatím dále. Bylo nutno, aby odložil výrazové prostředky své tvorby z doby mládí a aby přijal techniku mnohem dospělejšího ryteckého umění nizozemského.

V krajinářství si však zůstal celkem věren od nejranějších začátků. K uvedeným leptům Bor. 718 a-e možno přiřaditi ještě jeden list, jak již bylo řečeno, a to P 1227, datovaný roku 1627. Je to tedy celkem šest leptů, z nichž možno posouditi obsah a význam tehdejších krajinářských studií Hollarových. Lepty Bor. 718 a-e jsou pohledy z Prahy a jejího okolí, jak udává Borovský. Snad je však také možno, že Hollar prostě použil motivů, které našel při svých pochůzkách Prahou a které spojil v kompozici, která připomíná Prahu, není však přesným obrazem určité krajiny pražské. Krajina leptu P 1227 je zcela jistě komponována. V popředí mohutná skála na levé, dva stromy na pravé straně, uprostřed obrazu výhled do jasné vzdálené krajiny, toť obsah tohoto malého leptu Hollarova. Technika je ve všech pracích přibližně stejná. List P 1227, založený na protikladu hluboce temných partií v popředí a jasu vzdálené krajiny v středu, připomíná svou chudou gradací ráz leptů P 218 a P 1542, o nichž jsme se již obšírněji zmínili. Poněkud jemněji jsou provedeny pražské krajinky, avšak při srovnání na př. listu Bor. 718c s P 1227 vyjde nesporně najevo, že oba lepty jsou práce jednoho a téhož mistra. Jako uvedené již figurální lepty podle Dürera a jiných jsou i tyto pokusy mladého grafika o krajinu závislé na cizích předlohách, třebaže ne v tom smyslu, že Hollar kopíroval věrně některou krajinu do všech podrobností. Je skoro samozřejmé, že invence, tedy kompozice, byla u těchto listů Hollarovým duševním majetkem. Odkud však vzal techniku a celkové pojetí? Také pro figurální lepty není tato otázka bez zajímavosti. Vydeme od nich, protože nám dávají pevnou půdu, z níž možno postupovati rozborem dále. Již to, že většina figurálních leptů je kreslena podle Dürera, nasvědčuje, že Hollar studoval pilně ve svém mládí Dürera a německé rytce po Dürerovi. Lept P 457 dokazuje, že i Aldegreverovo umění nebylo Hollarovi cizí, a technika a celkové pojetí jeho malých krajin a figurálních komposic přibližuje jeho ranou tvorbu k t. zv. německým malým mistrům (Kleinmeister). Formát jeho raných krajinářských leptů je vždy velmi malý. Do tohoto formátu, úplně podle zvyku německých malých mistrů upraveného, zasazuje Hollar buď své figurální kompozice a portréty, aneb krajiny, komponované v duchu nizozemské krajiny XV. a XVI. stol. I Dürer převzal své krajinářské schema z nizozemského umění, které od Jana van Eycka až po Patinira i později malovalo vzdálené krajiny zahalené do lehké mlhy a které dokonce našlo pro tyto krajiny zvláštní barevnou stupnici. U leptu P 1227 cítíme přímo temně hnědé popředí takové krajiny, a světlemodré úplně v dáli mizející pozadí, jehož





Portret Hemskeerkův, asi 1626.

Kristus podle Michelangelova „Posledního soudu“, 1626.





Madona podle Heintze, 1627. — Krajinka kruhového formátu, 1627.

detaily jsou v kresbě tak mistrně provedeny, že přes velkou perspektivní ilusi prostoru můžeme rozeznati loďku na jezeře aneb domky na vzdáleném pobřeží jezera, jako u krajin van Eyckových aneb Patiniových. Totéž vidíme u pražských pohledů Bor. 718 a-e, jenže kulisy krajiny nejsou postaveny tak příkře za sebou bez přechodu jako u leptu P 1227. V popředí jsou obvykle krajinářské kulisy, stromy aneb úzký pruh břehu řeky, v střední části scény budovy aneb skupiny stromů, v pozadí pak zcela malé v mlze mizící kulisy, jako vzdálené město aneb pahorky. Spojení mezi jednotlivými částmi této krajinářské komposice je provedeno celkem dosti dobře a svědčí o značném nadání Hollarově pro krajinu a zachycení jejího celkového rázu. Nelze však zamlčeti, že na př. u leptu B 718b přechod mezi popředím napravo (kus břehu, sedící muž a stromy) a mezi řekou, jež tvoří střed krajiny, je ještě dosti neumělý a že perspektiva nalevo, kde vidíme dvě věže (týnského) kostela, nezdá se úplně správná. Mladý mistr pokouší se zde přijíti na základě komposičních schémat nizozemských a německých mistrů k realistické krajině; jsou to však zase jen začátky. V době, kdy Hollar leptal list P 1227, neviděl ještě moře a neviděl patrně také většího jezera. Není tedy divu, že lehce načrtnutá lodička na hladině jezera v pozadí vzpomenutého listu nalézá svůj protějšek v loďce Dürerovy rytiny B 53 (sv. Jiří), kterou vidíme na uvedeném listu pod pravou rukou svatého. Pozoruhodný je také tvar aneb lépe řečeno zkratka pro tvar oblak na listu P 1227. I pro tuto zvláštnost nalezneme příklady u Dürera, na př. na leptu Madony s opicí B 42. Prohlédneme-li jednu rytinu Dürerovu za druhou a srovnáme krajinářské prvky těchto listů s Hollarovými lepty, přesvědčíme se, že mezi výtvary Dürerova rydla a lepty Hollarovými jsou značné shody v celkovém pojetí i v podrobnostech. Hollar není jediný, který podlehl kouzlu krajiny, kterou Dürer vytvořil na základě nizozemských vzorů; všichni malí mistři němečtí byli více méně závislí na Dürerově umění. Přes to přece však pozorujeme již v těchto raných listech Hollarových osobní notu, kterou se jeho práce liší od všech jiných, takže možno je rozeznati na první pohled. Naprostá jasnost a tvrdost kresby Dürerovy ustoupila v listech Bor. 718 a-e tvarům, jež jsou měkčí, více splývající s okolím, takže rozdíl mezi stínem a světlem nejsou tak rozhodné jako u Dürera. Je více nálady v těchto malých raných leptech z roku 1626 než v krajinách Dürerových. Avšak výsledek, jehož Hollar dosáhl, byl určitě z velké části nahodilý a lze jej vysvětliti stejným způsobem jako u leptů figurálních, totiž nedostatkem cviku v zachycování jemných tónů černobílé stupnice. Lepty Hollarovy působí sice dosti svým přirozeným pojetím, jsou však v gradaci ploché. Nové popudy, které dvacetiletý mistr dostal v cizině, byly také pro jeho krajinářskou tvorbu nadlouho směřodaty.

Ještě jedna stránka této rané krajinářské tvorby Hollarovy je důležitá.

Podotkli jsme, že v technice, v podrobnostech a v celkovém pojetí ukazují Hollarovy rané krajinářské lepty značné shody s krajinami Dürerovými. Přes to je však v Hollarových krajinách patrné, že náš mistr vychází z nového, od Dürera odlišného názoru na úkoly krajinářství. Hollar naplnil dürerovské kompoziční schema novým obsahem. Podotkli jsme již, že krajiny B 718 a-e jsou ne-li přímo pražské pohledy, alespoň sestaveny z pražských motivů. Dürerova krajina byla přes všechnu snahu po ilusi skutečnosti přec jen krajina ideální. Stačí srovnati Dürerovy krajinářské kresby s provedenými rytinami. Hollarova krajina spěje od samého začátku k realismu, který znamená cíle vědomý a, jak v dalším rozboru uvidíme, důsledný odklon od ideální krajiny německých rytců. Zdá se, že jeho vlastní vlohy vedly jej k tomuto druhu krajiny. Jako mladý Mánes potuluje se i Hollar okolím pražským, sbírá vnímavým okem dojmy a sjednocuje je pak v krajinky, které přes to, že jsou komponovány, mají v sobě značnou část realistiky, kterou se vyznamenávají pozdější práce Hollarovy. Uvidíme, že pobyt Hollarův u německého mistra Meriana vytlačil ho částečně z této dráhy, na kterou vkročil hned na začátku své tvorby, avšak lepty čtyřicátých let jsou důkazem, že rané jeho vlohy došly úplného rozkvětu.

Jako dvacetiletý mladík se loučí Hollar s vlastí, na kterou nikdy nezapomněl. Měl své prvotiny v umění leptu za sebou a je pravděpodobno, že mezi jeho věcmi, které si vzal s sebou na cestu, byly i jeho pokusy »in aqua forti«. Byly mu patrně nejen doporučením pro nedalekou budoucnost, když hledal práci v známé německé dílně, nýbrž později také milovanou a proto pečlivě uschovanou vzpomínkou na začátky umělecké dráhy. Jeho pokusy ve figurálních komposicích, vesměs závislé na cizích vzorech, ukázaly nám, že mladý adept umění dělal sice rychlé pokroky, ale také to, že mu chyběla technická zručnost. Gradace jeho raných prací byla nedostatečná a technika neustálá. Hollar kopíroval německé vzory podle možnosti přesně. Přizpůsobil dokonce svůj monogram tvarům, které byly v oblíbě u německých malých mistrů. (Viz na př. monogram Hirschvogelův.) Pokusil se jednou (P 133) dokonce o redukcí barevného obrazu v tóninu černobílou, ovšem bez očekávaného výsledku. Mohl se také pochlubit pokusy v tvorbě krajinářské, avšak i zde mu scházela technická zručnost. Třebaže ukázal v některých svých krajinářských komposicích značný smysl pro realistické vyličení, přece všechno to byly jen začátky, které snad slibovaly další pokrok, z kterých však nelze ještě usuzovati na všechny přednosti dospělého mistra. Proto také snad pochyboval Borovský o pravosti uvedených leptů; nesmíme však zapomenouti, že šlo o díla začátečníka, která nelze přirovnati beze všeho k Hollarově tvorbě čtyřicátých a padesátých let.



## HOLLAR V NĚMECKU

Tradice dří, že se Hollar po svém odchodu z vlasti odstěhoval do Frankfurtu nad M., kde se vyučil v známé a rozsáhlé dílně Mat. Meriana.<sup>1)</sup> Otázka, kterým směrem působil Merian na něj, je velmi důležitá, neboť je jisto, že Merianovy vlivy bylo by možno poznati i v pozdějších pracích Hollarových, kdyby opravdu Merian byl vytvářil uměleckou duši mladého grafika. Vertue, jehož biografie Hollarova života pochází již z XVIII. století, není tak rozhodný ve svých tvrzeních o Hollarově učednické době u Meriana, jako Parthey aneb Borovský. Uvádí toliko, že Hollar se učil trochu u Meriana, je však mylného názoru, že se tak stalo před Hollarovým odchodem z vlasti.<sup>2)</sup>

Také Mádl<sup>3)</sup> nevyslovuje se určitěji o Hollarově pobytu u Meriana. Tvrdí, že pro tento pobyt chybí datování v grafickém díle mladého umělce, a má za to, že čas jeho pobytu ve Frankfurtě byl jen velmi krátký. Podle našeho názoru možno souhlasiti s Borovským, že do dílny Merianovy vstoupil Hollar ihned po odchodu z vlasti. Nevíme, spěchal-li rovnou do Frankfurtu či zdržel-li se na své umělecké pouti v některých německých městech. Nejlepší biografické prameny, totiž podpisy a datování na leptech a kresbách Hollarových, nemohou nás poučiti o této době, nejzáhadnější z celého dlouhého života Hollarova, protože nemáme jediného leptu neb kresby, jež by byly datovány rokem 1627 po odchodu z vlasti, neb rokem 1628. Rovněž nevíme, co lákalo Hollara právě do Frankfurtu. Můžeme se toliko dohadovati, že nakladatelství dvou členů rodiny de Bry, v kterém pracoval také Merian, mělo již tehdy tak značnou pověst, že mladý umělec doufal dosíci tam důkladného poučení, zvláště když celý obchod i s dílnou připadl po smrti Jana Th. de Bry Merianovi, který již tehdy vykonal dosti mnoho v oboru grafického umění. Volba Hollarova byla dosti šťastná. Merian putoval rovněž mnoho světem, v Paříži se seznámil s geniálním Callotem a zdá se, že Callotovy novoty v umění leptu, které si Merian osvojil, jak dří tradice, měly nemalý vliv na rozvoj grafického umění mladého českého umělce.

Víme, že Callot užíval při svých leptářských pracích zvláště tvrdého krytu, který umožňoval nejjemnější tahy jehly: také vzdušná perspektiva

<sup>1)</sup> Viz místo všech Partheye na uv. m., VI: »In Frankfurt genoss er den Unterricht von M. Merian . . . . . IX: Es lässt sich mit Grund annehmen, dass er hierin (v krajinářské tvorbě) seinem Lehrer Merian gefolgt sei; Borovský, Hollar na uv. m. 104, »Roku 1627 dle vlastního udání odešel Hollar z Prahy k Matoušovi Merianovi do Frankfurtu nad Moh., kde cvičil se v umění svém a pracoval v dílně jeho na velikých jeho podnicích topografických«. Slova »dle vlastního udání« nutno omeziti jen na rok odchodu z vlasti.

<sup>2)</sup> Vertue, A description of the works of . . . W. Hollar (1759), 137 . . . . having had s o m e (proloženo námi) instruction under Merian, he made several little Essays before he left his native Country, as a Print of the Ecce Homo 1625 and another of the virgin, both small Plats, are his first Essays.

<sup>3)</sup> K. Mádl, Hollarovy krajiny, Hollar, Periodický sborník grafické práce I. (1923), 40.



jeho prací, jako na př. známého listu »Pont neuf« v Paříži, souvisí s jeho novým vynálezem, protože několikanásobným částečným krytím desky tvrdým krytem dovedl vykroužliti onu jemnost gradace a tím i atmosférické perspektivy, které se ještě dnes obdivujeme, a kterou nalezneme také u Hollarových prací po roku 1628. Bylo by však mylné domnívati se, že Merian aneb Hollar převzali Callotovu techniku úplně. Znamé Callotovy lepty »Misères de la guerre« nelze řaditi k leptům Merianovým a Hollarovým. Callot používá v těchto leptech jiné techniky vedení jehly než jmenování umělci. Ryje totiž zpravidla silné čáry vedle tenkých, naznačuje spíše než dokresluje a dociluje tím impressionistického živého dojmu. Merian a Hollar zůstávají však i dále při tom způsobu vedení linie, který byl vytvořen hlavně německou ryteckou školou XVI. století. Podotýkáme výslovně, že zmíněná závislost na Callotovi, pokud ji přiznáváme, týká se jen jedné stránky postupu technického. Kresbou a komposicí se lepty Hollarovy od prací umělce lotrinského různí a jen jednou, v leptech podle Callotových žebráků (P 2024—2027) ukazuje Hollar, že zná mistrovo umění a dovede je také mistrně napodobiti. Řada ta je v celém Hollarově díle úplně osamocena. Nebyti signatury na posledním listu (P 2027) W. Hollar Prag fe., pochybovali bychom o autorství Hollarově. Hollar v nich vytušil, v čem jest podstata impressionistického umění Callotova a staví rovněž silné čáry vedle slabších, aby vystihl náčrtový ráz předlohy. Kopie je v kresbě provedena dobře, zdá se však, že Hollar nepoužil způsobu Callotova, vésti jehlu širokým tahem, protože silnější čáry jsou provedeny aneb alespoň zesíleny rydlem a jen slabší čáry jsou vyleptány. Víme z jednoho dopisu Hollarova,<sup>4)</sup> že používal rydla k prohloubení vyleptaných čar; nikdy se však nevrátil k popsanému způsobu Callotovy práce. Na základě těchto znaků určili bychom tuto řadu leptů Hollarově rané době, době, kdy mladý umělec dychtivě vnímal všechny náměty, ať již vyšly s kterékoliv strany. Je možné, že se právě v Merianově dílně seznámil i s provedenými pracemi francouzského umělce, jehož osobité, vyhraněné umění dovedlo českého umělce sice oslniti, ne však upoutati na delší dobu. Callot přizpůsobil svou lehkou techniku pokud možno charakteru smělé perokresby, která zjev jen naznačuje a bezprostředně zachycuje. Hollar však propracovával vždy své desky do nejjemnějších podrobností.

V době, kdy Hollar vstoupil do Merianovy dílny, nebylo ještě jméno Merianovo proslaveno vydáním velkých děl »Topographia Germaniae« a »Theatrum Europaeum«, bohatě ilustrovaných dějin třicetileté války aneb »Gottfriedovy kroniky«. Roku 1627 pracoval Merian společně se Sandrartem pro Gottfriedovu kroniku, která vyšla 1630. Předtím ryl a

<sup>4)</sup> Catalogue de la célèbre collection d'Estampes de feu madame Antonia Brentano, Frankfurt 1870, 33.

leptal podle italského umělce Tempesty, jehož práce byly často také Callotovi předlohou. Na krajinářskou tvorbu Merianovu měl dále velký vliv Jan van de Velde, známý a plodný rytec holandský, A. Mirou, Paul Bril, J. M. Miereveldt a jiní. Tyto hlavně nizozemské vlivy pozorujeme také v krajinách, které Merian vyryl podle vlastních kreseb, tak v známé řadě krajin pod titulem »*Novae Regionum aliquot amoenissimarum delineationes ex naturali locorum positu desumptae*« z roku 1625, a v jiné řadě krajin německých, švýcarských a francouzských. Z těchto krajin podle vlastních kreseb vysvítá, že jeho umění je spíše technická zručnost. Listům schází svěžest a přirozenost podání, kterými se vyznamenávají lepty Hollarovy. Není pravda, že Merian byl naprostým realistou ve svých krajinářských rytinách, naopak on komponuje své krajiny často úplně bez zření na skutečnost. U mnohých krajinářských jeho rytin nalezneme v popředí dosti silný »*repoussoir*«, temný pruh, oživený postavami neb romantickou stafáží, který má přispěti k prohloubení vzdušné perspektivy. Velmi často zanedbává však vzdušnou perspektivu, jak na příklad ukazuje velmi názorně jeho list »*Lauffen*« aneb druhý list »*Altdorf bei Dellsperk*« z řady německých a švýcarských pohledů. Vždy volí své stanovisko tak, aby z *repoussoiru* poskytl pokud možno romantický pohled na krajinu. Figury, jimiž oživuje své krajinářské pohledy, jsou bez užšího vztahu ku krajině, a často je jejich kresba v perspektivě nezdařilá, protože jsou provedeny v jiném měřítku, než krajinářská kompozice. Přes to dovede tu a tam zachytiti zobrazenou krajinu dosti půvabně, jak dokazuje jeho pohled na Nancy, jehož rozbor však současně ukazuje, oč bylo Hollarovo jemné umění opravdovější, geniálnější nad poněkud suchopárnou a prázdnou tvorbou Merianovou. Ještě jedna věc jest velmi významná. Také v leptaných krajinách Merianových cítíme, že byl vyškolen v mědirytině, takže i lept činí často dojem rytiny. Merian nedovedl využití všech možností, které mu poskytovala technika leptu, nýbrž u jeho leptů máme dojem, že zaměnil jen rydlo za jehlu, opominuv pozmenění i způsob práce i celkové pojetí podle změny výrazového prostředku. Mimo to je také gradace jeho prací, jako na př. ilustrací k bibli, velmi chudá.

Nutno nyní zjistiti, co Hollar získal umělecky v Merianově dílně. Jak jsme již naznačili, mohl se Hollar naučiti u Meriana Callotovu způsobu krajinářského leptu. Dále je velmi pravděpodobné, jak naznačuje také Borovský, že Hollar pracoval jako pomocná síla o listech, které vyšly pod Merianovým jménem, neboť víme, že Merian užíval stejně jako Rubens, aneb Van Dyck v hojně míře svých pomocníků k hrubému provedení svých listů, u kterých vykonal často jen poslední retuše. Tím se vysvětluje také nestejná jakost prací, jež jdou pod jménem Merianovým. Máme za to, že si při této úplně řemeslné práci Hollar osvojil znalost tech-

niky a zručnost v provádění leptů a to v míře takové, že velmi brzy předstihl svého učitele. Po stránce technické dokonalosti byla tedy Merianova dílna pro Hollara výbornou školou. Mimo to však přijal v prvních svých pracích, které zhotovil po svém frankfurtském pobytu, od Meriana také celkové pojetí krajiny, tedy kompoziční způsob, ačkoliv i u těchto raných prací zjistíme záhy značné odchylky od prací Merianových a podivuhodně rychlé pokroky proti umění švýcarského mistra. Více se ve Frankfurtu naučiti nemohl, protože mu Merian více nemohl dáti. Výslovně podotýkáme, že jen v krajinářství mohl Merian působiti na mladého českého umělce. V portrétu a v realistickém vyličení zvířat, květin atd. Merian nikdy nevyňikal, a tak uvidíme, že teprv v druhé polovici třicátých let činí Hollar vážnější pokusy na tomto poli. Také biblické ilustrace Merianovy zůstaly patrně bez vlivu na Hollara, alespoň nemůžeme do doby pobytu v Německu datovati některou z nemnohých biblických ilustrací, které Hollar provedl.

Avšak ani v krajinářství nebyl Hollarův umělecký zisk valný. Hollar se nenaučil v Merianově dílně zásadně novému pojetí krajiny, jak vysvítá z toho, co bylo dříve řečeno. Hollar byl již ve svých raných pokusech závislý na kompozičním způsobu a celkovém pojetí, které vytvořilo nizozemské umění a na jeho podkladech Dürer a němečtí malí mistři. Nyní přichází Hollar do dílny, jejíž majetník je rovněž pod silným vlivem nizozemských krajinářů jako van de Veldeho, Miereveldta a jiných. Tak nutno vysvětliti tu věc, že mezi prvními krajinářskými pokusy Hollarovými před odchodem z Čech a mezi pracemi ze začátku let třicátých není zásadního rozdílu. Technický pokrok mladého umělce je ovšem ihned patrný, avšak celkový názor na úlohu krajináře-grafika zůstal.

Máme jen nepřímé důkazy toho, že Hollar již roku 1629 upustil Merianovu dílnu. Mádl<sup>5)</sup> uvádí ve svém výborném rozboru Hollarových krajin řadu kreseb, které povstaly roku 1628 a 1629 za Hollarova putování z Frankfurtu do Štrasburku. Jsou to kresby z Canstattu (předloha pro lept P 757) a Esslingen (předloha pro lept P 759). Roku 1629 a 1630 dlí v Štrasburku, zdá se však, že opět ne dlouho, protože téhož roku 1630 kreslí již v Kolíně nad Rýnem. Dokazuje to kresba, která se nalézá v Drážďanech v t. zv. sbírce Bedřicha Augusta II., datovaná a signovaná W. H. 1630.<sup>6)</sup> Je to předloha pro lept P 720. Mádl<sup>7)</sup> pochybuje o tom, byl-li Hollar v Štrasburku do roku 1633 jak uvádí Parthey a praví, že Merlo »přičítá již rok 1632 k Hollarovu pobývání v Kolíně n. R.«. Máme za to, že drážďanská kresba dokazuje, že do Kolína se přestěhoval Hollar již roku

<sup>5)</sup> Mádl na uv. m. 40.

<sup>6)</sup> Inv. č. 99498 (99691).

<sup>7)</sup> Mádl na uv. m. 42.



1630. V Kolíně nezůstal však stále, nýbrž vidíme ho v letech 1630—1636 velmi často na cestách v krajinách poblíže Rýna. Jedna cesta roku 1634 vede Hollara dokonce do Holandska.<sup>8)</sup> Mádl zjistil směr Hollarových cest velmi přesně podle signatur jednotlivých leptů a kreseb, takže by bylo nutno opakovati zde jeho vývody. Nehledíme však na tyto biografické, pro umělecký vzrůst Hollarův jen málo významné podrobnosti a obrátíme se teď k rozboru jeho tvorby v letech 1627—1636.

Uvážíme-li úctyhodnou uměleckou plodnost Hollarovu v čtyřicátých až sedmdesátých letech, ukáže se nám jeho činnost v zmíněném desetiletí poměrně malá. Máme z tohoto období velmi málo datovaných listů, avšak nedatovanými pracemi můžeme tento počet dosti značně rozmnožiti. Z roku 1627 máme jen jeden datovaný list, který však vznikl ještě před odchodem z Prahy (P 133), z let 1628, 1631 a 1632 vůbec žádný, jen činnost roku 1635 a 1636 je poněkud značnější. Souvisí to s velmi významnou událostí v životě Hollarově a to s uvedenou již holandskou cestou, na níž se blíže seznámil s vyspělým uměním holandským, jak ještě vyložíme.

Je skoro samozřejmé, že tak málo rozsáhlá tvorba nemohla Hollara uživiti. Jak později uvidíme, byl v Antverpách a v Londýně mnohem více zaměstnán a přece jen nestačil ani tehdejší jeho výdělek valně na živobytí; tím méně možno předpokládati, že skromné práce začátečníka, prozatím neznámého širšímu obecenstvu a nikterak osobitě nevystupujícího, mohly mu přinésti tolik, co sám potřeboval. Jednu výhodu však měl proti době pozdější, nebyl ženat a mohl se jako mladý, svobodný adept grafického umění obrátiti, kam chtěl. Porýní a holandská města trpěla nejméně současnou třicetiletou válkou, a není tedy divu, když Hollar putuje po krajině, hledá vždy nové a nové náměty, a prožívá takto právě roky učení a putování. Patrně si našel vždy práci v některé grafické dílně, když nebyl právě na cestě; tu a tam zhotovil asi také některý příležitostný list, který mu vynesl nějaký groš. Tak máme z roku 1629 list, na němž je zobrazen slon, který téhož roku putoval patrně s některým kočovným cirkem Evropou. Událost byla tehdy tak významná, že známý štrasburský nakladatel J. Heyden vybídł Hollara, aby zhotovil lept na památku (P. 2119). Lept ten má pro nás dosti značný význam, neboť je to první datovaný a signovaný list po jeho odchodu z Prahy, takže nám zjednáva jasno, jak daleko postoupil Hollar v grafickém umění za dobu, strávenou v dílně Merianově. Deska je rozdělena na několik obrázků, uprostřed je zobrazen ochočený slon, po stranách pak a nad tímto hlavním vyobrazením jsou menší oddíly, v nichž vidíme téhož slona v různých postojích, jak předvádí své naučené výkony. Námět je tedy dnes celkem

<sup>8)</sup> Viz *Mádl* na uv. m. 48—50 a přednášku Madlovu v Kruhu přátel umění v Praze v březnu 1923



málo zajímavý; je to, jak již bylo řečeno, příležitostný list bez uměleckých aspirací. Hollarovi patrně šlo jen o dobré řemeslné provedení. Pokrok proti dřívějšímu je opravdu podivuhodný. Hlavní formy velkého, nemotorného zvířete jsou úplně věrně zachyceny. Snad najde dnešní pozorovatel, zvyklý přesným fotografickým snímkům, tu a tam některé nepatrné chyby, avšak nelze požadovati fotografické přesnosti od tehdejšího umělce, jenž stojí na začátku své umělecké dráhy. Hlavní úlohou bylo, zachytiti barvu kůže slona tak, aby i jednobarevná reprodukce poskytla přibližně správného názoru a ukázati velké zvířecí tělo tak, aby kresba byla anatomicky správná a aby byly všechny části správně vymodelovány. To se Hollarovi v plné míře podařilo, ba ještě více: dovedl znázorniti svým způsobem modelace i drsnost kůže sloní. Tu teprve se ukazuje, jak mistrně dovedl již Hollar zacházeti s jehlou. Poměrně lehká gradace listu, u něhož se nemohla vyskytnouti možnost většího rozpětí stupnice mezi stínem a světlem, je úplně správná a Hollar dovedl také v leptu vykouzlití matnou, temně šedou barvu sloní kůže. Užívá systému jemných někdy pravidelně, někdy nepravidelně křížených čar, kterými pokrývá celou plochu ohraničenou obrysy kresby, takže modelace vyniká takřka sama sebou podle toho, je-li system křížujících se čárek hustší aneb řidší. Uvidíme později, že Hollar nabyl přímo mistrovství v znázornění látky a měnicího se povrchu jednotlivých předmětů, které kreslí. Lept, o němž mluvíme, je dobrý úvod k mistrovským listům jeho antverpské doby, skromný sice, ale nanejvýš slibný, podivuhodně dobře provedený, uvážíme-li mládí umělcovo (bylo mu tehdy dvaadvacet let) a jeho poměrně velmi krátký výcvik.

Jiných datovaných listů z téhož roku neznáme. Rok 1629 vyskytuje se sice na dvou leptech (P 753 a P 755), avšak ne jako rok vzniku leptu, nýbrž jen předlohy (delin. 1629). Roku 1630 zhotovil ve Štrasburku čtyři kresby, které byly však provedeny teprve 1665, jak se dovídáme z legendy leptů. Kromě toho pak je tu ještě jeden datovaný list (P 723) pohled na Štrasburk, který podle signatury byl Hollarem také roku 1630 vyleptán. Tento lept nás vede k tomu, abychom přikázali do doby štrasburské i některé jiné práce, nedatované a nesignované. Je to řada P 782—791, kterou Parthey uvádí pod názvem »Malé pohledy«. Již to, že se vyskytují otisky prvního listu P 782, pohledu na Prahu, se jménem štrasburského nakladatele Jana Heydena, opravňuje k domněnce, že listy alespoň částečně povstaly za Hollarova štrasburského pobytu; domněnka ta se zesiluje pak ještě tím, že všechny listy oné řady jsou leptům Bor. 718 a-e v celkovém pojetí a v provedení nejblíží.<sup>9)</sup> Alespoň u dvou leptů této řady (P 782

<sup>9)</sup> Také Mádl na uv. m. 39 ukazuje na slohovou shodu mezi ranými lepty Bor. 718 a—e a štrasburskými lepty P 782 a P 785. Nesouhlasíme však s Mádlem, soudí-li, že datum leptu Bor. 718 a

a 785), pohledů to na Prahu, nalézáme tytéž kompoziční prvky, jako u raných leptů Bor. 718 a-e. Jednotlivé části krajiny nejsou ještě dostatečně spojeny. U leptu P 782 vidíme v popředí pruh řeky s vory a na levém břehu domy a vysokou věž, uprostřed prostoru zase řeku s mostem a s ostrovem stromy zarostlým, v dáli pak Hradčany a Petřín. Spojení mezi těmito prostorovými kulisami je nedostatečné, hlavně při přechodu od popředí k střední části prostoru, kde prostě ostrá čára je hranicí mezi řekou vpředu a toutéž řekou uprostřed. Zvláště nápadně vyniká tato nedokonalost u postavy stojící na zadním konci vory a řídící jej. Postava vesluje již v té části řeky, jež je oddělena, jak řečeno, ostrou hranicí od popředí a znamená střední plán obrazu. Isolujeme-li ji a odmyslíme-li si vor, pak shledáme, že pro tuto část obrazu je postava příliš velká. Hollar potřeboval prostě v popředí temnějšího pruhu, aby dosáhl atmosférické hloubky a tomuto požadavku vyhověla i jeho kompozice. Jiné zase listy téže řady ukazují názorně, jak daleko šlo Hollarovo školení v Merianově dílně. Často vidíme v popředí silnější aneb slabší repoussoir, oživený malými postavami, vždy provedený v temnějších tónech, aby vynikla atmosférická perspektiva. Mezi tímto popředím a dalšími částmi prostoru není náležitého přechodu; tak na př. u leptu P 783 Esslingen nevíme, kam se ztrácí řeka, kterou vidíme v středním plánu. Jsou to krajinářská schemata, sestavená z jednotlivých kulis ještě úplně v duchu staré nizozemské krajinářské malby, která nedovedla všech částí krajiny náležitě spojit v jednotný celek. Skoro ve všech nizozemských krajinách XVI. stol. je popředí zdůrazněno celkovým hnědým tónem jen proto, aby vynikla atmosférická perspektiva, zesílená rozdílem mezi hnědou barvou popředí, zelenavou barvou středního plánu a modrým pozadím, a zakryla tak nedostatky lineárně perspektivního spojení. Mádl<sup>10)</sup> se snad mylí, tvrdí-li že rys a hutná linie »Malých pohledů« předpokládají Hollarovu znalost zajímavých leptů Jana van de Velde. Je samozřejmé, že i Jan van de Velde, jenž vychází z nizozemské krajinářské školy, užívá ve svých pracích ustáleného krajinářského schematu, avšak totéž pojetí krajiny nalezáme v leptech Hanse Bola, Davida Vinckeboonse, ba dokonce Pavla Brila. U všech těchto mistrů, jakož i u Jana van de Velde a Hollara převládá úplně kreslířské pojetí krajiny, a je zajímavé, že s výjimkou několika leptů antverpské doby, zachoval Hollar po celý svůj život toto kreslířské krajinářské schema. Leptů, podobných malířským leptům Rembrandtovým, Seghersovým aneb Ruysdaelovým nesmíme v jeho díle hledati. Dobrým klíčem k rozboru krajinářských leptů Hollarových jsou krajinářské jeho

patří jen kresbě, protože se lept liší ve své faktuře od Heintzovy sv. rodiny (P. 133). Šlo totiž o různá témata a různost předloh vysvětluje i rozdíly ve faktuře.

<sup>10)</sup> Mádl na uv. m. 42.

kresby, které mu byly předlohou a které si patrně uschoval po celý život, neboť víme ze signatur leptů, že některé kresby třicátých let prováděl v leptu teprve v letech šedesátých a sedmdesátých, tedy na sklonku svého života. Kresby ty zachovaly se v poměrně dosti značném počtu. V pražském Hollareu, v berlinském grafickém kabinetu a v Britském Muzeu je většina těchto vzácných uměleckých dokumentů, jsou však roztroušeny také v jiných veřejných a soukromých sbírkách, jako ve sbírce Bedřicha Augusta II. v Drážďanech, ve Victoria and Albert muzeu v Londýně a jinde.

Kresby ty jsou nestejněho provedení. Většinou jsou to již hotové předlohy pro lept, kontury jsou provedeny pérem, někdy také oloveným kreslákem, skoro vždy jsou pak lehce kolorovány světlou barvou modrou, hnědou a šedou. Některé, jako č. 99498 drážďanské sbírky Bedřicha Augusta II., o níž jsme se již zmínili, dokazují, že byly původně kresleny olůvkem a že umělec teprve doma přešel jemnou kresbu pérem a provedl lavírování lehkými tóny. Při tom volil takovou techniku perokresby, která mu dovozovala přenést námět přímo jehlou v tazích s kresbou úplně totožných na kovovou desku, takže mezi strukturou kreseb a raných leptů není značného rozdílu. Lehké lavírování ukázalo mu, kde nutno leptati hloub a kde zase jen zcela lehce. Jemnost těchto perokreseb je podivuhodná a vyrovná se úplně jemnosti hotových jeho leptů.

Tu a tam podporuje Hollar svou paměť kratičkými poznámkami, jednotlivými slovy, aby věděl, co nutno doma při provedení kresby na ona místa zakreslit. Tak nalézáme na berlinské kresbě 3305 nad pahorky čtyřikrát české slovo »les«, na kresbě téhož kabinetu č. 3167 sedmkrát slovo »les«, jedenkrát slovo »pole«, na kresbě č. 3195 tamtéž slovo »wald« a »wein«. Máme tu důkaz, že kresbám zhruba olůvkem provedeným dal autor teprve v dílně konečnou tvářnost. Celkové pojetí perokreseb i raných leptů je úplně kreslířské. Hlavní úlohu má jen konturující linie. Větší či menší jemnosti linie vyvolává Hollar dojem prostorové perspektivy, rozdílů v sytosti tónu inkoustu dospívá k illusi atmosférického prohloubení prostoru, účinně podporované lehkým lavírováním ve velkých plochách. Při tom jsou kresby provedeny úplně realisticky. Tu a tam nalezneme malé postavy aneb loďky na řece jako nezbytnou stafáž, jindy zase vidíme v popředí repoussoir jako na berlinské kresbě č. 3189 nebo na pohledu na Znojmo v pražském Hollareu. Celkem však kreslí věrně podle přírody, bez ohledu na zvláštní romantiku a dokonce s velmi jemným smyslem pro grandiositu jednoduchosti krajiny. Jeho kresbu Berlín č. 3148, pohled na širokou hladinu Rýna s městečkem Eltville na levo, možno co do hloubky krajinářského cítění směle řaditi k mohutným výtvorům umění Jana van Goyena aneb Vermeera van Haarlem, tak









jasně se v ní zrcadlí pochopení pro skromnou, ale hlubokou sensaci tiché, široce před námi rozložené krajiny, zajímavé pouze nekonečnou dálkou a mohutnou šířkou řeky. Žádný jiný mistr grafik se v tom nepřiblížil holandským krajinářům realistům tak, jako právě Hollar v této kresbě a v podobně provedených leptech. Látková zajímavost je mu vedlejší, není básníkem krajinářem jako Ruisdael aneb Allaert van Everdingen, nemůže své krajiny ponořit do zlaté záplavy slunečního jasu jako Cuyp; je pouhým kreslířem, jemuž jsou výrazovými prostředky péro, několik lehkých akvarelových tónů a jehla grafika. Tím více vystupuje však jeho mimořádné krajinářské nadání, tak rozdílné od současných grafiků, jako na př. suchého Meriana. Mádl dí, že »Malé pohledy« prozrazují vliv Jana van de Velde. V těchto malých realistických visích, v kterých nejjednoduššími prostředky dovedl vykouzlit v miniaturním formátu takovou dálku a takovou mohutnost pojetí, tak opravdovou a při tom jemnou náladou prodchnutou krajinu, je na hony vzdálen od Jana van de Velde, jenž podle zvyku úplně akademické krajinářské tvorby druhé polovice XVI. a začátku XVII. století v Nizozemích sestavuje své krajiny tak, aby námět byl pokud možno zajímavý. Jan van de Velde užívá kulis obvyklých u Bola, Brila, Brueghela mladšího, Valkenborgha, Udena a jiných podobných umělců, aby učinil své krajinářské komposice zajímavé a nepochopil majestátní kouzlo prostoty a jednoduchého a pravdivého vyličení, prodchnutého uměleckým nadáním. Nanejvýš možno přiznati to, co tvrdí Kristeller,<sup>11)</sup> že ve štafáži byl Hollar snad pod vlivem Jana van de Velde, to nás však nepřekvapuje, protože víme, že Merian, u něhož podle našeho názoru naučil se Hollar tomu způsobu štafáže, pracoval často podle Jana van de Velde. O přímé závislosti nemůže však býti řeči, rozdíl krajinářského pojetí Hollarova a Jana van de Velde je v leptech uvedených Mádlm příliš značný.

Probíráme-li Hollarovy kresby, odkryjeme vždy nové a nové stránky. U některých kreseb je všechno krajinářské citění potlačeno, jen aby zobrazený výsek z přírody nebo artefakt byl předveden pokud možno věrně. Takového rázu je pražská kresba Deale Castle, beznáročný pohled na pevnůstku již z anglické doby, patrně z let čtyřicátých. Jiné kresby jsou zase náčrty, které v podrobnostech zůstaly neprovedeny. Toho rázu je berlínská kresba č. 3325.<sup>12)</sup>

Je to prostě kresba kontur, jen zcela lehce lavírovaná, bez modelace jemnými čárkami, jak ji vidíme u jiných kreseb. Jiné zase jsou provedeny úplně jako hotové akvarely se zakreslenými detaily a s veškerým

<sup>11)</sup> Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, 3. vydání, 459.

<sup>12)</sup> Reprodukována pod nesprávným číslem 3305 v souborném vydání berlínských kreseb *Friedländer-Bock: Die Zeichnungen alter Meister, Die Deutschen Meister*, II. tab. 160.

půvabem realisticky zachycených, okem tvořivého umělce podaných krajin, hotové to předlohy pro lept.

Tento krátký rozbor Hollarových krajinářských kreseb, které až na nepatrné výjimky můžeme vesměs datovati do konce dvacátých a začátku třicátých let, nutno doplniti ještě ve dvou směrech. Za prvé jde o to, jak přišel Hollar k tomu pojetí krajiny; druhá zajímavá otázka je, jak dalece užil svých předloh (kreseb) při provádění svých leptů.

Kristeller<sup>13)</sup> tvrdí, že krajiny Hollarovy předpokládají znalost holandských mistrů. Jde tedy o to, které holandské mistry Kristeller míní a jak daleko sahá tato domnělá znalost. Velcí holandsští krajináři, jako Jan van Goyen, Ruisdael, Allaert van Everdingen, Hobbema, Albert Cuyp a jiní, působili přibližně v téže době a o něco později, než Hollar vystoupil se svými prvními krajinářskými lepty. Ruisdael byl tehdy dítětem, rovněž tak Everdingen a Cuyp, Hobbema se narodil teprv roku 1638; jen Jan van Goyen působil již od roku 1621. Také Rembrandtovy krajiny a krajinářské lepty jsou pozdější než první díla Hollarova. Starší škola krajinářská, jako Esaiáš van de Velde, Adriaen van de Venne a i mladý Jan van Goyen, vězí ještě v krajinářské tradici druhé polovice XVI. a začátku XVII. století, kde krajina se stala sice již samostatným uměleckým problémem, kde však štafáž postav zabírá ještě tolik místa, že všechny tyto obrazy nelze považovati za čisté krajiny tak, jak je vidíme později u Ruisdaela nebo u Hobbemy. K tomuto pojetí, zásadně odlišnému od Hollarovy tvorby, jak se zrcadlí také v rytinách zmíněného již grafika Jana van de Velde aneb Esaiáse van de Velde, přistupuje ještě jedna vážná okolnost. Všechny tyto krajiny, ať malované či graficky provedené, jsou sestaveny sice z kulis přírodních, jsou to však krajiny komponované s více aneb méně romantickým nádechem. Romantické jsou krajiny se zříceninami, které vydává Jan van de Velde pod titulem *Reginuculae quoddam amenae*.<sup>14)</sup> Krajiny Adriaena van de Venne jsou podobné více historickým obrazům nebo žánrům, než opravdovým krajinám. Starší holandská krajinářská tvorba neměla tedy vlivu na mladého, úplně realisticky tvořícího Hollaru, mladší generace opravdových krajinářů realistů nemohla jej míti, protože její tvorba je pozdější než začátky Hollarovy krajinářské tvorby. Nutno zdůrazniti ještě jednu věc. Mluvíme-li o kresbách Hollarových a o leptech, které provedl podle vlastních kreseb, nutno skoro všechny holandské veliké krajináře vyloučiti ze vzorů Hollarových. Ruisdael je v leptech i v obrazech mistrem krajiny komponované pro určitou náladu. Rovněž tak Hobbema, Potter, Cuyp,

<sup>13)</sup> Kristeller na uv. m. 450.

<sup>14)</sup> Vidíme, jak podobné jsou tituly krajinářských řad u Jana van de Velde, Meriana, Hollaru a jiných.



Wouwermann, Everdingen, kteří tedy nemohou přijít v úvahu při posuzování Hollarových krajinářských leptů. Je příznačné, že Hollar nikdy nekopíroval některého z uvedených mistrů. Také Rembrandtův osobitý krajinářský sloh v leptu i v olejomalbě zůstal Hollarovi vždy cizí. Srovnáme jen některý lept Rembrandtův aneb Ruisdaelův s Hollarovou prací. U Ruisdaela nalezneme krajinu heroickou, větrem zmítanou aneb zamračenou, jindy zase večerním sluncem zaplavenou. Nelze tudíž říci, že Ruisdaelovy krajiny jsou věrným obrazem přírody. I tam, kde nám ukazuje na př. město Haarlem, cítíme, že hlavní věcí je a zůstane u něho velkolepá malířská koncepce. První Rembrandtovy krajinářské lepty povstaly teprve okolo roku 1640, tedy o deset let později, než Hollar pracoval na řadě »Malých pohledů«. Rembrandtovo pojetí krajiny naprosto však není realistické. V jeho leptech a nemnohých obrazech krajin zrcadlí se celý jeho vnitřní boj o osobitou formu a obsah, boj o problém světla, malebnosti, o zvláštní výraznost obsahu listů; jsou to zkrátka charakteristické plody Rembrandtovy geniální, vždy hloubající, vždy hledající duše. Proto je také Rembrandtova technika tak osobitá, tak jedinečná, že jí mohl užít jen Rembrandt a nikdo jiný. Uvidíme později, že Hollar přišel roku 1635 do styku s velikánem holandského malířstva; avšak v krajinách nelze nalézt ani stopy Rembrandtova způsobu komposice a techniky. Tak nezůstal žádný z velkých holandských krajinářských mistrů XVII. stol., který mohl mít vliv na Hollara co do celkového pojetí krajiny, její komposice a technického provedení. Pojem »holandští mistři« v tom smyslu, jak jej užil Kristeller, je příliš neurčitý. Ukázali jsme však již dříve při rozboru pražských prací Hollarových na pramen Hollarova krajinářského umění, pokud jde o způsob komposice. Srovnáme-li některé kresby holandských mistrů, kteří působili současně s Holarem nebo dokonce později než on, přesvědčíme se, že v kresbě jsou opravdu určité shody. U Alberta Cuypa aneb i u Jana van Goyena nalezneme tentýž silně konturující a slabě lavírující způsob kresby, ba dokonce celkové pojetí není příliš odlišné, ovšem jen v některých kresbách. Vysvětliti možno tento zjev tak, že Hollar a holandští mistři XVII. století jsou závislí na stejné předloze, a sice na krajinářských kresbách nizozemských XVI. století.

U Hollara jsme předpokládali, že v nejranější době zprostředkovalo mezi ním a nizozemskou malbou Dürerovo krajinářské schema, u těchto pozdějších kresb působila na něj patrně také Merianova technika kresby. Podrobnější rozbor nizozemské krajinářské kresby XVI. století vedl by nás příliš daleko; nutno se omeziti jen na krátké poznámky. Velmi známé Dürerovy krajinářské kresby dokazují, že mezi kresbou jako bezprostředním dokumentem umělcova chápání přírody, v tomto případě kra-



jiny, a mezi provedenými pracemi, u nichž umělec užil těchto námětů sebraných na cestách, je značný rozdíl. Na jedné straně máme úplně realistické krajinářské vise, na druhé straně krajinářské ustálené schema, jehož začátky možno dokázati již v miniaturní knihomalbě začátku XV. stol. Tento rozpor mezi studii, zhotovenými přímo před přírodou, a mezi krajinářskými obrazy, zkomponovanými podle těchto kreseb, pozorujeme pak po celé XVI. stol. hlavně u nizozemských mistrů krajinářů. Jemné kresby, které se obvykle připisují poněkud záhadnému mistru Mathysovi Cockovi, jehož krajinářské umění chválí již K. v. Mander, aneb dokonce kresby nizozemských romanistů krajinářů ukazují často stejnou fakturu jako kresby Hollarovy. V jednom bodu liší se však všechny tyto nizozemské kresby od Hollarových prací podstatně. Jsou to vesměs předlohy pro komposice. To znamená, že i při realistickém provedení kresby nesmíme hledati realismu v krajinách podle těchto kreseb komponovaných. Hollarovy kresby jsou rovněž realistické, avšak realismus ten jest Hollarovu umění tak imanentní, že se ukazuje velmi zjevně také v leptech, provedených podle těchto kreseb. Uvidíme, že tento realismus mladého umělce nevymizel časem; naopak všechny jeho lepty jsou jím prodchnuty, takže i tam, kde reprodukuje artefakty jako obrazy Holbeinovy, Titianovy, Van Dyckovy aneb Giorgionovy, nechce snad svými prostředky přetvořiti komposice těchto velkých mistrů, nýbrž podává prostě věrný realistický obraz toho, co viděl. Jen s toho stanoviska pochopíme Hollarovo dílo jako začátek úplně nové epochy ve vývoji umění, epochy, již jde o bezprostřední, neústupný realismus vyličení bez ohledu na látkovou zajímavost. Je to skoro vědecký způsob malby a uvidíme zvláště v dalším rozboru tvorby druhého anglického pobytu Hollarova, že na podkladě takového názoru na cíle svého umění mohl se státi vynikajícím ilustrátorem vědeckých děl, aniž ztratil při tom schopnost zachytiti znázorněné předměty okem umělce. Hollar jde v tomto svém důsledném realismu mnohem dále než jeho holandští vrstevníci malíři. Jeho realismus nezná kompromisu, jeho krajiny jsou nekomponované. Dovede sice také postřehnouti příznivé stanovisko, z kterého se ukazují určitý výsek přírody nejvýhodněji, avšak zachycuje tento výsek především s úmyslem podati dokument, z kterého ovšem svým hlubokým nadáním udělá umělecké dílo. Faktura Hollarových kreseb je tedy podobná nizozemským mistrům XVI. století, ale jeho pojetí cílů umění je zcela nové a možno dokonce říci, že i v tak zv. realistické malbě holandské bez příkladů. Také řídke krajinářské lepty Callotovy mohly by přijíti v úvahu jako předlohy Hollarovy. Opravdu pozorujeme na některých listech Callotových onu jemnost atmosférické perspektivy, kterou se vyznačují také listy Hollarovy. Již dříve jsme poukázali na to, že

Hollar se mohl v Merianově dílně naučiti Callotovu způsobu leptu. Možno tedy připustiti vlivy Callotovy techniky, avšak v celkovém pojetí komposice jsou mezi lotrýnským mistrem a Hollarem tytéž rozdíly, jako mezi tvorbou na př. Adriaena van de Verme a Hollarovými realistickými krajinami. Callotovy krajiny jako na př. známá krajina s holubníkem, jsou komponované, Hollarovy lepty pokud možno realistické. Při tom není Hollar nikdy příliš suchopárným, příliš didaktickým. Jeho kresby a lepty mají vždy onu přirozenou svěžest, která prozrazuje ruku umělcovu. Ze všeho, co bylo řečeno, vyplývá však také odpověď na druhou otázku, zda totiž Hollar v leptu reprodukoval věrně, co byl nakreslil. Zvolíme příklady zvláště vhodné proto, že mezi zhotovením kresby a leptu uplynulo<sup>15)</sup> u jednoho leptu deset, u druhého pak třicet let.

Bonnský lept byl Hollarem pravděpodobně zhotoven roku 1643, tedy v době prvního anglického pobytu. Lept je proti kresbě poněkud zkrácen. Hollar vynechal na něm město, jehož střechy vidíme na pravé straně kresby. Máme za to, že učinil tak úmyslně proto, aby motiv zříceniny na pravo dostal v celkovém rámci obrazu silnější akcent. Je to velmi dobrá ukázka barokního uměleckého citění Hollarova, ukázka, která není bez jiných příkladů v Hollarově tvorbě. Této silné kulise v popředí zjednává zase způsobem čistě barokním protiváhu vyhlídkou do dálky na pravé straně listu. Kresba leptu je proti předloze v některých podrobnostech změněna, hlavně u jednotlivostí architektury v popředí a při zdi, která obíhá kolem domů uprostřed a napravo. Řeka je oživena čtyřmi loďkami, z nichž jedna je na kresbě naznačena. Poblíže zříceniny stojí dvě mužské postavy ve vojenském stejnokroji tehdejší doby. Postavy celkem neruší komposice, nejsou však nutnou její součástí, jak nejlépe poznáme na kresbě. U všech leptů a kreseb Hollarových jsou lidské postavy a loďky pouhou štafáží, bezvýznamnou pro celkový dojem. Vzpomeneme-li, jak značný význam má lidská postava aneb skupinky ještě v obrazech Adriaena van de Venne aneb Jana Brueghela mladšího, pochopíme ihned, že jsou pro Hollara jen nutným zlem, aby poněkud oživil své jednoduché účinné krajinářské vise. Zdálo by se, že v bonnském kresbě je více vzduchu, atmosférické perspektivy než v leptu. Tento dojem je však jen zdánlivý. Nelze zapomínati, že měkký tah péra, náčrtový charakter a jemné lavírování podporují takový dojem a vyvolávají efekty, které se nemohou v leptu uplatnit. U Hollara má vždy kresba více charakter impresse než hotové lepty, kde se lineárnost, podmíněná kreslířským pojetím, zřetelněji vy-

<sup>15)</sup> Volíme dva lehce přístupné příklady, totiž Hollarův lept s pohledem na hradby městečka Düren, reprodukován u *Mádl* na uv. m. 43 (P 732) a pohled na Rýn u Bonnu, *Mádl* na uv. m. 46 (P 728). Předloha k dürenským hradbám nalézá se v Berlíně a je reprodukována u *Friedländera-Bocka* na uv. m. II. tab. 161, předloha leptu bonnského je v pražském Hollaru, reprodukce u *Bošovského*, Hollar na uv. m. 129 a u *Mádl* 45.

jadruje než u kreseb. Celkem je však lept jen málo změněn proti předloze. Totéž pozorujeme v druhém případě u kresby a leptu dürenských hradeb. Jak bylo řečeno, zkrátil Hollar bonnskou kresbu při provedení leptem, dürenskou kresbu za to v leptu rozšířil. U kresby ustupují dürenské hradby z prava na levo perspektivně do pozadí tak, že zabírají skoro dvě třetiny šířky obrazu, u leptu nejdou přes polovici. Kresba je v leptu obrácena a doplněna na pravé straně několika stromy a pruhem půdy v popředí, tedy celkem bezvýznamnými podrobnostmi, avšak právě rozšířením získala krajina hloubky. Hradby jsou sice silným akcentem krajiny, rovněž úplně v intencích krajinářského baroku, nikoliv však prvkem převážným jako v kresbě. V podrobnostech pozorujeme zase nepatrné odchylky, které však nejsou takového rázu, aby podstatně kresbu změnily. Tím vším je dáno Hollarovo stanovisko k předlohám. Pozměnil je tu a tam, jak můžeme dokázat i na jiných příkladech, byly-li změny nutné k tomu, aby lept byl kompozičně vyvážen, nikdy však nešly změny tak daleko, aby setřely realistický ráz předloh, t. j. vlastních kreseb Hollarových. Po těchto povšechných poznámkách pokusíme se seřadit Hollarovy lepty, jež vznikly až do Hollarova odchodu z Kolína s hrabětem Arundelem roku 1636. Jak již bylo řečeno, patří sem řada »Malých pohledů« P. 782 až 791, kterou bychom datovali do doby Hollarova pobytu ve Štrasburku v letech 1629—1630. Dále vydal roku 1635 kolínský nakladatel Abraham Hogenberg 24 Hollarových leptů malého formátu pod titulem »Amoenissimae aliquot locorum . . . . effigies a Wenceslao Hollar delineatae at aeri sculptae . . . Vedle těchto dvou řad sluší pak uvést několik jiných krajinářských leptů, jejichž provedení aneb legenda svědčí o vzniku v době pobytu našeho umělce v Německu.

V těchto leptech nutno vidět větší dílem příležitostné práce, které Hollar prováděl na různých místech svého pobytu. Jsou to listy zhotovené v tradičních Merianovy dílny, dílem pohledy na města s ptačí perspektivou, dílem plány měst, nebo krajinářské lepty ve vlastním slova smyslu.

Sem patří lepty P 820,<sup>16)</sup> z doby kolínského pobytu okolo roku 1630, pohled na mariánský kostel v Cáchách, P 821 a 822, pohledy na Anspach a Koburk, P 827, Bacharach a Bingen, P 829, Biberach a Ravensburg, P 1114, Como a Chur,<sup>17)</sup> P 828, pohled na zámek v Baden, P 830, Bonn, P 831a, plán Brém,<sup>18)</sup> P 824 a 835,<sup>19)</sup> zastavárna v Bruselu, P 838, Donau-

<sup>16)</sup> U tohoto leptu Borovský zcela správně nesdílí pochybnosti, jimiž je doprovázen lept v B. M.

<sup>17)</sup> Tyto čtyři lepty P 821, 827, 829 a 1114 byly zhotoveny ještě v Merianově dílně, protože způsob kresby i provedení jsou ještě tomuto grafikovi velmi blízké; vzhledem k leptu P 822, který je rovněž pohled na Ansbach, nechceme však pochybovat o autorství Hollarově. Desk užil ještě jednou leydenský nakladatel Pieter van der Aa v první polovině XVIII. století, získav jich z amsterodámského nakladatelství F. de Wita. Viz *Borovského*, W. Hollar, poznámku k listu P 825.

<sup>18)</sup> *Borovský* mluví u čísla P 831a o prospektu Brug. Parthey výslovně uvádí plán Brém, který se ještě dnes chová v sbírce Bedřicha Augusta v Drážďanech. Měl-li Borovský na mysli plán Brém



staff, P 840, Dormanskirch a Rheindorf, P 856, Kolín nad Rýnem,<sup>20)</sup> P 841, plán města Düren,<sup>21)</sup> jeden z nejkrásnějších Hollarových plánů s vynikající plastikou, docílenou bezvadnou gradací, P 842, klášter Einsiedeln, P 842a, plán města Elbing, P 845a, Freiburg v Uechtlandu,<sup>22)</sup> P 848, Štýrský Hradec, list zhotovený také ještě v dílně Merianově, P 851, plán města Hamburku, P 852, pohled na Heidelberg,<sup>23)</sup> P 853, pohled na zámeckou zahradu českého krále Bedřicha Falckého, výborný list s bohatou plastikou, P 855, plán města Hildesheim, P 857, pohled z ptací perspektivy na Kolín z roku 1635, P 860, Kronenburg, jedna z nejranějších prací, P 861, Lucern,<sup>24)</sup> plán stejných hodnot jako pohled na Heidelberg (P 852), P 862, plán Lutichu,<sup>25)</sup> P 864, pohled na Mohuč,<sup>26)</sup> P 866, pohled na dolnorakouské město Mödling, z velmi rané doby, P 868, plán města Mindenu,<sup>27)</sup> P 870, pohled na Melk, P 871, plán Mnichova, P 872, Muyderberg, P 874, plán Norimberka, P 875, Ober-Wesel, P 876, plán Oldenburku,<sup>28)</sup> P 877, plán Osnabrücku,<sup>29)</sup> P 882, pohled na Řezno, P 885, Roztoky v Německu (Rostock), raná práce, P 887, Rotterdam, P 888, Rüdesheim, P 893, katedrála ve Štrasburku, list z roku 1630, P 895, plán Tubink z doby pobytu v Merianově dílně, P 896, Unter-Assau, P 897, Utrecht, P 899, klášter Weingarten, P 908, Hatvan v Uhrách, P 904, Nitra, P 905, Tokaj, P 906, Trnava na Slovensku, P 1113, pohled z ptací perspektivy na Carraru, P 1115, plán Ferrary, P 1116, plán Florencie, P 1118, plán Pavie, P 1119, plán Pisy, P 1120, Radicofani a Assisi,<sup>30)</sup> P 1121, Siena, P 1123, Viterbo, P 1125, Monserrato, P 1141, Goa, P 1142, Goa, menší plán. Jak z uvedeného vidno, jsou tyto listy většinou plány měst

(ne Brug) nejsou podle našeho názoru pochybnosti oprávněné, protože by bylo jinak nutno zahrnouti i úplně stejně provedený plán Hamburku P 851, o němž Borovský nevyslovuje pochybnosti.

<sup>19)</sup> List P 835 vnitřek bruselské zastavárny má zajímavou legendu: W. Coberger inv. P. Merck del. W. Hollar fec. Kresba je tedy zhotovena P. Merckem, Hollar pak provedl lept a to podle způsobu kresby ještě v dílně Merianově, takže v neznámém jinak Merckovi nutno viděti kreslíře, zaměstnaného spolu s Hollarem u Meriana. Co však znamená W. Coberger inv.? Obvyčejně znamená invenit, že dotyčný umělec zhotovil předlohu. Zde však jde o Václava Coeberghera, flámského malíře, rytece a architekta, který vynikl i na poli národohospodářském tím, že založil první zastavárnu v Belgii a zhotovil také plány mnohých takových belgických ústavů. Invenit vztahuje se tedy na jeho činnost jako architekta. *Thieme-Becker*, Allg. Lexikon der bildenden Künste VII., 160—161.

<sup>20)</sup> Listy snad tvořily jednu řadu, P 840 má číslici 5, P 856 číslici 6 v pravém rohu; list P 856 je vydán A. Hogenbergem v Kolně.

<sup>21)</sup> Také s adresou F. de Wit a změněným nápisem: Civitas Marcodori Edita per F. de Witt Amstelodami; ve windsorské sbírce.

<sup>22)</sup> Ve Windsoru před písmem, v B. M. bez označení signováno W. Hollar fec. *Vertue* III, 359.

<sup>23)</sup> Přesto, že list nese adresu de Wittovu, nutno jej zařaditi sem, zvláště když v B. M. možno nalézti otisk bez písma a bez adresy.

<sup>24)</sup> Viz *Dolenského*, na uv. m. Veraikon I, 75. Ve Windsoru všechny tři stavy.

<sup>25)</sup> Ve Windsoru také s adresou F. de Wit exc. Amstelodami.

<sup>26)</sup> Ve Windsoru bez Hollarova jména.

<sup>27)</sup> Na exempláři windsorském připsáno inkoustem: W. Hollar fec.

<sup>28)</sup> Ve Windsoru list s nápisem »Oldenburg Capitale du même nom« bez jiného písma.

<sup>29)</sup> Ve Windsoru bez jména Hollarova s písmem W pod kolem v kartuši na pravo.

<sup>30)</sup> V Britském muzeu 2 stavy odlišné od stavu Partheyem popsaného. 1. Bez písma; na spodním listě na levo sv. František, který dostává právě stigmata. 2. Partheyem popsaný stav bez signatury.

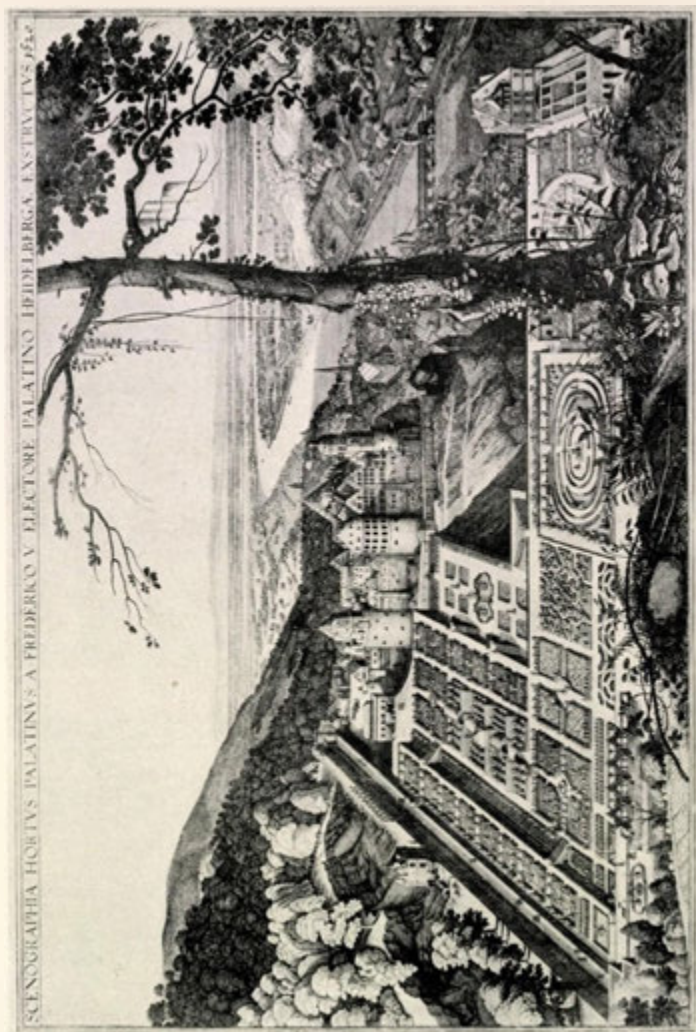


aneb pohledy s ptačí perspektivy. Tvorba Hollarova v tomto oboru je velmi rozsáhlá a rozděluje se na všechna období jeho života, takže několik poznámek o kartografii a jejím rozvoji do Hollara nebude zbytečných.<sup>31)</sup>

Přibližně v poslední čtvrti XV. století se jeví v kartografii, která do té doby nevyšla přes nesmělé pokusy a námořní plány, t. zv. portulani, se-stavené jen pro praktickou potřebu, neobyčejný rozmach.

Důvody jsou různé. Jsme v století odvážných zámořských cest, v století objevení Ameriky. V době, kdy Regiomontanus zlepšuje astronomické instrumenty, které Portugalci a Španělé konaly neocenitelné služby při jejich cestách za moře, vychází ve Vicenze první tištěné vydání Ptolomaea roku 1475, ještě bez plánů. Avšak již o tři roky později vychází v Římě druhé vydání Ptolomaeovo, tištěné Konrádem Schweynheimem a Arnoldem Buckinckem, zdobené 27 mapami, provedenými v mědirytině. Jak zcela správně poznamenává také Hind, jsou mapy tohoto vydání neobyčejně jemně provedeny, což nás překvapuje tím více, že stojíme vůbec na počátku mědirytiny v Itálii. Další dějiny kartografie jsou až po Merkatora spojeny s dalšími vydáními Ptolomaeovy geografie. Snad ještě dřívejší, než římské vydání je vydání Berlinghierovo, které vyšlo patrně rovněž 1478 ve Florencii a je také zdobeno mapami provedenými v rytině. Do 1500 vyšlo celkem asi 6 podobných vydání, do 1579, tedy do roku, kdy vychází Mercatorova *Nova et aucta orbis terrae descriptio*, dalších třiatřicet. V Německu vychází roku 1482 první tištěný překlad Ptolomaea s pěti v dřevorytu provedenými mapami. Tyto německé mapy, jakož i »mappa mundi« a »mappa Germanie«, jež vyšly v Schedelově kronice roku 1493, jasně ukazují, jak daleko byla německá kartografická tvorba za ranějšími italskými rytinami. Nehledě k tomu, že geografické názory jsou ještě zcela primitivní, což nutno vysvětliti tehdejším stavem zeměpisného vzdělání v Evropě, stojí tyto německé mapy, hrubé dřevorytecké práce, také umělecky na nízké úrovni. V první polovici XVI. století pokračuje práce těchto raných kartografů ve dvou směrech. Předně se zdokonaluje rytecká technika, mapy jsou jemněji provedeny než dřevorytecké pokusy konce XV. století, za druhé vychází řada teoretických traktátů o kartografické projekci a návodů ke kreslení map a plánů. Uvádíme jen jako příklad pro tento druh kartografické literatury knížku, kterou vydal roku 1533 Rainer Gemma pod titulem »Libellus de locorum describendorum ratione«. Knížka ta měla nemalý podíl na rozkvětu antverpské kartografické školy. Kartografové zabírají stále nové a nové obory. Od celkových světových map přicházejí k mapám jednotlivých krajín a po-

<sup>31)</sup> Zcela krátký přehled vývoje kartografie před Hollarem podal Arthur M. Hind ve své knize »Wenceslaus Hollar and his Views of London and Windsor in the seventeenth century (Londýn 1922) 13—17. Hind zpracoval látku především s hlediska anglické topografie. Dobré jsou přiložené tabulky anglických krajinářských leptů a plánů provedených Hollarem.



Pohled na rámek a zámeckou zahradu v Heidelbergu, okolo 1634.



Pohled na Kronenburg, okolo 1630.

Pohled na Prahu z řady „Malých pohledů“, okolo 1630.



sléze také k plánům měst. 1523 vydává Jan Turmaier dřevorytem první mapu horního a dolního Bavorska, roku 1540 vychází velká mapa Flander, vydaná v šesti listech slavným Gerardem Mercatorem. Roku 1544 vydává Šebestián Münster svou známou Cosmografii, jejíž mapy jsou vzorem všem dalším německým kartografům. Zájem o kartografická díla stále stoupá, což lze vysvětliti ryze renaissanční radostí nad úspěchy lidské vůle, která k známým dílům světa přiřazuje stále nová neznámá teritoria. Zdá se, že tehdejší obecenstvo vidí právě ve smělých objevitelích ztělesnění renaissanční touhy po všestranně vyhraněné a dokonalé individualitě a těší se z jejich úspěchů. Mezi Petrarcovým objevem majestátnosti přírody na vrcholu »Mont Ventoux« a plavbami portugalských a španělských cestovatelů není v podstatě rozdíl. Také kartografie prochází spolu s jinými vědami postupně procesem sebepoznání a autonomisace myšlení, který reformuje od druhé polovice XVI. století všechny obory lidského poznání. Bylo by nutno nastíniti širě cestu, kterou šlo evropské lidstvo v XVI. století za větší světlejší pravdou, avšak tím by rozrostla práce do nepřipustných rozměrů. Omezíme se tedy opět jen na obor, který nás zde zvláště zajímá. Ptolomaeus ztrácí v druhé polovici XVI. století autoritativní postavení, které se mu do té doby bez odporu přiznávalo. Stále více přichází kartografie k názoru, že nové objevy nelze vměstnati do ptolomaeovského schématu, stále více proniká přesvědčení, že kartografie se musí opíráti o opravdová, přesná měření, ne o nahodilé a aproximativní odhady vzdálenosti. Gerard Mercator a Abraham Ortelius, Filip Apian a Jacopo Gastaldi jsou tvůrci nové vědecké kartografie, orientované v naznačených směrech. Orteliovy mapy prováděl vlámský rytec Fr. Hooghenbergh, který je pro nás zajímavý také proto, že ilustroval knihu vydanou kolínským děkanem Jiřím Bruynem roku 1572 pod titulem »Civitates orbis terrarum«. V poměru k úplně schematickým pohledům jednotlivých měst v Schedelově kronice znamenají Hooghenberghovy pohledy na jednotlivá města značný pokrok, jsou však ještě daleko vzdáleny té přesnosti a realistiky, která vyznamenává práce Hollarovy. Vedle toho vydal Hooghenbergh ještě řadu listů, ilustrujících španělsko-nizozemskou válku. I tyto listy jsou ještě dosti schematické. Tak na př. na listu, který zobrazuje povstání kalvinistů v Antverpách 14. března 1568, sestavuje domy antverpské okolo volného místa v popředí tak, aby získal přímo divadelní scénu pro průvod povstalců. Domy nejsou individualisovány, což vidíme nejlépe v pozadí listu nalevo, kde nakreslil vedle sebe čtyři úplně stejné facády bez nejmenší obměny. Všechny tyto rytiny se přibližují v technickém provedení ještě značně dřevorytu, jak dokazuje ze všech listů snad nejlépe list, zobrazující ukrutnosti španělského vojska v obsazeném Haarlemu roku 1573, aneb list drancování města Malines



(Mecheln) roku 1572. Na tomto listu vidíme v pozadí malinskou kathedrálu, to jest několik svislých čar spojených v schema věže, a vedle ní stejně schematicky naznačené soulodí kathedrály. Srovnáme-li právě tento list s Hollarovým leptem téže stavby z roku 1649 (P 865), pochopíme celý rozdíl v celkovém pojetí i provedení mezi dílem Hollarovým a Hoogenberghovým, ačkoliv Hollar podal na svém leptu jen obrysy věže malinské kathedrály podle architektonické kresby. I dřívější pokusy ve vyobrazení měst a určitých krajín nelze srovnati s Hollarovou tvorbou. Tak na příklad jsou práce mistra M W,<sup>32)</sup> který okolo roku 1560 vydal u Jana Weigela v Norimberku tři prospekty měst, a to Kolína nad Rýnem, Brém a Wismaru, úplně schematické dřevorytecké práce bez nároků na pravdivost. Jsou na nich sice vyznačeny hlavní památky měst, t. j. kostely v přibližně věrných obrysech, ale mistr neusiluje vůbec o jednotné stanovisko, o perspektivní prohloubení aneb dokonce o atmosférickou perspektivu. O gradaci nemůže býti řeči, jsou prostě nakresleny obrysy jednotlivých staveb schematicky stínovaných a spojeny v neucelený obraz města. Ještě méně můžeme nalézt v listech Jošta Amanna. Srovnáme-li jeho list s vylíčením příjezdu tureckého poselství do Frankfurtu<sup>33)</sup> v roce 1562 s listem mostu krále Artuše,<sup>34)</sup> vidíme, že krajina, do které Amann zasadil v prvním případě historickou scénu, v druhém pak scénu mytologickou, je v obou případech úplně totožně pojata i provedena, jenže u frankfurtského listu nakreslil úplně na levo vedle jiných schematických kulís, budov města, rovněž v nejvýraznějších obrysech siluetu frankfurtského dómu. Takové byly skoro všechny soudobé krajiny a plány měst a možno říci, že na tomto stavu se nic nezměnilo až do začátku XVII. století. Pozorujeme sice ke konci století XVI. stále rostoucí snahu po větší pravdivosti pohledů, avšak mohutná vlna romanistického krajinnářství, která zaplavila německou a nizozemskou tvorbu, zabraňuje úplnému proniknutí věcného, střízlivého realismu, vycházejícího jen z ilustračních snah. U všech těchto pohledů na města a krajiny XVI. století pozorujeme dále, že jsou vyobrazeny zpravidla s ptačí perspektivy. Také u Hollara nalezneme tento způsob a to dokonce u několika vynikajících listů. U něho má však zcela jiný význam, než u většiny mistrů století XVI. Hollar volil tuto tradiční formu, které se naučil u Meriana, proto, aby získal pokud možno největší přehlednosti vyobrazeného města, budovy aneb krajiny. Nalezneme ji hlavně u plánů,<sup>35)</sup> map, avšak také

<sup>32)</sup> Nagler: Monogrammisten IV., č. 2256.

<sup>33)</sup> A. Andersen: Der deutsche peintre graveur (1864—1878), I., č. 64.

<sup>34)</sup> Andersen na uv. m. I., č. 73.

<sup>35)</sup> Je zajímavé, že doba nejnovější se vrací k těmto plánům, kresleným s ptačí perspektivou, které dovolují dokonce vyznačení jednotlivé budovy aneb celé řady budov v pohledu s výše, tedy s perspektivní výškou, šířkou a délkou, takže takové plány mají nepoměrně větší názornost, než plány plošné.

u vyobrazení jednotlivých budov (pohled na zámekou zahradu v Heidelbergu P 853). U starších mistrů byl tento pohled s ptačí perspektivy vychodištěm z nouze. Chtěli podatí perspektivně správný obraz, nechťeli však obětovati přehlednost všech částí znázorněných měst aneb budov. V tom se částečně shodovali s Hollarem, pokud ovšem jeho práce jsou provedeny uvedeným způsobem. Vidíme však také často, že volili tento způsob jen proto, že neuměli jinak překonati potíže perspektivy anebo proto, že neměli ještě porozumění pro takový pohled, kde kreslíř stojí ve stejné výšce jako znázorněný předmět. V naivní snaze po zachycení všech detailů nepochopili, že takovým způsobem vnášejí do svých listů nepřirozené komposiční prvky. Hollar překonal ve svých krajinářských pohledech toto stanovisko úplně a užil ho jen tehdy, když toho žádala přehlednost a když právě přehlednost byla hlavním jeho úkolem. Užívá-li Hollar tu a tam ještě v krajinářských pohledech zvýšeného repoussoiru v popředí, je to ještě zbytek zmíněného způsobu kreslení s ptačího pohledu, zbytek, s kterým se seznámil, jak již bylo řečeno, v Merianově dílně. Jen mimochodem budíž poznamenáno, že tento starší způsob krajinářského vyličení najdeme také u nejčelnějších holandských krajinářů, jako u Vermeera van Haarlem, H. Segherse a J. Ruisdaela. Vráťme se však k dějinám kartografie a ilustrační topografie.

Vedle Hooghenberghových leptů ve zmíněné publikaci »Civitates orbis terrarum« nutno ještě uvéstí práce známého nakladatele a grafika Theodora de Bry. Flámský ten umělec se přestěhoval roku 1570 do Frankfurtu, kde si zařídil rozsáhlý obchod s knihami a grafikou. Od roku 1590 vydává dílo, které má značný význam pro dějiny ilustrační topografie, své *Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et occidentalem*. Do jeho smrti roku 1598 vyšlo šest svazků těchto cest, které uveřejňoval současně v řeči latinské, německé a anglické; později pokračovali ve vydávání jeho synové. Všechny tyto svazky jsou bohatě zdobeny ilustracemi a je pravděpodobno, že na základě práce svého tchána, Theodora de Bry, pojal Merian plán své »*Topographia Germaniae*«. Tak se spojuje vývoj XVI. století, reprezentovaný poněkud suchými a jednotvárnými ilustracemi Theodora de Bry, přes Meriana s novým rozmachem topografické ilustrace v XVII. století zastoupené naším umělcem. Vedle těchto dvou flámských ilustrátorů bylo by možno vyjmenovati ještě mnoho jiných vynikajících grafiků, kteří zhotovovali plány měst, krajinářské pohledy a topografické ilustrace vůbec. Zase poznáváme, že každá doba vynalezne si to, čeho potřebuje. Potřeba exaktní vědy, rozšířené působením renaissance a humanismu do vrstev nejširších, vyvolala vynález způsobů grafické reprodukce, t. j. rytiny, leptu a dřevorytu. Z pouhého pomůcky velikého umění se stávají samostatnou větví umělecké tvorby, v jejichž

plodech možno pozorovati všeobecný pokrok evropského myšlení ještě zřetelněji než v dílech velikého malířství. Tak dostává slovo peintre-graveur zvláštní význam, s nímž jsou úzce spojeny dějiny rozmachu kritického ducha v Evropě. Přímo živelná je potřeba všech tehdejších vzdělaných národů po vzdělanosti a po pomůckách, jež by spolehlivě vyvedly rozum, který se nabažil fantasie a mythu, z bludiště zastaralých středověkých představ. Grafika rozšiřuje svůj obor na látku, které velké malířství nevěnovalo pozornosti. Příběhy denního života, astronomické a geografické objevy, rostliny, motýly, zkrátka celou zvířenu a květenu, kuriosity a hříčky přírody, krajiny, výtvary uměleckého průmyslu a velkého umění, kroje, zvyky, zkrátka všechno, co lze vyobraziti a zachytiti v leptu, rytině aneb dřevorytu, pojímá umělec-grafik do okruhu svého umění a vyhovuje tak naléhavé potřebě širokých kruhů, prahnoucích po spolehlivém vzdělání. Rytiny, lepty a dřevoryty XVI. a XVII. století zastupují dnešní ilustrované časopisy, jenže umělecká hodnota tehdejších výtvorů umění ilustrativního byla přes začáteční neumělost a někdy naivnost vyobrazení na nepoměrně vyšším uměleckém stupni, než dnešní obvyklá přesná ilustrace. Nemáme ještě dějin ohromného kulturního významu grafiky v XVI. a XVII. století, avšak již po skrovných dosavadních studiích v tomto směru možno říci, že grafika a obchod s výrobky grafického umění měly pro tehdejší dobu nemenší význam, než dnes noviny. Již Jeroným Cock vydává hlavně v osmdesátých a devadesátých letech XVI. století vedle různých allegorických a fantastických listů nejslavnějších vrstevníků také známou sbírku portrétů nizozemských malířů pod titulem *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, dále italské a nizozemské veduty, reprodukce obrazů, hlavně slavných italských mistrů, které takto poznávali malíři nizozemští, jimž bylo těžko se vypravit přes Alpy do zaslíbené země. Ghisi a Brueghel, Galle a Frans Floris pracovali pro tento rozsáhlý obchod s grafikou, který plnil také, jak již bylo řečeno, důležitou kulturní úlohu, neboť spolupůsobil k rozmachu nového světového názoru a k účinnému kulturnímu sblížení národů na poli, které bylo vždy nejvhodnější pro navázání vzájemných kulturních styků, na poli umění. Tak nás nikterak nepřekvapuje velký rozmach uměleckého obchodu ke konci XVI. a hlavně v první polovině XVII. století v Nizozemsku. O důležitosti tohoto obchodního ruchu pro rozmach Hollarova umění se ještě jednou zmíníme při pobytu našeho umělce v Antverpách. Ke konci XVI. století a na začátku XVII. nalezneme hlavně ve flámských částech Nizozemska stále větší počet umělců, kteří pracují pro umělecký obchod a tím pro širší veřejnost, již se grafickými listy dostává dobré náhrady za nepřístupná umělecká díla. Podrobnější vyličení uměleckého postupu





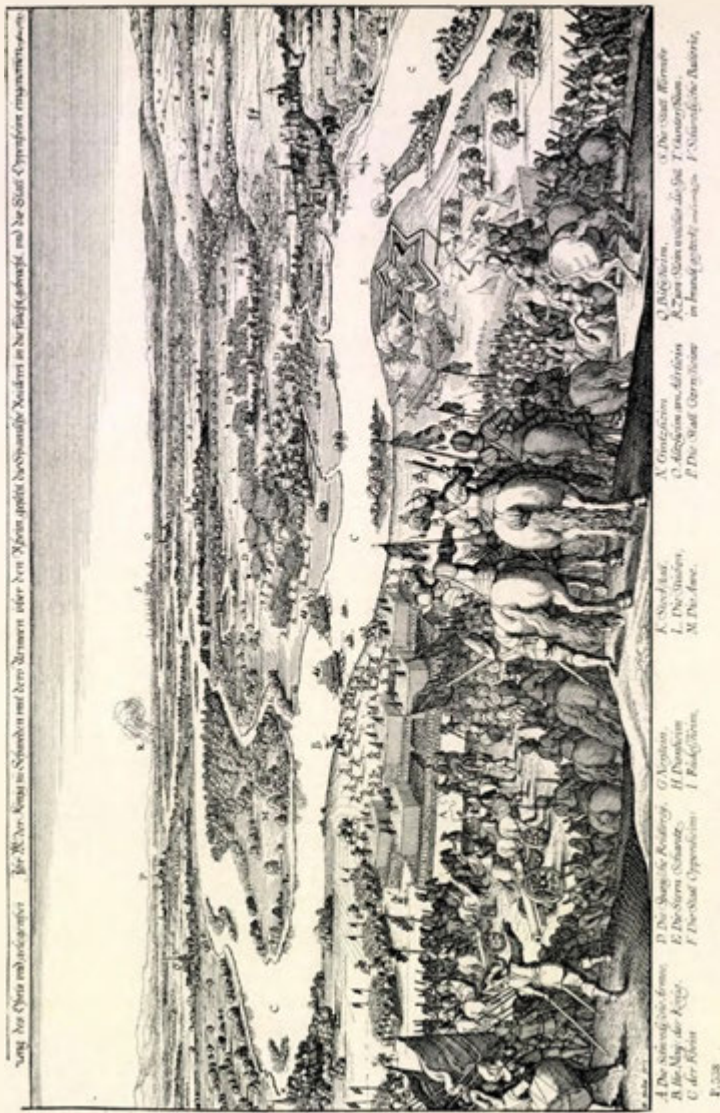
„Jaro“, krajina z řady „Počasť“, okolo 1630.  
 Pohled na Norimberk z řady „Amoenitatis effigies“, 1635.





*Amnes herbiferos Sermaticos gelu* IANVARIUS *Blandantia silvarum agmina virgini*  
*Constrictas pueris et iuvenum chori* *Velle inu* *Fertiles refecant undiq. calidibus*

„Jaro“ z řady štrasburských pohledů jako „Počasí“, okolo 1630.  
 Krajina z řady „Měsíců“, podle Jana van der Velde, okolo 1630.



Vzletí města Oppenheimu, asi 1630.



Žebráci podle Callota, okolo 1635. — Hrající společnost, okolo 1635.



grafiky, tak významného pro stav tehdejší vzdělanosti, vedlo by nás příliš daleko; nutno jen znovu zdůraznit, že grafika si podrobuje všechny obory malířství, tedy vedle krajinářství malbu portrétní, historickou a allegorickou. Zálibě obecnstva vyhovují mytologické krajiny stejně jako listy líčící hrůzy válek, jimiž byla Evropa v XVI. a XVII. stol. tak často zaplavena, plány a mapy stejně jako vyobrazení cizích krajín, zvířat, kroků a zvyků. Tvorbu holandských mistrů XVII. století Rembrandta, Ostadeho, H. Segherse, Ruisdaela nelze zařadit do tohoto druhu reprodukční a propagační, často didaktické, grafiky. Rozdíl je v tom, že u reprodukční grafiky byly výtvarné cíle většinou jen prostředkem k dosažení pokud možno přesvědčivého podání vyobrazených předmětů, kdežto u jmenovaných grafiků šlo právě jen o grafický výraz téhož uměleckého citění, které vedlo také šetec velmistrů klasické malby holandské. Tím jsme však značně odbočili od původní úlohy, nastínit v krátkých slovech vývoj kartografie a ilustrační topografie, odchylka ta byla však nutná, protože jen na základě všeho uvedeného dovedeme správně ocenit Hollarovu tvorbu a zařadit ji do celkového vývoje tehdejšího umění a vzdělanosti širších kruhů.

Jako vynikajícího umělce v oboru kartografie a ilustrační topografie jmenovali jsme také Fr. Hooghenbergha. Nevíme, znal-li Hollar jeho práce, s určitostí můžeme však říci, že Hollarovi nebyly neznámy práce jiného umělce, jehož tvorba zasahuje do stejných oborů jako tvorba jeho nebo Hooghenberghova, totiž práce J. Hoefnagela. Jako Hooghenbergh byl i Hoefnagel ve spojení se slavným geografem Orteliem, konal buď s ním aneb sám daleké cesty a přinesl si z nich bohatou uměleckou kořist. On dodával také kresby pro zmíněné již dílo »Civitates orbis terrarum«, vydané kolínským děkanem Bruynem roku 1572, pro které leptal, jak uvedeno dříve, ilustrace Hooghenbergh. Také Hollar pracoval podle Hoefnagelovy kresby a to plán a pohled na Hatvan P 903, raný list, které nese označení »Hatwan depictum ab Architecto Italo Commu: G Houfnagelius, W. Hollar fec.« Nevíme a nemůžeme dnes rozhodnouti, seznámil-li se Hollar s pracemi umělce, jenž patřil ke kruhu umělců Rudolfa II., již v Praze aneb v Německu. Zdá se, že Hoefnagel měl i v jiných oborech vliv na Hollarovu tvorbu. K. v. Mander nám vypravuje, že Hoefnagel, antverpský rodák, zhotovil pro přírodopisné dílo, které napsal Rudolfovi II. kaligraf Bocskay, neméně než 1339 přírodopisných ilustrací. Na německé dražbě Klinkoschově roku 1889 byl vydražen takový svazek ilustrací, nemohli jsme se však dopátrati, kde se dnes chová. Přes to můžeme i dnes posoudit, jakého rázu byla Hoefnagelova ilustrační činnost, nehledě k nádherným romanistickým miniaturám, kterými vyzdobil misál pro arcivévodu Ferdinanda tyrolského. Jeho syn, rytce Jakob Hoefnagel, vy-



dal dvě řady vyobrazení zvířat a hmyzu podle předloh svého otce.<sup>36)</sup> Také Jakob Hoefnagel byl v Praze (1626) a není vyloučeno, že Hollar se již tehdy seznámil s uměním jeho otce, ačkoliv je také možné, že tato příležitost se mu naskytla teprv za pobytu v Německu, když dlel ve Frankfurtu, kde Jakob Hoefnagel vydal 1630 druhé dílo podle otcových kreseb. Také Hollar leptal v pozdějších listech vyobrazení hmyzu a různých zvířat; snad mu dobré byly kresby Hoefnagelovy, které ovšem nikdy nejsou zcela prosty schematicnosti, vodítkem při práci. Víme tedy, že Hoefnagelovy krajinářské kresby nebyly Hollarovi neznámý, nemůžeme však s určitostí rozhodnouti, kdy náš umělec se seznámil s pracemi umělce rudolfinského. Ještě jednoho umělce dlužno zde uvést, který stejně jako Hoefnagel volil pro své rytecké práce nejrůznější náměty a to Marka Geeraertse. Právem dí Hind,<sup>37)</sup> že nejbližším předchůdcem velkých Hollarových plánů byl plán Brug, vyrytý Geeraertsem na desíti deskách roku 1662. Je to opravdu vynikající dílo, jehož přednosti vysoko vychvaluje již K. v. Mander, a možno říci, že co do přesnosti a jemnosti provedení nebyl žádným mědirytcem překonán. Teprv Hollarovo leptařské umění znamená pokrok nad toto jedinečné dílo Geeraertsovo. Vedle tohoto plánu ryje však Geeraerts také přes padesát vyobrazení zvířat, ptáků a motýlů, z mythologie práce Herkulovy (12 listů), 14 listů pašíjí, a ornamentální listy. Vidíme, jak v druhé polovici začíná rozsáhlá činnost grafiků, kteří věnují své umění vedle geografie a topografie i námětům mythologickým, přírodopisným, náboženským a čistě dekorativním. Na takových podkladech buduje Hollar své rozsáhlé dílo. Ovšem nesmíme se domnívati, že Geeraerts působil přímo na Hollara aneb že Hollar úmyslně rozšířil podle starších vzorů rozsah své tvorby na všechny náměty, kterým se věnovali rytci starší. V XVI. století nebylo ještě té specialisace, způsobené Rubensovou výchovou vlastní školy rytců, kteří se převážným dílem omezili jen na reprodukci malířských děl Rubensových a jeho žáků. Nenáhlel rozvoj vedl Hollara k tomu, že věnuje postupně své umění všem námětům, které byly obvyklé u starších rytců, vyjímaje snad jen čistě ornamentální rytiny. U Meriana seznámil se Hollar s tvorbou kartografickou a topografickou. Cesta roku 1634 do Holandska přibližuje jej portrétnímu umění. Jeho styky s hrabětem Arundelem a s anglickou vznešenou společností zesilují jeho vlohy k reprodukci portrétu a uvidíme, že se ve čtyřicátých letech stává nejlepším interpretem Van Dyckovým. Rozmanitost sbírek a kuriosit, které nashromáždil v Arundel Castle hrabě z Arundelu, posky-

<sup>36)</sup> a) Archetypa studiaeque patris Georgii Hoefnagelii Jacobus Filius genio ab ipso sculpta . . . Francofurtii a. M. 1592 (48 listů). b) Diversae Insectorum volatiliū icones ad vivum depictae per celeberrimum pictorem D. J. Hoefnagel 1630 (16 listů). Kresby k první řadě náležají se v museu výmarském, miniatury provedené vodními barvami podle těchto kreseb v berlínské grafické sbírce č. 4805—4820

<sup>37)</sup> Hind na uv. m. 15.

tuje mu opět mnoho nových námětů; kreslí a leptá předměty uměleckého průmyslu, zvířata, ptáky, rostliny, motýly, obrazy Van Dyckovy, Titianovy, Giorgionovy, Dürerovy. Jeho umění vzrůstá obsahově do značných rozměrů, nevybočuje tím však nikterak z dráhy, kterou mu určila hlavně tradice nizozemských rytců koncem XVI. a začátkem XVII. stol. S touto tradicí se seznamuje v dílně Merianově, ovšem prozatím poněkud jednostranně, protože hlavním předmětem tvorby Merianovy a jeho pomocníků jsou lepty krajinářské, mapy a plány.

Tím jsme se vrátili tam, odkud jsme vyšli a můžeme teď blíže rozebrati některé z jmenovaných raných leptů Hollarových. Plán Brém (P 831 a) je kreslen s velmi vysoce voleného ptačího pohledu, takže se díváme skoro kolmo na město ležící pod námi. Nepatrná odchylka od kolmice stačila však Hollarovi, aby předvedl přesvědčivě bohatou plastiku obrazu města. Plastika ta jest z velké části podmíněna dobrou gradací a jasností kresby, takže po této stránce patří lept k nejlepším plánům Hollarovým. Uvidíme později, že jeden z Hollarových londýnských plánů (P 1002) je ještě dokonalejší a to proto, že u plánu Brém nerozeznáváme dobře jednotlivých domů, kreslených ještě úplně schematicky. Vynikají sice bloky domů, avšak individualita velkého množství budov zaniká. I hlavní budovy jsou charakterisovány jen zcela povrchně, ovšem tak, že i tyto nemnohé znaky stačí, abychom mohli identifikovati budovy, hlavně kostely, pokud se dnes ještě zachovaly. Ulice jsou podle tehdejšího způsobu kresleny příliš široké, aby lépe vyniklo celkové půdorysné schema; zde následuje Hollar svého učitele v kartografii, Meriana, jehož plán Paříže z roku 1615 má stejnou vadu. Právě srovnáním s tímto Merianovým plánem se však přesvědčíme, oč je Hollarovo umění dospělejší Merianova, neboť svým přirozeným smyslem pro gradaci a pro jemnost kresby předčí Hollar daleko svého učitele. Snad by se mohlo namítnouti, že Merianův plán je realističtější, protože ukazuje více podrobností, avšak právě poněkud schematisující manýra Hollarova učinila plán Brém přehlednější a jasnější v celkovém uspořádání. Při rozboru jednoho z londýnských plánů (P 1006) uvidíme ještě lépe, jak značný je rozdíl mezi prací Merianovou, která je polo plánem, polo pohledem a mezi Hollarovým leptem, u kterého umělec zcela správně obětoval rušící jednotlivosti, aby tím získal přehlednosti. Vedle plánu Brém možno ukázati na úplně stejně provedený plán Hamburku (P 851), který rovněž vyniká značnou plastikou a tím podmíněnou přehledností. U plánu Nitry (P 904) poznáváme ihned, že Hollar měl jinou předlohu, než u plánu hamburského aneb brémského. Kreslič plánu Nitry vězí ještě úplně v pojetí XVI. století. Je to ptačí pohled na romantickou krajinu, u které není ještě provedena zásada přehlednosti, pokud možno největší. Je to zase plán, jenž není

plánem ve smyslu moderní kartografie a není pohledem na město, jako jiné Hollarovy práce, nýbrž stojí asi uprostřed mezi oběma způsoby vyobrazení měst, způsoby zásadně mezi sebou rozlišnými. Hollar provedl tento lept známým svým přesným způsobem, jenže nejasná matná gradace ukazuje na raný vznik leptu. Výborný je zato pohled na heidelberský zámek a zámeckou zahradu (P 853). Je to více plán než pohled s přirozeného stanoviska. Umělci šlo o to, zachytiti pokud možno přesně a názorně rozdělení zámecké zahrady, polohu zámku v komplexu zahradními a celkové umístění zámku a zahrady v okolní krajině. Proto zvolil pohled se shora, tedy ptačí pohled, zastřený však kulisou popředí. Způsob kresby odpovídá úplně pozdějším Hollarovým krajinářským kresbám a leptům, takže podle našeho názoru je Hollar i původcem předlohy tohoto krásného listu. Celková formace krajiny okolo Heidelberku podpořovala jeho kompozici. Jako stanovisko si zvolil patrně pahorek nad zámkem, který je na leptu naznačen pruhem půdy v popředí, z něhož vyrůstají různé menší rostliny a strom, dělící lept asi v první čtvrti odprava na dvě nestejně části. V střední části prostoru vidíme pod sebou zahradu a zámek; za nimi pak pahorky, jež oddělují tuto část od pozadí. Uprostřed v pozadí vidíme rýnskou rovinu, na pravo pod zámkem město, řeku Neckar a na druhém břehu mírné pahorky, táhnoucí se až do pozadí. Popředí je naznačeno jen uvedeným již pruhem půdy a stromem. Přechodu k střední části není, protože terén patrně rychle a srážně klesá. Avšak i tento úzký pruh popředí stačí, aby byla zmírněna umělost ptačího pohledu. Hollar dosáhl tím při naprosté přehlednosti plánovitého pohledu, která byla hlavním požadavkem, značné prostorové přesvědčivosti, stupňované tím, že pohled-plán pojal úplně krajinářsky a ne jako kartografické schema, které jsme na příklad viděli u jeho plánu Brém. Zámek je, pokud možno dnes posouditi, zobrazen věrně, kresba ovšem v jednotlivostech ještě není tak podrobná jako později. V některých částech dělá lept dojem dosti archaisující, v stafáži, to jest v stromoví, v rostlinách, v popředí a také u stromu v popředí vidíme zbytky starého krajinářského pojetí, které možno snad nejlépe charakterisovati jmény Lukáše Cranacha, Augustina Hirschvogela aneb Hanse Seb. Lautensacka. Je ještě mnoho romantické nálady v takto pojatých formách stromů, mnoho schematicnosti v kresbě listoví stromů na pahorcích na levo a také atmosférická gradace připomíná ještě německé malé mistry. Je to však jeden z nejmalebnějších leptů Hollarových, který ukazuje, kde byly prameny tohoto krajinářství a kam šly jeho snahy. Žádný z dřívějších mistrů nedosáhl tak jemné stupnice tónů mezi stíny a světy a přes vytčené stopy starší krajinářské tvorby působí lept svěžím realistickým dojmem. Nesmíme zapomínati, že Hollar byl na začátku své dráhy a že by bylo nespravedливо



měřiti výkony mistra tříadvacetiletého měřítkem jeho prací z let čtyřicátých a začátku padesátých. Archaismy, které jsme našli v štafáži heidelberského leptu, vedou nás k celé skupině leptů jiných, kde rovněž pozorujeme podobnou historisující a schematickou kresbu, hlavně stromoví. Odmitli jsme Mádlovo tvrzení, že rys a zvláště hutná linie »Malých pohledů« předpokládají Hollarovu znalost zajímavých leptů Jana van de Velde.<sup>38)</sup> U leptů, o kterých nyní pojednáme, nutno přisvědčiti domněnce, že Hollar znal práce Jana van de Velde a starších krajinářů grafiků. Rozdíl je ten, že »Malé pohledy« jsou pohledy pokud možno realistické, u nichž i štafáž je více méně přirozená, kdežto lepty, které uvedeme, jsou vesměs v celku i v jednotlivostech komponované krajiny, sestavené z ustálených krajinářských kulis. Jako nejvýraznější příklad bychom uvedli lept P 1238, o němž se někteří autoři domnívají, že zobrazuje léčivý pramen v Spaa.<sup>39)</sup> K tomuto leptu nutno připojit dva další lepty P 1239 a P 1240. Rozměry nejsou sice úplně stejné, výška leptů P 1239 a P 1240 je o něco menší, avšak celkové provedení, hlavně kresba jednotlivostí řadí tyto lepty převládě k leptu P 1238. Jsou to lepty krajinářské, sotva však vyobrazení určité krajiny, spíše volné komposice. Hloubka prostoru je ještě malá. Všimněme si u leptu P 1238, jak úzkostlivě je blízké a vzdálenější popředí ohraničeno keři, zídou, stromy a malým porostem, aby se nenaskytl pohled do dálky. Všimněme si dále tvarů stromů! Dva stromy v popředí na leptu P 1238 připomínají nám živě strom na leptu heidelberském (P 853). Velký košatý strom uprostřed, který zabraňuje vyhlídku do dálky, je přímo prototypem krajinářské kulisy, kreslené schematicky podle staršího zvyku. Jednotlivé chumáče listové jsou kresleny tak, že oko mimoděk spojuje schematické půlkruhové kontury jednoho chumáče s druhým v kruh, jehož střed je přibližně také středem stromu. Tak vzniká celý systém koncentrických kruhů, z nichž se skládá košatá koruna stromů. O atmosférické perspektivě není u leptu P 1238 ani řeči; není prostě pro ni místa. Všechno nasvědčuje, že Hollar měl při zhotovení leptů starší předlohu, že kresba k leptu nepochází od něho, rovněž ne u dalších dvou jmenovaných leptů P 1239 a P 1240. Dále sem patří lepty »Počasí« (P 618 až 621) a »Měsíců« (P 630 až 641), zhotovených přímo podle předloh Jana van de Velde. Na rozdíl od krajinářských řad Hollarových, »Malých pohledů« a »Amoenissimae effigies« jsou to krajinářské žánry, nikoliv realisticky pojaté krajiny. Hlavní komposiční úlohu mají jen žánrové příběhy, znázorňující podle tehdejšího zvyku jednotlivá počasí aneb jednotlivé měsíce tím, že umělec ukazuje lidi při jejich obvyklých zaměstnáních

<sup>38)</sup> Mádli na uv. m. 42.

<sup>39)</sup> Parthey poznamenává, že na jednom frankfurtském exempláři leptu je poznamenáno inkoustem »Wolfsbrunn zu Heidelberg am Neckar«.



na jaře, v létě aneb v jednotlivých měsících. Krajina tvoří jen štafáž těmto žánrům, zcela podle zvyku starší holandské krajinářské školy, která nedospěla ještě ke krajině prosté všech žánrových přidavků. Mádl uvádí, že Hollar volil u další řady »Počasí« podle vlastních kreseb (P 622—625) čtyři konkrétní pohledy městské.<sup>40)</sup> Zcela správně. Nadání Hollarovo nešlo ke krajině komponované. Je příznačné pro něj, že i u temat úplně ustálených, jako byly řady »Počasí« aneb »Měsíců«, volí jako výplň krajinu aneb pohledy na město, při čemž žánrové prvky jsou pokud možno nejvíce potlačeny. Při jeho »Počasích« tvoří základ zobrazeného námětu architektura města aneb krajina, a postavy, které plní tyto veliké scenerie, jsou zcela malé, takže nevystupují nijak rušivě a tvoří toliko štafáž krajinářskému okolí. Proti leptům podle Jana van de Velde se tu jednotlivé kompoziční části úplně změnily. Přes to však nalezneme i u této řady počasí dosti prvků, které na rozdíl od »Malých pohledů« aneb řady »Amoenissimae effigies« ukazují ještě na souvislost s Janem van de Velde. Všimněme si jen skupiny stromů na leptu P 622 a srovnajme ji s leptem P 1238. Zase zjistíme schematickou kresbu listoví, ačkoliv méně nápadnou než u listu P 1238; také na vyobrazení »Léta«, P 624 nalezneme mezi realisticky zobrazenou městskou krajinou takovou schematicky kreslenou štafáž a příběfeme-li k srovnání jeden z listů »Počasí« podle Jana van de Velde (P 620), pochopíme ihned na základě skupin stromů nalevo, odkud bral Hollar své vzory těchto krajinářských kulís. Další srovnání velkých žánrových skupin v popředí listu P 620 a malých nevтіravých postav leptu P 624 potvrdí ještě jednou náš názor, že Hollarovy vlohy nevedly ho ke krajině žánrové. V obou řadách pozorujeme ještě značnou jednotvárnost gradace. Lepty působí světlým dojmem, protože stupnice nejde do nejhlubší černě, nýbrž přestává na polotónech. Proto jsou také rozdíly v světlosti jednotlivých postav a tvarů postav a štafáže tak málo účinné, že tím trpí jejich plastická zřetelnost. K uvedeným raným leptům, provedeným podle staršího způsobu, nutno ještě přiřaditi tyto listy: P 1223 kostel u rybníka podle Marka Geeraertse,<sup>41)</sup> P 1228 pahorkovitá krajina, úplně ještě v duchu nejranějších leptů Hollarových, P 1229 zámek u řeky, P 1231 zámek u jezera, P 1232 zámek s padacím mostem, P 1234 horská krajina,<sup>42)</sup> P 1236 Maria sedící na velbloudu, P 1237 zřícenina věže a P 1243 kostelíček s procesím. Všechny tyto lepty ukazují většinou stejné kompoziční znaky, jako popsané již komponované žánrové krajiny. Někdy vy-

<sup>40)</sup> Mádl na uv. m. 43.

<sup>41)</sup> Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon* I., 579, míní, že předloha bylo dílo Marka Geeraertse mladšího, syna známého rytce, o jehož plánu Brug jsme šíře pojednali. Podle novějších prací zdá se však, že Hollar kopíroval zde dílo M. Geeraertse staršího. Viz *Thieme-Becker* na uv. m. XIII., 326.

<sup>42)</sup> Exemoplář Britského Musea je signovaný W. Hollar fecit, mimo to čteme na pravo jména J. S. Küsten.



Sedící žena, podle Rembrandta, asi 1635.  
Portret Saskiin, podle Rembrandta, 1635.



Muzská hlava, podle Bylerta, 1635. — Ženská hlava z řady „Reisbuchlein“, 1636.

niká ráz žánru více, někdy se skoro ztrácí, avšak celkové provedení těchto leptů nepřipouští pochybnosti, že jsou to Hollarovy práce z německé doby.

V úzké souvislosti s touto krajinářskou tvorbou obou směrů, realističkého a žánrového, je dále několik leptů, které ilustrují válečné aneb jiné významné události, jimiž tehdejší vzrušená doba, doba největší války a největších národohospodářských a kulturních převratů XVII. století, byla tak bohata. Při této příležitostné tvorbě, k níž celkem vzato patří i popsaný již list s vyobrazením ochočeného slona (P 2119), šlo hlavně o názornost, takže není k nim třeba tak přísného měřítka, jako k samostatné tvorbě krajinářské aneb později k reprodukčním portrétům. Jsou to listy celkem bez větší umělecké ceny a nesou všechny znaky tvorby okamžikové, jako na př. vyobrazení bitev, obléhání, kde se snad obdivujeme dobrému pojetí krajiny, v níž se událost děje, aneb dovednosti, s kterou jsou uspořádány houfce vojska, přehlednosti a instruktivnosti, na kterých však nežádáme vysokých uměleckých kvalit. Uvidíme však, že v době pozdější dostalo se i této příležitostné tvorbě Hollarově dokonalosti, jakou bychom ztěžší našli u jiných grafiků, kteří se zabývali takovými efemerními pracemi. Jsou to lepty P 533, poprava Barnefeldtova, P 534, obléhání Tábora, P 535, obléhání města Casale, P 536, vzetí Frankfurtu nad Odrou, P 537, bitva u Lipska, P 538, dobytí Oppenheimu, P 539, útok Gustava Adolfa na Wallensteinův opevněný tábor u Norimberku, P 540, potyčka u Philippsburku, P 541, dobytí pevnosti Schenkenschanz, P 542, tábor u Maziers a P 683, námořní bitva u Bergen op Zoom, s přehlednou mapou části Flander.

Tof v hlavních rysech přehled krajinářské tvorby Hollarovy za pobytu v Německu. Výsledky našeho rozboru možno shrnouti asi v těchto slovech. Již v Praze se obrací Hollar v malých leptech (Bor. 718 a-e) k tvorbě krajinářské. V Německu se naučil u Meriana řemeslné stránce leptu, přijal však od něho také několik ustálených schemat tvorby topografické a kartografické. Ve svých kresbách a pohledech, zařazených do samostatných krajinářských serií »Malých pohledů« a »Amoenissimae effigies«, obrací se Hollar stále více k tvorbě realistické. Jeho krajinářské pohledy jsou vesměs přesné v podání celkového charakteru vyobrazené krajiny a v jednotlivostech, pokud možno dnes přezkoumati. Náš umělec nedospěl však ještě k oné dokonalosti kresby, kterou se vyznamenávají jeho anglické a antverpské lepty. Zanedbává ještě dosti jednotlivosti, kreslí sice přesně celkové obrysy, nedá si však práci s detailním propracováním. Snad tomu ani nechtěl. Dovede ve svých lineárně pojatých kresbách a krajinářských leptech zachytiti tak dobře atmosférickou perspektivu, že vzniká domněnka, že hlavní úlohu spatřil v tom, vystihnouti



celkový ráz a náladu krajiny. Při tom nesouvisí jeho krajinářská tvorba nikterak s právě vyrůstající generací holandských vel mistrů krajinářství. Při veškerém půvabu, jímž dovede vybavit své krajiny, zůstávají jeho lepty dokumentem, v němž pokud možno nejméně vystupují osobní nálady aneb komposiční choutky. Jeť krajinářem, není však básníkem. Vedle těchto krajinářských leptů máme od Hollara i krajiny žánrové, jež jsou ve větší aneb menší souvislosti s tvorbou starší, hlavně s uměním holandského mistra Jana van de Velde. V těchto žánrových krajinách archaisujícího rázu netvoří Hollar podle vlastních vloh a vlastní záliby. Jsou to většinou reprodukce námětů starších mistrů aneb komposice sestavené z konvencionálních kulis, vytvořených uměním starším. U obou směrů se obdivujeme jemnosti jeho linie a dovednosti kresby, ale v leptech žánrových krajin není jeho schopnost, zachytiti atmosférickou náladu krajiny, tak patrná jako u samostatných leptů krajinářských. V antverp-ské době se vrací Hollar k tomuto oboru krajinářské tvorby, avšak na úplně změněných základech, takže tehdy vznikají lepty, jež svědčí o dokonalosti jeho umění. Značnou složku této doby německé tvoří však lepty kartografické. Nalezneme mezi nimi listy, které možno zařaditi mezi nejlepší práce Hollarovy, v jiných zase proniká jeho školení v dílně, která byla v mnohých směrech zaostalá, ale přece většinou jsou to práce, jež vydávají skvěle svědectví o technických a uměleckých schopnostech mladého umělce, který svým hlubokým uměleckým nadáním dovede prodechnouti tuto poněkud suchopárnou tvorbu, takže předčí jemností kresby a svěžestí podání svého učitele.

Celkové pojetí těchto listů je založeno na starší kartografické tvorbě, avšak velmi brzy se osvobozuje Hollar od všech tradičních nedostatků. Ke kartografickým pracím možno přičísti i ty příležitostné listy, které znázorňují některý příběh z historických událostí tehdejší doby. Jsou to většinou plány obležených a dobytých měst. Je příznačné, že stejně jako holandští mistři žánristé vyhýbá se Hollar úzkostlivě námětům daným ukrutnostmi a hrůzami války. Nemyslíme, že by byl nedovedl zachytiti svou jehlou i větší aneb menších dramát, jež se skoro denně v zhoubné válce opakovala. Zdá se, že pražské události pobělohorské působily tak silným dojmem na jeho plachou duši, že se raději navždy vyhnul tragice velké války. Tím by se také vysvětlila volba jeho pobytu v krajích válkou méně postižených. A měl přece dosti příležitosti zasáhnouti také účinněji do tvorby, líčící události války. Od roku 1630 vydával jeho učitel Merian ve Frankfurtu dílo »Theatrum europaeum«, kroniku třicetileté války. Nenajdeme mezi četnými ilustracemi bohatě zdobeného díla ani jednu, kterou bychom mohli připsati Hollarovi.

Jak již bylo řečeno, tvoří krajinářská jeho tvorba v širším slova smyslu

hlavní složku jeho činnosti za pobytu v Německu. Nutno se teď ohlédnouti po leptech z jiných oborů a doplniti tak obraz jeho uměleckého vzrůstu, získaný rozbořem tvorby krajinářské. Nejskrovnější je zastoupena v té době tvorba portrétní. Známe jen jeden datovaný list P 1378. Je to reprodukce obrazu německého mistra J. Pencze, který byl dříve na zámku Rosswaldu ve Slezsku v okrese krňovském.<sup>43)</sup> Lept je v mnoha směrech velmi zajímavý. Je to první reprodukce Hollarova podle portrétní. Již roku 1827 marně pátral Heinrich v Rosswaldu po předloze a po desce Hollarova leptu, která podle legendy jednoho exempláře leptu měla býti v majetku Alberta hraběte z Hodic, sídlícího na Rosswaldu v polovici XVIII. století.<sup>44)</sup>

Z této legendy a také z nápisu leptu nelze vyčísti s naprostou jistotou, byl-li portrét vyobrazeného norimberského senátora Coleria olejomalba neb kresba Penczova. Kloníme se spíše k názoru druhému, že totiž předlohou tu byla kresba, provedená olůvkem aneb stříbrným kreslískem. Tím by se vysvětlil nejlépe ráz leptu. Již Parthey poznamenává, že deska nebyla snad dokončena aneb byla jen slabě vyleptána, a že celá část od brady je jen lehce šrafována. Lze si sotva mysliti, že by byl Hollar, který měl již jeden pokus o reprodukci olejomalby za sebou (P 133 podle Heintze, viz výše), nedovedl alespoň přibližně reprodukovati portrét, modelovaný olejovými barvami, zvláště když vezmeme v úvahu jeho rychlý pokrok, tak zjevně patrný v leptech krajinářských. Máme za to, že se přizpůsobil úplně kresbě, že dokonce vede čáry podle čar kresby a že tím se nejlépe vysvětluje skutečnost, že deska je zdánlivě nedokončena a lehce vyleptána. Za tohoto předpokladu je práce Hollarova velmi dobrá. Nemůžeme dnes zjistiti, je-li v kresbě přesná, nevíme také, byla-li modelace předlohy silnější, ale to, co Hollar vyleptal, stačí úplně k přesvědčivé charakteristice vyobrazeného muže. Nelze říci, že první pokus Hollarův v tomto oboru zůstal bez úspěchu. Pozoruhodná je jeho kreslířská pohotovost. Čáry jsou velmi jemné a při tom vedeny jistou rukou. Tím podmíněná modelace zdá se úplně správná; jen gradace je slabá, ale podle vysloveného již názoru nebyla v předloze silnější. Charakter leptu byl zde, jak soudíme, dán charakterem předlohy, totiž kresby, takže Hollar mohl ukázati jen svou dovednost reprodukovati. Jak dovedl Hollar barevnou předlohu převést v toninu černobílou, nemůžeme z listu P 1378 poznati, protože dalších příkladů portrétních leptů až do roku 1635 nemáme.

Roku 1634 podnikl Hollar, jak Mádl přesvědčivě dokázal, cestu do Ho-

<sup>43)</sup> E. W. Braun pátral v době nejnovější po ztraceném originálu Hollarovy rytiny, avšak doposud bezvýsledně. Viz E. W. Braun, *Belvedere*, 1922, 117—118.

<sup>44)</sup> *Wolný: Taschenbuch für die Geschichte von Mähren und Schlesien, Brünn 1827, Parthey na uv. m. 633.*

landska.<sup>45)</sup> Mimo uvedené důkazy z topografie leptů, kterých použil Mádl k rekonstrukci holandské cesty Hollarovy, můžeme uvést ještě jiné okolnosti, které mohou být svědectvím, že se Hollar tehdy seznámil s holandským uměním. Roku 1635 pracuje o dvou leptech, jež měly za předlohy dvě rané práce Rembrandtovy, totiž nahý sedící ženský akt (B 198)<sup>46)</sup> a Saskiin portrét (B 347). Listy mají neobyčejný význam pro dějiny Hollarova umění, protože po prvé, pokud můžeme dnes zjistiti, přichází do přímého styku s mohutně rozkvetlým uměním holandským.

Nás zajímá zde především otázka, čeho získal Hollar tím, že se seznámil s Rembrandtovými pracemi. Oba lepty povstaly v době, kdy Rembrandta nejvíce zajímal světelný problém t. zv. šerosvitu. Vlivy problému toho vidíme jasně u dvou listů. Lept B 198 předvádí nám sedící nahou ženu s pravé strany osvětlenou vpádem prudkého světla. Proti těmto silně osvětleným částem těla postavil Rembrandt neosvětlené úplně do hlubokého stínu, takže v přechodech vidíme jen málo polostínů. Není zde místa, abychom obšírněji rozebrali světelné problémy Rembrandtovy tvorby, hlavní naší úlohou je dokázati, že i Hollar zajímaly u tohoto leptu především tytéž problémy jako Rembrandta. Totéž vidíme u druhého Rembrandtova leptu B 347. Saskie, hledící napravo, je prudce zpředu osvětlena a tím zůstává celá zadní část účesu ve stínu, rovněž část oděvu a spodní část pozadí. Rembrandtovi šlo u tohoto raného leptu o to, aby zachytil čistě malířské hodnoty ženské hlavy leptem, a myslíme, že tento list patří k nejlepším ukázkám tehdejších jeho snah.

Hollar reprodukuje oba lepty v listech P 603 (akt) a P 1650 (Saskia). Obě kopie jsou proti originálu obráceny. Jako u nejranějších kopií podle Dürerových leptů, pozorujeme i zde, že Hollar chtěl napodobiti předlohu pokud možno přesně. Kresba leptu P 603 je skoro úplně totožná s kresbou Rembrandtovou a vidíme, že Hollar zachycuje stejně dobře celkové obrysy, jako jemné stínování bílé plachty vedle postavy aneb kudrny vlasů. Proti přesnosti kopie v kresbě není celkem námitek. Také stínování vystihl Hollar celkem velmi dobře. Jako Rembrandt, ovládal i on mistrným způsobem jehlu, a co do jemnosti a lehkosti tahů mohl směle soupeřiti s holandským mistrem. Podařilo se mu také dobře zachytili světelné efekty, o které usiloval Rembrandt. Přes to však nedostihuje kopie originálu, neboť se nám zdá, že je matnější, než Rembrandtův lept. Tuto věc možno lehce vysvětliti. Rembrandt tvořil přímo ze svého genia, jeho ruku vedla jen jeho bohatá fantazie a když mu šlo o určitý světelný problém, mohl své myšlenky mnohem volněji přenést na kovovou desku než

<sup>45)</sup> Mádl na uv. m. 50.

<sup>46)</sup> Viz místo jiných W. v. Seidlitz: Die Radierungen Rembrandts (Lipsko 1922), 172, 178, 241 a vyobrazení pod číslem B (artsch) 198, B 347.





Klančí se kavalír, okolo 1635. — Bitva na moři, okolo 1635.





Hollar, ulující o přesnou kopii. Tak by se vysvětlovala menší hloubka stínů Hollarových a snad také ještě ne úplně dospělou technikou, která tvoří polostíny tak tmavé, že další účinná gradace k stínům zcela hlubokým je již znemožněna. Přes to však je Hollarova kopie Rembrandtova listu skvělým svědectvím pro umění a nadání mladého mistra, stejně jako druhý lept podle Rembrandta, portrét Saskiin (P 1650). V tomto leptu se seznamuje Hollar poprvé s Rembrandtovým způsobem modelace obličejů systémem křížujících se čárek a teček, nepravidelných kratších aneb dalších čárek, zkrátka s osobitým způsobem grafika, jenž zavrhl jakékoliv pravidlo modelace určitým kladením čar, protože ve všech takových systémech cítil jen překážku. Rembrandt opovrhoval ustálenými technickými praktikami, aby mohl volněji tvořit a vyjádřit to, co v něm vřelo. I u tohoto listu zmínil Hollar prudké rozdíly mezi stíny a světlými tak, že nedošel úplně hloubky v stínech. Kresba je opět velmi přesná a napodobuje i malé podrobnosti originálu. Oba listy podle Rembrandta patří k nejlepším pracím Hollarovým, nelze však říci, že převzal *všechny* problémy Rembrandtovy. Nelze si také myslit, že Hollar mohl jít touž drahou jako Rembrandt. Jednak různost uměleckého nadání a nazírání byla příliš velká, jednak Hollar nemohl zůstat po celý svůj život pouhým kopistou amsterodámského mistra. Seznámil se sice s problémem šerosvitu, ale dal se brzy jinou cestou, protože ryze malířské nazírání neodpovídalo jeho nadání. V letech 1635 až 1636 provádí však několik leptů, které ukazují, že popud, získaný studiem Rembrandtových leptů, nepůsobil na něj jen chvilkově. Nemáme sice více leptů podle Rembrandtových listů, zato však několik jiných prací, které nám ukazují, v kterém směru těžil z nového obohacení. Jsou to lepty provedené podle Felixe Bilera P 1528, 1529, 1654, 1656 dvě mužské a dvě ženské hlavy. Biler je záhadnou osobností. Jeho jméno vyskytuje se jen v Hollarových leptech a nikde jinde. Wurzbach<sup>47)</sup> má za to, že je totožný s nizozemským portrétistou a malířem žánrových scén Janem van Bylertem, a že zvláštní způsob signatury vedl Hollar k omylu, že se umělec jmenoval Felix Biler. Opravdu nalezneme na leptu P 1529 jméno umělce J. F. Biler a na leptu P 1656 J. Felix Biler. Wurzbach má asi pravdu. Je velmi pravděpodobno, že Hollar reprodukoval jméno holandského umělce nesprávně, a Wurzbachova domněnka se jen posílí, uvážíme-li, že i Rembrandtovo jméno je na obou leptech poznačeno nesprávně, neboť Hollar nazval umělce: »Rheinbrand«.<sup>48)</sup> Bylert maloval žánrové scény hlavně galantní společnosti, vojáky s jejich milenkami při hře neb při hudbě, vedle toho také scény mytologické. Všeobecné mínění je, že si za svého pobytu v Itálii přivlastnil úplně novou malířskou

<sup>47)</sup> Wurzbach na uv. m. I., 228—229.

<sup>48)</sup> Na leptu P 1650: »Reinbrand«.

manýru Caravaggia a jeho následovníků, jako Honthorsta a jiných. Byl tedy rovněž malíř, který se zabýval světelným problémem šerosvitu. Proto nás nepřekvapuje, že Hollar si vyvolil za předlohy jeho obrazy vedle Rembrandtových. K uvedeným čtyřem leptům, jež jsou přímo označeny jako kopie podle Bylerta, možno ještě přiřaditi další listy, jež ukazují stejné pojetí, takže se domníváme, že jsou rovněž kopiemi podle hlav Bylertových. Jsou to listy P 1677, P 1679, P 1680, P 1682, P 1683, vesměs mužské hlavy. Některé z těchto a podobných hlav jsou podle tradice vlastní portréty Hollarovy, tak P 1668, P 1683. Lept P 1669 je prý portrétem syna Hollarova z prvního manželství.<sup>49)</sup> Všechna tato pojmenování leptů Hollarových jsou bez podkladu, naopak při srovnání s lepty, které nesou jméno Bylertovo, přicházíme k bezpečnému přesvědčení, že všechny námi uvedené lepty jsou kopie mužských hlav z Bylertových veselých žánrových scén. Tím se i vysvětluje, že se setkáváme s dvěma lepty směřujícími se mužských hlav. Hollarovi stejně jako Bylertovi nešlo o portréty. Jsou to prostě obvyklé žánrové hlavy, jež nás zajímají hlavně po stránce umělecké. Je-li náš názor o leptu P 1378, provedeném podle Pencze, správný, že je totiž reprodukcí kresby a ne olejomalby, jsou tyto hlavy první pokusy o reprodukcí malovaného lidského obličeje v černobílé tonině leptu. Všechny listy jsou tmavé a vyvolávají neobvyklý dojem tím, že rozdíl mezi stíny a světlými jsou příliš příkré, bez náležitých přechodů. Mohlo by se myslet, že vinu na tom má nedokonalá technická zručnost. Krajinnářské listy z téhož roku však ukazují, že Hollar dovedl odstupňovati jemné tony svých leptů. Charakter leptů byl určen předlohou. Jak již bylo řečeno, jsou Bylertovy obrazy plny prvků caravaggiovských. Tím se na příklad zcela nenásilně vysvětluje úplně temná hlava P 1649. Hollar viděl prostě na Bylertově malbě hlavu ponořenou úplně do temnoty pozadí, u níž jen některé části, hlavně nos a pravá tvář, byly poněkud osvětleny, a vzal si za úlohu, reprodukovati obličej leptem. Úlohu měl usnadněnu tím, že caravaggiovský šerosvit tlumil všechny barvy, takže problém adekvatního převodu barev v černobílou stupnici byl méně obtížný. Hollar však nepočítal s tím, že takto malované hlavy mohly působiti přirozeně jen v celkovém okolí, a proto máme dnes dojem, že hlavy jsou příliš černé, protože jsou izolovány. Lepty, které jsme právě uvedli, jsou studijní hlavy, na nichž se Hollar pokoušel zdolati nejtěžší grafický problém vůbec, totiž vyjádřiti barevné valeury jednobarevnými světlými a stíny tak, aby pokud možno nejméně vystupo-

<sup>49)</sup> Viz u *Borovského*, Hollar, vyobrazení leptu P 1669 na str. 102, leptu P 1649 a P 1668 na str. 98. U leptu P 1669 vidíme snad nejlépe neudržitelnost takových libovolných pojmenování, která se ovšem nevyskytují jen u Hollarových děl, nýbrž jsou nezbytným inventářem každé populární monografie o některém vynikajícím umělci. Podle všech slohových znaků pochází lept P 1669 z roku 1635 aneb 1636, kdy Hollar syna ještě neměl. Určitě patřil lept k řadě, která dostala roku 1646 již druhý titul (P 1648). Hollar byl tehdy nejvýš osm let ženat, kdežto mužská hlava P 1669 je hlavou mladíka kterému již rostou vousy!



vala lineární podstata. Za tím účelem volil Rembrandtův způsob nepravidelného čárkování a tečkování, a tak se značně přibližuje velmistru grafiky; jeho malby ovšem nemohl v těchto samostatných pracích dosáhnouti, protože vycházel ze zcela jiného pojmání cílů grafické tvorby. Rembrandtovi šlo jen o komposici z velkých mas stínů a světél, kdežto u Hollarových leptů vystupuje nejvíce silná plastika, která se neohlíží po barevných valeurech. Lept P 1650, Saskiina hlava, je velmi dobrou kopií podle Rembrandta, u níž kopista svým darem přesné a jemné kresby dosáhl skoro hravě dojmu pravého leptu Rembrandtova. Listy jako P 1649 aneb 1669 z téže řady, jsou pokusy o zdolání stejného výtvarného problému. Výsledek však jest zcela jiný, úplně nemalířský. S těmito listy podle Bylerta možno pak sestaviti řadu ženských hlav, spojených po prvé roku 1636 a pak roku 1646 v řadu P 1646—1669.<sup>50)</sup> Ačkoliv zase používá Rembrandtovy techniky nepravidelného čárkování a hlavně tečkování,<sup>51)</sup> dosáhl zase opačného účinku než Rembrandt. I u těchto ženských hlav je plastika dosti silná, gradace se však nezdařila. Vedle největších světél vidíme skoro bez přechodu hluboké stíny a to přímo v obličejí, takže obličej je sic vymodelován velmi zřetelně, avšak na úkor dojmu přirozenosti. Nejlepším příkladem je snad hlava P 1664 a dvě hlavy, u nichž je Bylert přímo označen jako autor předlohy, P 1654 a 1656. Stejně je provedena hlava podle Škréty P 1643, P 1554 podobizna mladého děvčete a starce podle J. Hulsmanna, umělce v Kolíně žijícího, P 2000 a hlavně dvě hlavy černochů P 2003<sup>52)</sup> a P 2005. Ze všech uvedených listů můžeme teď usouditi, jak dopadly jeho holandské studie. Je beze sporu, že cesta do Holandska měla na něj velký vliv. Před ní Hollar nevyleptal (list P 1378 vyjímaje) portrétních leptů. V Holandsku se seznamuje s tvorbou Rembrandtovou a Bylertovou, již vycházeli z problému šerosvitu. Ve dvou leptech kopíruje Rembrandta přímo mistrně a jen v gradaci jsme zjistili nepatrné odchylky, které však nejsou na ujmu jakosti reprodukcí. Jakmile však začal prováděti kopie podle malovaných předloh, totiž podle Bylertových obrazů, ukázalo se, že problému šerosvitů nepochopil tak jak Rembrandt, nýbrž spíše tak jak Leonardo da Vinci. Jemu je totiž šerosvit jen prostředkem výrazné modelace obličeje. Protože však obličejy jsou vytrženy ze souvislosti, v které podobné silné plastické efekty jsou oprávněny, jsou jeho

<sup>50)</sup> První titul: Reisbuchlein von allerlei Gesichter und etlichen frembden Trachten . . . . . Gradiert zu Cöllen durch Wentzeslaum Hollar von Prag Anno 1636 Abraham Hogenberg excudit (P 1646).

Druhý titul: Varie figurae Wenceslao Hollar Bohemo collectae et aqua forti aeri insculptae, Antverpiae Anno 1646 (P 1648).

<sup>51)</sup> Viz hlavně lepty P 1667, (o kterém Parthey míní, že je snad nedokončen, je to však zase studie), a P 1663.

<sup>52)</sup> Tato hlava v B. M. ve 4 stavech: 1. bez orámoví, vlasy světlé, 2 s linkou, která lept rámuje, vlasy tmavší, 3. vlasy a obličej úplně přešrafovány, napravo později připojeno W. Hollar fec. 4. přepracovaná deska bez podpisu s adresou nakladatele »sould by P. Stent«.



listy nepřirozené, někdy příliš temné, vždy bez lehkých přechodů, takže obličej je skoro násilně vymodelován. Z leptů podle Bylerta vidíme, že Hollar nestane se nikdy grafikem-malířem ve smyslu umění Rembrandtova, že hlavní úlohu u něho bude vždy mít plastická jasnost a plastické hodnoty barvy, ačkoliv ještě jednou a to roku 1645—1646, kdy se stýká s uměním Elsheimerovým, pokouší se úspěšně o zdoání problému šerosvitu. Po holandské cestě pokračuje Hollar skoro systematicky v pokusech v leptu portrétním a list, který povstal o tři roky později, portrét hraběte Arundela (P 1351), ukazuje, jak rychlými kroky šel od základů získaných v Holandsku přes vynikající práce na začátku čtyřicátých let k mistrovským leptům doby antverpské.

Náměty, které si z Holandska odnášel, byly tedy bohaté a možno říci, že pro tvorbu portrétní přímo rozhodující. Avšak také pro krajinářství nezůstala holandská cesta bez bohaté kořisti. Dokazují to nejméně čtyři lepty řady »Amoenissimae effigies« (P 695—718), a to pohledy na Delfts-haven, Zuidersee a širé moře P 715—718. K tomu však nutno připojit skupinu leptů podle známého holandského malíře Bonaventury Peeterse (P 1256—1260). Jsou to velmi dobré práce, plné nálady a atmosféry. Ačkoliv zase jde celkem o žánrové krajiny, kde místo lidí vidíme válečné koráby v jednoduchém krajinném rámci, totiž na moři, nesmíme zamlčet značného pokroku proti leptům podle Jana van de Velde. Jsou to hotové mariny v tom smyslu, jak nám je předvádí Jan van der Capelle, Simon de Vlieger aneb i Bonaventura Peeters, komponované a přece realistické. Tu a tam není v jednotlivostech hloubky gradace, je však také možno, že předloha nedávala možnosti takové gradace. Listy tyto a zkušnosti získané v portrétu jsou velmi cenné aktivum studií v Holandsku.<sup>53)</sup> Mimo to získal tam snad také první podněty pro krojové studie. Dokazuje to řada »Reisbüchlein« P 1646—1669, kde se po první krojové podrobnosti staly předmětem vyobrazení, hlavně lept P 1665 této řady, kde stejně jako na jednom obraze Terbochově<sup>54)</sup> vůbec obličej je zobrazené ženy nevidíme, dále pak barvami provedená krojová studie, jež se chová v pražském Hollareu, a dva listy, jež patří zřejmě k sobě, P 1997 a P 1998. Listy sice nejsou datovány, avšak Hogenbergova adresa a hlavně celkové provedení, jako modelace obličejů dámy, úplně podobná leptům P 1667 aneb P 1651 (který byl přímým vzorem leptu P 1998), jež jsou datovány rokem 1635, dokazují, že oba lepty vznikly rovněž roku 1635

<sup>53)</sup> Naše datování opírá se o tyto důvody. Bonaventura Peeters stal se po dlouhých námořních cestách teprv roku 1634 mistrem v Antverpách, takže tímto rokem je dán termín, před kterým lepty Hollarovy nemohly vzniknouti. Signatura listu P 1257 Wentzel Hollar fecit dokazuje zase, že listy nemohly vzniknouti po roce 1636, protože později Hollar nikdy neužívá německého tvaru křestního jména. Ostatně i celkový ráz leptu ukazuje ještě na dobu německou.

<sup>54)</sup> U Terborcha ovšem za zcela jiných okolností.

aneb 1636. Lept P 1997 ukazuje nám kavalíra v bohatém kroji tehdejší doby, který pozdravuje ženu, stojící proti němu v kroji vznešené kolínské aneb brabantské dámy.<sup>55)</sup> Zaznamenáváme zde toliko začátky, protože k plnému rozvoji přišel tento obor Hollarova díla teprv za londýnského a antverpského pobytu; později bude příležitost pojednatí obšírněji o těchto krojových leptech.

Parthey řadí na konec portrétních leptů list P 1777, který byl zhotoven rovněž roku 1635. Je to příležitostný list, vyobrazení srostlých dvojčat, které byly roku 1635 ukazovány v Kolíně. Lept je proveden úplně v manýře příležitostných dřevorytů; vidíme prostě kontury kresby bez stínování. Hollar patrně nevěnoval takovým listům příliš mnoho pozornosti.

V době kolínské provedl Hollar také několik jiných příležitostných leptů, které jsou mimo souvislost s veškerými ostatními pracemi. Jsou to tři titulní listy pro knihy, vydané v Kolíně v letech 1630—1633. První lept P 2686 je titulní list knihy jesuity Ribaldineiry »Flos Sanctorum«, vydané v Kolíně roku 1630. Lept a dříve uvedená drážďanská kresba jsou důkazem, že Hollar dlel již roku 1630 v Kolíně, a máme za to, že Borovský neprávem pochybuje o autorství Hollarově. Následují pak titulní listy P 2680 *Mendoza*, *Viridarium sacrae ac profanae eruditionis* a P 2658 *Martin del Rio*, *Disquisitionum magicarum libri sex*. Všechny tyto listy jsou určité zhotoveny podle cizích předloh. Víme z veškeré činnosti Hollarovy, že nebyl nikdy vynalézavý v ornamentu a že také pozdější titulní listy jsou zhotoveny podle dodaných mu předloh. Možno tedy posouditi jen provedení listů. List P 2680 je velmi dobře pracován, hlavně v nejmenších podrobnostech můžeme se znovu obdivovati Hollarově přesnosti a jemnosti tahů. Totéž vidíme u druhých leptů. Nepodávají sice nic nového ke charakteristice jeho tvorby, nejsou však z prací špatných. Tím bychom skončili přehled Hollarovy tvorby za jeho pobytu v Německu. Obraz tímto rozbořem získaný bylo by možno doplniti ještě v četných podrobnostech, které by však byly menšího významu. Zjistili jsme hlavní rysy jeho rané tvorby a základ, na němž budu je dále, hlavně v době londýnské a antverpské. V dubnu roku 1636 odchází Hollar z Kolína, kde prožil skoro 7 let. Byla to zvláštní náhoda, která určila celý další běh jeho života. Anglický velmož, Tomáš Howard hrabě z Arundelu, který byl vyslán anglickým králem Karlem I. ve věci Bedřicha Falckého, krále českého, k císařskému dvoru ve Vídni, zastavil se cestou v Kolíně, a seznámiv se tu s českým umělcem, vybídl ho, aby ho doprovázel na další cestě. Hollar nabídku přijal a odešel s hrabětem z Německa navždy.

<sup>55)</sup> Kroj leptu P 1998 lze určit srovnáním s listy P 1837 a 1831 z krojové řady »Aula Veneris« P 1804—1907.

## HOLLARŮV PRVNÍ POBYT V ANGLII

Hrabě z Arundelu cestoval k císařskému dvoru s dosti četným průvodem. Na krajinářských kresbách, které Hollar kreslil, když průvod hraběte jel po Dunaji k Vídni, vidíme dva až tři velké dopravní čluny, oživené četnými postavami.<sup>1)</sup> Tak nás nepřekvapí okolnost, že Hollar nebyl jediným umělcem, který Tomáše Howarda doprovázel. Jak se dovídáme z legendy leptu P 1365, byl také zobrazený Hendrik van der Borcht mladší, holandský malíř a rytec, v družině hraběte. Hollara získal hrabě z Arundelu již v Kolíně, dvaadvacetiletý Hendrik van der Borcht připojil se teprve Frankfurtě a doprovázel svého příznivce stejně jako Hollar nejen k císařskému dvoru, nýbrž také do Anglie, kde po smrti Howardově vstoupil do služeb prince waleského, pozdějšího Karla II. Dva mladí umělci doprovázeli tedy hraběte na jeho cestě, která vedla z Anglie přes Kolín, Frankfurt, Würzburg, Norimberk a Řezno po Dunaji do Vídně a odtud přes Jihlavu, Čáslav, Kutnou Horu do Prahy. V Praze pobyl hrabě sedm dní a při té příležitosti zhotovil Hollar nákres pro velké panorama Prahy, které v leptu provedl teprve roku 1649 v Antverpách. Třináctého července 1636 loučí se pak naposled se svým rodným městem, kterého později již nespasil. Cesta vedla hraběte a jeho družinu zpět do Bavorska, odtud do Frankfurtu, po Rýně do Kolína a našla své zakončení 28. prosince téhož roku návratem Arundelovým do Londýna. Cestou se oddělil od nich Van der Borcht, aby z příkazu hraběte nakoupil v Itálii některá umělecká díla. Zdá se, že prohlídka Rudolfových sbírek v Praze povzbudila hraběte, aby rozšířil a obohatil své sbírky uměleckých děl a kuriosit. O rozsahu jeho sbírek poskytují nám autentické zprávy Hollarovy a Borchtovy listy. Byly v ní obrazy a kresby Dürerovy<sup>2)</sup>, Holbeinovy<sup>3)</sup>, Giulia Romana, Salvatiho, Perina del Vaga, Rafaelovy, Lionardovy, Parmegianinovy, Mantegnovy, Corregiovy<sup>4)</sup>, Jana van Eycka, Elsheimerovy, Brueghelovy, Brilovy a jiných umělců.<sup>5)</sup>

Z toho, co uvedeno, je patrné, že Arundelova sbírka chovala opravdu vynikající díla předních mistrů italských, nizozemských a německých, která i dnes mohou býti chloubou každé velké galerie. Tak na př. putoval Dürerův vlastní portrét, známý z nesčetných reprodukcí<sup>6)</sup> ze sbírky Arundelovy do Prada v Madridě, Holbeinův portrét Dra Johna Cham-

1) Také *Mádl* uvedl tento detail v uvedené již přednášce.

2) Hollar je reprodukuje v leptech P 1389, P 1390, P 1535, P 1836, P 2092, P 2093, P 2094, P 2095.

3) Hollarovy lepty P 74, P 176, P 1342, P 1343, P 1387, P 1395, P 1410, P 1411, P 1414, P 1418, P 1427, P 1465, P 1470, P 1509, P 1544, P 1545, P 1546, P 1547, P 1548, P 1549, P 2596—2599. P 2629—2633.

4) Hollarovy lepty P 112, P 134, P 167, P 177, P 465, P 527, P 1604, P 1609, P 1771, P 2643.

5) P 269, P 270, P 271, P 271a, P 1272, P 1214, P 1215, P 1220, P 1370.

6) Hollarův lept P 1390, *Klassiker der Kunst* IV., 10.



berse<sup>7)</sup> přešel z Arundelovy sbírky do majetku arcivévody Leopolda Viléma a je dnes ve vídeňském státním museu. Lionardovy kresby a kari-katury, které z Arundelovy sbírky reprodukoval Hollar a van der Borch, náleží k nejcennějším kusům windsorské sbírky kreseb starých mistrů. Velká část obrazů sbírky Arundelovy přešla do majetku anglického dvora a anglických šlechtických rodin. I když přiložíme k obrazům hraběte přísné kritické měřítko dnešní museální vědy, neztratí jeho galerie nic z vysoké umělecké hodnoty. Takovou galerii mohl sestavit jen muž, nadaný jem-ným citěním pro umění a zdravým smyslem pro opravdové umělecké hodnoty. Zdá se však, že úplně podle vzoru pozdně renaissančních kabi-netů obrazů a kuriosit nespokojil se hrabě jen uměleckými díly, nýbrž že sbíral také vzácnosti, které nalezl v přírodě. Legenda Hollarova leptu P 2164, úvodního to listu k řadě vyobrazení motýlů a chrobáků, nasvěd-čovala by, že Arundel měl také sbírku motýlů a hmyzu. O Hollarových reprodukcích škeblí na listech P 2182—2224 vypravuje Vertue, že byly zhotoveny podle originálů, jež byly v sbírce hraběte. Nelze sice dokázatí toto Vertuovo tvrzení, je však pravdě velmi podobné.

U Hollarových leptů podle Holbeinových předloh k výrobkům uměle-ckého řemesla (P 2626—2636) můžeme rovněž být i pochybnosti, zda byly ve sbírkách v Arundel House opravdu kalichy, konvičky a j., prove-dené podle Holbeinových návrhů či kopíroval-li Hollar pouze návrhy, jež nebyly provedeny. U leptu P 2631 poznamenává Hollar výslovně, že lept je proveden secundum originale, quod habet comes Arundeliae. Tato slova nasvědčují podle našeho názoru tomu, že Tomáš Howard byl majet-níkem zobrazené kovové dekorativní nádoby. Uvádíme tyto podrobnosti, aby vynikl zvláštní ráz těchto pozdně renaissančních kabinetů uměle-ckých děl a kuriosit,<sup>8)</sup> kde záliba v umění se spojuje s čistě renaissanční touhou po nejširším pokud možno a autentickými doklady podloženém poznání přírody v nejširším slova smyslu. Tato záliba je spolu s jinými důležitou složkou nového světového názoru, který vyrůstá v XVII. století ze základů položených renaissancí a humanismem. Do takového ovzduší vstupuje náš mladý, sotva třicetiletý umělec. Ovšem nesmíme se domní-vati, že celá Anglie byla již tak daleko jako vzdělaný, uměnímilovný anglický velmož; určitě byla tato vysoká kulturní úroveň omezena jen na úzký kruh královského dvoru a šlechty a jako kultura italské renaissance nevniklo toto hnutí za osvětou v nejširším slova smyslu do všech kruhů anglického národa. Hollar měl však štěstí, že se v mladých letech mohl

<sup>7)</sup> Hollarův lept P 1372, *Klassiker der Kunst* XX., 131.

<sup>8)</sup> Viz také informativní knihu J. Schlossera: »Die Kunst- und Wunderkammern der Spät-re-naissances, která velmi obšírně a s nevšedními znalostmi pojednává o typu pozdně renaissančního sběratele.



věnovati patrně dosti bezstarostně pracím, jež vyhovovaly jeho realistickému nadání, které však také byly úplně v intencích hraběte, muže, kterého celkový evropský myšlenkový vývoj vedl rovněž k novému kritickému světovému názoru. Zdálo by se, že naše dohady jsou příliš smělé, avšak z rozboru Hollarových děl vysvitne, jak silně byl Hollar právě ve svém umění závislý na nových myšlenkových proudech. Avšak také v jiných směrech je Hollar pravým dítětem své doby, zasahuje činně do celkového vývoje umění, současně však úplně podléhá jeho kouzlu. Jak uvádí Borovský<sup>9)</sup>, vymohl asi Arundel Hollarovi od císaře svolení, aby spolu se svými bratry mohl užívatí erbu a predikátu matky. Tak se stal Hollar šlechticem českým. Jemu šlo jistě o více než o ukojení malicherné ctižádosti. Na svých cestách Německem a Holandskem zpozoroval mladý umělec, jak rozdílné bylo sociální postavení soudobých umělců. Na jedné straně viděl Rubense, vůdce tehdejší flámské malby, na nejvyšším společenském stupni, neboť mistr-diplomat zasahoval činně do chodu tehdejších evropských záležitostí, byť jen jako prostředník. Na straně druhé neušla mu nízká sociální úroveň mnohých holandských a německých umělců, živořících bez vyhlídky na zlepšení svého postavení. Jsme v době, kdy Don Diego Rodriguez de Silva Velasquez, jenž se narodil téhož roku jako Van Dyck (1599), stává se rytířem řádu sv. Jaga za zásluhy, které si získal jako malíř krále Filipa IV. a jako jeho důvěrný rádce a vysoký úředník (apostador de palacio, správce král. paláce). Jen o rok starší než Velasquez je Cavaliere Lorenzo Bernini, který tvoří za pontifikátu šesti papežů a náleží hlavně za Urbana VIII. k vynikajícím členům tehdejší římské společnosti. Na své cestě k francouzskému dvoru, roku 1665, je Bernini všude vítán s největšími poctami, Monsieur de Chantelou je jmenován jeho stálým průvodcem po dobu jeho pobytu ve Francii a při návratu do Říma je Bernini Ludvíkem XIV. štědrě odměněn. Také tato změna v sociálních poměrech umělců je následek renaissance, která řemeslníky povýšila na umělce tím, že zařadila výtvarná umění mezi vyšší formy činnosti lidského ducha. Od té doby, kdy Titian dostal titul »comes palatines« a kdy Karel V. zdvihl štětec, který umělci náhodou vyklouzl z ruky, stal se šlechtický titul touhou každého ctižádostivého umělce. Tak se nedivíme, že i Hollar přijal rád šlechtický predikát. Nezapomínejme však, že Hollar přichází do Anglie v době, kdy Van Dyck ovládá již úplně pole a zatlačil své konkurenty, jako Cornelise Jansense van Ceulen a Daniela Mytense st. úplně do pozadí. Jako všichni pozdně renaissanční vynikající vladaři, měl i Karel I. velkou a podle všeho, co o něm zachovaly historické prameny, opravdovou zálibu v umění. Za jeho vlády a za Karla II. nastává opravdová invase cizích umělců do

<sup>9)</sup> Borovský, Hollar na uv. m. 112

Anglie. Holbeinovo umění polovice šestnáctého století dovedlo sice vyvolat některé anglické malířské zjevy, jež se snaží napodobiti německého mistra, nemělo však hlubšího účinku, takže nevytvořilo školy, řízené ustálenou tradicí, pokračující spolu se soudobým světovým vývojem. Od začátku sedmnáctého století putují holandstí a flámstí mistři do Anglie, kde nedostatek domácích umělců slibuje jim bohaté výdělky. Anglický dvůr a anglická šlechta zahrnuje tyto malíře, jako jmenovaného již Jansense-Johnsona aneb Daniela Mytense, zakázkami, hlavně portréty. Z toho, co řečeno, vysvítá, že nejde o umění kořenící se v širokých vrstvách uměnímilovného národa jako v Holandsku. Je to útlá rostlinka dvorního umění, které bylo předurčeno zahynouti s pádem skvělého vladaře. Dvakrát se pokoušel Van Dyck marně získati pevnou půdu v Anglii, teprv třetí pokus se mu zdařil. Rázem je slabší umění dvou jmenovaných umělců zatlačeno a Van Dyckova hvězda stoupá stále výše a výše. Od roku 1632 do své smrti roku 1696 maluje Sir Anthonis van Dyck, o jehož povolání do Anglie se zasadil rovněž hrabě z Arundelu, skoro nepřehlednou řadu elegantních portrétů členů královské rodiny a vysoké šlechty anglické, je zahrnován důkazy přízně krále a šlechty a zhýčkán hlavně dámami vysoké společnosti. Tradice, kterou vytvořil, nezaniká ani po jeho smrti. Sir Peter Lely, flámský malíř, jehož původní jméno bylo Peter de Faes, a Sir Godefroy Kneller reprezentují dobře typ dvorních malířů-šlechticů. Do tohoto okolí přichází Hollar a zdá se, že chtěl svým šlechtickým titulem a svým uměním dosíci podobného postavení u anglického dvora a u šlechty, jaké měl Sir Anthonis van Dyck. Patrně se synu pražského depositora desk zemských nedařilo tak dobře, jako poněkud lehkomyšlnému flámskému mistru, který svým krásným zjevem a příjemným chováním dovedl rázem získati srdce všech. Hollar zůstal vždy jen skromným sluhou svých pánů, hraběte z Arundelu a vévody z Yorku (pozdějšího anglického krále Jakuba II.), a nepodařilo se mu dosíci podobného vrcholu společenského a uměleckého úspěchu jako Van Dyck. Zavinila to snad přílišná skromnost umělcova, kterou pozorujeme častěji v jeho životě; že jeho umění by bylo příčinou toho, že dosáhl menšího společenského úspěchu než Van Dyck aneb Lely, není pravděpodobné, protože neměl v leptu sobě rovného soupeře, pokud vůbec v Anglii působil, zvláště když uvážíme, že i slabší umělci, jako Peter Lely aneb i Van Dyck v slabých obrazech (kterých je v Anglii velmi mnoho) měli plný úspěch v zemi, jejíž umělecká tradice byla velmi mladá a kde také vkus širšího obecnstva nebyl ještě vytříben. Důležitá je však okolnost, že se i Hollar mohl opírat o šlechtický titul a přišel do blízkého styku s tehdejší anglickou vysokou společností. Tím dostává jeho umění doby prvního pobytu v Anglii z velké části ráz umění dvorního. Jakmile

zanikly podmínky pro tento druh umění (a tato chvíle se dostavila velmi brzy), jakmile dvůr a vysoká šlechta s dvorem spojená podlehly parlamentu a Cromwellovým vojskům, bylo nutno ohlížeti se po jiných možnostech výdělku.

Nutno upozorniti ještě na jednu stránku tehdejších uměleckých poměrů, důležitou pro objasnění rozsahu Hollarova umění v době pobytu v Anglii a Antverpách. Ve XIV. a XV. století je umění, hlavně malířství, převážně uměním provinciálním v tom smyslu, že umělec působí v úzkém teritoriálním okruhu, takže často jeho sláva nepronikne dále, byť i byl zjevem vynikajícím. Na začátku XVI. století nastává v tomto směru důležitá změna. Pokud umělci, jako Dürer, Lukáš van Leyden, Pieter Brueghel, putovali do Itálie za klasickým uměním, rozšiřovala se sláva italského quattrocenta a cinquecenta jen nepřímou těmito italskými poutníky-mistry. Přichází však doba, kdy slavná díla nastupují vítěznou cestu po celé Evropě, takže širší vrstvy mohou se přesvědčiti o vysoké umělecké úrovni pozdně renaissančních a barokních děl. Ještě se obraz nestává jen zbožím v obchodním slova smyslu: rostoucí záliba v uměleckých dílech je omezena na poměrně úzký kruh milovníků umění, k nimž však patří nejmočnější zjevy z tehdejší evropské společnosti, jak dokazují jména Rudolfa II., anglického krále Karla I., Ludvíka XIV. a Kristiny, královny švédské, Karla Gustava Wrangela a Tomáše Howarda Earla of Arundel. Sláva vynikajících umělců se rozšiřuje daleko za hranice jejich vlasti, nastává dokonce výměna uměleckých námětů prostřednictvím zákazníků, a ne jako dříve spontánní recepcí umělců, jak dokazuje na př. okolnost, že Bernini zhotovuje portrét Karla I. v mramoru podle obrazu Van Dyckova. Počet originálů je však omezený a nemůže vyhověti stoupajícím požadavkům uměnímilovné veřejnosti, jejíž kruh se stále rozšiřuje. Tak se stává zvykem, diktovaným potřebou, že umělci-grafikové reprodukuji umělecká díla a že se touto cestou ukáží potřeba kruhů zajímajících se o umění, alespoň částečně. Tyto reprodukce mají však hned od začátku dvojí význam, důležitý v tehdejší vývoji umělecké vzdělanosti. Za prvé jsou, jak již bylo řečeno, náhradou za nedostupné originály, za druhé však jsou uměleckými díly, jež sama zase činí nárok na umělecké hodnocení, jež budí i v širších kruzích zájem o umění a hrají tak velmi důležitou propagační úlohu, nehledě ani k tomu, že bývají i předlohami malířům, jimž není dopřáno studovati podle originálů. Reprodukční umění to má velmi důležitou úlohu v celkovém vývoji umění evropského, a možno klidně říci, že přispělo v značné, dosud nedoceněné míře k jednotnému středoevropskému baroknímu slohu v malířství. Také Hollar se pokouší na poli umění reprodukčního a možno říci, že s plným úspě-



chem; reprodukční umění se stává postupně jeho hlavním oborem působnosti, mění však svůj ráz vždy podle změn osudu Hollarova. Za prvního pobytu v Anglii je v úzké souvislosti s dvorním uměním Van Dyckovým; v Antverpách rozšiřuje se i na tvorbu jiných malířů, protože bylo nutno počítati s požadavky antverpských nakladatelů a obchodníků s uměleckými dily; v Londýně pak v posledním dvacetiletí Hollarova života se mění podklad reprodukční tvorby ze základu. Místo obrazů a kreseb nejslavnějších mistrů reprodukuje hlavně střízlivé kresby umělecky bezvýznamných kreslířů, již ilustrují rozličné knihy, vydané londýnskými nakladateli po polovici XVII. století, stává se reprodukčním umělcem ilustrátorem; často nás zajímá u těchto pozdních prací jen dobré řemeslné provedení některého leptu.

Před rozbor této reprodukční tvorby Hollarovy nutno předeslati ještě několik poznámek. Přiložíme-li přísné měřítko k Hollarovým pracím, byla veškerá jeho tvorba reprodukční. I u těch leptů, které zhotovil podle vlastních nákresů, měl před sebou předlohu, podle které pracoval. Víme podle poměrně četných kreseb Hollarových, že předlohy prováděl většinou velmi pečlivě, takže změny, které můžeme zjistiti v různých »stavech« (état) některých leptů, jsou jen nepatrného rázu a bezvýznamné pro celkové pojetí komposice.

Mluvíme-li o různých »stavech« Hollarových prací, nutno si uvědomiti, že pojem »stav« má u leptu našeho umělce jiný význam než na př. u grafických prací Rembrandtových aneb u leptů Adriana van Ostade. Rembrandt a Ostade jsou opravdoví peintres-graveurs; u nich je otisk kovové desky výrazovým prostředkem rovnocenným s malbou olejovými barvami. Tím se vysvětluje ta okolnost, že některé grafické práce Rembrandtovy a Ostadovy jsou po zkušebních otiscích tak přepracovány, že nutno považovati otisky zmíněných desk za nové grafické práce odlišné od dřívějších otisků. Rembrandt aneb Ostade zasahují suveréně do struktury vyleptané aneb vyryté desky, pozměňují kresbu, komposici aneb stínování a dopracovávají se tak nových překvapujících efektů. Hollarovo grafické umění nelze srovnati s volnou grafickou tvorbou umělců, jako byli Rembrandt, Ostade, H. Seghers, Paulus Potter, Ruisdael aneb Berchem. Je kvalitativně zcela jiného rázu. Nalézáme v jeho díle sice také lepty, na jejichž pozdějších otiscích jsou změny proti prvnímu zachování otisku na zkoušku; většinou však jsou různé »stavy« podmíněny růzností adresy nakladatele aneb právě připojením první adresy, datování a signatury umělcovy. Hollar nebyl z těch umělců, kteří teprve na desce přepracovávali kresbu a komposici tak, aby co nejlépe vyhovovaly jejich intencím. Ale i tam, kde Hollar opravuje a doplňuje lepty po zkušebním



otisku, nejde tak daleko, aby měnil v podstatných rysech ráz své původní práce. Tak na př. byl lept P 1457, nádherný to portrét vévodkyně z Lennoxu, nepatrně rydlem přepracován v stínech pod pravou rukou, dále pak byly v stromoví zesíleny stíny krátkými čárkami. U portrétu P 1464 je zase u druhého »stavu«, který je popsán Partheyem, přepracováno nebe mezi postavou a sloupem. U portrétu Earla of Pembroke (P 1481) vyretušoval Hollar v konečném »stavu« část účesu, takže portrét se stal v siluetě klidnější, ucelenější. Jindy jdou retuše dále. Na krásném leptu P 821, pohledu to na Ansbach a Koburk, vynechal Hollar u druhého »stavu« listu v spodním pohledu dvě velké kostýmované postavy, které stály v popředí. Takové kostýmované postavy jsou u Hollara, jak bylo ukázáno dříve, ještě zůstatkem starší schematické krajinářské tvorby; patrně se postavy umělci později nelíbily, protože cítil, že ruší ucelenost krajinářské komposice, a proto je prostě odstranil. Někdy zase původní komposici oživil pozdějšími dodatky. Tak vyleptal při hotovém jinak již leptu P 979 v druhém »stavu« ještě hejno ptáků sedících na znázorněném památném stromě. Jiného rázu jsou změny, které nutno vysvětliti tím, že bylo použito desky k portrétu různých osob. Tak byla na původní desce P 1474 I, jezdeckém to portrétu hraběte Algernouna northumberlandského, vybroušena hlava a deska použita pro portréty vévodů z Yorků a Albemarle, generála Cromwella a generála Fairfaxe. Je to jedinečný list, výjimka v Hollarově tvorbě, a nutno tyto změny vysvětliti snahou nakladatelů, vytěžiti pokud možno nejvíce z Hollarových prací. Poslední »stav« této desky s portrétem vévody z Albemarle je signován: »W. Hollar fecit 1646« a nese adresu londýnského nakladatele Jennera: »Sould by Tho. Jenner at the Ex.« V roku 1646 byl však Hollar již v Antverpách. Lze sotva mysliti, že Jenner poslal desku do Antverp na přepracování, spíše je pravděpodobno, že dal desku přepracovati rytci nám neznámému, který vybrousil hlavu a změnil v původním Hollarově letopočtu (1640) číslici 0 v 6. Také Cromwellova hlava je poněkud neuměle spojena s tělem jezdce, takže podle našeho názoru i tento »stav« nelze přičísti Hollarově tvorbě. Zdá se tedy, že jen obchodní obratností nakladatelovou povstala tato skoro jedinečná galerie slavných vojevůdců tehdejší doby, kde současně jasně se zrcadlí politické přeměny, když v portrétu Earla northumberlandského (1. »stav«) je hlava postupně nahrazena portréty Algernounovým, Fairfaxovým, Cromwellovým, vévody z Yorku a vévody Albemarle.<sup>10)</sup> Mimo právě uvedené lepty P 1474 byly patrně všechny změny prováděny umělcem, a to po zkušebních otiscích.

<sup>10)</sup> Všechny »stavy« v britském museu.



ROBERT DEVEREUX EARLE OF ESSEX. SEWE VISCOUNT HERRIFORD. LORD TREASURER  
of Chartrey, Boucheyers, Loveyne, his Excellency &c. General of the Forces, rayted by the authority of the Parlia-  
ment, for the defence of the Protestant Religion. King & Kingdoms &c. 1643.

Jezdecký portret hraběte z Essexu. 1643.



Portret Pymův. Okolo 1643. — Dámský portret v osmihranu. 1638.



Podle různých »stavů« leptů a jednoho dopisu,<sup>11)</sup> který se zachoval, možno takto stanovit postup jeho práce:

Předloha byla vyryta do krytu a deska slabě vyleptána.<sup>12)</sup> Pak zhotovil Hollar zkušební otisk, který pravidelně nebyl signován a neměl ještě adresy nakladatelovy<sup>13)</sup> aneb označení. U raných prací přepracoval pak patrně mistr vyleptanou desku rydlem, při čemž však pouze prohluboval lept v stínech. Vysvítá to ze zmíněného již dopisu, který byl spolu s otiskem na zkoušku leptu P 74 prodán při dražbě Brentanovy sbírky roku 1870. Dopis je adresován Borchtovi staršímu, frankfurtskému nakladateli, pro kterého Hollar pracoval. Hollar posílá staršímu Borchtovi na žádost syna Borchtova otisk na zkoušku zmíněného leptu, ale velmi nerad, protože prý nikomu své práce v tomto stavu neukazuje; dří, že není ještě opraven podle předlohy a že není ještě použito pomoci rydla.

Teprv když lept byl takovýmto způsobem opraven a zdokonalen (zur Perfection gebracht), signoval jej Hollar a opatřil adresou nakladatelovou, patrně po předcházejícím schválení nakladatelem, jak vysvítá z druhého dopisu, jehož tekst byl sdělen Živným.<sup>14)</sup> Podotkli jsme, že rydlem přepracovával Hollar patrně jen raná díla svá; bližší odůvodnění názoru toho podáme při historickém rozboru jeho tvorby. Často setká-

<sup>11)</sup> Catalogue de la célèbre collection d'estampes de feu madame Antonia Brentano néé de Birckenstock, Francfort s. M. 1870, str. 33.

Hollarovy dopisy jsou tak vzácné a právě tento dopis tak zajímavý, že zasluhuje zde otištění in extenso. Zní takto:

»An Herrn Hendrich van der Borcht gl. günstig zu Handen in Frankfurt.

S. P. D. Sehr günstiger lieber Herr v. der Borcht.

Ich sende dem Herrn allhier auf des Herrn Sohns Hendrichs begehren eine Probe von diesem Stuck, welchen ich vor ihm gemacht. Der Herr Sohns aber nicht denken, dass das der beste abdruck ist, von wegen dass ich so bald als ich das Aetzwasser abgeschilt hab, diese Probe lassen trucken, und es muss noch das ganze Stuck nach dem Principal gecorrigirt werden, darvor ich bin sehr unwillig gewesen, eine Probe weg zu senden, weil ich die Proben pflege niemand sehen zu lassen, bis die Stuckeu zur Perfection kommen, denn was der Herr hier sieht, das ist nur das was das Aetzwasser gethan hat, es wird aber noch mit dem Grabeissen verholffen werden. Der Henderich ist nach dem Land gegangen und lässt dem Herrn sehr grüssen.

D. H. dienstwilliger

W. Hollar.«

<sup>12)</sup> O tom, že Hollar používal podle Callotova způsobu tvrdého krytu, který poskytoval možnosti nejménější gradace, zmínili jsme se již dříve. K biografii Vertuové je připojen návod, jak možno zhotoviti tvrdý křat podle způsobu Hollarova (Vertue 133: Mr. Wenceslaus Hollar Groud for Etching in Copper or Brass; with his Direktion, how to use it. Viz *Živného* na uv. m. 525, který uvádí, že Hollarův návod byl již roku 1685 vytištěn v díle: Albert Dürer revived or a Book of Drawing, Londýn 1685. Podle našeho názoru jsou první anglické návody k zhotovení tvrdého krytu obsaženy v těchto dvou knihách: John Evelyn »Sculptura or the History and Art of Chalcography and Engraving in Cooper«, London 1662, a jako přídavek: »The art of graveing and etching, also the manner and method of that famous Callot and Mr. Bosse in their Seuerall ways of Etching. Published by Will. Faithorne and sold at his shop 1662«; v této knize podává tedy Faithorne návod podle Callota; druhá kniha je: Academia Italica, The Publick School of Drawing or the Gentlemans Accomplishment, Robert Walton, London 1666; druhá část spisu toho jest: Mr. Hollers exact Way of Etching; je tedy z doby, kdy Hollar byl ještě živ.

<sup>13)</sup> Ve Windsoru a v Britském Museu lze nalézt i velmi mnohých leptů takové otisky na zkoušku, nepopsané u Partheye a Borovského.

<sup>14)</sup> *Živný* na uv. m. 457.



váme se však u Hollarových leptů s retušemi tak hrubého rázu, že již hrubé a nešetrné provedení je důkazem, že Hollar nezkažil sám takovým způsobem svou práci.

Hollarovy desky byly i po jeho smrti vždy znovu otiskovány, takže se přirozeně opotřebovaly. Najdeme pak na některých deskách Hollarových retuše, většinou provedené rydlem, aby desce bylo opět dodáno silnější plasty stínů a světél. Nelze mysliti, že umělec, který se až do konce svého života vyznamenával jemností svých prací, přímo nešetrným způsobem zkažil svou práci, na př. sítí hlubokých rýh, hrubě vyrytých rydlem za tím účelem, aby byly prohloubeny polostíny tiskem opotřebované. S tím souvisí ještě jiná okolnost. Hollarovy lepty, hlavně portréty, jsou často v hlubokých stínech mdlé, tupé. Je to nedostatek, který je mu spíše k chvále než k necti, protože jen častým užíváním desk k novým a novým otiskům se vysvětlují tupé stíny, které vznikají změlním původně dostatečně hlubokých vyleptaných rýh. I v takových případech si napomáhá často nakladatel retuší desky pomocí rydla, takže jen první otisky Hollarových desk (a často jsou to otisky před připojením adresy) poskytují nám plné představy a svěžesti a půvabu prací mistrových. Hlavně práce z poslední doby umělcovy, kde pracoval z velké části pro výzdobu knih, nelze prostě posuzovati a odmítati podle otisků, jež se nám zachovaly v různých knihách, často znehodnocené protiskem písma z rubu leptu.

Po těchto poznámkách všeobecného rysu můžeme přikročiti k rozboru Hollarovy tvorby v tomto období.

Ke konci roku 1636 vstupuje s hrabětem z Arundelu na anglickou půdu a opouští ji teprv roku 1644, když revoluční příběhy v Anglii a přesídlení Arundelovo do Nizozemska znemožnily mu další pobyt v Londýně. Jen tři datované lepty (P 527, 977 a 1679) můžeme s určitostí přikázati prvnímu roku Hollarova pobytu v Anglii. Zdá se, že byl příliš zaměstnán rozmanitými pracemi, hlavně kresbami, pro Arundela, takže se k reprodukci svých kreseb vůbec nedostal. Avšak tři zmíněné lepty jsou velmi důležité pro rozbor Hollarova umění, protože nám ukazují, jak daleko dospěl v svém umění po pobytu v Německu a po holandské cestě; jsou současně slibem do budoucna. Nejzajímavější z nich je krajinářský lept P 977, pohled na Greenwich. Lept se zachoval ve 4 »stavech«. <sup>15)</sup> První »stav«, Partheyem jen v dodatcích popsáný, nese v kartuši nalevo věnování anglické královně Henriettě Marii. <sup>16)</sup> U druhého »stavu« je věnování odstraněno a nahrazeno u třetího »stavu«, který popsal Parthey,

<sup>15)</sup> *Ilind* na uv. m. 50.

<sup>16)</sup> *Serenissimae Potentissimae et excellentissimae Principissae Henriettae Mariae Mane Grenovicensis tractus Tabellam manu sua delineatam, Wenceslaus Hollar Bohe: Excellentissimi Arundelliae et Surriae Comitissae Caelator humillime dedicat consecratque Anno 1637.*

čtyřmi oslavnými verši. Teprv čtvrtý »stav« je opatřen adresou londýnského nakladatele Petra Stenta, s nímž byl Hollar v obchodním spojení od roku 1643 až pozdě do šedesátých let. Borovský vypravuje podle Partheyova katalogu, že Hollar pracoval desku pro Petra Stenta za 30 šillingů.<sup>17)</sup> Nemohli jsme najítí potvrzení názoru Borovského v pramenech. Podle vylíčeného pořadí »stavů«, které Hind správně sestavil, je patrné, že deska nebyla původně zhotovena pro P. Stenta, protože teprv poslední »stav« nese jeho adresu. Není pravdě podobno, že Hollar hned v první době svého pobytu v Anglii byl nucen navazovat styky s londýnskými nakladateli, protože byl v službách hraběte z Arundelu. Věnování nasvědčuje, že Hollar pracoval lept s úmyslem uvést své umění ve známost u anglického královského dvora, a sotva se zmýlíme, když vyslovíme mínění, že se tak stalo na radu Arundelovu. Lept byl tedy jakýmsi úvodním listem a smíme se proto domnívati, že Hollar ukázal v něm veškeré své umění. Je to vlastně dálkový pohled na Londýn, ne však s ptačí perspektivou, nýbrž s přirozeného, ovšem poněkud vyvýšeného stanoviště. Snad i volba stanoviště není nahodilá, protože uprostřed dvojdílného leptu vidíme na levém listu v střední části komposice renaissanční dům, o němž se Hind domnívá, že to byl »dům královny«, »The Queens House«, vystavěný slavným architektem Inigonem Jonesem roku 1635 pro Henriettu Marii.<sup>18)</sup> Nalevo nad kartuší vidíme budovu, která byla přestavěna roku 1675 a byla od té doby hvězdárnou, na jejímž místě stojí i dnes světoznámá greenwichská hvězdárna.

Komposice leptu ukazuje ještě silné prvky staršího komposičního způsobu, kterému se Hollar naučil v Merianově dílně. Nalevo a napravo vidíme pahorky, které uzavírají komposici v šířce. Svah obou pahorků je spojen úzkým pruhem půdy, která klesá, takže uprostřed se pak skýtá zraku pozorovatelovu pohled na vzdálený Londýn. Postranní pahorky, jakož i pruh, který je spojuje, jsou provedeny v hlubokých a nejhlubších stínech, takže tím vzniká protiváha, repoussoir, proti pozadí, provedenému podle pravidel o zázornění atmosférické perspektivy v tónech světlých. Nebe je u jednotlivých »stavů« listů různě odstínováno. U všech »stavů« je nebe na pravé části leptu pokryto těžkými, temnými oblaky; na levé části pozorujeme menší oblaka nad ženskými postavami v popředí jen u prvního a druhého stavu.<sup>19)</sup> Velké masy jsou tedy u tohoto leptu komponovány úplně podle barokního principu světelného kontra-

<sup>17)</sup> Borovský, Hollar na uv. m. 112.

<sup>18)</sup> Hind na uv. m. 51.

<sup>19)</sup> Viz vyobrazení prvního »stavu« u Hinda na uv. m. tab. XXVIII. a XXIV. Naše reprodukce je zhotovena podle třetího »stavu«. Jak z ní viděti, jsou slova Hindova, na uv. m. 50, že u třetího »stavu«: »The heavy clouds cleared from the sky«, poněkud nepřesná. Jen oblaka na levé části dvojdílného leptu byla Hollarem u tohoto »stavu« odstraněna.

stu. Vidíme to za prvé při kontrastu mezi temným popředím a světlým pozadím a za druhé při vyvážení silného akcentu komposice nalevo (pozdější hvězdárna na pahorku) temnými oblaky napravo, při čemž střed mezi těmito komposičními prvky zůstává jasný, hlavně když Hollar u třetího »stavu« odstranil světlá oblaka nad Londýnem. Jak vidíme, pracuje tedy Hollar u tohoto leptu ještě s tradičním schématem znázornění atmosférické perspektivy a při tom sestavuje velké masy vědomě podle pravidla kontrastů stínů a světél. Prostorová perspektiva není provedena tak šťastně jako perspektiva atmosférická. Mezi popředím a střední částí scény není spojení; temně konturující čára repoussoiru důrazně odděluje popředí od níže ležícího středu prostoru a okolnost ta vystupuje tím více, protože střed je pracován v mnohem světlejších tónech než popředí. Nedostatek ten nás nepřekvapuje, je podmíněn celkovým komposičním pojetím Hollarovým, které bylo závislé na starším způsobu, jak znázorňovat krajiny, a připomínáme zde, že u leptů krásných krajinářských řad »Amoemissimae effigies« a »Malých pohledů« poukázali jsme častěji na podobné zjevy, které však nejsou důkazem méněcennosti Hollarova umění, nýbrž vysvětlují se tradicí dílny, v které byl Hollar technicky vychován. Spojení mezi střední částí prostoru a pozadím je pak provedeno již úplně uspokojivě, protože lehce vyvýšené popředí dávalo umělci možnost rozvinouti před námi krajinu s městem v pozadí nenuceným způsobem, připomínajícím ještě poněkud pohledy s paříž perspektivy, ačkoliv, jak již bylo řečeno, o takovém druhu pohledů nelze zde mluvit.

V rámci této celkové komposice jsou podrobnosti leptu provedeny podivuhodně jemně. Londýn v pozadí jest jen prostorovým uzavřením komposice, nemůžeme tedy žádati, aby byly mikroskopicky zobrazeny jeho jednotlivé budovy. Rozeznáváme sice dvě největší a nejmarkantnější budovy tehdejšího Londýna, a to chrámy svatopavelský a westminsterský, jiné budovy však zanikají v celkové siluetě města. Čím dále pak přibližujeme se popředí, tím zřetelnějšími se stávají jednotlivosti. Tak rozeznáváme na Temži zcela zřetelně velké obchodní lodi, kreslené s podivuhodným smyslem pro celkovou obrysovou linii. Několik málo čárek dává úplně přesnou představu velkých plachetních korábů. V střední části prostoru vidíme otevřenou krajinu, porostlou tu a tam stromovým, v němž se skrývají budovy předměstí Londýna na pravém břehu Temže. V popředí pak umístil Hollar zmíněné již pahorky a stromy neb skupiny stromů. Poblží středu komposice stojí pak zcela v popředí dvě ženské postavy v kroji tehdejší doby. Jsou to dokonalé, do všech podrobností úplně propracované krojové studie, které i při celkových malých rozměrech ukazují v detailech neobyčejně jemnou a přesnou ruku rytce. Tyto dvě ženské postavy jsou ještě zbytkem tradice dílny Merianovy, avšak i v nich



Krojová studie z řady „Aula Veneris“. 1649.  
Krojová studie z řady „Aula Veneris“. 1643.





Krojová studie z řady „Ornatus muliebris“. 1640.  
 Krojová studie z řady „Ornatus muliebris“. 1639.

jeví se značný pokrok umělcův. Srovnávajíc tento lept s pohledem na Ansbach a Koburk (P 821) aneb s pohledem na krajinu u Bonnu (P 728), na nichž se vyskytují rovněž takové postavy, jež mají jen úlohu stafáže, přiznáme přednost leptu greenwichskému, u něhož přesné provedení nahradilo dřívější schematické pojetí těchto čistě dekorativních postav. Stromy uprostřed a na pravé straně celé komposice ukazují ještě dosti zřetelně souvislost s nedávnou tvorbou Hollarovou, hlavně s čtyřmi štrasburskými pohledy, znázorňujícími počasí (P 622—625) aneb s leptem P 1238, kterému jsme věnovali na svém místě delší rozbor. Je to tentýž poněkud schematický způsob kresby listoví, na který jsme již poukázali, a který pozorujeme u všech stromů zdařilého a velevýznamného leptu greenwichského. Také u jiné součásti komposice, a to u oblak, pozorujeme poněkud schematické pojetí, hlavně v temnějších a světlejších chumáčích blíže středu celkové komposice, nelze však tomuto účinnému prvku komposice odepřítí malebnost pojetí a jako u všech jiných podobností jemnost provedení. Ji se vyznačují i budovy v blízkém a vzdálenějším popředí. Hlavně u popsaného již »domu královny« a u budovy nalevo, na jejímž místě stojí dnes hvězdárna, je kresba velmi jemná a při tom přesná. Nemůžeme dnes zjistiti, byla-li kresba věrná, protože význačné budovy již zmizely, máme však za to, že jako u pozdějších leptů, i u listu toho podal Hollar úplně věrně to, co viděl.

Nutno ještě dáti odpověď na dvě otázky, a to sice, jaké je Hollarovo celkové pojetí krajiny a jak je lept technicky proveden. Na první pohled zdálo by se, že lept je v značné části proveden malířsky. Nasvědčovalo by tomuto názoru celkové komposiční schema, hlavně to, že Hollar využil rozdílu mezi stínem a světlem k oživení komposice. Stačí však srovnati greenwichský lept s některou krajinou Rembrandtovou, abychom pochopili, jak je Hollar vzdálen malířského pojetí komposičního problému. Využívá sice rozdílu mezi temnými a světlejšími masami a kulisami, avšak jen proto, aby se dobral pokud možno silné atmosférické hloubky, a aby přivedl velké masy v popředí do komposiční rovnováhy. Hlavně oblaka jsou prvkem, jenž vnáší malebnost do komposice. Přihlížíme-li však blíže, vidíme, že celá kresba je vybudována na pevných konturujících liniích. Tato lineární kostra je pak vyplněna jednotlivostmi, u nichž rovněž proráží více méně konturující linie. Hollar není malířem ve smyslu umění Rembrandtova, nýbrž především kreslířem, kterému je linie hlavním tvárným prvkem. Svou linií aneb lépe mluvíc: soustavou linií vzbouzí malebný dojem. V tom smyslu souvisí Hollarovo umění ještě s kreslířským uměním renaissance, hlavně německé a holandské renaissance, nelze však souhlasiti s hlasy, jež označují Hollarovo umění jako opožděný zjev ve vývoji malířského století sedmnáctého. Tím, že krajina

a komposice vůbec je pojata kreslířsky, vysvětluje se také Hollarova snaha podrobně vylíčit všechny jednotlivosti. Kroe žen v popředí mohl vyleptat jen mistr, jemuž nešlo o to, jakou úlohu mají takové barevné skvrny ve formě ženských postav v celkové barevné komposici, nýbrž který sestavuje z detailů přesně do maličkostí kreslených předběžných studií svou komposici a který se vzdává zdánlivě této přesnosti jen v takových dálkách, kde selhává úplně přirozeně každému pozorovateli zrak a kde by tedy přílišná přesnost kresby působila nerealisticky. Budovy v popředí, ženy, stromy a koráby na Temži, vyznačují se vesměs tímto kreslířským pojetím; oko umělcovo je zvyklé pozorovati předměty z blízka beze zřetele k jejich barevné funkci. Barva existuje pro Hollara u leptů tohoto druhu jen tak dalece, pokud ji nutno přetvořiti v černobílou toninu leptu, ne však jako hlavní tvárný prvek komposice. Toto lineární pojetí je pak spojeno se značnou plasticitou komposice a jednotlivostí. Hollarovo umění v znázornění atmosférické perspektivy, v modelaci velkých ploch i malých detailů ukazuje se u tohoto leptu v nejlepším světle. Podmínkou ovšem byla jemnost gradace a tu nutno říci, že lept ten je první velkou prací Hollarovou, v níž se jeví již dokonalé mistrovství třicetiletého grafika. Pozorujeme na příklad na pahorku na pravé straně celkové komposice přechody přímo sametové měkkosti, rovněž tak v oblacích zamračeného nebe. Listoví stromů, v kresbě poněkud schematické, jak již bylo řečeno, je v gradaci provedeno oním nedostižným způsobem, kterým se vyznamenávají pozdější portrétní lepty Hollarovy z doby antverpské. Od úplně bílých míst vede nás Hollar nenáhlou gradací, bohatou prostředkujícími tóny, k nejhlubším stínům ponořeným v úplnou čern, avšak i tato černá místa zůstávají průhledná v tom smyslu, že nejsou nikdy příliš tupá, hluchá. Všemi těmito vlastnostmi náleží tento lept vůbec k nejlepším pracím našeho mistra. Jakým způsobem však se domohl podivuhodné jemnosti gradace? V některých místech používá v leptu úplně rytecké techniky a není vyloučeno, že na některých místech vyleptané čáry prohloubil rydlem, ačkoliv ani přesné pozorování tu nemůže dáti určité odpovědi. Tak na př. je pruh země v popředí a částečně také pahorek nalevo proveden obvyklou technikou ryteckou, která používá jednoduchého křížení slabších neb silnějších čar. Je příznačné, že Hollar používá této techniky jen tam, kde mu jde o to, aby dostal hluboké a nejhlubší stíny. V středních polotónech modeluje tak, že klade jemné čárky těsně vedle sebe, přes které pak klade tu a tam pro prohloubení stínu křížující jemné čárky. Vidíme způsob ten hlavně u modelace oblak. Na jiných místech přepracovává systém zkrížených aneb rovnoběžných jemných čar kratičkými v oblouku vedenými čárkami a dostává tím rovněž světlejší aneb temnější polotóny. Tyto mikroskopicky krátké, oblouč-



kovité čárky nalezneme pak také na úplně světlých místech, kterým se má dostati jen zcela světlého polotónu; na takých místech používá jich vedle teček a kratičkových rovnoběžných, ne příliš hustě tažených čárek. Příklady všech těchto způsobů nalezneme na pahorku napravo, v stro-moví, v krojích žen, a také v architekturách. Nelze je vtěsnati v určitý systém a označiti jednoznačným jménem, jako na př. některé ustálené způsoby starších německých aneb italských mistrů; je to zvláštní osobitý způsob Hollarův, beze zřetele na ustálená pravidla a ryteckou tradici po-užívati vždy těch modelujících prvků, jako na př. rovnoběžných aneb zkřížených čar, obloučků, teček, nepravidelných čárek, kterými doufá dosíci určitého efektu. Způsob ten, jehož největší předností je mikrosko-pická jemnost tahů a pružnost v používání modelujících a konturujících prvků, nebyl v té dokonalosti žádným jiným grafikem napodoben. Green-wichský lept náleží k těm listům Hollarovým, které oceníme úplně teprv tehdy, pozorujeme-li je zvětšovací sklem, protože teprv tak vynikne přesnost a jemnost kresby náležitým způsobem; při pohledu na takové listy pochopíme tradici, že Hollar prováděl tyto své práce pomocí zvětšo-vacího skla.

Ze všeho toho, co bylo uvedeno, je patrné, že Hollar vytvořil v snaze, uvést se pokud možno nejvýhodněji u královského dvora, mistrovské dílo, které přes některé archaismy má již onu svěžest a jemnost tónu a provedení, kterým se proslavilo Hollarovo jméno jako jednoho z největ-ších mistrů v leptu.

Druhý velký lept, zhotovený roku 1637, je reprodukce obrazu Giulia Romana, který visel v obrazárně hraběte z Arundelu. Také tento lept nese věnování. Wenceslaus Hollar Bohemus věnuje v pokoře list ten Tomáši Howardovi, hraběti z Arundelu a Surrey. Patrně tedy provedl Hollar lept se stejnou pečlivostí jako pohled na Greenwich, neboť šlo o důkaz, že jeho mocný ochránce se nezmýlil v své volbě, když vybídl Hollara, aby ho následoval do Anglie. Nutno tedy i tomuto leptu věnovati poněkud důkladnější rozbor. Komposice nepochází od Hollara jako u leptu green-wichského, nýbrž byla již předem dána předlohou, obrazem Giulia Ro-mana. Kdybychom měli ještě dnes originál Giuliov, bylo by možno zjistiti přesnost reprodukce v kresbě. Nebylo nám však možno předlohu naléztí a tak se můžeme podle dříve provedených leptů jen domnívati, že kresba byla provedena s přesností u Hollara obvyklou, že nám tedy předvádí Giuliovo dílo potud věrně, pokud to bylo možno u černobílé reprodukce. Nemůžeme také posouditi, jak dalece vyhovuje Hollarova redukce barev-ného obrazu v toninu černobílou barevnosti originálu, avšak i ve věci té jsme toho názoru, že Hollar podal barevné tóny v správných hodnotách.

Komposice je čistě renaissanční a neukazuje pozoruhodných zvláštností.



Znázorněn je legendární příběh. Král Seleucus obětuje se za syna svého a svoluje, aby mu bylo vypíchnuto jedno oko, by zůstalo jedno oko synovi, který má pro cizoložství ztratit obě oči. Hollara určitě nelákala látková zajímavost příběhu; také u pozdějších reprodukcí uvidíme, že ohledy na látkový obsah reprodukováných obrazů měly jen nepatrný význam pro Hollara a že volbu předlohy, která měla být reprodukována, vykonávali asi často nakladatelé místo něho. Našeho umělce zajímala jen stránka techniky reprodukce a tu možno říci, že list P 527 je stejně cenným dokladem dozrávajícího mistrovství Hollarova jako pohled na Greenwich. V britském museu v Londýně jsou dva otisky leptu P 527: jeden provedený obvyklou hnědčernou barvou, druhý barvou rudky. Je zajímavé, že celkový dojem obou exemplářů je stejný, ačkoliv bychom očekávali od otisku červeného větší měkkost. U obou listů vyniká dokonalá technika Hollarova. Prostředky, kterými v mezích obrysů postav získává silnou plastiku, jsou tytéž jako u pohledu na Greenwich. Při modelaci obličejů mají hlavní úlohu obloučkovité krátké čárky a tečky. V draperiích používá delších neb kratších čárek rovnoběžných neb zkřížených mistrným způsobem. Jen v stínech nejhlubších je provedení poněkud mdlé, a vysvětlení toho nutno snad hledati v té okolnosti, že pro práci rydlem, to jest pro prohloubení předběžně vyleptaných čar, nemáme u leptu toho důkazu. U raných leptů Hollarových vytýkali jsme často nedostatky ve středních tónech; u leptu P 527 můžeme jako u pohledu na Greenwich zjistiti, že dřívější nedovednost byla již úplně překonána a že Hollar ovládal gradaci stejně dobře jako kterýkoliv jiný vynikající mistr.

Lept tento je, pokud možno zjistiti, první dokonalou reprodukcí podle barevného originálu. Hollar prováděl ovšem již roku 1627 lept podle Heintzovy »Svaté rodiny«, ale lept ten se mu však nezdařil. Roku 1635 pracuje pak podle obrazů Bylertových a snad také podle jednoho obrazu Hulsmanova, avšak u těchto leptů reprodukoval jen výseky z obrazů, jednotlivé hlavy, které jej zajímaly co do problému osvětlení.

Ještě jednou nutno zde poukázati na velký význam, který měla pro Hollara studijní cesta do Holandska, na které se také seznámil s raným uměním Rembrandtovým. Třetí lept, datovaný rokem 1637, mužská hlava (P 1679), který bývá označován jako podobizna Miltonova, je přímým dokladem, jak mocně působil ještě i v Anglii na našeho umělce vliv holandský. Srovnáme-li hlavu s leptem P 1529, hlavou jinocha s načechranými bohatými vlasy podle Bylerta, přijdeme k přesvědčení, že problém, kterým se Hollar u obou leptů obíral, je stejný. Jsou to hlavy osvětlené prudkým vpádem světla, vzaté patrně z nějaké komposice noční scény, u nichž Hollarovi šlo o možnosti modelace v nejtemnějších a nejsvětlejších tónech. Tak nalézáme úplně bílá místa vedle nejhlubších stínů. Jak daleko je však

u těchto obou leptů vzdálen Rembrandta aneb jiných malířů, kterým byla barva hlavním tvárným prvkem a u kterých někdy dokonce zřetelnost a jasnost předmětů musela ustoupiti hře stínů a světél a barevnému zjevu vyobrazených předmětů! Hollar redukuje v těchto dvou leptech z roku 1635 a 1637 výtvarný problém na zcela jiné hodnoty. Jemu nejde o to, vzbuditi pokud možno malebný dojem, u kterého je malebnosti obětován detail, nýbrž on provádí i u těchto prudce osvětlených hlav všechny podrobnosti, jako na př. oči, obočí, ústa, nos atd., s přesností kreslíše pozorujícího zblízka, a světlo je jen prostředkem, aby dodal hlavám nezvyklé dosud plasticity a jevnosti modelace. Oba lepty jsou provedeny popsáním již způsobem pomocí různě kladených čar a čárek a teček. Vzor pro tento způsob, který Hollar zdokonalil a kterého používal u všech pečlivě provedených prací, není těžko naléztí. Rané lepty Rembrandtovy, jako na př. B 262, B 263, B 345, B 347, jsou provedeny podobným způsobem, jenže výsledky, ke kterým přišli oba mistři, byly zcela rozdílné. U Rembrandta až úplné rozptýlení formy, u Hollara výrazná plasticita a tím podmíněna určitost všech tvarů. Ještě častěji poukážeme v svém rozboru na zajímavou okolnost, že co do celkového pojetí, výtvarných cílů stál Hollar blíže těm flámským malířům a rytcům, kteří nezanedbávali v svých velkých barevných komposicích hodnoty plastické, než škole holandské, která se obírala hlavně problémy světla a barvy. S toho stanoviska pochopíme pak také, že Hollar přetvořil Rembrandtův osobitý systém aneb lépe mluvíc: Rembrandtovu volnost v kladení čárek a teček v způsob, kde velmi dobře cítíme skryté vlivy systému velkých flámských rytců první polovice XVII. století. U Rembrandtových, námi vyjmenovaných leptů pozorujeme nepravidelný shluk čárek a teček, z kterého vyrůstá celková komposice; Hollar používá týchž prostředků, jenže můžeme zjistiti vzdy značnou dávku ukázněnosti a zákonitosti v tom, jak vedl čáry a tečky, jak staví jednu tečku vedle druhé. I zcela běžné srovnání originálů Rembrandtova a Hollarova potvrdí naše slova. Popsané dva lepty P 527, Seleucus a jeho syn, a P 977, pohled na Greenwich, byly opravdu znamenitým úvodem mladého českého umělce do uměnímilovné veřejnosti anglické. Zdá se, že byl velmi zaměstnán jinými pracemi pro hraběte z Arundelu, protože jiných datovaných leptů z toho roku nemáme.

Také v roku 1638 je jeho činnost poměrně nepatrná, hledíme-li k bohaté žni čtyřicátých a padesátých let. Leptá v tomto roku pohled na Richmond (P 1058) a dvě reprodukce uměleckých děl, jež byla ve sbírkách Tomáše Howarda, a to Holbeinův obraz »Dopis Uriášův« (P 73) a Mantegnovo dilo, znázorňující oběť (P 465). Dále reprodukuje ještě jeden obraz Holbeinův, u kterém nemůžeme s jistotou říci, byl-li ve sbírkách Arundelových, ačkoliv je to pravděpodobno, »Kající Magdalenu«

(P 180),<sup>20)</sup> a zhotovuje dva listy (P 1785 a 1791) krojové řády, kterou dokončil v letech 1639 a 1640 a vydal roku 1640 pod titulem »Ornatus muliebris anglicanus« (P 1778—1803).

Velmi poučný je lept P 1058, pohled na královský zámek Richmond, z kterého dnes zůstaly jen nepatrné trosky. Kompoziční schema je u Hollarova leptu totéž, jako na př. u pohledu na Greenwich. V popředí poměrně temný pruh půdy, oživený několika postavami, pak světlá plocha řeky, a v pozadí druhý břeh Temže s richmondským zámkem. Lineární perspektiva je již úplně přirozená a stopy dřívějšího způsobu, kresliti krajiny s ptačího pohledu, které jsme ještě zjistili u greenwickského leptu, zde úplně zmizely. Také atmosférická perspektiva je provedena dokonale. Vzhledem k tomu, že znázorněný prostor není tak hluboký, jako u leptu greenwickského, nebylo zapotřebí tak silných kontrastů, aby byla získána uspokojivá atmosférická hloubka, takže repoussoir, totiž pruh půdy v popředí, je méně zdůrazněn než u leptu P 977. Tím dostal celý lept barevně klidnější charakter než pohled na Greenwich. Také v podrobnostech vidíme, že se Hollar úmyslně zřekl silné modelace a tím podmíněné hluboké gradace. Richmondský zámek v pozadí působí i v leptu, jakoby byl nakreslen olůvkem, rovněž tak břeh a domy v pozadí, takže se neubráníme dojmu, že lept je dokonalou reprodukcí jemně provedené perokresby, která měla lineární plochý ráz. V takto vytčených mezích je modelace zase výborná. Lept nemá sice nejhlubších černých tónů, avšak velké bohatství polotónů ukazuje, že Hollar se omezil úmyslně jen na světlé a polotmavé tóny. Tím se dopracoval v leptu vzdušnosti perspektivy, kterou možno směle srovnati s malířskými výkony na př. Aelberta Cuypa. Tak vidíme, že Hollarovo umění připravuje nám vždy nová překvapení. Jako u greenwickského leptu možno i o tomto listu říci, že je v jistém smyslu malebný. Tam to byly značné rozdíly mezi stínem a světlem, které dodávaly listu barokní malebnosti; zde je to zase jednotný tón, na který je sladěna celá kompozice, který přes celkově lineární pojetí dodává leptu něco z kouzla holandských, jednotně sladěných krajin v první polovici XVII. století.

V jednotlivostech je lept náš pečlivě propracován. Strom v popředí má již zcela individuální tvar, zcela jiný, než poněkud schematické stromy leptu greenwickského; u lodi při vzdáleném břehu Temže rozeznáváme mnoho podrobností, které zase ukazují, že Hollar viděl a kreslil věci očima kreslíře, který počítal s pozorováním podrobností zblízka. I skupina v popředí, která patrně znázorňuje děti krále Karla I. s jejich družinou<sup>21)</sup> a

<sup>20)</sup> U Partheye mylně datován 1658, avšak drážďanský a londýnské exempláře ukazují nepochybně správné datum 1638.

<sup>21)</sup> Viz *Hind* na uv. m. 81 a n.



kteřá je kompozičně, jak již bylo při jiných příležitostech častěji řečeno, zůstatkem tradice získané v dílně Merianově, je velmi pečlivě provedena. Současné však při bližším pozorování postřehneme, že takové dekorativní postavy jsou u Hollara vždy pouhou stafáží a ne snad zobrazením okamžikové skutečnosti, neboť mužská postava, která je umístěna nejbližší k pozorovateli a která pozdravuje děti královny, ukazuje nápadnou shodu s leptem provedeným roku 1636, zobrazujícím kavalíra, který pozdravuje uctivě dámu, oděnou v bohatý kroj tehdejší doby (P 1997 a 1998).

Ostatní listy Hollarovy z téhož roku ukazují, že pokračuje na dráze, na kterou vstoupil po holandské cestě. List P 465 reprodukuje Mantegnovo dílo, u kterého Hollarovi výborně prospěl jeho sklon k silnému plastickému výrazu. Grafické umění tehdejší doby nalezlo ještě jiný způsob, který dodával reprodukcím nezvyklé plasticity. Je to manýra tehdejší flámské rytecké školy, hlavně rytců Rubensových a Goltziova, která dochází silného plastického výrazu tím, že dlouhými rozšiřujícími se čarami, vedenými podle oblosti předmětu, který měl býti znázorněn, modeluje formy takřka hapticky. Ovšem že tento způsob skrýval v sobě zase prvek malířský, neboť u mnohých rytin byly intervaly mezi jednotlivými modelujícími čarami tak značné, že teprv při pohledu z dosti značné vzdálenosti splyval celý tento systém dlouhých čar a křivek v jednotný, ucelený obraz. Jak později uvidíme, napodobil Hollar několikrát tento způsob rytců Rubensových leptem s překvapujícím úspěchem, jak dokazuje překrásná dětská hlavička P 1640 podle Sadelera. Většinou však provádí své reprodukce podle způsobu již popsaného, že totiž kombinuje některé způsoby rytiny s manýrou, jejíž znalost získal, jak jsme již několikrát podotkli, studiem leptů Rembrandtových. Výsledek, jež Hollar získal vlastní technikou, kterou je proveden také list P 465, byl snad méně efektní než práce rytců Rubensových, avšak poskytoval za to ucelenější, jednotnější obraz. U rytin rytců Rubensových měla značnou úlohu iluse, neboť jen její pomocí zcelovalo oko v jednotný obraz jednotlivé modelující čáry, z jejichž střídavé tloušťky muselo také vycítiti tvar forem. U Hollarových leptů, pracovaných pro pohled bližší a vyžadujících v některých podrobnostech skoro mikroskopického pozorování, byla práce oka méně důležitá pro vytvoření iluse, neboť oko vnímalo dokonale vymodelované a světelně dobře odstupňované tvary. Vrátime se k této věci ještě jednou při rozboru Hollarových leptů, provedených podle obrazů Van Dyckových.

Na základě těchto poznámek možno zjistiti další rozdíl mezi Hollarovými lepty a rytinami rytců Rubensových, který nás povede k zásadní otázce, jak možno zařaditi Hollarovo umění do celkového vývoje tehdejší grafiky. Na rytinách jednoho z nejlepších rytců Rubensových, Lukáše Vorstermanna, hledali bychom marně určité kontury. Ne snad, že by se



formy rozplývaly, naopak, ohraničení forem je neméně pevné než u Hollara, není však provedeno konturujícími liniemi, nýbrž modelujícími čarami, které naznačují tvary svým zakončením a svou střídající se tloušťkou. Jen tu a tam nalezneme v nehlubších stínech jemnou konturující linii. U Hollara jsou všechny figurální komposice až na výjimky, které uvedeme později při rozboru leptů provedených podle obrazů Elsheimerových, pevně spjaté lineární kostrou, která na př. právě u reprodukce P 465 podle Mantegnova obrazu dosti značně vyniká. Mohlo by se říci, že ráz předlohy určuje i ráz reprodukcí grafiky, tedy rytiny Vorstermannovy aneb leptu Hollarova, avšak i tam, kde Hollar nepracuje podle tvrdých plastických předloh Mantegnových, nýbrž reprodukuje obrazy Van Dyckovy, provedené úplně malířsky, nalezneme vždy tuto lineární kostru, kresbu, vyplněnou modelujícími čárkami a tečkami, která však někdy vystupuje méně zřetelně než u leptu P 465. Hollarovo umění nebylo malířské v tom smyslu, jak bylo na př. umění Rubensovo, Van Dyckovo. Vorstermannovo aneb Vischerovo; on je především kreslířem, který je nadán jemným smyslem pro lineární a plastické hodnoty reálních zjevů aneb artefaktů, kdežto uvedení mistři pozorují věci okem malíře a provádějí svá díla způsobem malířským. I v tom smyslu je Hollar bližší renaissanci než baroku, ačkoliv jeho krajinářské lepty, úplně samostatné to práce umělcovy, ukazují, že také on podléhá celkovému směru své doby, který jde k převážně malířskému podání věcí. Tak je i list P 465 dobrým dokladem Hollarova umění, založeného především na lineárních a plastických hodnotách ač ovšem jen provedení je dílem Hollarovým, ne komposice, jako u všech reprodukcí. List je plný plastické síly, která dobře znázorňuje velkou plastičnost předlohy. Mnohým pozorovatelům se snad bude zdát, že větší výraznost mají rytiny Rubensových rytců, avšak Hollar nikdy nepracoval k malířské ilusivnosti, která je hlavním charakteristikem umění Vorstermannova a jiných.

Ostatní historické lepty, které jsou datovány rokem 1638, nejsou již tak instruktivní, jako lept P 465. Jsou to rovněž reprodukce podle Holbeinových děl, a to podle dřevorytů, jimiž ilustroval švýcarský mistr Starý a Nový zákon. Tyto lepty P 67, P 71, P 72<sup>22)</sup> a P 73 tvoří slohově ucelenou skupinku, ačkoliv lept P 67 byl proveden teprve o dvě léta později, roku 1640. Jsou to práce menších rozměrů, znázorňující příběhy z života Davida, které ani komposičně ani co do technického provedení nejsou takového rázu, aby doplnily podstatně náš dřívější rozbor. Také lept P 180, »Kající Magdalen«, náleží k listům, jež reprodukuji Holbeinova díla; o tomto leptu malých rozměrů platí to, co jsme řekli o skupince shora

<sup>22)</sup> List P 72 je datován rokem 1638. Viz exemplář Britského Musea, kde datování je na podstavci křesla, na kterém Saul sedí. *Dolenský*, na uv. m. Veraikon, I, 74.

uvedené; rovněž tak o Hollarových reprodukcích podle známého »Tance smrti« Holbeinova (P 233—263). Je to řada třiceti listů, která vyšla původně bez orámování. Později, již v Antverpách, použil Hollar ornamentálního rámu, nakresleného známým rytcem Abrahamem van Diepenbecke a zasadil do něho jednotlivé listy »Tance smrti«. <sup>23)</sup> Jen deset listů je provedeno podle originálních dřevorytů Holbeinových, k ostatním dvacetí leptům použil jako předlohy Hollar starých kopií podle originálů dřevorytů Holbeinových. Řada není datována, podle slohu však nemůže být pochybnosti, že povstala v době námi právě probírané, jak dokazuje ostatně také srovnání těchto malých listů se vzpomínutými datovanými lepty podle Holbeinových dřevorytů. <sup>24)</sup>

Hollarovy lepty podle Holbeinova »Tance smrti« jsou jednoduché práce, které pokud možno věrně reprodukuji předlohy. Komposičně nejsou tedy Hollarovými pracemi a také jiné vlastnosti Hollarova umění, o kterých jsme dříve obšírněji pojednali, nemohly přijíti k platnosti, neboť charakter předlohy, t. j. dřevorytu, nedával mistrovi příležitosti, ukázati své umění v gradaci a modelaci. Hollarovou úlohou bylo reprodukovati Holbeinovy komposice věrně podle předlohy tak, aby byl pokud možno zachován původní charakter předlohy. Úlohy té zhostil se opravdu mistrným způsobem. Přes to, že reprodukcce jsou provedeny v leptu, zachovaly ráz předlohy, t. j. dřevorytu, a jen větší měkkost forem a linií ukazuje, že jsou to otisky kovové desky a ne špalíku dřeva. Jako Holbeinovo dílo, došly i tyto Hollarovy lepty dosti značné slávy; tak nalezneme v korespondenci syna známého anglického státníka Roberta Walpole, Horaca Walpole, místa, kde se H. Walpole dovolává Hollarových leptů, provedených podle jeho názoru podle kreseb Holbeinových, jež se prý nalézaly ve sbírce Arundelově, aby dokázal, že nějaký obraz, který byl připsán Holbeinovi, není dílem tohoto mistra. <sup>25)</sup>

Ještě ke konci XVIII. a na začátku XIX. století byla řada »Tance smrti« v Londýně několikrát znovu vydána. <sup>26)</sup> Kromě těchto reprodukcí

<sup>23)</sup> U některých exemplářů s rámem Diepenbeckovým nalézáme toto datování rámu: Abraham van Diepenbecke inv. W. Hollar f. 1651, čímž je dokázáno, že Hollar teprv v Antverpách spojil jednotlivé listy s rámem. Viz lepty P 236, P 237, P 240, P 250 v Britském Museum v Londýně. Jiného názoru je *Dolenský*, »Rej Smrti« v starší české grafice, *Veraikon* I, 4. Datuje řadu do roku 1651, tehdy však leptał Hollar jen rámy, jak vyplývá z toho, co svrchu řečeno.

<sup>24)</sup> Viz lepty P 67, P 71, P 72, P 73.

<sup>25)</sup> Mrs. *Paget Toynbee* »The Letters of Horace Walpole«, Oxford 1904, sv. V., 237, Suppl. I., 97—98. O Walpolovi viz výstižnou charakteristiku v knize A. v. *Boehna*: England im XVIII. Jahrhundert, Berlin 1922, str. 495—502.

<sup>26)</sup> The Dance of Death painted (sic!) by Holbein and engraved by W. Hollar, London 1794, 2. parts, 8°, 33 engravings. Další vydání jsou z let 1804, 1816, with a life of Holbein, 1833. O tom *Howard C. Lewis*: A Descriptive Bibliography of the most important books in the English language relating to the art and History of Engraving and Collecting of Prints. London 1912, str. 159. Srov. též *Dolenský*, na uv. m. *Veraikon* I, 4, pozn. 5.

prací provedl Hollar, jak již bylo řečeno, ještě dva listy z krojové řady *Ornatus muliebris* (P 1778—1804).<sup>27)</sup>

Tím přicházíme k oboru Hollarovy tvorby, který měl neobyčejný význam pro rozvoj jeho umění za prvního pobytu v Anglii, a který založil spolu s jinými lepty pevně jeho slávu jako vynikajícího grafika. Uvedená řada 26 listů není jediná z tohoto oboru, kterou vydal v Londýně. Již roku 1643 vychází druhá serie krojových leptů pod jménem »*Theatrum Mulierum*« (P 1804—1907), o rok později druhé vydání této řady pod názvem »*Aula Veneris*«; třetí vydání vyšlo již v Antverpách s adresou nakladatele J. Meyssense roku 1649 a obsahovalo sto listů. Kromě toho pracuje Hollar od roku 1642 o řadě dámských krojových portrétů kruhového formátu a doplňuje ji v letech 1642—1647 novými lepty na 37 listů. Jiné krojové lepty menšího významu uvedeme na svém místě; zde chceme přestat jen na několika poznámkách k těmto významným pracím našeho mistra. Nutno především krátce nastíniti, z jakých historických předpokladů vznikla záliba v krojových studiích, a pak ukázati, jak Hollar přišel postupně k tvorbě tohoto oboru.

Hollarovy krojové lepty nejsou ojedinělým zjevem v grafické tvorbě tehdejší doby. Probereme-li německou neb italskou grafiku XVI. století, nalezneme mnoho a mnoho krojových listů. Italský rytec Enea Vico vydal okolo polovice XVI. století přes sto rytin s vyobrazeními španělských a jiných krojů. Z těchto začátků povstaly celé krojové knihy, které se rozšířily neobyčejně rychle po celé Evropě. Významným zjevem tohoto oboru je kniha Cesara Vecellia: *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, která vyšla v Benátkách roku 1590 a předvádí v 506 (v 2. vydání) dřevorytech kroje všech národů od antiky až po renaissanci.<sup>28)</sup>

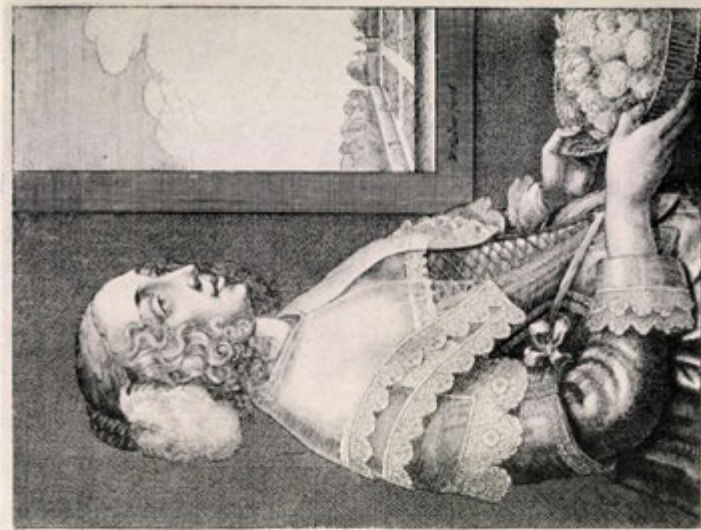
Tím našly ke konci XVI. stol. svůj konečný výraz snahy, které můžeme ve vývoji renaissančního umění italského, německého a nizozemského pozorovati od konce století patnáctého. K vzniku krojových obrázků působily hlavně tři složky. Za prvé je to rozmach umění portrétního, který má za následek to, že se malíři začali obíratí vážněji krojovými studiemi. Hlubší příčiny procesu toho, jež vede od náboženských komposic k světiským námětům dospěle renaissance a tím i k portrétu v dobovém kroji, náleží do všeobecných dějin uměleckého a kulturního vývoje renaissance. Určitě měla záliba v realistických portrétech nemalý podíl na vytvoření obrazu krojového.

Stejný podíl na vytvoření obrazu krojového však nutno přisouditi druhé

<sup>27)</sup> Úplný titul řady zní: *Ornatus Muliebris Anglicanus or The Severall Habits of English Women, from the Nobilitie to the country Women, as they are in these times*, Wenceslaus Hollar, Bohemus, fecit Londini A. 1640. Cum privilegio Regis.

<sup>28)</sup> Viz H. Doege: *Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts*, Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, A. Wilmanns gewidmet, Lipsko 1903; o podrobnostech krojů a celkovém vývoji renaissančního kroje *Hanns Floerke: Die Moden der italienischen Renaissance*, Mnichov 1917.





„Zima“, krojová studie z řady „Počasí“, 1641. — „Jaro“, krojová studie z řady „Počasí“, 1644.





Krojová studie z řady „Ornatus muliebris“. 1640.

Krojová studie z řady kruhových ženských portretů. 1646.

složce vývojové, rozmachu toho oboru grafického umění, který předváděl v levných listech denní příběhy a význačné události. Sem nutno zařaditi i tak vysoko stojící listy, jako jsou dřevoryty znázorňující triumfální průvod Maximiliána I., o kterých pracovali Dürer, Burkmair a jiní, aneb Hogenbergův cyklus triumfálního vjezdu Karla V. a Klimenta VII. do Bologne, jakož i různé listy znázorňující kroje vojenského lidu, hlavně lanc-knechtů, jež se vyskytují velmi často od začátku XVI. století. Bylo by nutno, věnovati těmto začátkům krojových obrazů zvláštní studii. přestane zde však na poukazu na třetí důležitou složku, totiž na obraz žánrový, který měl v zápětí stejně jako tvorba portrétní rozmach obrazů a rytin krojových. Vývoj je tak složitý, že někdy nevíme, máme-li přikázati ně která díla ještě žánru či již oboru studií krojových, jako je tomu na příkladu Callotových listů »Žebráků«. Za všemi těmito různými uměleckými proudy stojí pak jako síla, která dává uměleckému rozmachu hlavní impulsy, renaissanční a porenaisanční touha rozšířiti obor lidského vědění, touha po pokud možno exaktních, bezpečně podložených lidských poznatcích, byť i se jevila jen jako pouhá zvědavost širších vrstev. Století dalekých zeměpisných objevů nutí evropské lidstvo tehdejší doby, aby rozšířilo a prohloubilo své vědomosti, nastává netušený rozmach všech oborů vědění, a v tomto velkolepém rámci kulturního a vědeckého rozvoje nalézají i Hollarovy krojové lepty své místo. Nebyl, jak vysvitá ze všeho, co bylo shora řečeno, bez předchůdců, neboť celé množství italských, německých a nizozemských grafiků pracovalo úspěšně v tomto oboru, přesto však jsou jeho lepty i v tehdejší době zjev, který zasluhuje zvláštního povšimnutí. Jejich zvláštní ráz vynikne snad nejlépe tím, srovnáme-li některé z jeho leptů řady »Ornatus muliebris« (P 1778—1803) s Callotovými lepty lotrinských krojů, které geniální umělec vyleptal okolo roku 1625, tedy třináct až patnáct let před Hollarem. Callotovy lepty jsou plny života v tom smyslu, že mistr mohl by zasaditi kteroukoliv ze svých kostymovaných postav do některé větší žánrové komposice, do nějakého obrazu oživeného postavami z vyšší společnosti, aniž by bylo nutno měniti jejich postoj, výraz aneb pohyb. Jemu šlo o tvarově bohaté postavy; jistým tahem rydla dovede vykrouzlit oživenou linii, která s podivuhodnou přesností dává postavám jejich ohraničení proti prostoru a která současně činí je plným pohybem a životem. Je příznačné, že Callot dává svým kostymovaným postavám této řady (stejně jako zpravidla postavám neméně slavné řady »Žebráků«) v zmenšeném měřítku pozadí, vytvořené z krajinařských kulis oživených malými postavami, stejně živými a pohyblivými, jako jsou velké postavy, jež tvoří hlavní námět listu. Při tom promineme mistru linie plné rušného pohybu, že zanedbává podrobnosti, neboť neměly pro něj toho významu, kterého se jim dostalo v leptech Hollarových. U dámských kostymů naznačuje Callot podrobnosti, neprovádí jich však zevrubně a

nedozvíme se také z jeho leptů, z jaké látky jsou zhotoveny kroje jeho bohatě kostymovaných postav. Přes to, že i jeho krojové postavy jsou typy, dovede dáti obličejům svých postav takový výraz, který je charakterisuje skoro jako individuality a který je oživuje neméně než celkový pohyb těla. Hollarovy lepty jsou proti Callotovým postavám jako bez života. Není to výtka, protože na př. i kostymované postavy, které kreslil a leptal Stefano della Bella, Callotův žák, okolo roku 1645, jsou ustrnulé, srovnáme-li je s Callotovými mistrovskými výtvy. Velmi dobře charakterisuje Hollarovy snahy lept P 1789 z řady »Ornatus muliebris«, námi reprodukovány. List ten pochází z roku 1639 a je úplně Hollarovým duševním a uměleckým majetkem, jak dokazuje signatura »Hollar inv. 1639«, protože takto označuje Hollar jen listy, ke kterým si kreslil předlohu sám.

Vyobrazena je tu stojící ženská postava, zahalená do dlouhého černého pláště. Hlava její je pokryta černým šátkem, svázaným pod bradou, obličej je až po nos zakryt černou maskou, prodlouženou lehkým černým závojem, který spadá až pod ústa, takže jen část brady je nezakryta. Dáma stojí úplně klidně, bez pohybu, takže komposiční stránka sama o sobě je co nejprostší. Hollarovi také nešlo o komposiční zajímavost, nešlo mu také o pravdivou charakteristiku výrazu obličeje, o znázornění psychického stavu ženy, nýbrž jedině o krojovou studii. Obličej je zakryt, takže vůbec nerozeznáváme jeho rysů, postava je zahalena do širokého pláště, takže její plastika nemůže vyniknouti, zato nám však Hollar mohl předvésti divadelní úbor tehdejší doby pokud možno věrně a s takovou jemností gradace, že tušíme dokonce, z jaké látky je kroj zhotoven. Stačí poukázati na rozdíl mezi strukturou rukávniku a látky širokého pláště. U rukávniku jsme na první pohled přesvědčeni, že je zhotoven z kožešiny, kdežto u pláště je velmi dobře vystižen matný lesk černého, těžkého hedvábí. Hollar usiloval o plastické a realistické vyobrazení kroje, všechno ostatní nemá pro něj významu a je zbytečné, protože by mohlo snad rušiti koncentraci na věcné a věrné vylíčení kroje. Jen malá poznámka co do techniky. Právě u tohoto listu pozorujeme velmi zřetelně, že v nehlubších stínech podporuje Hollar tahy jehly rydlem a že tak prohlubuje a rozšiřuje jemné vyleptané čárky, kterých použil pro světlé a temné polotony. Je dosti lákavé srovnati tento lept se známým Terborchovým obrazem v Drážďanech, na kterém vidíme dámu v atlasovém kroji, stojící uprostřed temné světnice a obrácenou zády k pozorovateli.<sup>29)</sup>

Štafáž je velmi jednoduchá. Terborch neklade váhu na vylíčení interiéru, v němž je dáma; hlavní věcí obrazu je ženská postava oděná bílým atlasovým krojem. Hned předem budiž poznamenáno, že hlava ženské postavy, která se vyskytuje i na jiných obrazech Terborchových (Amsterodám, Berlín), je v celkovém pojetí velmi podobna leptu, který zhotovil

<sup>29)</sup> *Singer-Hanfstäengel*: Die Meisterwerke der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden, 269.



Hollar r. 1645 a který je u Borovského označen jako podobizna první manželky Hollarovy (P 1717).<sup>30)</sup>

Srovnání leptu toho a listu P 1716, který je prý rovněž portrétem manželky Hollarovy, s některými ženskými hlavami právě Terborchových obrazů ukazuje, že oba listy nejsou portréty určité osoby, nýbrž typy, které nalézáme také v tehdejší holandské malbě. Jako u drážďanského obrazu Terborchova nalezneme také u Hollara lepty, u nichž znázorněná ženská postava je obrácena zády k pozorovateli,<sup>31)</sup> a to v takovém postoji, že všechno nás přímo nutí k srovnání s tvorbou Terborchovou. Dokázáno je, že umělec holandský, jenž byl o deset let mladší než Hollar, žil od roku 1635 rovněž v Londýně. Na raných obrazech Terborchových (před rokem 1635) marně bychom hledali toto figurální pojetí a také čtyřicátým letům lze jen stěží přikázati některý ze slavných obrazů jeho. Není vyloučeno, že Terborch přišel v Anglii do styku s Hollarem, který byl o deset let starší, aneb že se seznámil alespoň s krojovými lepty našeho mistra. Je známo, že pro tvorbu Terborchovu okolo polovice XVII. století hledaly se vzory u Fr. Halse, Rembrandta, Velasqueza a jiných. Podle našeho názoru jsou paralely mezi Hollarovými krojovými lepty z čtyřicátých let a Terborchovými žánry z let padesátých tak značné, že možno vysloviti domněnku: Terborch znal Hollarovo dílo a vzal z něho realistické celkové pojetí kompoziční hodnoty lidské postavy. Terborch však ve svých obrazech přehodnotil úplně náměty, které snad získal studiem Hollarových leptů. Je malířským geniem po výčte. Jeho ženská postava na známém drážďanském obraze je výbornou ukázkou toho, co dovedl štětec holandských malířů vykouzlit. Jemnost barevných přechodů, schopnost látkové charakteristiky malířskými prostředky a svítivost Terborchových barev jsou zjevy, pro které máme i v době největšího rozkvětu holandské malby jen málo rovnocenných příkladů. Terborchovi jde vždy o barevný zjev, takže často zanedbává jednotlivosti, které by snad Hollar vyleptal úplně zřetelně. Ještě jednou vidíme velmi jasně, že Hollar byl na rozdíl od holandských malířů směru Terborchova aneb Rembrandtova především kreslířem, který svou kresbou vytvářel co nejzřetelněji plastické hodnoty znázorněného předmětu. K tomu ovšem přistupuje u Hollara stejně jako u Terborchova vzácná schopnost zachytiti a věrně charakterisovati povrch zobrazeného předmětu. Terborch charakterisuje jej skvělými barevnými výkony, Hollar jemností své jehly, avšak jeho umění zůstává vždy především výkonem umělce, který se dopracovává plastiky prostředky kreslířskými a ne malířskými. Uvidíme později, že Hollar došel právě v leptu takového stupně malebnosti jako žádný jiný grafik před ním, takže některé jeho lepty možno

<sup>30)</sup> Borovský, Hollar, 101.

<sup>31)</sup> P 1787 (sign.: Hollar inv. 1639), P 1793 (sign.: Hollar inv. 1640), P 1794 (Hollar inv. 1640) a další listy řady »Aula Veneris«.



pokládati přímo za přechody k mezzotintu, avšak v těchto krojových leptech mají nadvládu ještě hodnoty kreslířské.

Obě velké krojové řady »Ornatus muliebris« a »Aula Veneris«, které Hollar leptal převážně za svého prvního pobytu v Anglii, jsou ve všech listech stejného rázu. V řadě »Ornatus muliebris« předvádí tu bohatě tu jednoduché ženské kroje bez bližšího označení, v řadě »Aula Veneris« uvádí přímo provenienci některého kroje a podotýká výslovně, že kroje, které nemohl vyleptati podle vlastních kreseb, zhotovil podle předloh, které si pro tento účel dal zhotoviti (P 1805, titul z roku 1644). Tím je dán i program Hollarův. Jemu šlo o věrné obrazy tehdejších ženských krojů, takže často realistika vyobrazení zatlačuje umělecké hodnoty do pozadí. Tyto jeho lepty nutno především hodnotiti jako dokumenty, které podle tehdejšího stavu reprodukční techniky podávaly živý a při tom věrný názor ženských krojů. Rozbor všech listů po stránce věcné vedl by nás příliš daleko a nezískali bychom mnoho pro prohloubení rozboru umělecké stránky Hollarovy tvorby, pro kterou máme výborné příklady v jiných krojových leptech Hollarových. Stačí zde připomenouti, že vyleptal vyobrazení krojů českých (jsou v řadě »Aula Veneris« na místě prvním), rakouských, německých, švýcarských, holandských, dánských, anglických, francouzských, španělských, řeckých, tureckých, židovských a nalezneme dokonce vyobrazení poněkud primitivního kroje ženy z americké Virginie (P 1907).

Jak již bylo řečeno, použil k těmto leptům převážně vlastních kreseb, v kterých vyniká jeho neobyčejné nadání, bystře pozorovati nejmenší podrobnosti, které věrně reprodukuje. Po stránce umělecké nejvíce vynikají listy, které nejsou zhotoveny jako obrázky krojové, nýbrž jako vyobrazení počasí, u kterých však Hollar rovněž použil jako hlavního námětu krojových studií. Jsou to překrásné listy P 606—609, zhotovené v Londýně v letech 1643 a 1644, v kterých předvádí Hollar ženy v celých postavách jako symboly jednotlivých ročních počasí, pak P 610—613 z roku 1641, ženské postavy až po kolena, a P 614—617, rovněž z roku 1644, ženské krojové polopostavy.

Nejdokonaleji jsou provedeny lepty P 606—609 a budou vhodným podkladem pro rozbor také proto, že Hollar je provedl již v letech 1643 a 1644, tedy krátce před odchodem z Anglie do Antverp. Všechny čtyři listy jsou komponovány stejným způsobem. Na neutrálním popředí stojí dáma v kroji tehdejší doby. Střední část prostoru vypadla, v pozadí pak vidíme na leptech P 606—609 pohled na anglickou krajinu (tak na př. rozeznáváme na leptu čtvrtém londýnskou ulici Cornhill). Je tedy patrné že mezi ženskými postavami v popředí a pozadím provedeným v zmenšeném měřítku není bližší souvislosti. Hollar prostě vyplnil plochu pozadí vzpomenuťmi pohledy, nesnažil se však zařaditi hlavní postavy do tohoto

rámce. Nutno tedy hodnotiti obě kompoziční složky zvláště, postavy v popředí jako lepty krojové a pozadí jako samostatné krajinářské pohledy. Celkové pojetí postav je totiž stejné jako u leptů řady »Ornatus muliebris«, jak ukáže i zcela povrchní srovnání na př. leptu P 606 s lepty P 1779 aneb P 1781. Jako u vzpomenuých leptů předvádí nám Hollar i zde kostymované ženské postavy v klidném postoji, u žádné z nich nenalezneme ani stopy nějakého děje aneb alespoň vztahu k ději. Jsou to prostě postavy, jež mají předvésti určitý кроj, manekýni, jimž jen bohatý obal dodává jakési kompoziční hodnoty. Obličejy všech čtyř dam jsou úplně stereotypní, protože také charakteristika, jež by měla v zápětí individualisaci každého obličej, byla zde Hollarovi věcí vedlejší. Zato však je кроj na všech leptech proveden co do kresby a barvy velmi pečlivě. Celkové obrysy postav jsou přirozené, ačkoliv postavám schází poněkud ohebnost a nenucenost postoje. Méně než u jiných krojových leptů, avšak přes to dosti zřetelně vystupuje lineární kostra postavy. Při bližším pozorování nalezneme všude jemné ohraničující čáry, vyplněné modelujícími čárkami a tečkami.

Kresba je, jak obvykle velmi jemná, zachycuje kreslířsky věrně i nejmenší podrobnosti, jako na příklad krajkové vyšívaní okolo rukávů aneb na límci; Hollar podává všechno s přesností přímo dokumentární. Nejvíce však padá při posouzení umělecké hodnoty těchto listů na váhu dokonalá gradace leptů. U leptu P 609, kde dáma zahalená do bohatých kožešin znázorňuje zimu, vykouznil Hollar touto jemnou gradací tak přesvědčivě všechny odstíny a dovedl při tom zachytiti tak dobře charakter kožešiny, že lept ten nutno zařaditi mezi nejlepší výtvary grafiky vůbec.

Právě u vzpomenuého leptu působí pak velmi účinně kontrast mezi sněhobílým límcem a mezi černou kožešinou. Hollar věděl však velmi dobře, že i úplně tmná kožešina není pro zrak tak absolutně černá, jako na př. černé hedvábí, a tak vidíme, že Hollar mohl jako dokonalý mistr gradace tuto čern ještě vystupňovati v černé barvě masky, která zakrývá obličej. Nikdy před tím nebyla tonina Hollarova leptu tak obsažná, uvidíme však později, že při antverpských pracích dovedl Hollar využití mistrně všech možností, které získal zjemněním gradace. Velmi účinný je také lept P 607, kde se Hollar dopracoval vyrovnaného barevného dojmu tím, že postavil ucelenou masu temného oděvu bez přechodu proti světlé mase sukně a límce. Černá a bílá barva se střídají a pomáhají vzbuditi živý malebný dojem. Snad největší malebností se vyznamenává však lept P 606. Tu je zobrazena dáma v bohatém atlasovém кроji, jehož záhyby a tím měnící se valeury barvy poskytly Hollarovi vítané příležitosti rozvinouti své jedinečné umění ve vylíčení povrchu poněkud nepoddajného lesklého atlasu. Spolu s leptem P 609, o němž již byla řeč, náleží lept P 606 k nejlepším Hollarovým pracím. Jeho oko kreslíře, který pozoruje předměty do nejmenších podrobností, osvědčilo se výborně při kresbě jemného

vzorku krajkového límce aneb krajkové ozdoby rukávu. Jeho schopnosti technické umožnily mu, vykouzlit na velké ploše oděvu dámy takovou skvělou hru stínů a světél, polostíňů a polosvětél, že se dopracoval přímo efektu, kterým se vyznamenávají postavy Terborchovy. Hollar měl jistě značně vyvinutý smysl pro malířský zjev zobrazovaného předmětu, jak právě dokazuje tento lept, avšak přese všecku malebnost zůstanou postava a její podrobnosti plasticky a kreslířsky zcela určitými. Hollar je z toho druhu umělců, kteří se malířskými prostředky, tedy hrou stínů a světél, dopracovali nevťiravé a při tom velmi účinné a určité plastiky leptu. Tyto čtyři lepty (P 606—609) můžeme co do plastiky a při tom malebnosti směle srovnati s nejlepšími výtvy flámsko-francouzského mistra Ede- lincka, na př. s překrásnou rytinou zobrazující Julesa H. Mansarta.

Způsob stínování je stejný jako u dřívějších leptů. Pruh pudy, na kterém stojí ženská postava, není blíže charakterisován, jen stínován v neutrálních tónech, při čemž tahy jehly jsou prohloubeny rydlem. Pokud jsme mohli zjistiti, je modelace krojů provedena jen jehlou a leptáním. Zdá se, že Hollar právě v té době ovládl gradaci prováděnou jen jehlou tak dokonale, že se zřekl zesilování jemných tahů jehly rydlem za tím účelem, aby se dopracoval nehlubší černi. Od té doby nalezneme jen zřídka v jeho mistrných leptech práci rydlem.

Ještě na jednu stránku můžeme upozorniti u těchto leptů, jež povstaly ke konci prvního pobytu v Anglii. Když odcházel Hollar z Německa krátce po studijní cestě do Holandska, začínal právě pokusy, jež měly vésti k rozšíření toniny gradace a tím i k dokonalejší modelaci a přesnosti v podání barev a barevných odstínů. Přišel k problému redukce barev v toninu černobílou studiem leptů Rembrandtových a maleb Bylertových, nepřiblížil se však svým pojetím Rembrandtovi, protože ho lákala především možnost výrazné *modelace* pomocí t. zv. šerosvitu. Byly to tedy plastické hodnoty, kterých hledal a které také našel ve vzpomenuých předlohách. Vývojem techniky upouští však od přílišného zdůrazňování plastiky, které pozorujeme u prvních prací podle Rembrandta a Bylerta; jeho gradace se stává stále bohatší a bohatší, až dostoupí takové dokonalosti, že Hollar může obětovati všechny pomůcky, které mu dala technika mědirytiny, a dovede vyplniti i velké plochy dokonalou modelací bez hluchých míst a bez potíží při vypracování hlubokých stínů aneb úplně černých tónů. Tím se teprve stává Hollar dokonalým mistrem leptu, tím se osvobozuje úplně od starších vlivů dřevorytecké a mědirytecké tradice. Dva příklady ukáží, jak nutno těmto slovům rozuměti. U mnohých leptů Hollarovy rané doby vidíme dosti značný vliv techniky dřevorytu. Tohoto rázu je na př. list P 538 s vyobrazením bitvy u Oppenheimu, rovněž lept P 591, který povstal určitě před holandskou cestou a předvádí nám tři kavalíry a dámu při domácím koncertu, aneb dokonce lept z doby lon-



dýnské P 1474 s vyobrazením Algernouna Earla northumberlandského. U všech těchto leptů, jejichž počet bylo by možno ještě značně rozšířit, vidíme poměrně chudou modelaci. Tak na př. u leptu P 591 jsou úplně zřetelně nakresleny a vyleptány všechny kontury postav, avšak modelace je omezena na míru nejnútnejší, takže většina plochy je úplně světlá. Stejně jako kresba, je i modelace jen konturující, takže charakter leptu je úplně lineární. Jsou to celkem dřevoryty provedené leptem, u kterých měl umělec tu výhodu, že měděná deska byla poddajnější a připouštěla jemnější kresbu než dřevo. Proti těmto raným pracím, jež mají ještě úplně charakter dřevorytu, stojí lepty, jako na př. právě vzpomenuté lepty P 606 až 609, kde se Hollar úplně osvobodil od konturující manýry dřevorytecké a vytvořil díla, v nichž proniká ihned charakter leptu. Modelace se rozšiřuje, tam, kde dříve byly nevymodelované bílé plochy, vidíme teď bohatou a jemnou plastiku, která je způsobena již několikrát vzpomenutým rozšířením barevné stupnice.

Jak již bylo řečeno, vznikly v době prvního londýnského pobytu větší- nou také krojové lepty kruhového formátu (P 1908—1944) a čtyři lepty (P 1732—1735) již z roku 1638, náležející tedy mezi první krojové lepty Hollarovy.<sup>32)</sup>

O kruhových krojových leptech platí celkem totéž, co jsme uvedli při rozboru jiných krojových serií, v kterých nám Hollar předvádí věcným způsobem tehdejší dámskou modu. Důležité jsou však tyto kruhové lepty jakož i vzpomenuté čtyři lepty P 1732—1735 proto, že jsou přechodem od krojových studií k jinému velkému oboru Hollarovy tvorby, který právě v londýnské době nabývá netušeného rozmachu, k portrétu.

Již několikrát poukázali jsme ve svém rozboru na Hollarovy pokusy portrétní. Rok 1638 je mezník, od kterého se Hollarova tvorba v tomto oboru stále rozšiřuje, aby dostoupila svého vrcholu v době antverpské. Z roku 1639 pochází první velký portrét, který Hollar zhotovil podle Van Dyckova portrétu hraběte Tomáše Howarda z Arundelu. Originál, podle něhož byl zhotoven lept, se ještě zachoval a je dnes v majetku vévody z Norfolku na Arundel Castle.<sup>33)</sup> takže můžeme zjistiti, jak dalece vystihl lept předlohu. Van Dyckův obraz hraběte náleží k dobrým obrazům flámského mistra. Je malován v obvyklé Van Dyckově manýře, v barvách celkem temných, které umožňují nenáhlé přechody, takže celkový dojem obrazu je velmi malebný. Hollarův lept reprodukuje sice předlohu věrně v celku a v jednotlivostech, avšak na první pohled poznáme, že reprodu-

<sup>32)</sup> Lept P 1735 nese sice pozdní datování z roku 1651, uvážíme-li však, že roku 1651 byl Hollar ještě v Antverpách, a adresa, k níž je připojeno datování, je adresa nakladatele londýnského, přijdeme k přesvědčení, že roku 1651 byly tyto lepty jen znovu vydány, snad bez vědomí Hollarova. Lept P 1732 se také vyskytuje s adresou londýnského nakladatele Petra Stenta. V Britském Museu je ostatně signovaný exemplář leptu P 1734: »W. Hollar fecit 1638«. K této době vzniku ukazuje také celkový ráz leptu.

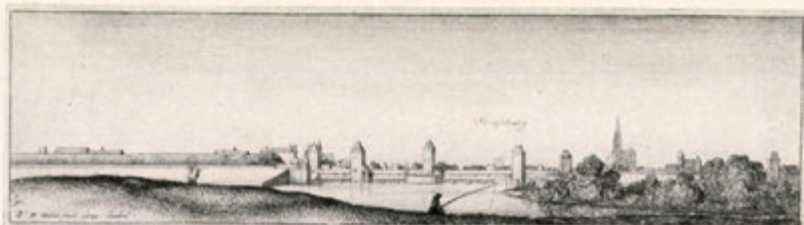
<sup>33)</sup> Viz *Klassiker der Kunst*, sv. XIII., 390; srovnej také 355.



kující umělec je především kreslířem a ne malířem. U Van Dyckova obrazu splývají formy portrétu s pozadím a také v obličejí a na krunýři pozorujeme Van Dyckovskou měkkost modelace, způsobenou ryze malířským pojetím, u Hollara vystupují všechny formy úplně zřetelně. Modelace není sice tvrdá, avšak mnohem určitější než u Van Dycka. K tomu přistupuje ještě i určitost kresby, takže celkem Hollarova reprodukce neposkytuje pravé představy o malířských hodnotách Van Dyckova obrazu. Také co do technického provedení neuspokojuje lept úplně. Při modelaci krunýře použil Hollar skoro výhradně rovnoběžných čárek, které, beze spojení mezi sebou a s poměrně dosti širokými mezerami, nedají u tak velkého leptu vzniknouti celkovému klidnému dojmu, kterým se vyznamenává Van Dyckův originál. Polotóny, které vidíme na pancéři, dělají neklidný a neurčitý dojem; ve světlech jsou čáry příliš hrubé, takže celková modelace není uspokojivá. Obličej je vymodelován poměrně nejlépe, ačkoliv rovněž bez té měkkosti a nenucenosti přechodů, kterou vidíme u Van Dycka. Nesmíme se však Hollarovu částečnému neúspěchu diviti. Byl to první lept podle takového originálu, který byl pro grafika nadaného především kreslířsky velmi tvrdým oříškem. Šlo o to, převést ryze malířské hodnoty barevného originálu v stejnorodé hodnoty jednobarevné reprodukce. To se Hollarovi u tohoto prvního pokusu nepodařilo a tak pochopíme pověst, že Van Dyck nebyl spokojen Hollarovými reprodukcemi. Ovšem to platí jen pro první reprodukční pokusy Hollarovy, neboť později dovedl Hollar všechny hodnoty Van Dyckových děl zachytiti stejně mistrně jako kterýkoliv z Rubensových rytců. Téhož roku 1639 zhotovil Hollar ještě druhý portrét Arundelův a to portrét jezdecký (P 1352). Velmi podobné jsou tomuto listu lepty P 1474 (jezdecký portrét hraběte z Northumberlandu), P 1400 (portrét známého vojévůdce Roberta Devereuxa, earla z Essexu) a P 1525 (portrét Viléma Nasavského, zetě Karla I.). Celkové pojetí je u všech těchto portrétů úplně stejné. Mužská postava sedí na bujném oři, který je znázorněn v trysku, ovšem schematickým způsobem tehdejší doby tak, že kůň stojí na zadních nohách, kdežto přední jsou pozdvíženy k skoku. Již jednou jsme poukázali na okolnost, že na př. Hollarovy desky P 1474 bylo použito pro portréty jiných slavných mužů tím, že hlava byla vybroušena a nahrazena jinou. Z toho můžeme souditi, že umělci nešlo o to, vyobraziti věrně celou postavu muže i koně, nýbrž že nasadil na jezdeckou skupinu provedenou podle ustáleného schematu jen hlavu jako přesný portrét. Právě z doby třicetileté války zachovalo se nám velmi mnoho takto pojatých a provedených jezdeckých portrétů, takže Hollar nevytvořil vzpomenuťmi portréty slavných anglických mužů nový typ, nýbrž podal v leptu komposici, která byla velmi rozšířena a pro kterou máme četné vzory v rytinách a dřevorytech XVII. století. Ostatně nebyly tyto anglické portréty Hollarovy prvními pokusy jeho o jezdecký



Pohled na panství Newark. Okolo 1641. — Pohled na Windsor. 1644.



Pohled na Kolín z řady „Amoenissimae prospectus“, 1643.

Pohled na Štrasburk. 1643.

portrét, nýbrž spíše zůstatkem tradice Merianovy dílny, neboť ještě v době německé povstal dobrý jeho lept P 1519, zobrazující bavorského generála Jana z Weertu, a serie leptů o 5 listech (P 1332—1337), portréty císařských vojevůdců Gonzalesa, Bedřicha, Jana st. a Jana mladšího z Nassavy, Pappenheima a Tomáše Savojského. Lept P 1519 nese adresu Hoghenbergovu a je datován r. 1635, lepty P 1332—1337 datovány nejsou, nemůže však býti pochybnosti, že povstaly za Hollarova pobytu v Německu. U všech těchto portrétů stojí kůň na tmém pruhu půdy v popředí, kdežto v pozadí, jež leží perspektivně níž než popředí, vidíme houfce vojenského lidu neb (na portrétu Essexově) mapu, na které jsou vyznačena místa vítězných bojů zobrazeného vojevůdce. Je to totéž kompoziční uspořádání, které jsme našli u obrazů počásí (P 606—609), a věří v něm rovněž ještě zůstatek tradice, která zdůrazňovala hlavní osobu tím, že ji postavila v celé její mohutnosti před perspektivně zmenšené pozadí. Jak již bylo podotčeno, přibližují se všechny tyto jezdecké portréty ještě starším pracím podmíněným dřevoryteckou manýrou a tak vidíme u všech těchto prací Hollarových jen zcela jednoduchou gradaci spojenou se silnými konturami. Výjimkou je lept P 1400, jezdecký portrét hraběte z Essexu. Je to list, provedený dokonale technikou leptu. Všimneme si jen výborné modelace těla koně, výrazu tváře zobrazeného hraběte aneb překrásné gradace tónů na krunýři. Kompozičně je lept P 1400 skoro úplně totožný s dřívějšími jezdeckými portréty Hollarovými, avšak co do modelace a jemnosti provedení předčí nad ně daleko. Jak již bylo podotčeno, je modelace krunýře na portrétu Tomáše Howarda (P 1351) málo uspokojivá. Hlavně v polotónech nedosáhl Hollar jemnosti Van Dyckovy. Jezdecký portrét hraběte Essexu ukazuje nám naopak, že Hollar ovládl suveréně již celou černobílou stupnici, takže dovedl se stejným mistrovstvím podati lesklu srst koně jako hru stínů a světél na krunýři. Také vedlejší podrobnosti jsou mnohem jemněji provedeny, jako na př. krátký plášť aneb i oblaka na nebi, nehledě k tomu, že i popředí, na němž stojí válečný oř, ukazuje výborně provedenou stupnici od nejhlubší černé barvy k lehkým polostínům. Dřevorytecká manýra je u tohoto leptu úplně překonána. Tento Hollarův list, plný silné modelace, dělá brilantní dojem svou dobře rozpočítanou a jemnými prostředky provedenou hrou stínů a světél, svým bohatstvím polotónů a svou opravdu mistrovskou technikou. Také u jiných listů jsme již zjistili, že okolo roku 1643 se dopracoval Hollar nového slohu v leptu, který mu dovoľoval využití všech možností tohoto grafického způsobu. Tehdy a později v Antverpách vzniklo mnoho leptů, jež jsou vrcholem Hollarovy činnosti, a k nim patří také lept P 1400.

Jako další velmi významné práce nutno zde uvést serie leptů, které zobrazují vynikající anglické osobnosti tehdejší doby. Jsou to dobré portréty, u nichž Hollar s velkým úspěchem používá způsobu techniky, jemuž



se naučil studiem holandských mistrů, jak na př. dokazuje krátce námi již vzpomenutý lept P 1734, portrét to a současně krojová studie, pro kterou nalezneme velmi lehce příklady v Rembrandtových raných leptech (na př. Bartsch 262, 263, 269 (!), 313, 345, 346, 347 a j.). Blízké jsou těmto Hollarovým portrétním leptům P 1288—1326 také kruhové krojové obrázky P 1908—1944. Některé z vyobrazených dám můžeme přesně identifikovati podle pojmenovaných portrétních leptů Hollarových. Také tyto listy jsou provedeny vzpomenutou již manýrou, které se Hollar naučil studiem leptů Rembrandtových. Oválné portrétní lepty Hollarovy P 1453, podobizna arcibiskupa Lauda, nešťastného a neschopného rádce předvádí nám v nich osobnosti, které hrály důležitou úlohu ve velké anglické revoluci. Karel I. a jeho velký protivník John Pym, Henrietta Maria a arcipiskup Laud, nešťastný Strafford a Finch, všechny ty a jiné osobnosti prvního aktu velké tragédie jsou zobrazeny na těchto malých výrazných leptech, které mluví k nám i dnes jasnou a často dojemnou mluvou. Pro vývoj Hollarova umění nemají tyto lepty zvláštního významu, jsou to sice dobré práce, avšak ne znatelný pokrok proti prvním Hollarovým portrétům, které zhotovil v Anglii.<sup>34)</sup>

Pokrok techniky Hollarovy pozorujeme však lépe ve velkých portrétních leptech, provedených hlavně podle Van Dycka. Po portrétu Tomáše Howarda (P 1351) následují roku 1640 dva lepty podle Van Dycka a to P 1453, podobizna arcibiskupa Lauda, nešťastného a neschopného rádce Karla I., a portrét hraběte Strafforda (P 1503). Laudův portrét je malý list, provedený touž technikou jako lept P 1351, který nevyniká nikterak nad ostatní dobrou tvorbu Hollarovu.<sup>35)</sup>

Straffordův portrét<sup>36)</sup> je velký lept, zhotovený podle originálu Van Dyckova, který se nám však patrně zachoval jen v kopii. Hrabě Strafford stojí před námi v koruně, s maršálskou holí v levé ruce, helma leží napravo od něho. Byl to tedy jeden z obvyklých reprezentativních obrazů Van Dyckových. Nejlépe je proveden na Hollarově leptu obličej. Jemným tečkováním dodal mu Hollar výborné plastiky; podle předlohy můžeme soudit, že podobu vystihl velmi dobře. Kopie podle Van Dyckova obrazu reprodukuje asi věrně způsob malby Van Dyckovy, ne však Hollarův lept,

<sup>34)</sup> Další podobné portréty jsou lepty P 1429 (podobizna nizozemského učenice F. Junia z roku 1639), P 1452 (biskup Lake, 1641), P 1415 (Henderson, 1641), P 1416 (Henrietta Maria, královna anglická, 1641), P 1436 (Karel II. jako walešský princ, 1641), P 1522 a P 1524 (portréty Viléma Nassavského, zetě Karla I., 1641), P 1466 a 1467 (podobizny jeho manželky Marie, dcery Karla I., 1641), P 1504 (Smart, 1641), P 1473 (Neville, 1642), P 1340 (biskup Andrews, 1643), P 1388 (Diodati, 1643), P 1461 (Lockyer, 1643), P 1499 (Rupert Falcký, 1643), P 1506 (Stannier, kupec londýnský, 1643), P 1695 (1643), P 1697 (1643), P 1358 (Banfi, 1644), P 1569 (Calver, 1644), P 1381 (Craenhals, 1644), P 1407 (Gerards, 1644), P 1469 (general Monck, 1644), P 1475 (matematik Nye), P 1485 (Price, 1644), P 1510 (Thompson, 1644), P 1698 (1644), Bor. 1402 (Fairfax) a určitě také P 1327—1331.

<sup>35)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* XIII., 374, 375.

<sup>36)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* XIII., 455. Reprodukce obrazu z majetku hraběte portlandského neso-  
suhlasí úplně s Hollarovým leptem, hlavně v podrobnostech pozadí napravo.

u něhož opět proniká základ, to jest přesná a určitá kresba. Všimněme si jen konturující linie okolo obličeje aneb okolo víček aneb kresby vlasů! I v tomto portrétu je Hollar především kreslířem, který stínováním dodává svým kresbám plastické modelace. Co do provedení krunýře můžeme i u tohoto portrétu poukázati na to, co jsme řekli o portrétu Tomáše Howarda. Srovnání tohoto leptu s listem P 1444, kde postava Karla II. je provedena podle způsobu Rubensových rytců, velmi krásně ukazuje rozdíl mezi efektním způsobem na př. Pontiovým a Hollarovou manýrou okolo roku 1640. Nedovedl dodati vyleštěnému kovu úplně jasných světél, avšak také v hlubokých stínech se nedopracoval opravdu černého tónu. Gradace je nedokonalá, takže celá velká plocha je špinavě černá a nepodává onoho lesku kovu, který vystupuje tak zřetelně u leptu P 1444.

Již další lept podle Van Dycka (P 1481), portrét Filipa Herberta, hraběte z Pembroke a Montgomery, ukazuje značný pokrok, který však snad nejlépe vynikne rozbořem překrásného listu podle Van Dyckova vlastního portrétu, P 1393.<sup>37)</sup>

V portrétech hraběte z Arundelu a hraběte Strafforda Hollar prostě technicky nezmohl velké plochy. Intervaly mezi jednotlivými stínujícími čarami byly pro velkou plochu příliš veliké. Hollar dosáhl tím neklidného a nejasného dojmu, barva nebyla svítivá a v hlubokých tónech příliš mdlá. Právý opak vidíme u leptu P 1393, který vznikl roku 1644, tedy v téže době, kdy Hollar pracoval výtečné listy, znázorňující počasi (P 606—609). Hollar tu opět změnil techniku. Vycházejí od Rembrandtova způsobu stínování musel přijíti k přesvědčení, že způsob ten se hodí sice výborně k znázornění prudké změny mezi stínem a světlem, že však nedostačuje, aby zachytil všechny jemnosti rafinovaného malířského podání Van Dyckova.

Poukázali jsme již na to, že Van Dyckův portrét hraběte Arundela pro svou velkou malebnost, kde se formy rozplývají, kde jedna barva splývá bez příkrých přechodů s druhou, měl-li jeho půvab býti zachycen reprodukcí, vyžadoval si techniky měkké a ne tvrdého kreslířského způsobu. Proto také Van Dyck právem snad protestoval proti těmto reprodukcím. Jak zcela jiný obraz poskytuje nám lept P 1393, vlastní portrét Van Dyckův! Jen pět roků dělí tuto práci, která náleží k nejlepším Hollarovým, od listu s podobiznou hraběte Arundela, avšak jak značný pokrok se jeví ve všech směrech! Podivuhodná je gradace: od nejhlubší černě až k nejjasnějším světlům zprostředkuje přechod celá řada dovedně odstupňovaných tónů, takže lept se úplně přizpůsobil originálu.<sup>38)</sup> Hollar dosáhl toho velkolepého účínu tím, že zjemnil a zdokonalil právě v době té svou techniku. Jednotlivé čárky nabývají tehdy nebývalé jemnosti, která spolu

<sup>37)</sup> Předlohu viz v *Klassiker der Kunst* XIII., 401.

<sup>38)</sup> Originál je v majetku vévodы westminsterského.

s hustým jich kladením dodává i těmto listům skoro rázu mezzotinta; propracování leptu věnuje teď Hollar větší pozornost a podkládá některé plochy několikrát za sebou systémem rovnoběžných čárek, aby získal potřebnou hloubku; v polostínech užívá tu a tam čar, jež se křížují takovým způsobem, aby právě vznikl tón, který je uprostřed mezi barvou černou a bílou. Všude doplňuje tento nepřekonatelně jemný systém čar tečkami, takže někdy dochází tak přímo efektů techniky tečkovací. Hollarův lept je v tomto směru dokonalý potud, pokud se vůbec mohl lept přiblížiti barevně skvělému, malebnému, již silně manýristickému originálu. Vyskytuje se otázka, našel-li Hollar sám tento způsob podání nejjemnějších hodnot barvy či mohl-li zde užítí toho, co našli a zdokonalili jiní. Když srovnáme tyto antverpské práce Hollarovy s některými rytinami rytců Rubensových, padne nám do očí velká shoda v některých jednotlivostech. Ovšem nesmíme voliti k srovnání ony práce Rubensových rytců, kde silná linie modeluje přímo plasticky a pracuje tak někdy proti intencím flámského mistra barvy, ačkoliv snad právě oslňující účín těchto silně plastických rytin je někdy efektnější než účín Van Dyckova originálu. Jsou to hlavně slavné Pontiovy rytiny, z nichž některé jsou provedeny podobným způsobem, jak pracoval Hollar v Antverpách, a víme přímo ze signatury dvou leptů, že Hollar byl v Antverpách s Pontiem v uměleckých stycích. Systém paralelních čar a čárek, někdy doplněný kratšími čárkami, vrytými mezi hlavní modelující čáry, vyskytuje se u Pontia jak u Hollara. také tečkování a ostatní podrobnosti Hollarových leptů najdeme u Pontia. Tak bychom přišli k názoru, že podkladem tohoto zralého umění Hollarova mohla býti technika rytců Rubensových, avšak jen podkladem. Hollar se zřekl silné plasticity, již se vyznamenává čára Rubensových rytců; u něho není čar, jež modelují svou měnící se tloušťkou; naopak u Hollara jsou skoro všechny linie tam, kde modeluje podrobnosti, úplně stejně jemné a jen pro pozadí a v nejhlubších stínech užívá čáry poněkud silnější.

Takovýmto způsobem provedl Hollar opravdu mistrovskou reprodukci Van Dyckova obrazu. Lept P 1393 je jeden z posledních, které zhotovil v Londýně. V Antverpách, vzdálených od rušných dějů revoluce, pokračuje na dráze, na kterou vkročil okolo roku 1643.

Krajinářskou tvorbou se zabýval Hollar v prvních letech pobytu v Anglii méně než před tím v Německu. Uvedli jsme již krajinářské lepty z roku 1637 a 1638, lepty s pohledy na Greenwich a Richmond, a ukázali jsme na nové hodnoty obou výborných listů. Až do roku 1643 nemáme pak dalších datovaných leptů krajinářských. Zdá se, že Hollar byl tak zaměstnán jinými lepty, hlavně krojovými obrázky a portréty, a že se mu dostalo za tyto práce takové odměny, že nebylo třeba pomýšleti v prvních letech londýnského pobytu na práce pro nakladatele. Roku 1642 opouští však hrabě



z Arundelu Anglii a od té doby se vedlo asi Hollarovi hůře, neboť již následujícího roku pracuje lepty, které vydává u nakladatelů. Prvým jeho nakladatelem byl Hendrick van der Borch, který spolu s Hollarem doprovázel Arundela na jeho cestě k císařskému dvoru. Mladý tento umělec zařídil si obchod s grafikou a uměleckými předměty a tak nalézáme od roku 1643 Hollarovy lepty, jež nesou van der Borchovu adresu. Je to především serie krajinek, kterou Hollar vydal pod názvem »Prospectus aliquot locorum in diversis provinciis iacentium«. Jak zcela správně vystihl Borovský, náleží k této serii jen listy P 727, 728, 734, 735, 736 a 738. Všechny ostatní listy, které Parthey spojil s těmito lepty v řadu,<sup>39)</sup> jsou pracovány mnohem později, teprv za druhého pobytu Hollarova v Londýně, a to roku 1664. Kromě této řady pracuje pak v letech 1643 a 1644 o jiných krajinářských leptech, které spojil zase pod jednotným titulem »Amoenissimi aliquot locorum in diversis provinciis iacentium prospectus«. Lepty obou řad jsou úplně stejného rázu, takže stačí rozebrat některý z nich, abychom si mohli učiniti jasný názor o tehdejší krajinářské umění Hollarově.

Srovnáme-li lept P 720 (Amoenissimi prospectus) s některým leptem serií Hollarem dříve vydaných, jako na př. »Amoenissimae effigies«, pozorujeme zdánlivě málo změn. Nelze upříti, že celkový dojem zůstal tentýž a jen v některých podrobnostech vidíme pak, že mistrovo umění udělalo i v tomto oboru pokroky. Formát serie »Amoenissimi prospectus« je větší než obou dřívějších řad, zhotovených ještě v Německu, přes to však jemnost provedení zůstala. Podotkli jsme u raných krajinářských leptů Hollarových, že reprodukují celkem věrně předlohy, t. j. kresby jeho, a to nejen v kresbě, nýbrž také v celkové tonině. Lept P 785 z řady »Malých pohledů« má úplně charakter kresby. Totéž pozorujeme u leptů řady »Amoenissimae effigies«, protože rané krajinářské tvorby Hollarově chybí ona hloubka gradace a bohatost tónů, již se vyznamenávají pozdější jeho práce. Již lept s pohledem na Greenwich aneb pohled na Richmond je pracován změněným způsobem; právě při rozboru greenwichského leptu mohli jsme poukázat na pečlivé provedení a na bohatost barevné stupnice. Lepty roku 1643 a 1644 jsou poněkud jiného rázu než pohled na Greenwich. Ve všech těchto leptech proniká Hollarovo nadání jako kreslíře nejvíce, protože u všech krajinek je lineární podklad velmi zřetelný. I tyto londýnské a také pozdější antverpské lepty zůstanou kresbami, jenže jejich gradace je bohatší než u leptů raných. To na příklad ukazuje lept P 720 aneb lept P 724.<sup>40)</sup> Tím se i zesiluje plastika těchto krajinářských leptů z Hollarovy rané doby, ztrácí však na domnělé malebnosti, kterou

<sup>39)</sup> P 729, 730, 731, 732, 733 a 737.

<sup>40)</sup> Viz reprodukci u *Mádl* na uv. m. 49. Reprodukce *Mádl*ovy se přibližují více originálu než obrázky, jimiž ilustroval *Borovský* svůj přehled Hollarovy činnosti, neboť reprodukce provedené autotypií vnášejí do leptů silnější celkové malebné působící zabarvení (tón desky), než pozorujeme u originálů.

snad bylo možno vycítiti z raných malých leptů. Tím, že Hollar dovedl stupnici tónů rozmnožití postupem technické zručnosti skoro do nekonečna, dostalo se londýnským a antverpským krajinářským leptům dojmu neobyčejně harmonického a v barvách i masách vyrovnaného. Jako u všech krajinářských leptů dosáhl Hollar také zde dosti značné atmosférické perspektivy, avšak opět ne jednotným tónem, do něhož by byla celá krajina pohroužena, nýbrž prostě gradací, t. j. rozdílem mezi temným popředím a světlým pozadím. Srovnáme-li však kterýkoliv z těchto krajinářských leptů s listem, provedeným v Antverpách podle Tenierse, P 598, pochopíme rázem rozdíl mezi kreslířským pojetím Hollarovým a malířsky pojatými obrazy holandských a flámských mistrů barvy. Při rozboru leptu P 598 uvidíme později zcela jiný způsob znázornění atmosférické perspektivy. Celkové pojetí krajiny zůstalo u těchto Hollarových leptů z doby londýnské totéž jako dříve, takže stačí poukázati na naše dřívější vývody o věci té. Jsou to krajiny viděné okem umělce, jenž pozoruje přírodu tak, jak jest, a chce ji podati tak, jak ji viděl. U Hollarových leptů nesmíme hledati velkolepé komposice aneb zvláštní zajímavosti pohledu.

Námi uvedený lept P 720<sup>41)</sup> ukazuje nám napravo hradby města Kolína n. R., nalevo pak hladinu Rýna, oživenou několika loďkami. Tedy hradby a hladina, toť hlavní komposiční prvky leptu toho a přece jen vzbudí v nás opravdový umělecký dojem, protože právě barevné i komposiční vyvážení mas a jich spojení v jednotný celek je provedeno s podivuhodnou jistotou. Kresba pochází z roku 1630 a je jako všechny kresby Hollarovy úplně plošná. Roku 1643 přidal Hollar v jednoduchém leptu prostínkému námětu hodně plastiky a dopracoval se tak živého, harmonického dojmu, který snad je rušen jen přílišnou černí čtyřhranné věže uprostřed krajiny a příliš těžkými oblaky. Rozbor všech těchto krajinářských leptů s naznačených hledisk vedl by nás příliš daleko, ačkoliv by bylo velmi lákavé podrobiti mu všechny jednotlivosti a hlavně to, jak Hollar stále více zavádí do svých krajin prvky, které dnes nazýváme barokní; tyto věci náležely by do speciální a podrobné studie o krajinářství Hollarově.

Vedle dotčených dvou krajinářských serií možno ještě uvésti serii pohledů na německé krajiny (P 763—774), kterou Hollar pracoval rovněž v Londýně roku 1643, jak dokazuje signatura listu P 764. Všechny listy řady té jsou takového rázu, že netřeba pochybovati o jejich současném provedení. Zajímavo je, že většinu pohledů na krajiny anglické provedl teprv v Antverpách. Do doby prvního pobytu v Anglii můžeme položit jen čtyři lepty z Londýna a jeho okolí, P 911—914,<sup>42)</sup> listy P 943—948, pohledy to na zříceniny a zámky anglické, a pak ještě několik málo jednotliv-

<sup>41)</sup> Předloha je v drážďanské sbírce Bedřicha Augusta II., inv. č. 99498 (st. č. 99691, příp. 99499).

<sup>42)</sup> Dokazuje to signatura leptu P 914: »W. Hollar fecit 1644«; viz *Borovského*, W. Hollar, 33.

vých leptů, na př. P 955 (zámek Arundel, 1644) a P 1036 (nádvoří londýnské bursy, 1644).

Ze všech těchto leptů uvádíme jen lept P 914, pohled na zámek windsorský, jako důkaz, že i tyto anglické pohledy jsou pracovány stejným kreslířským plastickým způsobem jako lepty řady »Amoenissimi prospectus«, a překrásný list P 1036, který má tak vynikající umělecké hodnoty, že zasluhuje bližšího rozboru. Vyobrazeno je na tomto leptu, jak již bylo řečeno, nádvoří londýnské bursy. Hollar podal nám pohled do krásného renesančního nádvoří ohraničeného na třech stranách renesanční arkádou. Jak Hollar sám podotýká v podpisu pod leptem, nemohl vyobraziti čtvrtou stranu arkády, která prý však je úplně stejná jako ostatní tři. Nad arkádou vidíme zeď, prolomenou výklenky, v nichž jsou umístěny sochy. Arkády nemají stejně sloupů, nýbrž strana ležící přímo proti pozorovateli je kratší než obě druhé, jež se k ní perspektivně sbíhají. Tím, že postavil krátkou stranu do pozadí, dostal Hollar větší perspektivní hloubku, v níž mohl rozvinouti zajímavé divadlo obchodního dne v londýnské bursě. Celé velké nádvoří naplněno je postavami obchodujících, zástup je skoro nepřehledný. Komposičně byla Hollarova úloha snadná, pokud šlo o znázornění architektury; šlo o jednoduchý problém lineární perspektivy. Těžší byl druhý úkol, totiž vyplniti prostranství tak, abychom dostali pojem o číselnosti návštěvníků, aby však vyobrazená masa nebyla příliš jednotvárná. Hollar použil proto komposičního prostředku, s kterým se setkáváme také u velkých skupinových obrazů holandských mistrů Franse Halse aneb Bartoloměje van der Helsta. Postavil totiž před hlavní kompaktní masu návštěvníků bursy jednotlivé skupinky v přibližně stejných intervalech, takže přední plocha, v které jsou umístěny postavy pozorovateli nejbližší, je vždy prolomena takovým intervalem, že jím zrak může proniknouti až k hlavní masě lidí plnících nádvoří. Tím zkypřil Hollar mistrovským způsobem kompaktní těleso a našel současně podporu pro svou lineární perspektivu, neboť rozdíl mezi kroi osvětlenými a postavami v stínu velmi dovedně láká zrak do hloubky. K témuž účelu použil ještě jiného prostředku, čistě malířského, a to změny v osvětlení postav. V popředí jsou jednotlivé skupinky nejvíce osvětleny; pak následuje ucelená masa návštěvníků v stínu; u arkády po obou stranách a hlavně pod podloubím na straně pravé jsou zase umístěny postavy světlejší úplně podle vpádu světla, které vniká do nádvoří se strany levé; v levém koutu v pozadí je pak poměrně nejhlubší stín. Tato několikanásobná změna světla přispívá rovněž k oživení masy, plnící nádvoří, takže celkový dojem co do komposice je velmi dobrý. Stejně mistrovství prozrazuje gradace. Hollar omezil ji zde úmyslně na polotóny světlejších aneb tmavších odstínů. Jen nebe se stkví v úplně bílé barvě a nejhlubší stíny nalezneme jen pod oblouky arkády v pozadí, avšak i tyto stíny jsou ještě průhledné. Celkem

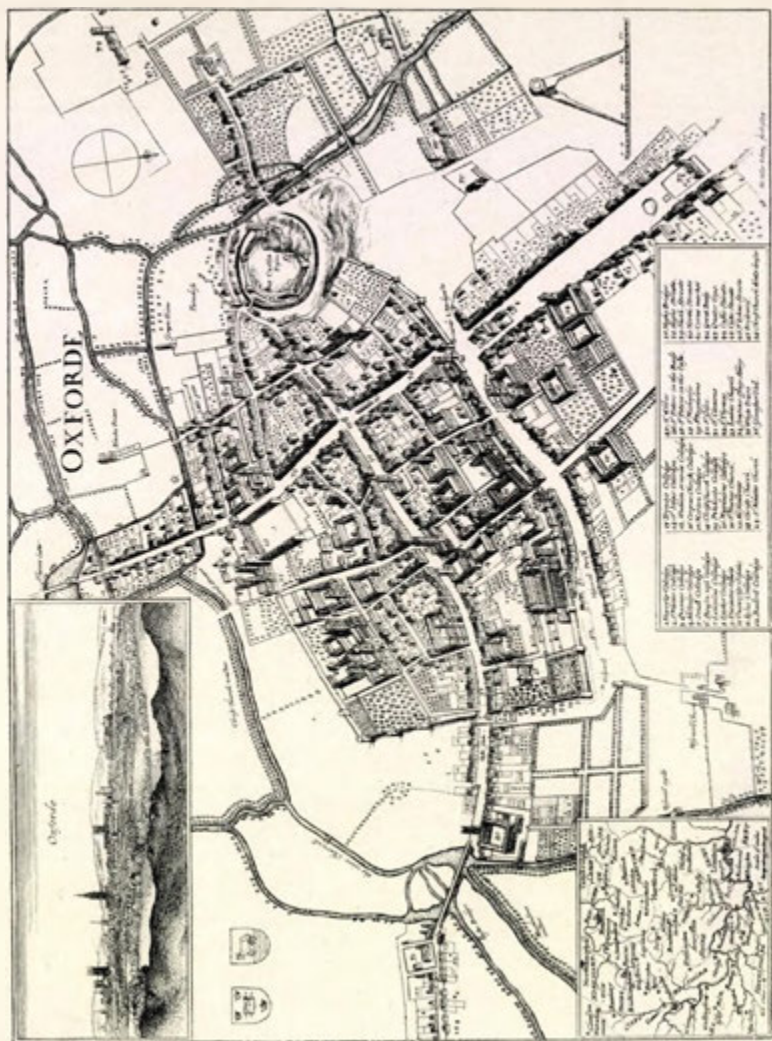


dělá lept dojem, jako by byl chtěl Hollar vytvořit symfonii v šedých tónech, a to se mu úplně podařilo. I při takto redukováných možnostech gradace nalézáme takové bohatství odstínů šedé barvy, že přímo žasneme, jak bylo možno dosíci takové rozmanitosti tónů při miniaturních rozměrech jednotlivých postav a při přesnosti kresby, která nám do podrobná předvádí každý architektonický aneb dekorativní detail. Jedna podrobnost dá snad nejlépe vyniknouti mistrné gradaci tohoto leptu. Rám leptu je sestaven z úzkých, úplně rovných a rovnoběžných listů. U těchto listů a trojúhelníků v rozích můžeme zjistiti neméně než osm odstínů barvy šedé od světlé k temné; při tom však Hollar ještě nepoužil barvy úplně černé! Podmínkou tak bohaté gradace byla zase jemnost kresby. Čárky jsou mikroskopicky tenké a tam, kde jsou zkříženy jinými čárkami, aby byly ziskány hlubší stíny, je síť tak jemná, že ji pouhým okem nevidíme. Tak dosáhl Hollar u leptu P 1036 jednotného, velmi harmonického šedého tónu, vyhnul se však velmi dovedně, jak jsme zjistili, jednotvárnosti. Lept ten má gradaci a modelaci nejlepších rytin Rubensových rytců, dává však obraz ucelenější a vzbouzí harmoničtější dojem, protože intervaly mezi jednotlivými čarami nejsou tak rušivé, jako u čar tažených rydlem. Všechno to, co jsme uvedli o hlavní kompozici, platí též o dekorativní kartuši umístěné ve vrchní polovici listu. U ní vidíme, že v hlubokých stínech použil Hollar ještě rydla, aby prohloubil jednotlivé tahy jehly a tím i stíny. Dva dekorativní andělé, kteří drží vrchní kartuši s věnováním, jsou co do kresby výborní; vyličenými podrobnostmi techniky vymodeloval náš mistr tak jemně a při tom měkce jejich těla, že bychom byli v rozpacích, kdybychom měli uvést dřívější jeho práce se stejnými přednostmi. Již častěji jsme zjistili, že Hollar pokročil ke konci svého prvního londýnského pobytu neobyčejně v svém umění. Vyobrazení londýnské bursy je toho novým přesvědčivým dokladem.

Vedle těchto krajinářských leptů v širším slova smyslu můžeme uvést i pak několik kartografických prací, které jsou v úzké souvislosti s dřívější kartografickou tvorbou Hollarovou. Tak pracuje roku 1639 o čtyřech leptech (P 544—547), jež znázorňují tažení Karla I. proti Skotům.<sup>43)</sup>

Stejným způsobem líčí roku 1642 v leptu P 553 tažení hraběte z Ormondu proti povstalcům v Irsku a přštího roku v leptu P 554 obléhání přímorské pevnosti Plymouthu. Tyto listy, které možno se stejným právem zařaditi mezi díla kartografická aneb příležitostná, jsou stejného rázu jako podobné lepty, provedené v Německu. Z čistě kartografických leptů provedl v Anglii v čtyřicátých letech patrně jen lept P 651. Je to mapa Anglie, kterou po stranách vyzdobil ještě 25 malými portréty anglických králů,

<sup>43)</sup> Lept P 548, bojovná sestava loďstva anglického, španělského a holandského před pevností Denle roku 1640, pochází asi z šedesátých let. Je věnován malíři Corneliovi Bolovi, který žil okolo 1666 v Londýně.



Plan Oxford. 1643.



Snětí s kříže, podle Holbeina, 1640.



jedna z nejlepších kartografických prací Hollarových, neboť umělecké hodnoty, jež se uplatnily ve velkých komposičních leptech Hollarových, přišly i u této zdánlivě suché, čistě realistické kartografické práce úplně k platnosti. Je to první z anglických map Hollarových, avšak list, který co do kvality nebyl dostižen ani dobrými mapami anglických hrabství, které zhotovil o dvacet let později. O přednostech Hollarových kartografických prací byla již dříve řeč, takže se můžeme zde spokojiti některými doplňujícími poznámkami. Mapa má značnou plastiku, pokud ovšem o plastice může býti řeč u leptu, jehož komposičním podkladem je lineární kresba. Obrisy Anglie jsou kresleny celkem správně; řeky jsou vyznačeny jako u dnešních map černými čarami, města podle dnešního způsobu, ne s ptačího pohledu, nýbrž značkami. Jen u kresby hor vidíme zbytky staršího krajinářského pojetí. K této mapě možno ještě připojiti část mapy z leptu P 1400, jezdeckého to portrétu hraběte z Essexu, a sedm leptů tak zvané vojenské mapy Anglie (P 652—657)<sup>44)</sup> z roku 1644 a plán města Oxfordu P 1055 (z roku 1643),<sup>45)</sup> který náleží rovněž k vynikajícím kartografickým listům Hollarovým.

Také příležitostná tvorba Hollarova je v těchto letech poměrně malá, ovšem nepočítáme-li k ní množství portrétů slavných osob tehdejší doby, které Hollar vyobrazil v leptech výše vzpomenutých. Nepatrné množství leptů, líčící významné události, poněkud překvapuje; v žádném jiném období nejsou anglické dějiny tak bohaté významnými událostmi, jako právě v době náboženské revoluce. Dva listy z roku 1641 představují nám dva tragické okamžiky dramatického zápasu mezi korunou a parlamentem (P 551, P 552). Na prvním vidíme soud nad hrabětem Straffordem v londýnském parlamentě, na druhém pak poslední akt tragédie, popravu Straffordovu před londýnským Towerem. Oba listy jsou provedeny ještě úplně v dřevorytecké manýře. Jsou to celkem bezvýznamné, jen pro okamžikový dojem pracované lepty. Stejného rázu je lept P 1689, zobrazující muže, který prý polýkal kameny. Nebezpečností jsou také lepty P 469—476,<sup>46)</sup> alegorie to na nejvýznamnější událost roku 1643, který byl tak nešťastný pro stranu anglického parlamentu, na tak zv. Covenant, slavnostní přísahu členů dolní sněmovny anglické. Byl to politický manifest, jenž obsírně rekapituloval všechny stesky anglického parlamentu, a slib, že členové, kteří přistoupili k přísaze, neopustí svatou věc puritánské církve. I tento list je umělecky bez významu, hrubého prove-

<sup>44)</sup> O ní *Borovský*, Hollar, 120. Podle poznámky na pražském exempláři byla tato mapa zhotovena Hollarem pro Cromwellova vojska. Borovský právem nechává nerozhodnutou otázku, má-li poznámka pravdu čili nic.

<sup>45)</sup> *Borovský* (W. Hollar, 35) tvrdí, že lept P 1054, rovněž plán Oxfordu, byl předlohou leptu P 1055, méně přesně provedeného. Nemůžeme souhlasiti s názorem jeho, neboť podle našeho mínění je lépe proveden plán P 1055. Lept P 1054 je sice dobrá práce, nemá však půvabu prací z let čtyřicátých.

<sup>46)</sup> V Britském Museu jsou tyto lepty otištěny na jednom listu.

dení a jen slova textu vzbouzejí v nás hluboký dojem, protože čteme v nich předzvěst dramatického konce zápasu Karla I. Také lepty P 460—462, alegorické listy na oslavu Karla I., jeho manželky a Marie Medicejské z knihy La Serreovy, kterou uvedeme později, P 463, oslavný list na počest Marie Oranžské, P 480, alegorie na prince Viléma Nassavského, P 481, alegorie občanské války, a P 482, alegorie zápasu arcibiskupa Lauda proti puritánské církvi, nemohou podstatnějšími rysy doplnit obraz Hollarovy práce. K těmto příležitostným pracím možno přičísti ještě některé lepty, jež jsou více ornamentálního rázu a byly předlohou aneb kopií předloh pro práce uměleckého řemesla. Je to několik reprodukcí podle Dürera, a to lepty P 158 (sv. Kryštof), P 165 (sv. Jiří), P 166 (sv. Jeroným), P 106 (Spasitel na kříži), a devět leptů, jež reprodukují fantastické renaissanční ornamenty (P 2559—2567). Hollar neměl nadání pro ornamentální kresbu; jemu scházela invence a tvůrčí fantasie, která sestavuje z různorodých prvků hravé komposice renaissančních a barokních ornamentů; jeho vlohy předurčovaly ho pro realistické vyličení obklopující ho skutečnosti. Tyto reprodukce Dürerových perokreseb náleží k nemnohým ornamentálním leptům Hollarovým. Jsou to práce, u kterých je komposice kreslena jen v obrysech, bez jakéhokoliv stínování, práce, které dokazují sice, že oko a ruka kopistova dovedly reprodukovati předlohu věrně, které však jsou spíše jen zajímavou epizodou v Hollarově tvorbě.<sup>47)</sup>

Kromě Dürerových kreseb kopíroval Hollar také Holbeinovy návrhy pro předměty uměleckého řemesla. Hlavní činnost v tomto směru vyvinul v době antverpské, avšak začátky její můžeme zjistiti již za jeho pobytu v Londýně. Tak reprodukuje roku 1642 dvě Holbeinovy kresby, které našel ve sbírkách Arundelových, a to předlohu pro dekorativní rukojeť meče a kresbu velké ozdobné vasy (P 2599, P 2631), roku 1644 Holbeinovu kresbu, zobrazující dýku, zdobenou renaissančním ornamentem (P 2596). K nejkrásnějším listům Hollarovým náleží však velká reprodukce Mantegnova návrhu pro velký bohatě zdobený pologotický, polorenaissanční kalich. Technicky byla tu úloha Holarova dosti snadná. Nebylo zapotřebí nějaké zvláštní obtížné gradace, protože předloha, t. j. Mantegnova perokresba, byla provedena bez značných rozdílů mezi světlem a stínem. Podivuhodna je však u tohoto leptu Hollarova (P 2643) přesná a do podrobností výborně provedená kresba. Rozeznáváme každou maličkost v plastické výzdobě kalicha, každou částku ornamentální kresby. Rovněž z roku 1640 máme jeden méně významný list (P 2234), na kterém Hollar repro-

<sup>47)</sup> Seznam *Parthegou* možno doplniti leplem, který se chová v Britském Museu a který označují P 2567 a (ozdoba sestavená ze sfingy, révy s hrozny, býčí lebky a dvou kozlů). List má značku Dürerovu a znamená půlměsíce, jako ostatní ornamentální lepty podle Dürera. Rozměry 182×90 mm. Bez Hollarovy signatury.

dukoval části dvou korintských sloupů. List ten je v Hollarově tvorbě úplně osamocen a nevíme, proč byl zhotoven.

Jako v Německu pracoval Hollar také v Londýně o několika titulních listech pro knihy, jež vyšly v Londýně v čtyřicátých letech.<sup>48)</sup>

Jsou to vesměs dobře provedené práce, které náleží do seznamu Hollarovy tvorby a ukazují našeho mistra jako dobrého kreslíře, které bychom však mohli vynechat, aniž by tím utrpěla možnost podrobného rozboru Hollarova díla.

Zůstává několik málo listů, jejichž rozbořem nutno doplnit naše vývody o Hollarově tvorbě v letech 1637—1644. Při jeho začátcích na londýnské půdě poukázali jsme již na některé jeho lepty, jež reprodukovaly významná malířská díla nejslavnějších mistrů. Seznam těchto reprodukcí můžeme doplnit některými velmi významnými listy. Roku 1639 pracuje Hollar o leptu, který reprodukuje diptych z konce XIV. století, na kterém je vyobrazen anglický král Richard II. před madonou obklopenou anděly,<sup>49)</sup> (P 229), roku 1640 velký list »Snímání z kříže« podle Holbeina P 109, a dva roky později opět velké listy »Šalomoun a královna ze Sáby« podle Holbeina (P 74), »Svatou rodinu« podle komposice Perina del Vaga (P 134) a »Sv. Jana Křtitele« podle Correggia (P 167).<sup>50)</sup>

U těchto reprodukčních leptů netřeba pro rozbor Hollarova umění přihlížeti ke komposici, protože vzpomenuté lepty jsou právě jen reprodukcce cizích předloh, avšak lze u nich velmi dobře pozorovati zjemnění Hollarovy techniky. List P 229 z roku 1639 je ještě poněkud mdlý, zato však list P 174 reprodukuje Holbeinův originál v kresbě, v modelaci i v stupnici tónů úplně věrně. Hlavně na oděvech dívek královna průvodu se jeví již dokonalá gradace Hollarových leptů z konce doby londýnské a ant-verpské. Všechno to, co jsme pozorovali u vynikajících leptů portrétních

<sup>48)</sup> Jsou to tyto lepty: P 2675 (La Serre: Histoire de l'entrée de la reyne mere du roy tres-chretien dans les provinces unies des Pays-bas, 1639), P 2674 (La Serre: Histoire de l'entrée . . . . dans la Grande-Bretagne, 1639), P 2690 (Viccars, Decapla in Psalmos sive Commentarius ex decem linguis, 1639), P 2655 (J. S., Clidamas or the Sicilian Tale, 1639), P 2673 (titulní list knihy: J. Johnson, The Academy of Love, 1641, jejíž titul zůstal Partheyovi a Borovskému neznámý); dále pak P 2648 (Andrews, Manual of directions for the Visitation of the sick, . . . , 1642), P 2647 (The forme of Consecration of a Church . . . . , asi z téže doby), P 2672 (Howell, Instructions for Forraire Travell, 1642), P 2659 (John Diodati, Pious annotations upon the holy bible . . . , 1643), P 2685 (The Revelation of St. John, 1644).

<sup>49)</sup> Obraz ten má také význam pro dějiny českého umění, neboť někteří angličtí historikové umění byli toho názoru, že diptych ten byl malován českým malířem z konce XIV. století. Viz *Wilton House Pictures*. By Neville R. Wilkinson. London 1907, 68: »Mrs. Jameson, Mr. W. Hookham Carpenter (late keeper of prints and drawings in the British Museum), Sir A. W. Franks and Sir J. C. Robinson are quoted by Scharf as claiming a Bohemian origin for the picture. This theory is grounded on the facit, that Richard married in 1382 Anne, daughter of the Emperor Charles IV., a monarch, whose patronage of art caused a revival of painting both at Prague and Cologne. S laskavou pomocí prof. Dr. Fr. Chudoby se nám dostalo od majitelky obrazu, hraběte z Pembroke a Montgomerys s nevěšdní ochotou povolení prozkoumat podrobně obraz, jenž se chová dnes ve Wilton House u Salisbury. Podle našeho názoru jde určitě o francouzské dílo z konce XIV. století.

<sup>50)</sup> K leptu P 74 se vztahuje námi otištěný dopis Hollarův H. v. d. Borchtovi. Originální miniatura je v zámku windsorském. Viz *Klassiker der Kunst* XX., 182.



(P 1400), krajinářských (P 1036) aneb žánrových (P 606), můžeme uvést i zde. Kresba je přesná do nejmenších podrobností, tak na př. rozeznáváme velmi dobře ornament koberce, zavěšeného za trůnem, aneb detaily ornamentálního vlysu nad trůnem. Obličej je méně určitý, není to však vina Hollarova. I na originále, to jest kresbě Holbeinově, nelze rysy zcela jasně rozeznati, protože právě šlo o kresbu a ne o hotový obraz. Jak již bylo podotčeno, je gradace a modelace velmi dobrá.

Končíme přehled tvorby Hollarovy z první doby anglické. Ukázalo se, že Hollar hned na začátku zhotovil několik velmi dobrých leptů, a to proto, aby se se svým uměním dobře uvedl u anglického dvora a u anglické šlechty. Z prvních let anglického pobytu máme poměrně málo jeho prací, a lze věc tu snad vysvětliti tím, že jeho příznivec hrabě z Arundelu podporoval ho do té míry, že nebylo mu třeba ohlížeti se po vedlejší výdělku. Roku 1642 opouští však Arundel Anglii a tu začíná Hollarova práce pro nakladatele. Kdežto v době předchozí zaměstnávala ho nejvíce krajina, zhotovuje teď množství leptů portrétních a krojových a teprv v letech 1643 a 1644 se vrací k tvorbě krajinářské. Vedle toho máme od něho několik leptů příležitostných a reprodukčních, které pracoval v letech 1637—1644. Technicky se Hollar v době anglické stále více zdokonaluje, takže vyleptal ke konci anglického pobytu několik leptů, které spolu s listy antverpskými jsou vrcholem jeho tvorby. Protože tvorba antverpská je s posledními anglickými pracemi spiata nerozlučně, podáme konečný úsudek o těchto mistrovských leptech Hollarových teprve v kapitole příští.

## ANTVERPY

Politická a sociální bouře, jež smetla Karla I. v Anglii s trůnu, zasáhla citelně i anglickou šlechtu. Je všeobecně známo, že se francouzská a flámská města plnila okolo r. 1645 anglickými emigranty, kteří buď aktivně byli vystoupili proti Cromwellovi a kruhu okolo něho, aneb obávali se, že překotný vývoj událostí zasáhne i je, protože náleželi k třídě, která se jako celek postavila po boku neoblíbenému králi a která tudíž s králem stála aneb padala. Není tedy divu, že touto dalekosáhlou změnou politických poměrů byly zasaženy i osoby, které byly nějak připoutány k šlechtě. Náš umělec byl, jak uvedeno, v službách Arundelových a kromě toho byl komorníkem a učitelem kreslení vévody z Yorku, který později, po restauraci království, vstoupil, jako Jakub II. na trůn anglický. Vypravuje se, že Hollar měl aktivní účast v odboji proti vojskům parlamentu. Podle Partheye přinutilo ho neštěstí královské rodiny,<sup>1)</sup> aby se dal zapsati do vojska králi, padl prý do válečného zajetí, uprchl však a uchýlil se do Antverp. Parthey spolehl při tomoto vypravování úplně na Vertuea, který nám vypravuje totéž, jenže ještě uvádí, že již roku 1644 byl Hollar zajat při pádu pevnosti Basinghouse spolu s architektem Inigonem Jonesem, botanikem Johnsonem, nakladatelem a rytcem W. Faithornem a spisovatelem Th. Fullerem. Pevnostka ta však byla vzata Cromwellovým vojskem teprve 14. října 1645.<sup>2)</sup>

Kinkel a po něm Borovský právem označuje toto vypravování jako pověst. Jen Vertue, tedy pozdní pramen XVIII. století, uvádí tuto podrobnost; u současníků Hollarových hledali bychom marně její potvrzení. Živný se sice pokusil podepřítí Vertueovo udání novými argumenty; jeho vývody o tom jsou však tak vyumělkované (a to proti jeho zvyku), že nedodal nezaručené zprávě nové přesvědčivosti. Pro posouzení Hollarova díla je tato epizoda bez významu; zůstane tak dlouho nerozřešenou podřadnou podrobností, dokud se nenajde nový pramen, který Vertueovo udání přesvědčivě buď potvrdí aneb vyvrátí. Zjištěno je, že Hollar zhotovil již roku 1644, tedy rok před pádem pevnosti Basinghouse, v Antverpách lepty, jeho jménem a letopočtem 1644 plně označené.<sup>3)</sup> Přesídlením do Antverp začíná umělecky neplodnější období Hollarovy tvorby. Ne snad proto, že tehdy zhotovil více leptů než jindy; naopak můžeme z doby druhého londýnského pobytu najíti léta co do počtu zhotovených prací plodnější; avšak teď dostihuje Hollar v svých antverpských leptech vrcholu své umělecké dovednosti. Nejjemnější jeho lepty pocházejí z těchto

<sup>1)</sup> Parthey na uv. m. VII.

<sup>2)</sup> Vertue na uv. m. 141—142, Borovský, Hollar, 120, Živný na uv. m. 260—265, Kinkel na uv. m. 431 a n.

<sup>3)</sup> P 1919, 1920, W. Hollar fecit Antverpiae 1644; Kinkel na uv. m. 439 právem uvádí ještě lepty P 424 a P 1242, první byl vydán antverpským nakladatelem Wyngaerdem, druhý C. Gallem.

požehnaných let 1644—1652 a právě proto nutno se zastavit poněkud déle u této pro význam Hollara jako umělce nejdůležitější doby.

Lepty první londýnské doby jsou jen ze zcela nepatrné části práce pro nakladatele. Pracoval sice pro nakladatele, tak na př. pro H. van der Borchta, který, jak uvedeno, náležel sám k Arundelově družině, aneb dva listy také pro Th. Bankese, většinou však nenesou listy z prvního jeho londýnského pobytu adresy nakladatele, takže nelze odmítnouti domněnku, že Hollar, který byl patrně podporován Arundelem a později snad věvodou yorkským, pracoval většinou podle příležitostných zakázek Arundelových aneb jiných soukromníků. V Antverpách se jeho poměr k nakladatelům úplně mění: práce z této doby prováděl *většinou* pro nakladatele. Nezachovaly se nám z té doby zprávy, v jaké míře byla jeho činnost hodnocena a našla-li zaslouženou odměnu; určitě však byly v Antverpách hlavním zdrojem jeho příjmů stálé práce pro nakladatele. Z legend Hollarových leptů známe také jména těchto nakladatelů. Byli to H. van der Borcht, pro kterého pracoval již v Londýně, Cornelius Galle, J. Meyssens, F. de Wit a F. van der Wyngaerde; vedle těchto hlavních zákazníků se vyskytují ještě i někteří jiní, avšak převážná část Hollarovy tvorby náleží vzpomenuťm nakladatelům. Zajímavý byl poměr Hollarův k jeho antverpským nakladatelům. Nebyli to pouze obchodníci, jako později v Londýně Peter Stent aneb John Overton, nýbrž většinou byli to sami výtvarní umělci, kteří si uhájili poměrně čestné místo v dějinách umění, hlavně v dějinách rytiny a leptu. Uvedli jsme již, že H. van der Borcht reprodukuje vedle Hollara hlavně obrazy Arundelovy sbírky: z jeho ruky pochází snad také veliký olejový portrét Hollarův, který visí v londýnské portrétní galerii.<sup>4)</sup>

Cornelis Galle, pro kterého Hollar pracuje hlavně ke konci čtyřicátých let a na začátku padesátých, ryl mnoho rytin podle Van Dycka, Rubense a jiných soudobých umělců.<sup>5)</sup>

Také Frans van der Wyngaerde, druhý z významných nakladatelů Hollarových, je velmi činný jako grafik. Jsou to hlavně flámscí malíři žánrů, jako Teniers a Thomas, avšak také Van Dyck a Rubens, jejichž práce reprodukuje v rytinách, provedených podle způsobu rytců Rubensových. Mimo to byl nakladatelem pro čelné umělce, Ruisdaela, Lievense, Vostermanna a jiné. Nejvýznamnější z těchto rytců nakladatelů je však Jan Meyssens, který vyniká nejen jako rytec, nýbrž také jako malíř. Jeho obchod s uměleckými listy byl z největších antverpských závodů toho druhu. Skoro všichni rytci Rubensovi pracovali pro něho, a tak nelze se diviti, že získal i Hollara, když umělec-exulant se uchýlil do největšího

<sup>4)</sup> National Portrait Gallery č. 1617.

<sup>5)</sup> Není to známý umělec, jenž náleží k nejlepšímu rytci Rubensovým, nýbrž jeho syn, jak vysvítá z datování leptů P 1216 a 1217, protože Cornelis Galle starší zemřel 29. března 1650. Wurzbach: *Niederländisches Künstlerlexikon* I, 565—566.

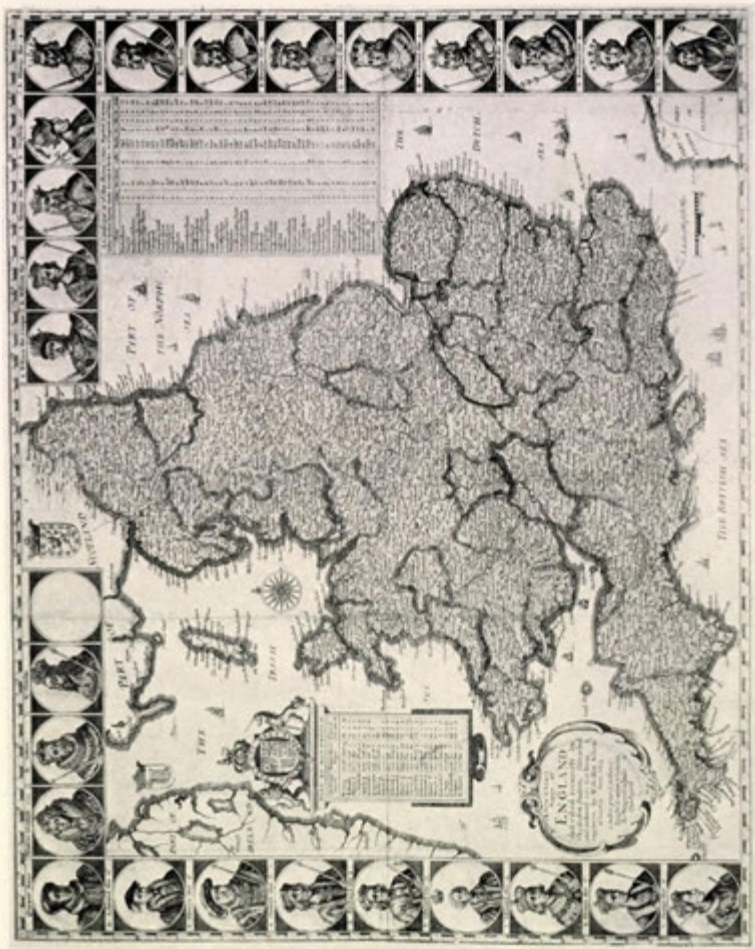


střediska obchodu s obrazy a grafikou, do Antverp. Pro Martina van der Enden, rovněž vynikajícího nakladatele, Hollar nepracoval, ale na pozdních stavech leptu s pohledem na hlavní chrám antverpský (P 824) nalezneme adresu jeho nástupce G. Hendrixe. Frederik de Wit, který si získal jméno jako kreslič a nakladatel map, vydal 4 Hollarovy plány holandských měst, vedle toho však také roztomilou řadu dětských her podle nákresů Pietra van Avont (P 493 a n.). Rozvoj těchto velkých obchodů s rytinami souvisí úzce s propagací umění Rubensova. Je všeobecně známo, že velký flámský mistr dovedl shromáždit okolo sebe mnoho vynikajících rytců, kteří dokonce našli zvláštní způsob techniky, aby převedli barevné komposice jeho, plné plastické výraznosti a žhoucích barev, v černobílou toninu tak, aby se neztratila plastika obrazu a aby současně jednotlivé barevné tóny dostaly přiměřený výraz v jednotné stupnici, jež sama o sobě měla tendenci vyrovnávat rozdíly barevných tónů. Rubens, chráněný privilegiem na prodej rytin, provedených podle jeho obrazů, organizoval výnosný obchod se svými rytinami již zcela v duchu moderního obchodu s uměleckými předměty. Obraz a rytina se staly tehdy již zcela zbožím, jež bylo nabízeno a kupováno stejně jako jiné předměty opravdové aneb domnělé potřeby, a ten, kdo dovedl stoupající koupěchtivosti využít a zajistit si několik vynikajících umělců, aby pravidelně pracovali pro něj, mohl při tehdejší zálibě obecenstva v dílech grafiky se nadíti značného hmotného zisku. Je pravda, že obchodem s grafikou se rozšířila znalost uměleckých děl v míře dosud netušené do vrstev nejširších, ale tento netušený rozvoj, založený na změněném hodnocení uměleckého díla, měl i své stinné stránky: zásady obchodu působily a působí ještě dnes po stránce umělecké morálky zhoubně na další rozvoj a nepodporují nikterak opravdové, na stoupajících cenách nezávislé porozumění a nadšení pro umění. Rubensův umělecký podnik dovedl rozšířit zálibu v reprodukcích uměleckých děl do nejširších vrstev vzdělaných, kterým mnohdy buď z hmotných aneb jiných příčin byl originál nedostupný. Jeho příkladu následovali jiní nakladatelé, jejichž jména jsme shora uvedli. Přibližně v 70. letech XVII. století končí pak úloha Antverp jako vynikajícího trhu originálů a grafických reprodukcí uměleckých děl. Jan Meyssens byl jedním z posledních vynikajících nakladatelů; po jeho smrti ujímá se Paříž vůdčí úlohu v prodeji uměleckých děl.

Do tohoto prostředí přichází Hollar roku 1644. Jeho spojení s antverpskými nakladateli bylo pro něj významné ze dvou příčin. Za prvé měl proto, že nakladatelé zvukného jména prodávali jeho lepty, zajištěn odbyt a tím také výdělek, za druhé pak přišel do spojení s nejlepšími flámskými grafikami tehdejší doby a seznámil se tak velmi rychle se všemi pokroky grafického umění. Tato, mohli bychom říci, výchovná stránka antverpského pobytu Hollarova nebyla bez významu pro další vzrůst jeho umění.

K umělcům, podle kterých leptal dříve, se teď přidružuje značná řada nových jmen a s novými jmény se dostávají i nové problémy. Uvidíme, že i lepty, zhotovené podle van Dycka, nabyly v té době takové jemnosti a technické dokonalosti, které nikdy před tím nedosáhl. Činnost Hollarova za první londýnské doby byla mnohostranná; teď je ještě rozsáhlejší. Vždy novými a novými náměty obohacuje Hollar v této době látkovou stránku své tvorby, při tom však nikterak neklesá jakost leptů. Naopak po této stránce prohloubil Hollar ještě svou techniku a našel tak konečný, v žádném období nepřekonatelný výraz svých uměleckých snah. Nejlepší listy Hollarovy povstaly, až na nepatrné výjimky, právě za antverpského pobytu. Hollar nepřišel do Antverp jako úplně zničený člověk, který ztratil v občanské válce anglické veškerý svůj majetek, ačkoliv by z vylicení jeho útěku z Anglie mohla vzniknouti taková domněnka. Literární prameny, jakých se nám zachovalo dosti hojně z doby druhého anglického pobytu Hollarova — jsou to hlavně denní záznamy různých osob, jež stály nějak s Hollarem ve spojení (Aubrey, Evelyn, Dugdale a j.) — pro dobu antverpského pobytu bohužel úplně scházejí. Také z rozličných záznamů a listin, které jsou obvykle bohatým pramenem historickým pro biografii flámských a holandských umělců, nedozvěděli jsme se doposud nic nového o Hollarově pobytu v Antverpách. Avšak některé signatury leptů, provedených podle dřívějších kreseb, hlavně z let třicátých, dokazují, že si do »vyhnanství« v Antverpách vzal s sebou alespoň své kresby a patrně také své již provedené desky, jak ukazují mnohá četná nová vydání listů, provedených v Německu a v době prvního anglického pobytu. Tak nutno mítí za to, že Hollar se přestěhoval v poměrném klidu s celou svou domácností a ovšem vzal s sebou především své nejvzácnější poklady, své kresby a desky. V Antverpách dovršuje roku 1647 čtyřicátý rok svého života. Okolo tohoto roku zhotovil lept P 1419, svůj vlastní portrét podle obrazu J. Meyssense. Lept ten je zajímavý proto, že jako podpis připojil krátkou autobiografii, která začíná jeho mládím a končí slovy, že umělec se uchýlil do Antverp, kde ještě nyní pobývá. Jiný lept, datovaný letopočtem 1647 (P 1420), přímo uvádí, že tehdy dovršil 40 let. Vidíme v těchto legendách leptů, že se umělec tehdy patrně zamyslel nad svým dosavadním životem, že složil sám sobě účet ze své dosavadní umělecké činnosti. Mohl býti spokojen; za dvacet let svého pobytu v cizině dosáhl světového jména a jeho umění bylo pořád ještě na postupu. Ještě jednou, a to roku 1657, vzpomene si na to, že dochází významného mezníku na své pouti životní, avšak tehdy byla situace již tak změněná, že poznámku o svém věku připojil jen k signatuře listů pro biografii celkem bezvýznamných (P 1133, 1134). Rokem 1667 pak se omlčel, když dovršil šedesátý rok.

V popředí jeho antverpské tvorby stojí nesporně portrét. Je zajímavé,



Mapa Anglie. 1644.





Dispoite domini tua, morietur eam tu. &  
 tuus vivas. fol. 24. De mortuaria.  
 Et ibi erit eorum gloria tua. fol. 22.



Tanec smrti, podle Holbeina. Okolo 1640.  
 Sv. Jiří, podle Dürera. 1642.

že nedoplnil inventář své tvorby v značnější míře křesťanskou mythologií, ačkoliv přicházel do místa, kde Rubensova a Van Dyckova tvorba a práce jejich nástupců přímo vyzývaly k leptům z tohoto oboru. Hollar, zdá se, velmi dobře znal hranice svého nadání a věděl, že proti skvělým listům Rubensových rytců mohl obstát poměrně dosti těžko. Je zajímavé, že v Rubensově městě zhotovil celkem jen tři lepty podle námětů flámského velmistra, a to jeho vlastní portrét (P 1498), lept z řady dětských her (P 508) a skupinu lvů (P 2098), tedy reprodukce podle takových děl, které nebyly pro Rubense nejcharakterističtější. Několikrát se pokusil napodobit techniku Rubensových rytců, tak na př. v překrásném leptu hlavy dítěte podle Sadelera (P 1640), a dvakrát dokonce pracoval společně s Pavlem Pontiem, jedním z nejlepších rytců, kteří dovedli Rubensovy obrazy vyjádřit rytinou (P 276, 277). Tak vidíme, že plastická mluva Rubensova a jeho interpretů-rytců neudělala na Hollara příliš hlubokého dojmu. Vyjímajíc uvedené listy zůstává věren své technice, kterou však vyškolil jen studiem mistrů flámských, a stále ji zdokonaluje. Jak jsme již podotkli, nesou dva lepty překrásné krojové řady kruhových ženských portrétů již signaturu antverpskou. Mimo to možno souhlasně s Kinkelem předpokládati, že lept P 424 (vyobrazení to mythologické scény podle Elsheimera) a P 1242 (lesní krajina) vznikly rovněž již v Antverpách, protože jsou vydány antverpskými nakladateli. Jiné listy nelze s jistotou datovati do tohoto roku. Teprve r. 1645 začíná opět opravdu překvapující rozvoj jeho činnosti.

Jak již bylo podotčeno, stojí umělecky v popředí jeho tvorba portrétní. Znovu se vrací k Van Dyckovi jako předloze svých leptů. Toho roku pracuje obraz biskupa Maldera podle Van Dycka (P 1463), dále portrét hraběte z Portlandu (P 1483), ke kterému pak připojil roku 1650 portrét jeho manželky (P 1484); také lept P 1704 (snad podobizna vévodkyně z Lenoxu) je zhotoven podle Van Dycka. Podivuhodný je lept P 1463, portrét Malderův. Hollar zde provádí jeden ze svých uměleckých pokusů a napodobuje techniku Rubensových rytců. Výborně odstupňovaná tonina obrazu spolu s jemností provedení hlavně v tečkovaných místech, a dosti silná, nenápadná a proto nerušící plastika, provedená souběžnými, výrazně modelujícími čarami, ukazují, že Hollar mohl leptom, který snad byl po vyleptávání zesílen jemnou prací rydlem, dosíci efektů, kterými se honosí obrazy Rubensovy školy. Při tom však má tento lept tu značnou přednost před rytinami Rubensových rytců, že netrhá plochy tak silně, jako rydlo Pontiovo aneb Bolswerthovo, takže i na poměrně malou vzdálenost vzniká dojem ucelenosti obrazu. Portrét vévodkyně z Lenoxu (P 1704) je pravým opakem tohoto velkého leptu. Manýra rytců Rubensových se doporučovala při velkém formátu leptu P 1463; malý lept P 1704 je zase proveden technikou, kterou již známe z dřívějších leptů, provedených podle Van

Dycka. Je to tentýž způsob jemných a nejjemnějších čar, doplňujících systém drobných teček, který jsme již dříve popsali; je vhodně zvolen pro podobiznu v malém měřítku, plasticky je tento lept snad méně výrazný než lept P 1463, avšak v ekvivalentech jednotlivých barev výborný. Již tyto dvě ukázky by stačily, aby vynikla mnohostrannost umění Hollarova, které se dovedlo přizpůsobiti každé technice a vždy přiměřeně řeší rozličné umělecké úkoly. Vedle tohoto malého portrétu P 1704 možno ještě uvést z tohoto roku řadu podobně s podivuhodnou jistotou provedených menších, nepojmenovaných hlav a portrétů; o těchto malých roztomilých anonymních podobiznách, které k nám dnes mluví jen svými výtvarnými kvalitami bez nároků na osobní aneb látkovou zajímavost, možno jen opakovati to, co jsme již uvedli o dřívější tvorbě anglické a o leptu P 1704.<sup>6)</sup> Zastavme se ještě u listu P 1717 a s ním úzce souvisejícího listu P 1716, podle tradice portrétů Hollarovy manželky.<sup>7)</sup> Na první pohled se snad bude zdáti, že tyto lepty nenáleží do řady námi uvedené, že jsou jiného rázu. Rozdíl však je jen v předloze, ne v podstatných kvalitách technického provedení. Lepty s podobiznou biskupa Maldera aneb s obrazem vévodkyně z Lenoxu jsou provedeny podle hotových malířských děl. U dvou jménem neoznačených leptů, P 1716 a 1717, reprodukoval Hollar patrně kresby a nutno říci, že zachoval i v leptu půvab kresby potud, pokud mu to dovoľovala technika reprodukční. Všimněme si jen, jak prostými, ale při tom výstižnými čarami podal relief podobizny, jak obsáhlá je právě zde gradace, ačkoliv oba lepty dělají dojem listů světlých, jak neumělkovaně způsobem charakter kresby úplně zachovávacím zachytil všechno podstatné. Podivuhodně provedený účes ženské postavy na leptu P 1717 dává již tušiti jemné umělecké *sensace* jeho proslavených vyobrazení rukávníků. S tímto způsobem leptu, přibližujícího se kresbě a přes to barevně dosti výrazného, souvisí pak karikatury, které provedl podle kreseb Leonarda da Vinci, chovaných ve sbírce Arundelově. K těmto námětům se vrací Hollar ještě jednou, a to v první polovici šedesátých let za svého druhého londýnského pobytu; jemnosti však a výraznosti těchto děl z let 1645—1648, pitvorných to hlav-karikatur, později se již nedopracoval.<sup>8)</sup>

Jsou to zase kresby reprodukové leptem. Parthey uvádí podle Sotzmanna, že řada 11 leptů, P 1591—1601 a lepty 1603, 1605, 1608, 1610 se vyskytují často pod společným titulem P 2671: »*Variae figurae et probae, Artem picturae incipiendae Inventuti utiles, a Wenceslao Hollar . . . insculptae, Antverpiae 1645*«. Známe ještě jinou řadu leptů, které Hollar určil pro začátečníky v kreslení. Jsou to listy P 1646—1669, o nichž

<sup>6)</sup> Sem náleží lepty P 1671, 1672, 1674, 1675 (jedna z nejlepších prací), 1690, 1699, 1704, 1705, 1708, 1713, 1714, 1717, 1719, 1723, 1737.

<sup>7)</sup> Borovský, Hollar, na uv. m. 100, 101 vyobrazení.

<sup>8)</sup> V Antverpách vznikly z řady karikatur podle Leonarda lepty P 1558, 1559, 1570, 1571, 1575, 1579, 1581, 1610.



bylo již částečně jednáno. Titul této řady z roku 1636 je: Reisbuchlein von allerlei Gesichter und etlichen frembden Trachten, für die anfangende Jugend sich darinnen zu üben . . .«, druhý titul z roku 1645 začíná slovy »Diversae probae«, třetí pak z roku 1646 jako titul P 2671: »Variae figurae a Wenceslao Hollar collectae«. Hollar vydal obě řady, jak sám dí, za účelem didaktickým. Nemyslíme však, že mu šlo vážně o didaktický účel, když vydal pitvorné obličejce podle Lionardových kreseb; nepochybuje, že řada ta, jakož i pozdější její londýnské vydání, našla odbyt proto, že v koupěchtivé veřejnosti ještě žila záliba v groteskních, pitvorných a někdy přímo ošklivých námětech, které skoro po celé XVI. století vždy znovu a znovu působily na nizozemské umělce. Jména Hieronymus van Bosch aneb i Pieter Brueghel jsou velmi význačná pro tento směr, který zdánlivě v XVII. století vymřel. Alespoň ukazuje tvorba velkých holandských mistrů-realistů, že vývoj po stránce obsahové šel jinou cestou, že místo vybájených groteskních vidin vzrušené fantasmie a divoké obrazotvornosti, jež si libovala v přišerných zjevech a visích apokalyptických, zajímá teď umělce a obecenstvo všední život se svými více méně zajímavými obyčejnými příběhy, neb krajina, v které holandský lid žil, bojoval a pracoval, a předměty, jež každý viděl denně okolo sebe. Jen tu a tam zabloudí holandský umělec do říše hrůzyplné fantasmie, jak dokazuje na př. Teniersův známý, často mistrem samým opakovaný obraz pokušení sv. Antonína. Za těchto předpokladů mohly ještě vzbuditi Lionardovy kresby zájem obecenstva, které i v literatuře přijímalo ochotně takové zbytky vynalézavosti rozbourané fantasmie. Teprv na druhém místě byly didaktické hodnoty těchto karikatur, neboť karikatury nebyly právě nejvhodnější předlohou pro mládež, jež se učila kreslit. Divoké groteska nebyla stálým prvkem Hollarovy tvorby; při volbě námětu rozhodla u něho asi úvaha, že tyto groteskní listy podle Lionarda mohly míti dosti značný odbyt, poněvadž předlohy se chovaly v světoznámé sbírce Arundelově. Při tom však nikterak nepředpokládáme *jen* zistné úmysly u něho, naopak samo provedení kreseb je svědectvím, že přistoupil k práci s touhou svědomitostí, s kterou prováděl jiné listy a která vůbec byla stěžejným znakem jeho umělecké tvorby. Jak již bylo naznačeno, provádí kresby touže technikou jako zmíněné lepty P 1716 a P 1717, jenže snad ještě více vyniká charakter předloh kreseb. Nenápadné, ale určité kontury jsou vyplněny jemnou sítí křížujících se čar aneb pouze čarami rovnoběžně vedle sebe položenými, gradace je omezena, neb nenajdeme nejvyšších světél a nejhlubších stínů; celkový tón těchto leptů je co do stupnice stínů a světél dosti jednotný, takže i tím Hollar dobře vystihl předlohy.<sup>9)</sup> Téhož roku leptá Hollar také 3 listy, t. zv. anatomie, podle Lionardových kreseb. (P 1768, 1772, 1774.) Tyto práce

<sup>9)</sup> Kresby Lionardovy možno ve windsorské sbírce srovnati s výborně reprodukcijemi Hollarovými lepty.

kteřé byly doplněny dalšími listy roku 1651 a 1660, zasluhovaly by spíše než právě uvedené řady karikovaných hlav, aby byly nazvány jakýmsi úvodem do umění kreslířského. Stejným způsobem jako hlavy reprodukuje Hollar zde anatomické kresby Lionardovy. Z námětu je vidět, že mu šlo právě jen o obsahovou zajímavost a že neměl v úmyslu rozřešit tím nějaké vážnější umělecké problémy. Také Parmeggianino, jehož kresby se chovaly rovněž v Arundelově sbírce, zajímá v té době Hollara: právě z r. 1645 máme řadu listů podle kreseb tohoto vynikajícího manýristického mistra. Náleží sem 6 leptů s mužskými hlavami, pokrytými nádhernými helmami (P 1616—1621), dále krásná ženská hlava (P 1611),<sup>10)</sup> dva lepty s ženskými postavami, jež mají ráz krojových studií (P 601, P 602), také podle Parmeggianinových kreseb, a lept ze začátku čtyřicátých let, znázorňující spícího Herakla (P 275). Mimo právě uvedený lept zhotovil Hollar všechny listy podle Parmeggianina roku 1645. Pro Hollara zájem o manýristického mistra z Parmy nelze důvody hledat v jeho zálibě v manýristických komposicích. Spíše ho lákalo provedení kreseb, hlavně jemné detaily na helmách uvedené řady, a tak vidíme, že všechny tyto listy reprodukuje zase věrně jemné podrobnosti kresby. Také způsob těchto leptů se shoduje úplně s předlohami, kresbami: modelace a plastika jejich jest poměrně dosti omezena, gradace naznačena několika málo tóny, protože pro reprodukci kresby nebylo více třeba. Ke konci tohoto roku a v prvních dnech roku 1646 pracuje pak ještě 4 další lepty podle Parmeggianina, a sice hlavy mladých žen.<sup>11)</sup> Arundelova sbírka mu však poskytla ještě více materiálu. Hollar rozšiřuje svou tvorbu i na reprodukci kreseb, které byly předlohami pro umělecký průmysl. Tak pracuje roku 1645 a 1646 řadu leptů podle velmi jemně provedených Holbeinových předloh. Podle Holbeina pracoval již dříve, byly to však většinou portréty. U těchto umělecko-řemeslných předloh mu šlo patrně zase jen o to, aby zachytil jemnost kresby Holbeinovy<sup>12)</sup> a ne aby se zahloubil do některého uměleckého problému. Vnější důvodem byl asi zájem obecnstva o Holbeinovy kresby, neboť na didaktickou působivost těchto renesančních kreseb nemohl v době dozralého baroka spoléhat. U těchto reprodukcí, přesných a dokonalých do nejmenších podrobností, byla jemně čárkující technika Hollarova úplně na místě. Nebylo zapotřebí prohloubení prostoru, neboť kresby jsou úplně plošné a skoro fotograficky

<sup>10)</sup> Lept uvádí: Mazulino inv. a také katalogy Hollarových děl, jako Partheyův a katalog sbírky Davidsohnovy, uvádějí, že lept je zhotoven podle Mazulina; Parmeggianino se jmenoval Francesco Mazzuola (Lilly Fröhlich-Bum: *Parmeggianino und der Manierismus*, 5—6); tím se vysvětluje jméno Mazulino. Ostatně již sloh kresby ukazuje svým manýristickým pojetím na Parmeggianina.

<sup>11)</sup> P 1622—1625. Lept P 1624 nese signaturu: W. Hollar fecit 1646 4 Januarii, P 1625: W. Hollar fecit 1645 20 Decemb. Nezvyklý způsob signatury s udáním měsíce a dne dohotovené práce nelze uspokojivě vysvětliti.

<sup>12)</sup> Sem řadím lepty P 2627, 2628, 2629, 2630, 2632, 2633, 2634, 2635 a 2636; o tři roky dříve vydal Hollar lept P 2631, o 4 roky později (1649) list P 2626.



Mužský portret, podle Holbeina. 1649.

Hlava starce, podle Lionarda da Vinci. 1648.

Dětská hlava, podle Sadelera. 1646.





TVRRIS ET AEDES ECCLESIAE CATHEDRALIS ARGENTINENSIS.

*Wincles Heller Bohemus, prout ad verum delineavit, et apud firm. are inculcavit. A. 1645. delinxy facta. Amsterae. A. 1645.*

Pohled na štrasburskou katedrálu. 1645.

přesná reprodukce Hollarova měla jen úlohu, zachytiti nejjemnější jednotlivosti a jednoduchou barevnou stupnici. To se mu také úplně podařilo a nutno říci, že uvedené lepty podle Holbeinových kreseb patří k nejlepším listům Hollarovým vůbec. Také Dürerovy kresby našel v Arundelově sbírce a reprodukoval několik z nich ve vynikajících listech. Arundelova sbírka chovala mnoho vynikajících děl Dürerových. Arundel svou zálibou v Dürerovi se podobal Rudolfovi II. Je skoro samozřejmé, že si prohlédl Rudolfovy sbírky při své cestě roku 1636 z Vídně do Anglie a je možné, že jeho záliba v Dürerovi byla buď vzbuzena aneb zesílena právě prohlídkou sbírek Rudolfových, které měly přibližně stejný ráz jako sbírka jeho vlastní, kterou můžeme podle reprodukcí Hollarových a van der Borchtových částečně rekonstruovati. Tak byl v Arundelově sbírce určité slavný vlastní portrét Dürerův, který je dnes v Madridě.<sup>13)</sup> Obraz ten byl roku 1639 v majetku krále Karla I. spolu s obrazem Dürerova otce,<sup>14)</sup> který je dnes v londýnské National-Gallery.<sup>15)</sup> Krátce po roku 1639 přešel asi Dürerův vlastní portrét z galerie královny do majetku hraběte z Arundelu, a tím se dostalo Hollarovi příležitosti zhotoviti reprodukce obou vzpomínutých obrazů, a to portrét Dürera otce roku 1644, a portrét Dürera malíře již v Antverpách o rok později (P 1389, 1390). Roku 1646 reprodukuje pak další dva Dürerovy obrazy rovněž ze sbírky Arundelovy. Na obou je vyobrazena táž mladá žena, t. zv. »Fürlegerin«. Na leptu P 1535 vidíme ji při modlitbě, s rozpuštěnými vlasy,<sup>16)</sup> na leptu P 1536 před sebe zírající, s několika květinami v ruce. Originál Dürerův, podle něhož je lept P 1536, se nám patrně nezachoval; nejbližší je leptu našeho mistra obraz, který se chová v pařížském soukromém majetku.<sup>17)</sup> Také Dürerovy kresby z Arundelovy sbírky jsou Hollarovi vítanou předlohou. V letech 1645 a 1649 zhotovil podle kreseb německého mistra čtyři lepty (P 2092—2095), které jsou však jiného rázu než reprodukce, provedené podle Dürera již roku 1642 v Londýně. Lept P 158 neb P 165 je pracován jen v obrysových liniích, patrně věrně podle předlohy, jak jsme podotkli již dříve, kdežto u leptů P 2092—2095 byly předlohami akvarely,<sup>18)</sup> takže Hollar musel takové předloze přizpůsobiti i svou techniku a celkový způsob podání. V té době se obírá Hollar nejtěžšími problémy leptu vůbec, totiž kompo-

<sup>13)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* IV; Dürer, str. 10.

<sup>14)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* IV, 3.

<sup>15)</sup> Otázka, je-li Dürerův obraz otce v londýnské galerii originálem, zůstává i po srovnání s Hollarovým leptem nerozhodnuta. Obraz Arundelův mohl totiž býti již kopií od některého z kopistů Dürerových, ačkoliv patrně Arundel i Hollar věřili v pravost jeho. Viz také *Thieme-Becker*, *Allgem. Künstlerlexikon* X, 65, 69.

<sup>16)</sup> Tomuto leptu je nejbližší obraz frankfurtského Städelova musea.

<sup>17)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* IV, 8 (předloha leptu P 1536), 9 (předloha leptu P 1535).

<sup>18)</sup> O tom *Gustav Pauli*, *Verschollene Dürerzeichnungen in Radierungen Wenzel Hollars*, *Jahrbuch für Kunstsammler* I (1921) 15—22 s reprodukcemi Hollarových leptů podle Dürerových kreseb a skoro současně *Edmund Schilling*, *Beitrag zu Dürers Handzeichnungen, übersehene und verschollene Werke*, *Städel-Jahrbuch* 1921.

sicemi zasazenými do scény osvětlené jen nějakým umělým pramenem světla. Přípravou k těmto pokusům mu byla řada černošských hlav, u kterých dovedl přes obtížnost gradace v temném obličejí podati dosti výstižně plastiku obličej<sup>19)</sup>. K nočním scénám a vůbec k těžším problémům osvětlení přišel studiem Elsheimera, případně jeho raného interpreta, holandského rytce Goudta, který byl s Elsheimerem ve velmi přátelských stycích. Roku 1646 zhotovuje Hollar tři lepty podle Goudtových vzácných rytin, reprodukcí komposice Elsheimerovy. Zde přímo máme důkaz, že Hollara lákal umělecký problém a ne snad jen snaha po výdělku, protože Goudtovy rytiny byly tehdy ještě poměrně lehce dostupné, takže nebyla naléhavá potřeba nových reprodukcí Elsheimerových komposic. Je to také řídký případ, že Hollar pracoval podle již hotových rytin; většinou pracoval podle vlastních neb cizích kreslených předloh. Dvě z těchto kopií podle Goudta-Elsheimera jsou noční scény, a to »Stětí sv Jana« (P 100) a velký list »Ceres a Stellio« (P 273). Lept P 273 představí scénu, kde mladý hoch se posmívá Cereře, jež hledala za noci pomoc v selské chýši. Všechno je zahaleno do temna; jen obličej staré selky, Cerery, a hlavně nahé tělo hochovo jsou částečně ve světle. V stínech je gradace provedena dobře; také výraz obličej<sup>20)</sup> byl podle stejné velké listu Goudtova zachycen přímo mistrovským způsobem. Ve světlech však není scéna ta dokonalá, protože poměrně velké bílé plochy na těle chlapcově poněkud tvrdě nasazují vedle černých ploch komposice, zahalených temnotou. Pro tuto okolnost nelze však dělati výčitky Hollarovi. Za prvé je to kopie podle Goudta a za druhé šly zde rytina Goudtova a lept Hollarův až na hranice možnosti, kterou tyto techniky poskytovaly. Máme za to, že úplně vyhovujícího výsledku bylo možno se dopracovati jen mezzotintem, které se hodilo dobře ke znázornění neurčitých, pevné kontury vylučujících přechodů od nejtemnější černé do největšího světla. Hollar ovšem byl zvyklý pevným komposičním hranicím a také rytina Goudtova byla stejně jako Hollarův lept pracována tak, že umělec napřed vyryl pevnou lineární kostru, která byla vyplněna stínujícími čarami.

Noční scény se světelnými efekty byly tehdy vůbec velmi oblíbené a možno od Caravaggia a Elsheimera přes Rembrandta, Rubense, Bramera, Honthorsta až po Schalkena vyjmenovati značnou řadu malířů nočních scén. U většiny z nich přizpůsobil se způsob kresby a modelace úloze, kterou si malíř dal, u Hollara je však komposice sestavena a kreslena jako každá jiná. Není to nezdařilá práce, naopak právě pro jemnost a rozsáhlost gradace v stínech je přímo skvělým svědectvím o Hollarově umění,

<sup>19)</sup> Jsou to listy P 2003, 2004, 2006, 2007. List P 2003 v B. M. ve 4 stavech: 1. vlasy černocho poměrně světlé, podobizna bez rámu, 2. vlasy temnější, podobizna v rámu, 3. jak u Partheye, 4. retušovaný, bez podpisu s adresou: Sould by Peter Stent. V prvních 3 stavech máme vzácný příklad postupu Hollarovy práce, zvláště srovnáme-li první, poměrně světlý stav se stavem popsáním od Partheye, kde je obličej úplně přetřafován.



avšak právě proto, že reprodukoval přesně Goudtovu rytinu, neuvažoval u tohoto listu o tom, nebylo-li by nutno, vynaléztí takový způsob techniky, který by podal celou hloubku gradace, u kterého však by bylo možno, vyhnouti se příliš určitě konturujícím liniím. Jinými slovy: u leptu P 273 nechtěl Hollar ještě řešiti problém leptu, provedeného úplně malířskými prostředky. Totéž možno říci o jeho druhém leptu pracovaném podle Goudta-Elsheimera, jehož malé rozměry listu dávají mu skoro charakter miniatury. Je to lept P 100 s vyobrazením stětí sv. Jana Křtitele v poměrně velmi malém oválu. Je samozřejmé, že zde působil především světelný efekt, kdežto jednotlivosti, jejichž jemné provedení láká v Hollarových komposicích někdy více než celková kompozice, ustoupily do pozadí. Avšak i zde pracoval Hollar přesně podle předlohy, totiž podle Goudtovy rytiny, takže z velké části nutno poněkud schematictější propracování přičísti charakteru předlohy. Zajímavé bude srovnání těchto dvou právě uvedených leptů (P 273 a P 100) s lepty, které jsou rovněž pracovány podle Elsheimera, pro které však neměl předloh v Goudtových rytinách. Tu nutno na prvním místě uvést jeho lepty řeckých bohyň Junony, Pallady a Venuše (P 269, 270, 271, 271 a), jejichž předlohy dnes jsou nezvěstné. Všechny čtyři lepty jsou pracovány v téže době, tedy roku 1646; pro rozbor volíme překrásný list Venuše (P 271 a). V žádném jiném leptu nepřšel Hollar ideálu ryze malířské reprodukce malebné předlohy tak blízko jako právě v tomto listu. Pozorujeme-li jemně provedený lept P 271 a z určité vzdálenosti, takže velmi jemná kresba čárek a teček splyne v jednotné plochy, podlehneme lehko klamu, že list ten je proveden mezzotintem, ne leptem. Máme za to, že právě takové práce vedly krátce po polovici XVII. století k vynálezu mezzotinta, které celkem podalo tytéž efekty jako Hollarův dokonalý lept, které však techniku nesmírně zjednodušilo, protože práce podobného rázu, jako je lept P 271 a, mohl provést jen bohem nadaný mistr grafiky, jako byl Hollar. Hollarovi šlo u tohoto listu o problém převážně malířský. Je známo, že Elsheimer, jehož význam byl hlavně Kolloffem, Bodem a jinými německými spisovateli v poslední době nesmírně přeceněn, přišel za svého římského pobytu do úzkých styků s uměním mistra, jehož význam je až do dneška nedoceněn, totiž Caravaggia. Proti suchopárným anatomickým studiím kresleným podle Michelangela aneb jiných florentských vzorů zdůrazňuje Caravaggio hlavně světelný problém, účinek vpádu světelného paprsku na kompozici, sestavenou z lidských těl. Odtud začíná umění Rembrandtovo, ne od Elsheimera, jak teď dokazují všemi možnými způsoby historikové němečtí. Umění Caravaggiovo je východiskem pro umění mnoha malířů, jejichž jména jsme již uvedli. Také Elsheimer náleží k nim a tak přechází Hollar prostřednictvím Elsheimerových předloh do styku s problémem, o který byl hlavně v italské teoretické literatuře ještě v Hollarově době krutý spor.

Nemyslíme, že se Hollar dověděl o těchto sporech a že se proto obrátil k Elsheimerovi; jakmile však přistoupil k řešení těchto problémů i v leptu, zhostil se své úlohy tímž vážným způsobem, který se jeví ve všech jeho pracích. Již v rytinách podle Goudta našel řešení dosti uspokojivé, avšak tu přece proniká základ, tedy kresba, kdežto stínování jen vyplňuje tento základ. Lept P 271 a je nesporným pokrokem na dráze k leptu malířskému. Kontura těla Venušina je mnohem méně zřetelná než u dřívějších leptů. Na některých místech je přerušena a jen temnější aneb světlejší stínování dá tušiti formu těla. Ještě lépe snad vyniká rozdílný způsob podání u těl andělíčků v pozadí: tu o pevné kontuře vůbec nelze mluvit; tělo skoro úplně splývá se stromy v pozadí. Elsheimerovy kresby, jež se zachovaly poměrně hojnou měrou, ukazují totéž pojetí poměru lidského těla k scéně, na které se znázorněný příběh odehrává.<sup>20)</sup> Lidské tělo ztratilo svůj význam jako hlavní prvek komposice a stalo se jen objektem, na kterém, jako na jiných komposičních prvcích, možno provésti hru stínů a světél. Komposice leptu P 271 a je poměrně velmi jednoduchá. Venuše leží nahá na zemi před temným pozadím stromů. Vidíme jen záda krásného ženského těla, přední část je zahalena do stínů; jen hlava se obrací zpět k pozorovateli, takže vzniká pro umělce vděčná úloha modelace obličeje v úplně světlých a nejtemnějších tónech. Tentýž světelný kontrast se opakuje na tílku andělíčka uprostřed leptu a tu pak vidíme jasně, že značné rozdíly mezi stíny a světlými jsou způsobeny vpádem světelného pruhu s pravé strany. Pozadí je zahaleno do hluboké, při tom však ještě dosti průhledné temnoty. Hollar přizpůsobil těmto těžkým světelným problémům svou techniku a možno říci, že tento jeho nový způsob je přímo pádným důkazem, že dovedl rozpoznati velmi dobře, o které problémy u předlohy šlo. Zase použil systému jemných a nejjemnějších křížujících se čar, které doplnil velmi jemným tečkováním; celé pozadí pak pokryl již po provedené kresbě listoví jemnými, hustými, svislými rovnoběžnými čarami, které sjednocují netušeným způsobem celkovou toninu obrazu. Tím také dodal Hollar leptu veliké hloubky stínů a měkkosti gradace, takže přechody od nejhlubších stínů k světlejším toninám jsou provedeny neobyčejně přesvědčivě a měkce. Mluví-li se kdy o tom, že Hollar dovedl vystihnouti dobře atmosférickou perspektivu, nutno uvést tento lept na prvním místě, neboť také modelace nebe s jasnými obláčky má totéž kouzlo jemné, měkké gradace, které leží nade všemi komposičními prvky tohoto překrásného leptu. Ovšem že mnoho nutno také přičísti Elsheimerově malbě; bylo však nutno nalézt pro malbu způsob, který pokud možno zachovával celkový ráz a nestíral pelu jemného souladu barev, stínů

<sup>20)</sup> Velmi průkazné jsou v tomto směru dvě berlínské kresby Elsheimerovy. *Friedländer-Bock: Die Zeichnungen alter Meister. Die deutschen Meister II*, tab. 148, č. 4272, 4587. Hlavně druhá kresba je v celkovém pojetí velmi blízka Hollarovým leptům. Srovnej také list P 271, který má tentýž námet jako P 271a, avšak v zcela jiném provedení.

a světel. Hollarova zásluha je, že takový způsob našel, že svým silným uměleckým nadáním se vyvaroval schematické reprodukci a že si dovedl v leptu stejně dobře zabásnit jako Elsheimer poddajnými barvami. V té době, kdy Hollar leptá tento vynikající list, byla sice mezzotintová technika vynalezena, avšak ještě tajemstvím jednoho umělce. Podle prvních listů Ludvíka van Siegen, vynálezce techniky mezzotinta, zdá se, že Siegen chtěl najít novou techniku, která by u portrétů hlavně v obličejí nerozkládala formy v systém hrubých aneb jemných čar. Jemu šlo patrně o souvislou modelaci velkých ploch. Hollar se dopracoval leptom P 271a skoro stejného účínu tím, že zjemnil čáry skoro až na hranice možnosti, avšak dospěl k této manýře z jiného východiska, totiž ze snahy po malebnosti, po nenáhlých měkkých přechodech od stínů k světlům. Tento Hollarův způsob dává nám možnost posouditi spravedlivě jeho pokroky v tvorbě portrétů, k níž se teď obrátíme.

Jako v době prvního londýnského pobytu, pracuje i teď buď podle vlastních anebo podle cizích předloh. K portrétům, které vyleptal podle svých kreseb, možno přiřaditi některé listy souvislých řad »kruhových portrétů ženských« a »Aula Veneris«, o nichž byla řeč již při popisu jeho londýnských prací. Z malířů, podle jejichž prací v té době leptá, před jinými je opět uvéstí Van Dycka a Holbeina. Van Dyckova tvorba a flámské umění navazují stejně jako umění Elsheimerovo na Benátčany XVI. století, na školu boloňskou a tím i na Corregia a Caravaggia a tak nás nepřekvapí ta okolnost, že Hollar, jenž již roku 1646 dospívá v leptu P 271 a k podivuhodným shora vylíčeným výsledkům, těžší i u portrétů, provedených podle Van Dycka, z vymožeností svého nového způsobu, jak zachytiti jemné a nejjemnější odstíny a valeury barev. Hollar provedl za svého antverpského pobytu celé množství takových vynikajících reprodukcí podle Van Dycka. Tak leptá již roku 1645 nádherný portrét antverpského biskupa Maldera (P 1463) a list s vyobrazením hraběte z Portlandu (P 1483), o nichž jsme se již zmínili, roku 1646 překrásnou podobiznou Margarety Lemonové, milenky Van Dyckovy (P 1456), patrně v téže době reprodukuje portrét Alžběty Sherleyové (P 1503), dále portréty Karla Ludvíka hraběte falckého (P 1447) roku 1646, hraběte Arundela a jeho manželky téhož roku (P 1353 a 1354), bratří de Wael rovněž roku 1646 (P 1517), Karla I. roku 1649 (P 1432), Karla II. téhož roku (P 1442),<sup>21)</sup> hraběnky z Portlandu roku 1650 (P 1484) a Madame Killergy roku 1652 (P 1449) krátce před návratem do Anglie. Ještě roku 1644 krátce před odjezdem do Antverp zhotovil vynikající lept podle Van Dyckova vlastního portrétu (P 1393), k němuž se vracíme, abychom pochopili značný pokrok jeho umění v době antverpského pobytu. Srovnáme-li tento zralý portrét s některým z prvních portrétů, provedených

<sup>21)</sup> Je to jediný list, který Hollar vydal vlastním nákladem.



podle Van Dycka, padne ihned do oka značný kvalitativní rozdíl mezi pracemi raného londýnského období a lepty z polovice čtyřicátých let, tedy z konce londýnské a z celé doby antverpské. Velmi často se uvádí v biografiích Hollarových, že Van Dyck nebyl spokojen reprodukcemi Hollarovými podle svých portrétů a odepřel mu žádané doporučení.<sup>22)</sup> Vždy se však zapomíná na velmi důležitou okolnost, že totiž v té době, kdy se Hollar, překonav období pokusů, pracoval přímo mistrovského podání Van Dyckova způsobu malby, byl velký flámský umělec již nejméně 3 roky mrtev. Nemohl tudíž vynést tak příkrý soud o Hollarových nejlepších leptech; u raných leptů našeho umělce bylo by soud ten lehce pochopiti. Uvedli jsme již při rozboru portrétu Arundelova, že Hollar nevystihl malířských kvalit obrazu, takže proti originálu, který náleží k nejlepším obrazům Van Dyckovým, je reprodukce příliš matná. Neohrubná technika mladého mistra nedovedla ještě vykouzlit Van Dyckovy mistrné efekty světelné, neboť právě v soustavě jemných odstínů a vateurů barvy spočívá velká síla flámského mistra. Okolo roku 1643 se však zjemňuje a zdokonaluje technika Hollarova a bystří se jeho zrak pro malířské hodnoty. Odtud pak lepty, jako Van Dyckův vlastní portrét P 1393, který je co do kresby, gradace a modelace stejně dokonalý jako nejlepší grafické listy soudobých slavných grafiků. I když srovnáme sebe lepší rytiny podle Rubense aneb díla vynikajících francouzských soudobých rytců, jako Edlinka aneb Nanteuila, s Hollarovými lepty té doby, přičkneme Hollarovi prvenství co do jemnosti vedení jehly. Je to tentýž do nejmenší podrobnosti jemně pracující způsob, který jsme mohli zjistiti u leptu Venuše podle Elsheimera. Hollar osvojil si konečně způsob, který mu dává možnost převést barevný originál úplně adekvátně v černobílou reprodukci; dovede stejně dobře zachytiti plasticitu jako brilantní barevnost Van Dyckových obrazů, pro reprodukci leptem velmi obtížných. Tak našel Hollar dílem podle prací soudobých rytců, dílem vlastním přičiněním způsob, kterým mohl reprodukovati kterýkoliv obraz, i když jeho tónina kladla reprodukcímu umělci požadavky nejtěžší. Jak dokazuje Van Dyckův vlastní portrét (P 1393), nutno již v posledních letech londýnského pobytu hledati začátky nového slohu Hollarova. Plně se však rozvíjí teprve v Antverpách. Z reprodukčních leptů podle Van Dycka chceme ještě jen vyzvednouti tři portréty, protože podle našeho názoru jsou vrcholem Hollarovy tvorby co do ilusivnosti leptu. Náleží k nim přímo jedinečný lept P 1456, portrét milenky Van Dyckovy, jenž se svým provedením vyrovná nejlepším mezzotintům, zhotoveným Jamesem Mac Ardellem podle Reynoldse a Gainsborougha o sto let později. Jemnost gradace je přímo úchvatná. Také látku oděvů dovedl Hollar podle Van Dycka vystihnouti úplně přesvědčivě. Modelace obličejů je provedena způsobem,

22) Borovský, Hollar 135, podle vypravování *Vertueova*, na uv. m. 140—141, *Parthey X*.

soupeřícím s mezzotintem, které však ve znázornění látkové povahy některých podrobností, na př. vlasů, hladkých jako hedvábí, zůstává dokonce za leptem Hollarovým. Jen jednu vadu bylo by snad možno vytknouti, a to, že obličej je kreslen poněkud schematicky. Jedna kráska těchto portrétních leptů podobá se druhé. Vina je určitě ve chvatné práci Van Dyckově, ačkoliv právě u portrétu milencina bylo by možno předpokládati, že obličej byl malován vlastní rukou Van Dyckovou. Mohlo by se také myslet, že Hollar nereprodukoval přesně podle Van Dycka. Nemáme originálu, který je v nedostupném majetku některé anglické šlechtické rodiny, abychom rozhodli tuto otázku. U portrétu Van Dyckova (P 1393) se originál zachoval a tu můžeme v obličejí opravdu zjistiti některé odchylky reprodukce od originálu. Výraz tváře je poněkud změněn, rýha od nosu ke koutkům úst snad příliš zdůrazněna; také oči mají jiný výraz než v originále, avšak všechny tyto odchylky nejsou ani zdaleka takového rázu, abychom mohli mluvit o nepřesnosti reprodukce. V jiných listech podle Van Dycka zase vyniká někdy příliš bílá barva papíru, protože Hollar nepokryl celý obličej systémem čar a teček, jak to nalézáme u soudobých mistrů francouzských, nýbrž nechal desku v nejvyšších světlech hladkou. Tím se stalo, že bělost papíru vnáší do leptu poměrně značnou tvrdost, avšak jen v obličejí. Ale dobré otisky mají lehký tón barvy, která zůstala tkvít i na hladké desce, takže uvedená zdánlivá vada je tímto tónem úplně odčiněna.

Jako další velmi charakteristický list podle Van Dycka uvedli bychom ještě lept P 1412, portrét Alžběty Harveyové, snad nejlepší portrét Hollarův vůbec, provedený stejně skvělým způsobem jako zmíněný již jině lepty podle podobizen flámského mistra, s toužou překvapující, jemnou, ale silnou gradací, a lept P 1517, portrét bratří de Wael. K leptu tomuto přispěli Van Dyck a Hollar stejným dílem: Van Dyck výborným portrétem z antverpské doby, který není ještě tak manýristický a sladký jako většina jeho anglických děl, Hollar výstižnou, technicky bezvadnou reprodukcí. Úloha byla dosti těžká; vystihnouti všechny odlesky záhybu kabátu stojícího de Waela a vykouzlití vedle toho vandýckovskou hněd oděvu druhého bratra.<sup>23)</sup> Zase se zhostil Hollar úlohy mistrným způsobem; všechno to, co vložil Van Dyck do trochu teatrálního portrétu, vykouzlit i náš umělec na kovové desce a první otisky tohoto listu nutno rovněž přiřaditi k nejlepším pracím Hollarovým.

Nabýv takové zručnosti v reprodukcí obrazů Van Dyckových, barevně pro reprodukcí těžkých, pokusil se Hollar reprodukovati díla jednoho z největších mistrů barvy, Tiziana. Zdá se, že se s uměním benátského velmistra neseznámil z vnitřních, uměleckých pohnutek, nýbrž spíše přičiněním zmíněného již nakladatele Wyngaerda. Dva antverpští mi-

<sup>23)</sup> Originál obrazu je v Římě v obrazárně na Kapitolu; viz *Klassiker der Kunst* XIII, 277.

lovníci umění Jan a Jakob van Verle chovali v své sbírce několik vzácných obrazů benátských mistrů. Zastoupení byli Correggio, Giorgione, Tizian, Palma a Sebastiano del Piombo. Patrně povzbuzen býv úspěchem, jehož se dočkaly Hollarovy reprodukce podle originálů sbírky Arundelovy, obrátil se Wyngaerde na Hollara, aby zhotovil lepty podle originálů mistrů benátských a tak povstalo 1649 a 1650 několik mistrných reprodukcí Hollarových. Jsou to portrét Aretinův, malovaný Tizianem (P 1348), dále portréty Daniela Barbara (P 1359), Tizianovy dcery (P 1511) a Altovitiho (P 1339), všechny tři od Tiziana, portrét Bonamica Buffalmacca, florentského malíře XIV. století, kterého Vasari »objevil« (P 1367), Giorgionův vlastní portrét (P 1408), Vittoria Colonna podle Sebastiana del Piombo (P 1379), portrét Kateřiny Cornazo podle Palmy (P 1455), a portrét Arcolana podle obrazu Correggiova (P 1345). Všechny obrazy této skupinky jsou mezi sebou v poměrně blízké souvislosti, neboť jsou to vesměs díla benátských malířů a Correggia, který co do malířských problémů stojí Benátčanům velmi blízko. Na první pohled překvapují Hollarovy reprodukce. Nebýti podpisů, které výslovně jmenují malíře, podle kterého je lept zhotoven, nepřipustili bychom asi, že reprodukce jsou zhotoveny podle originálů benátských. Mohla by také vzniknouti domněnka, že Hollarovy údaje jsou nesprávné a že ani nereprodukoval díla vzpomenutých malířů. Můžeme však v jednom případě dokázat, že určení obrazu bylo správné, u obrazů druhých důkaz ten je nemožný jen proto, že se nezachovaly originální předlohy Hollarovy. Lept P 1408 nese tuto legendu: *Vero ritratto de Giorgione del Castel Franco da luy fatto come lo celebra il libro del Vasari*. Hollar tedy uvádí, že vyobrazený muž je Giorgione a že reprodukce je zhotovena podle originálu, který byl vychválen Vasarim. Originál ten byl v dobách známého florentského malíře Vasariho, prvního to historika umělců, v majetku patriarchy aquilejského, o století později již v Antverpách v galerii bratří Verle, a tehdy zhotovil Hollar podle něho lept P 1408. Justí pak našel fragment Giorgionova originálu, který úplně souhlasí s Hollarovým leptem a má tolik giorgionovských prvků, že všechna novější literatura nepochybuje o autorství Giorgionově.

Tak podpírá moderní věda a Vasariovo svědectví Hollarovy údaje. Náletem Justiůvým<sup>24)</sup> získali jsme možnost přezkoumati, jak dalece vyhověl Hollar při své reprodukci originálu. Lept P 1408 činí dojem, jako by byl reprodukce kresby aneb grafického listu a ne obrazu malovaného barvami. Při tom nutno ještě jednou zdůrazniti, že šlo o reprodukci obrazu

<sup>24)</sup> K. Justi, *Giorgione* (Berlín 1908) 182 a násl. tab. 35, 36; L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo* (Milán 1913) 37—40, tab. VII., VIII., (reprodukce Hollarova leptu), IX (reprodukce vzpomenutého originálu Giorgionova). Venturi má za to, že obraz v Brunšviku, objevený Justim, je jen kopie podle Giorgionova originálu, avšak kopie, která reprodukuje originál věrně. Viz také *Thieme-Becker* na uv. m. XIV. 87.



benátské školy malířské, tedy o předlohu, která právě poskytovala množství problémů čistě malířských. Hollar redukoval malířská veledla tvůrců benátské malby na kresby, které vyplnil pak silnější neb slabší modelací. Všimněme si na př. u hlavy obrazu, podle kterého je zhotoven lept P 1408,<sup>25)</sup> jak jemně jsou vypracovány přechody od stínů a světel a jak celá plastika hlavy, zahalené do mystického šerosvitu, spočívá na přechodech, získaných mistrným barevným nánosem. Giorgione dosáhl tím sfumata, které nalézáme také u jiných jeho obrazů a které je pravým protikladem na př. florentského způsobu malby. Všechny formy jsou měkké, kontury neurčité a splývají s temným neutrálním pozadím. Co z této předlohy vytvořil Hollar! Pozadí je úplně světlé, jen lehce stínované. Na něm se rysuje jasně, až tvrdě hlava Giorgionova. Tam, kde u originálu splývají na př. vlasy v jednotnou plochu, kreslí Hollar každou kadeř, ba na levé straně hlavy dokonce každý jednotlivý vlas. Oči, které jsou na Giorgionově obrazu takřka jen temnou skvrnou, oživující obličej, jsou u Hollara úplně přesně nakresleny. Rovněž kreslířsky tvrdě jsou nakresleny a vymalovány ústa a nos. Místo malby máme před sebou kresbu, u níž lineární prvky jsou velmi zdůrazněny. Totéž vidíme u všech ostatních reprodukcí obrazů z majetku bratří van Verle. Portrét Altovitiho podle Tiziana (P 1339) je výborný v charakteristice výrazné hlavy, modelace obličeje mistrná a kresba v jednotlivostech, na př. ve vousích, velmi jemná, avšak není to evokace Tizianových nádherných portrétů, i když pamatujeme, že Tizian maloval za svého mládí tvrději než později. U vousů aneb u vlasů rozeznáváme opět každý vlas, hlava se rysuje zřetelně na bílém (!) pozadí a záhyby oděvu, vyleptaného v dvou, třech polotónech, jsou plasticky tak tvrdé, že by nikdo netušil v obraze reprodukcí benátské malby XVI. století! Při tom nesmíme říci, že lepty jsou špatné, naopak technicky jsou provedeny velmi dobře, avšak co do celkového pojetí dělí je od originálu celá propast. Jsou to velmi dobré kreslířské práce, u kterých se Hollar asi úmyslně zřekl možnosti reprodukovat malířské hodnoty předloh, a to proto, aby z originálů, se stanoviska kreslíře nejasných, protože provedených ve sfumatu, dostal obraz, ve formách určitý a přesný. Mohlo by se říci, že Hollarovo umění nestačilo na reprodukci všech jemností benátských veleděl malby. Máme však právě z té doby vedle mistrných leptů podle Van Dycka i reprodukci Tizianova obrazu, která způsobem přímo překvapujícím zachycuje nejjemnější odstíny barev a která v celku je výbornou interpretací Tizianovy malby. Je to lept P 103, Ecce Homo podle Tiziana, který nutno na svém místě rozehrati obšírněji. K reprodukčním Hollarovým leptům portrétním nutno přiřadit reprodukce podle Holbeina, které většinou povstaly v letech 1646—1650. Ke konci doby londýnské a na začátku činnosti v Antverpách byly to hlavně

<sup>25)</sup> Justi na uv. místě, tab. 35, 36, Venturi na uv. m. tab. VIII. IX.

Van Dyckovy obrazy, které Hollar volil za náměty pro své velké reprodukční práce. V Antverpách pracuje také mnoho originálů Holbeinových a v posledních letech antverpského pobytu jsou reprodukcce podle Van Dycka čím dále tím řidší. Vysvětlení pro tuto přeměnu není nesnadné. Van Dyckovy malby měly v době, kdy Hollar působil v Anglii, ještě význam pro širší vrstvy, hlavně šlechtické, neboť osoby, které byl vyobrazil Van Dyck v letech třicátých a na začátku let čtyřicátých, byly většinou významní členové tehdejší vysoké anglické společnosti, takže Hollar mohl u svých leptů počítati se zájmem právě umění milovníků a hmotně dobře postavených vrstev. Časy se však změnily. Anglická šlechta ztratila svou oporu, t. j. dvůr anglický, na kterém byla závislá, a tak bylo také Hollarovo umění odkázáno k jiným námětům. Zvolil si mezi jinými Holbeinovy portréty anglické královské rodiny a anglické aristokracie, tedy zdánlivě náměty podobné těm, jaké mu poskytovaly Van Dyckovy malby. Avšak reprodukcce podle Holbeina se liší podstatně od dřívějších leptů podle Van Dycka tím, že teď reprodukoval jen umělecké dílo, t. j. Holbeinův obraz, nehledě k tomu, měla-li vyobrazená osoba význam pro soudobý život čili nic. Jsou to prostě reprodukcce Holbeinova malířského umění a ne portréty určitých významných osob, jako byly na př. obrazy arcibiskupa Lauda neb Karla I. podle Van Dycka. Holbeinovo umění bylo v Nizozemsku dosti neznámo. Díla švýcarského umělce byla většinou v majetku anglické šlechty, částečně také v švýcarských a německých sbírkách. Proto mohl Hollar se nadíti značného zájmu nizozemského obecnstva, když Holbeina svými lepty uvedl v Antverpách takřka v známost. Množství Hollarových leptů podle Holbeina je dosti značné.<sup>28)</sup> Holbeinův způsob malby vycházel Hollarovu nadání značně vstříc. Mistr německé renaissance usiloval v svých portrétech o plasticky jasné zobrazení individuality, takže plastické a kreslířské hodnoty byly hlavním tvárným prvkem jeho umění. Tím se přibližuje Hollarovi a lze tedy lehce pochopiti, že se Hollarovy reprodukcce podle Holbeina vyznačují velkou přesností kresby a dobrým podáním celkového charakteru předlohy, t. j. originální malby Holbeinovy. U leptu P 1372 měl za předlohu Holbeinův portrét dra Johna

<sup>28)</sup> Jsou to lepty: P 1543, portrét mladého muže (1646); P 1544, portrét vousatého muže (1646); P 1545, Anna z Cleve (1646); P 1546, vévodkyně ze Suffolku (1646); P 1387, Lord Denny (1647); P 1409, H. Guldeforde (1647); P 1410, Lady Guldeforde (1647); P 1411, zlatník Hanuš z Curychu (1647); P 1414, Jindřich VIII.; P 1418, vlastní portrét Holbeinův; P 1465, Marie Katolická, královna anglická (1647); P 1470, Mr. Morett (1647); P 1547, portrét vousatého muže (1647); P 1549, snad Kateřina Aragonská (1647); P 1550, portrét mladé ženy (1647); P 1343, Anna z Cleve (1648); P 1427, Jana Seymourová (1648); P 1551, portrét mladého muže (1648); P 1552, ženský portrét (1648); P 1372, Dr. John Chambers (1648); P 1342, Anna Boleynová (1649); P 1553, ženský portrét (1649); P 1554 mužský portrét (1649); P 1395, Eduard VI. (1650). Viz *Klassiker der Kunst*, svazek XX. (Holbein), kde možno nalézt reprodukcce těchto Hollarových leptů: P 1342 na str. 199, P 1387-198, P 1410-260, P 1411-197, P 1465-199, P 1509-197, P 1543-196, P 1544-196, P 1545-198, P 1546-198, P 1547-199, P 1548-256, P 1549-199, P 1550-198, P 1551-196, P 1552-196, P 1554-200. Předlohy (originály Holbeinovy) k portrétním leptům Hollarovým tamtéž; P 1372-131, P 1386-106, P 1395-122, P 1409-172, P 1418-150, P 1427-199. Leptu P 1470 je podobný obraz na str. 116 uv. knihy.

Chamberse,<sup>27)</sup> který byl ve sbírce Arundelově, přešel do majetku arcivévod Leopolda Viléma a dostal se později do vídeňských sbírek císařských. Lept je zhotoven přesně podle předlohy, s tím rozdílem, že strany jsou obráceny. Kresba obličeje je velmi přesná, Hollar však zdůraznil plastiku obličeje tím, že převedl modelující stíny obličeje v poněkud temnější toninu, než jakou má obraz, takže lept dělá skoro dojem reprodukce dřevěné skulptury. Velmi dobře je reprodukována barva a modelace pláště s širokým kožešinovým límcem, jenže zase povrch kožešiny je tvrdší než u Holbeina. Holbein namaloval kožešinu v měkkých, splývavých formách, a při tom hleděl především k celkovému zjevu a ne k jednotlivostem, Hollar však zdůrazňuje jednotlivosti, kreslí dokonce jednotlivé chloupky a dopracovává se tak dojmu, který je přírodě bližší než Holbeinova malba, který však v svém realismu jde za předlohu. Celkem nutno říci, že lept je sice výbornou reprodukcí Holbeinovy malby co do kresby, avšak plastika je důraznější a také bohatství tónu je větší než u Holbeina. O způsobu modelace netřeba zde šíře mluvit, neboť je nám již dostatečně znám z dřívějších popisů leptů. To, co jsme shora uvedli o leptu P 1372, týká se také jiného reprodukčního leptu Hollarova, listu P 1548. Zde byl předlohou Holbeinův dřevoryt, který sám reprodukoval dřevěnou sochu, a proto nás nepřekvapí silné skulpturní ráz leptu.<sup>28)</sup> Právě tento lept svědčí o velkém mistrovství Hollarově. Přes to, že reprodukoval podle dřevorytu, vystihl ráz dřevěné skulptury přímo překvapujícím způsobem. Tvrdé, v dřevě vypracované záhyby oděvu, jednotlivosti hlavy, na př. jemný řez vousů neb jednotlivé rýhy ve vlasech, jsou podány tak přesvědčivě, že i bez historických zpráv o předloze leptu musili bychom hned na první pohled poznati, že jde o výbornou reprodukci dřevěné sochy. Hollar v tomto zdánlivě nepatrném leptu ukázal, že stál tehdy na nejvyšším stupni umělecké síly a schopnosti. U všech portrétních leptů nutno především uvážiti, že jsou to reprodukce obrazů, a je s toho stanoviska také hodnotiti. Tím je dáno, že Hollar reprodukuje obraz věrně tak, jak jej viděl, a ne jako u vzpomenuých leptů podle mistrů benátských v takové transposici, která měla v zápětí částečné potlačení takových tvárných prvků, které byly pro tvorbu Tizianovu, Giorgionovu a ostatních uvedených mistrů přímo podstatné. Téhož rázu jsou i ostatní portrétní lepty, reprodukové Hollarem v době antverpské podle originálů starších mistrů.<sup>29)</sup> Vždy nutno tyto lepty posuzovati především jako reprodukce

<sup>27)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* XX, 131.

<sup>28)</sup> Viz reprodukci leptu v *Klassiker der Kunst* XX, 254.

<sup>29)</sup> Sem patří tyto lepty: P 1533, podobizna mladé dívky podle obrazu Lorenza di Credi (1646); P 1540, portrét mladé ženy (Petrarcovy Laury?) podle Giorgioneho (1646); P 1370, portrét Tomáše, arcibiskupa canterburyského, podle Jana van Eycka (1647); P 1361, portrét kardinála Bellarmina (1647); P 1406, portrét známého architekta a malíře Francaria podle obrazu jeho neteře Anny Frančišky de Bruyns, jejíž portrét reprodukuje Hollar v leptu P 1366 (oba lepty z roku 1648); P 1468,



obrazů, nikoliv jako portréty, malované přímo podle skutečnosti. Jsou mezi nimi vynikající listy, tak na př. výborná reprodukce s portrétem Tomáše Canterburyského podle van Eycka aneb krásná hlava mladé dívky podle Lorenza di Credi. Hollarovo umění dospělo tehdy vrcholu; listy zhotovené později ukazují již povolný úpadek, jak vidíme na př. velmi dobře, srovnáme-li dva lepty reprodukcující stejný námět: Giorgionův domnělý portrét Petrarcovy Laury (P 1540 z roku 1646 a P 1541, zhotovený roku 1660). U leptu P 1541, který je obráceným opakováním leptu P 1540, jsou modelující čárky mnohem hrubší a řidší než u leptu P 1540; proto je také celkový dojem co do jemnosti plastiky u pozdějšího leptu méně uspokojivý, ježto detaily nejsou plasticky tak dobře propracovány, za to však vyniká u leptu P 1541 jako u všech pozdních leptů Hollarových nápadně silně konturující linie. Vedle těchto leptů podle obrazů starších mistrů provádí Hollar hlavně v letech 1647—1652 dosti značné množství portrétních leptů podle soudobých flámských a holandských malířů.<sup>30)</sup> Faktura všech těchto leptů je velmi dobrá, takže by všechny listy zasluhovaly podrobného rozboru, protože však by bylo nutno poukázati vždy na stejné vynikající hodnoty, přestaneme zde na rozboru jen čtyř listů. Tři z těchto leptů jsou přibližně stejného provedení, a to lept P 1534, portrét čtoucího muže podle Dankerse, P 1450, Kinschotius podle Terborcha, a P 1424, Jakub II. vévoda z Yorku podle Tenierse.<sup>31)</sup> Tyto tři lepty náležejí k nejdokonalejším pracím Hollarovým. Dvakrát, a to u leptu P 1450 a P 1424, reprodukuje hlavu mladého muže, jenž sotva odrostl dětskému věku, lept P 1534 pak představí nám muže v kvetoucím mužném věku. Tím se vysvětluje silnější plastika hlavy leptu P 1534. Modelace je u všech tří leptů na výsost jemná. U hlavy leptu P 1534 používá Hollar vzhledem k tomu, že plastika byla výraznější než u obou hlav jinochů, systému jemných zkřížených čárek, doplněných tečkami. Hlava Kinschotiova je skoro úplně vytečkována, jen na pravé straně pozorujeme jemnou síť čárek; totéž je i u hlavy Jakuba II. Nutno upozorniti na to, že podstata mezzotinta spočívá v tom, že se otiskují temnější aneb světlejší tečky podle hloubky

vlastní portrét Rafaelův (1651); P 1640, dětská hlava podle Sadelera; P 1641, ženská hlava s věncem z dubového listí; P 1642, ženská hlava s turbanem, oba lepty podle Schongauera; P 1644, muž s plstěným kloboukem, podle Zimmermanna.

<sup>30)</sup> Dlužno zde uvést tyto lepty; P 1360, Stefano della Bella, známý žák Callotův, podle předlohy, kterou zhotovil holandský malíř Mikuláš van Held, alias Stockade; P 1419, Hollarův vlastní portrét podle Meyssense; P 1365, Hendrik van der Borch mladší, podle Meyssense (1648); P 1382, van Craenahls podle anglického rytce Glovera (Hollar píše v signatuře Glowy) (1649); P 1445, Karel II. podle Cornelise Schuta (1649); P 1440, rovněž Karel II. podle Jana van de Hoecke (1650); P 1450 Kinschotius podle Gerarda Terbocha (1650); P 1531, portrét mladého muže (Morland) podle předlohy, kterou maloval »Conzal«, t. j. slavný malíř Gonzales Coques (1650); P 1507, cestovatel Stochove podle Jakuba van Oosta staršího (1650); P 1373, Kristina, královna švédská, podle známého portréty Davida Becka (1560); P 1364, Hendrich van der Borch st. podle obrazu malovaného jeho synem (1680); P 1527, nakladatel a rytec Wyngaerde podle předlohy Vavřince Casteleyna (Vincentius Castellanus) 1651; P 1424, pozdější král Jakub II., jako vévoda z Yorku podle Tenierse (1651); P 1534, portrét neznámého muže (Price?) podle Dankerse; P 1445, Karel II. podle Diepenbecka.

<sup>31)</sup> Reprodukce tohoto leptu u *Borovského*, Hollar 119.

zrna desky, a tak nejsme nikterak překvapeni, že Hollar dosáhl svým způsobem, vytečkovati lehké stíny, účinky, který dodává listům měkkosti mezzotinta.<sup>32)</sup> Výborně zase charakterisuje látkovou podstatu znázorněných předmětů. U portrétu P 1534 naznačil způsobem, který bylo těžko překonati, hebkost bílého límce, zhotoveného patrně z měkkého, jemného plátna; poněkud tvrdší jsou límce na portrétech obou jinochů. Také oděv je znázorněn tak přesvědčivě, že máme dojem dokonalé látkové iluze a stačí jen poukázati na to, jak pravdivě leží na klíně muže z leptu P 1534 měkký plstěný široký klobouk. Všechny tři lepty jsou pojaty úplně malířsky, což odpovídá úplně rázu předloh. Kontury, pokud se vyskytují, jsou úplně nevтіravé, hlavní dojem působí nesrovnatelná harmonie světlejších a temněších hnědošedých tónů. Nehceme vésti rozbor dále, neboť by bylo nutno opakovati i o těchto leptech všechno to, co jsme již řekli o jiných mistrovských leptech Hollarových, ale možno zde ještě připomenouti, že lepty, jako P 1534 aneb P 1424, možno směle srovnati, jakož i reprodukce podle Van Dycka s nejlepšími portrétními rytinami slavných francouzských mistrů Edelincka aneb Nanteuila. Celkový dojem je snad méně efektní než u rytin francouzských, za to však nalézá oko v těchto listech netušené bohatství jemných, diskretních a nevтіravých malířských hodnot, pokud ovšem má smysl pro nejsubtilnějšíh sensace. Téhož rázu jako uvedené tři lepty je i Hollarův vlastní portrét podle Meyssense. List ten (P 1419) má pro nás velký význam také proto, že v legendě máme autentickou kratičkou autobiografii Hollarovu až po dobu antverpskou. Umělec je obrácen k pozorovateli a ukazuje desku s vyobrazením Rafaelovy Sv. Kateřiny (P 177), o které právě pracuje. Vedle něho na stolku leží jeho nářadí. V pozadí vidíme Antverpy. Portrét ukazuje nám našeho umělce v klidné póse, s výrazným, klidným obličejem; je to pravá česká hlava s velkýma, jistě důvěřivě do světa hledícíma očima. Druhý vlastní portrét (P 1420, z roku 1647) ukazuje nám tutěž tvář, avšak s poněkud zatrpklým výrazem. Není divu. Umělci bylo tehdy již čtyřicet let, avšak jen krátkou dobu dopřál mu osud klidného, bezstarostného života. Snad ještě doufal, že se vrátí blahá doba prvního pobytu v Anglii, neboť častěji leptal v posledních letech pobytu v Antverpách portréty budoucího anglického krále Karla II. Jeden z těchto leptů, P 1444, má pro náš rozbor značný význam proto, že hlavní postava je provedena technikou u Hollara neobvyklou. Je totiž vyryta, kdežto ostatní části leptu, t. j. pozadí a ornamentální karteuze, jsou vyleptány. Není to jediný list, kde vedle vyleptaných částí nalézáme části vyryté. U leptů P 276 a P 277, ležící a sedící nymfy podle Avonta, je přímo v legendě poznamenáno, že o listech těch pracovali společně slavný rytec Pavel Pontius a Hollar.<sup>33)</sup> Tělo nymfino je na obou lep-

<sup>32)</sup> Viz také lept P 1625, provedený v podobné tečkovací manýře se stejným zdarem.

<sup>33)</sup> P 276 P. Pontius et W. Hollar faciebant, P 277 P. Pontius sculpsit, W. Hollar fecit.

tech vymodelováno Pontiem, kdežto pozadí provedl Hollar. U listu P 458 je v postavách rovněž mnoho práce rydlem; i tento alegorický list, určený za titulní list these, jež hájila neposkvrněného početí Panny Marie, je zhotoven v Antverpách, pravděpodobně roku 1650. Vedle těchto částečně rydlem provedených listů máme takové listy, kde Hollar přímo napodobuje manýru Rubensových rytců, tak na př. P. 492, 493, 515—517 z řady dětských her podle Avonta, P 1430, portrét Juniův podle Van Dycka, a jako nejkrásnější příklad roztomilou dětskou hlavičku podle Sadelera, P 1640 z roku 1646. Jak jsme již dříve vzpomenu, poučil nás Hollar sám v dopise, který jsme otiskli, že přepracovával některé desky rydlem, to jest že prohluboval rydlem čáry, které měly dáti nehlubší stíny. O listu P 1640 poznamenává Parthey, že je vyryt a ne vyleptán. Opravdu dělá dojem rytiny. Máme však za to, že jde o list, který Hollar vyleptal podle manýry Rubensových rytců. Ukazují k tomu nestejně kontury jednotlivých modelujících čar a hlavně ta okolnost, že v jemném stínování nevybíhají jednotlivé čárky v hrot, jako u pravé rytiny, nýbrž jsou tupě zakončeny. Je také možno, že některé čáry byly jen rydlem prohloubeny. Na listech z řady dětských her se vyskytuje podobná technika, avšak čáry jsou nesporně vyleptány a snad jen rydlem rozšířeny. Věc ta nás nepřekvapuje. K takovému napodobení skvělé manýry Rubensových rytců bylo zapotřebí jisté ruky a tím podmíněné přesnosti kresby a důkladné znalosti techniky leptu. Všechno to ovládal Hollar dokonale a tak se lep-tem dopracoval efektů, které byly vyhrazeny pracím rydlem. Dokonale je také napodobena rytecká manýra na listu P 467. Na některých místech tohoto leptu vidíme ještě dnes, jak Hollar rozkládá jednotnou modelující a stínující linii rytců Rubensových v čáry dvě, a to v silnější modelující a jemnější, jež čáře modelující dodává hloubky stínu. Tento výborně provedený list s bohatou plastikou a lept P 1640 (hlava podle Sadelera) předvádějí nám Hollarovo umění zase s jiné strany: jsou důkazem, že manýra Rubensových rytců nebyla jemu cizí a že dovedl v ní pracovat; přes to však máme za to, že postava Karla II. na leptu P 1444 není provedena Hollarem, nýbrž některým dovedným rytcem, snad Pavlem Pontiem, s kterým byl Hollar v stycích, jak dokazují listy P 276 a 277. Nemůže býti většího rozdílu, než je mezi efektním leptem P 1444, u něhož hlavní postava je provedena rydlem, takže krunýř dostává brilanci, u leptů nezvyklou a netušenou z důvodů, které jsme již vyložili na místě jiném, a mezi skromnějším, avšak nicméně virtuosně provedeným leptem P 1534. U leptu podle Schuta je plastika hlavní postavy vystupňována skvělou hrou stínů a světel, možnou manýrou ryteckou, lept P 1534 pak je výborným dokladem, že možnosti leptu mířily především k malířským účinnům.

Právě vyličený způsob leptu, totiž napodobování Rubensových rytců,



neměl, jak již bylo jednou řečeno, hlubšího významu pro další Hollarův vývoj, a nalezneme-li na jeho pozdních listech značnější části provedené rydlem, můžeme z této okolnosti usoudit, že listy ty nejsou provedeny Hollarem, jak na př. dokazují lepty kombinované s pracemi rydlem P 2035—2040.

Reprodukční lepty portrétní nalézají svůj protějšek v Hollarových reprodukcích podle velkých figurálních komposic, žánrových obrazů a krajin starších neb soudobných mistrů.<sup>34)</sup> Lepty podle náboženských neb mythologických komposic jsou nestejněho rázu a rozmanité umělecké hodnoty. Listy podle Elsheimerových předloh jsme již částečně probrali. Jsou mezi nimi opravdové perly světové grafiky vůbec, jako na př. námi rozebrané lepty P 271 a a P 273, Venuše a »Ceres a Stellio«, avšak také poněkud slabší listy, jako na př. lept P 424. Lept tento je zase obvyklá Elsheimerova kompozice v šerosvitu s prudkým vpádem světla. Gradace je dosti dobrá, avšak v jednotlivostech kresby je tento malý list méně pečlivý než ostatní práce Hollarovy z téže doby (1649). Také lepty podle flámského malíře, rytce a nakladatele Pietra van Avonta jsou různé jakosti. To se však vysvětluje snad také tím, že Avontovy předlohy rovněž nejsou vždy kvality stejné. Snad nejzdařilejší prací Hollarovou podle komposic tohoto graciosného mistra je řada 30 listů znázorňujících hry nahých andílek (putti) neb dětí, sestavených v ladné kompozice. Hollar reprodukoval v těchto listech (P 492—521)<sup>35)</sup> Avontovy kreslené kompozice, sestavené flámským mistrem pod silným vlivem Rubensova způsobu kompozice a podání lidského těla. Látkově jsou tyto vyleptané kresby málo

<sup>34)</sup> Reprodukce podle figurálních komposic kromě vzpomenutých již leptů podle Elsheimera jsou tyto listy: P 112, Nevěstiči Tomáš podle Salvatiho (1646); P 181, Kajítek Magdalena podle Sadelera (1646); P 97, Klanění tří králů podle A. Brauna (1646); P 135, Svatá rodina podle Rottenhammera (1647); P 176, Sv. Barbora podle Holbeina (z roku 1647, vyobrazení v *Klassiker der Kunst* XX., 190); P 157, Sv. Bruno podle Baquereela (1649); P 217, Spasitel podle Lionarda da Vinci (1650); P 103, Ecce Homo podle Tiziana (1650); P 107, Kristus na kříži podle Van Dycka (1652); P 76, Esther a Ahasver podle Paola Veronesa; P 98, Pokoušení Kristovo podle Elsheimera (1652); P 114, Vyléčení chromého apoštola Petrem a Janem; P 168, Sv. Jan podle Elsheimera (1650); P 170, Sv. Vavřinec podle Elsheimera (drážďanský a londýnský exemplář tohoto leptu jsou datovány 1650); P 136, Madona s Jezulátkem podle Tiziana; P 137, Madona cambrayská; P 161, Sv. Erpho, list datovaný na exemplářích Britského Museum a v Drážďanech rokem 1649; P 163 a P 164, Sv. František podle Brouwera; P 162, Sv. Fiaccius; P 174, Sv. Agata a sv. Libertus; P 177, Sv. Kateřina podle Rafaela (list, který Hollar vyobrazil na svém vlastním portrétu P 1419); P 178, Ležící sv. Magdalena podle Avonta; P 179, Klečící Magdalena podle Avonta; P 182, Nanebevstoupení sv. Magdaleny podle Avonta; P 228, Helena a Konstantin — z antické mythologie pak mimo vzpomenuté již lepty Elsheimerovy listy P 268, Merkur a Herse podle Elsheimera; P 275, Spící Herakles podle Parmegianina; P 276, Sedící nymfa podle Elsheimera; P 277, Ležící nymfa podle Elsheimera; P 272, Latona a sedící podle Elsheimera (1649); P 278, satyr a nymfy podle Elsheimera; P 279, pět satyrů a dvě nymfy podle Elsheimera (1650); P 280—285, šest mythologických příběhů podle předloh Giulia Romana (1652); P 492—521, třicet listů dětských her, většinou podle kreseb Avontových; P 522—525, čtyři živlové podle Avonta; P 424, Satyr u sedláka podle Elsheimera.

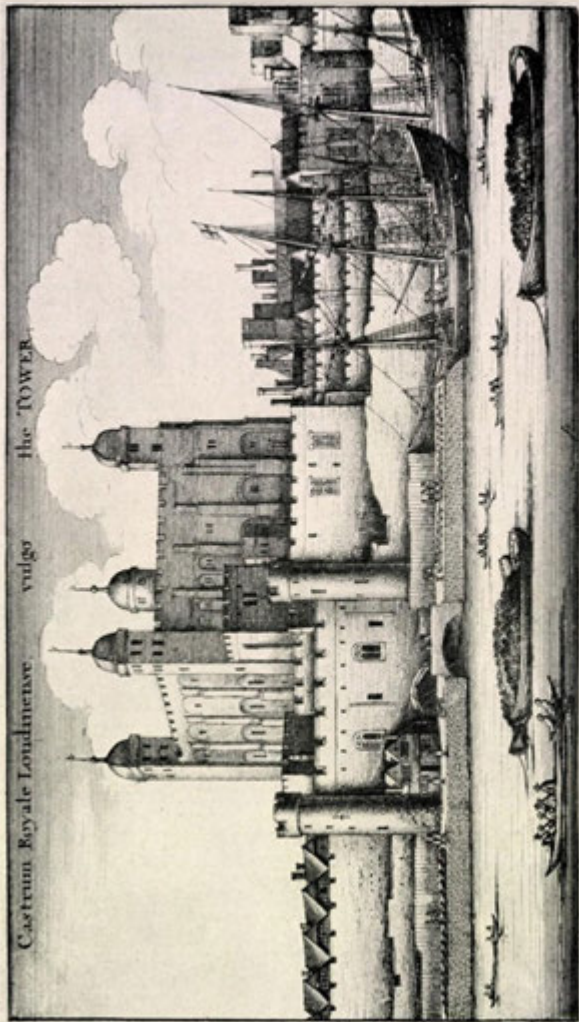
<sup>35)</sup> Ne všechny listy této řady jsou zhotoveny Hollarem. Kromě listů P 520—521, které vyloučil již Borovský, nulno vyloučiti i lept P 519, *Borovský* (W. Hollar 12) se ostatně mylí, označuje-li lept P 520 jen jako kopii leptu P 519. Na leptu P 519 vidíme, jak správně udává Parthey, sedm dětí, na leptu P 520 je kompozice sestavena z devíti dětí a také v pohybech jejich jsou dosti značné rozdíly.

zajímavé, zato však nalézá oko takovou rozmanitost graciosních, harmonicky sestavených buclatých postav andílků a dětí, že formální krása a harmonie komposice dá nám zapomenouti chudý obsah. Hollarova úloha byla jednoduchá a pro velmistra leptu velmi lehká. Bylo nutno přenést kresbu na kovovou desku a vyleptati jemně tak, aby pokud možno zůstal charakter předlohy. To se mu plně podařilo. Nebylo zapotřebí zvláště bohaté gradace, stačilo několik tónů, které Hollar sladil tak, že se dopracoval uceleného, oku lahodného celkového tónu, v němž se jednotlivé složky, to jest stíny a světla, nevzdalují daleko od jednotné základny. Výbornou ukázkou je námi reprodukováný lept P 502, jeden z nejlepších listů této řady. Charakter předlohy, t. j. kresby, která plasticky modelovala dětská tělíčka, přivedl Hollar na myšlenku, aby použil u jednotlivých listů řady prostředku, kterým mohla plastika jen nabýti výraznosti, totiž práce rydlem podle způsobu Rubensových rytců. Zjistili jsme již, že použil u leptů této doby častěji rydla; a tak vidíme u některých listů této řady, jako na př. u leptu P 497, P 508 a P 515—517, že Hollar napodobuje leptem tahy rydlem, nedopracoval se však vždy chtěného efektu, neboť na př. u leptu P 517 vyšla mu v hlubokých stínech místo jasných tahů rydla, modelujících a současně stínujících, černá barva příliš tupá a v jednotlivých tazích nejasná. Toť však jen nepatrné nedostatky a celkem náleží tato řada k dobrým pracím doby antverpské, jakož i její doplněk, totiž čtyři listy se znázorněním živlů postavami andílků a dětí, rovněž podle komposic Avontových, které flámský umělec stejně jako dětské hry (P 492—521) provedl také sám v leptu.

Rozbor všech ostatních reprodukčních leptů podle komposic vzpomenutých mistrů vedl by nás příliš daleko a výsledek pro celkové ocenění byl by jen nepatrný, neboť jde většinou jen o dobré listy nejlepší doby Hollarovy, u kterých bychom vždy našli jen potvrzení toho, co jsme zjistili dříve, že totiž Hollar stojí na vrcholu svého umění. Jako dobrý příklad těchto listů, s historicky genetického stanoviska méně důležitých, můžeme ještě uvést lept P 176, velmi dobrou to reprodukci Holbeinova obrazu Sv. Barbory, P 112, Nevěřícího Tomáše podle Salvatiho, který zhotoven podle originálu v sbírce Arundelově, reprezentuje velmi dobře tehdejší umění Hollarovo, aneb lept P 76, kde Hollar na velkém listu vyobrazil obrazárnu, jejímž hlavním kusem je Veronesův obraz, znázorňující Estheru před Ahasverem.

Přes to však chceme probrati zde obšírněji ještě dva lepty, které pro svou nevšední jakost vedle jiných, dříve uvedených listů jsou vrcholem Hollarova umění a dokazují současně, jak geniálně si dovedl Hollar přizpůsobiti charakterní předlohy.

Je to zaprvé lept P 163, Sv. František podle A. Brouwera. Komposice je pro známého flámského mistra, který většinou maluje veselé a někdy



Publed na Tawer v Londýně. 1647.





Pohled na Albury. 1645.

Pohled na Niederalteich z řady „Německých pohledů“. Okolo 1649.

až pusté výjevy z života sedláků a lehkého lidu v krémách, dosti neobvyklá, ba překvapující. Před skalní jeskyní sedí sv. František před stolem, na kterém stojí kalamář a svícen, a čte pilně v knize. Před ním stojí na balvanu krucifix a pod ním umrlčí lebka, v popředí pak vidíme ještě dva folianty a džbán. Podle našeho mínění pochází originál z té doby Brouwerovy, kdy flámský umělec přišel teprve do styku s uměním holandským. Jak je známo, obíral se tehdy také problémem šerosvitu, takže tehdy, t. j. asi v letech 1626—1631, mohl vzniknouti tento zvláštní obraz, který jen s váháním možno zařaditi mezi Brouwerovy bravurní malhy. Hollar vyšel asi originálu vsříc, když pohroužil celou komposici do jednotného, šedého tónu. Jako u leptu P 1036 s vyobrazením londýnské bursy máme i zde symfonii v šedých tónech. Lept působí snad méně efektním dojmem než rytiny mistrů Rubensových, ale při bližším pozorování nalezneme v jednotlivostech tolik skrytých uměleckých hodnot, že se rádi vrátíme od brilantních rytin k tomuto barevně jednoduchému, avšak přes to tóny nesmírně bohatému leptu. Jen ve středu komposice nalezneme vedle úplně bílých míst hlubokou čern. Jinak je všechno provedeno v šedém jednotném tónu, při čemž ovšem nejde jednotnost tak daleko, že bychom dostali plochu jednotvárnou, nýbrž v této šedé ploše vyloudil Hollar rozmanitostí šedých tónů jemnou, nenápadnou a nevťravou kresbu. Lept P 163 je snad jediný list, kde Hollar skoro úplně potlačil své kreslířské vlohy a kde se stal rytcem-malířem. Tu a tam nalezneme ještě kontury, avšak nepadají tak do očí jako dříve. U kresby skalní jeskyně jsou jednotlivé balvany odlišeny od sebe jen různými tóny šedé barvy; pro kontury není místa. Také plastika dostala těmito okolnostmi zcela jiný ráz než u dřívějších reprodukcí. Je sice zřetelná, avšak pozbyla silné výraznosti, místo dřívějších kreslířských prvků napomáhají jí u tohoto leptu především prvky malířské. Hlava je rembrandtovsky měkce provedena a ve všech podrobnostech pozorujeme vzácnou schopnost Hollarovu zachytiti nejen kresbu, nýbrž také charakter látkového povrchu znázorněného detailu. Prostředky, jimiž došel Hollar tohoto vyrovnaného a v tónech překrásného efektu, jsou tytéž, jako u všech ostatních mistrovských leptů Hollarových.

Zcela jiného rázu je druhý velkolepý reprodukční lept Hollarův, jemuž chceme zde věnovati více místa, a to reprodukce Tizianova obrazu »Ecce Homo« (P 103). Originál Tizianova obrazu se zachoval. Původně malován byl pro rodinu d'Anna v Benátkách, přešel však do majetku vévody z Buckinghamu a byl roku 1648 při dražbě Buckinghamovy obrazárny v Antverpách zakoupen pro Ferdinanda III. a převezen do Prahy, odkud teprv roku 1723 přešel do císařských sbírek a později do dvorního musea ve Vídni. Můžeme tedy i dnes zjistiti,<sup>36)</sup> jak dalece vyhovuje Hollarův lept

<sup>36)</sup> Viz *Klassiker der Kunst* III, (Tizian) 78, 192.

karakteru originálu. Kresba Hollarovy reprodukce je do nejmenších podrobností přesná. I při srovnání s dokonalou reprodukcí fotografickou zjistíme jen nepatrné rozdíly. Kompozice je úplně Tizianovým duševním majetkem, jediný rozdíl mezi originálem a leptem je ten, že lept je proti originálu obrácený. Obraz Tizianův pochází již z té doby, kdy benátský velmistr vyjadřuje všechny tvary jen barvou a kdy používá již takových kompozičních prvků, které se staly později nezbytnými složkami barokní malby. Jednotlivé postavy kompozice jsou již v pohybu, ačkoliv při srovnání s pozdějšími divoce zmiňovanými kompozicemi je pohyb ještě dosti mírný a ukázněný. Velmi účinně použil benátský mistr také hry stínů a světla, jak snad nejlépe vidíme na postavách napravo (u Hollara nalevo) osvětlených prudkým vpádem světla a neméně účinný je silný kontrast mezi světlým nebem a temnými postavami uprostřed kompozice, jejichž silueta se zřetelně rysuje proti nebi. Barevný problém byl tedy pro Hollara podobný, jako u ostatních leptů, provedených podle komposic s prudkými kontrasty mezi stíny a světly. Kromě toho však skrýval originál Tizianův v sobě ještě jiné úkoly, které bylo Hollarovi rozluštit. Tizian dovedl svou barvou vykouzlit dokonalou ilusi látky oděvu, na př. sametu aneb hedvábí, a použil hojně tohoto svého umění u vídeňského obrazu. Za prvé tedy šlo o to, převést kompozici, bohatou barevnými tóny, stíny a světly, v jednotnou stupnici tak, aby celkový dojem vyhovoval originálu, a za druhé bylo nutno v jednotlivostech napodobiti Tizianovo mistrovství v znázornění charakteru látky. Obé se podařilo Hollarovi; provedl lept takovým způsobem, že je důstojnou, umělecky neobvykle cennou reprodukcí krásného obrazu benátského velmistra. Máme přímo dokumentární důkaz pro Hollarovu intuitivní jistotu v redukci barevných tónů na jednotnou černobílou stupnici. Srovnáme-li dokonalou fotografickou reprodukcí originálu s Hollarovým leptem, uvidíme, že jednotlivé tóny jsou u obou reprodukcí skoro úplně totožné, ba dokonce v některých obtížných tónech je Hollarova reprodukce přesnější, protože fotografická deska následkem známé nedostatečné citlivosti pro barvy, hlavně červené a zelené, převádí některé barvy ve valeury, jež neodpovídají úplně originálu, jak na př. dokazuje postava tlustého farisea v světločerveném kroji. U Hollarova leptu jsou všechny Tizianovy postavy pojaty úplně malířsky, pokud ovšem mohlo Hollarovo grafické umění vyjádřiti hodnoty malířské. Výjimku tvoří prostor, do něhož je scéna zasazena, neboť jednotlivé kulisy prostoru, prohlubujícího se již úplně podle barokního způsobu v uhlopříčně, jsou Hollarem znázorněny ještě úplně kreslířsky. Všimněme si jen schodů, po kterých kráčejí postavy průvodu s divokými gesty vzhůru k umučenému Kristovi, a které jsou nakresleny skoro geometricky přesně a proto tvrdě, všimněme si také rustiky zdíva v pozadí scény, aneb ornamentu na pilíři za Pilátem. U Tiziana jsou všechny tyto kompoziční prvky



malovány, u Hollara kresleny. Avšak to platí jen o prostorových kulisách, jak jsme již podotkli, ne však o postavách, jež plní komposici. Zde se rozvinulo Hollarovo umění do plné šíře. Vyvolíme jen dva nejvýraznější příklady. V popředí na schodech stojí dvě postavy, obrácené k pozorovateli zády, muž s helepartou a o stupeň níže muž s dlouhým kopím. Muž s helepartou je oděn v temně červený sametový kabátec, druhý pak má železnou kroužkovou košili na sobě. Vyobraziti muže s železnou košilí nebylo Hollarovi těžké, přizpůsobil prostě stínující čárky kroužkům košile, a měl tak i přesnost kresby i zamýšlenou gradaci. Jinak tomu bylo u sametového kabátce druhého muže. Podle originálu bylo nutno podati úplně hlubokou čern, odpovídající barvě temně červené, při tom však ještě přece zachytili měkký povrch sametu a plastiku jednotlivých světlejších míst. Místo všeho popisování poukazujeme na naši reprodukci Hollarova leptu. Všechno, co bylo nutno uplatniti, opravdu provedl. Cítíme přímo měkkost a hebkost sametu. Čern je neprůhledná a při tom přece měkká; i v světlejších záhybech máme vždy skoro bezprostřední představu o charakteru zobrazené látky. Mohlo by se mysliti, že jen mezzotintem lze dosáhnouti tak měkkých teplých tónů; Hollar dokázal, že i u leptu je to možné, ovšem je-li proveden takovým mistrem, jako byl Hollar. Stínování je provedeno neobyčejně jemnými čarami, položenými hustě vedle sebe, takže tímto způsobem dosáhl Hollar fakticky toho, co tvoří podstatu měkkosti mezzotinta, totiž jemného zrna desky, jenže zde bylo toto zrno provedeno jehlou a vyleptáno kyselinou. Od této nejhlubší černi přechází pak Hollar zcela nepatrnými a proto velmi jemnými odstíny až k barvě úplně bílé, a stěží bychom našli v Hollarově tvorbě tak výrazný kontrast, svědčící o umělcově geniálnosti, jako mezi temnými postavami na schodech a bílou postavou dívky s dítětem za nimi. Chceme-li zablouditi ještě do malých podrobností, můžeme poukázati na to, že i vzorek hedvábného rukávu muže s helepartou je zcela přesně zobrazen čárkami lehkými jako dech, aneb na to, jak výborně vystihl Hollar u postav napravo (u Hollara nalevo) rozdíl mezi kožešinou, hřívou koně a srstí psa, stojícího u jezdců. Toť zdánlivě jen maličkosti, maličkosti ty však dávají hlasité svědectví o tom, že Hollar dosáhl takové dokonalosti v realistickém leptu, jako žádný jiný grafik před ním. Srovnáme-li tento list P 103 s leptem P 163 (Sv. Františkem podle Brouwera), pozorujeme, že plastika leptu podle Tiziana je mnohem silnější a stupnice tónů rozsáhlejší než u leptu podle Brouwera. Náš umělec přizpůsobil se prostě vždy charakteru předlohy, jeho jemnost kresby a mistrovství v gradaci a modelaci umožňuje reprodukovati předlohu jakéhokoliv rázu.

Také v reprodukcích žánrových scén a krajinářských komposic odhaluje nám vždy znova svou virtuositu. Leptá žánrové příběhy podle Brueghela

a Tenierse a krajiny podle Jana Brueghela, Elsheimera, Jakuba van Artois, Brila a Wildense.<sup>37)</sup>

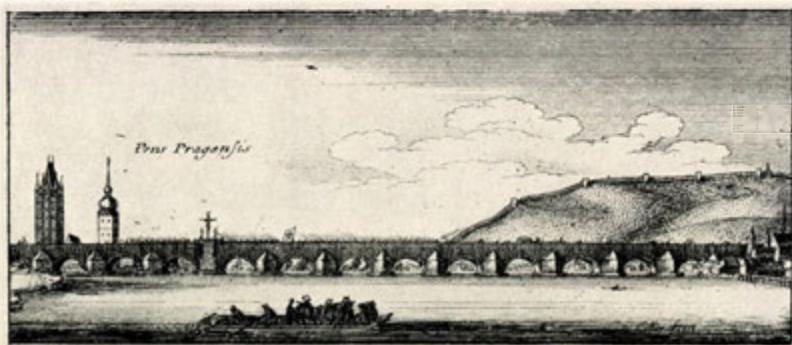
Hned předem budiž poznamenáno, že všechny tyto žánrové scény a krajiny jsou komponovány a že Hollar přejímá tedy již hotové komposice a je převádí v černobílou tóninu. Všechny tyto lepty se liší zásadně od realistických krajinářských pohledů Hollarových, zrovna tak jako reprodukční lepty portrétní jsou úplně jiného rázu než portréty, které Hollar zhotovil podle skutečnosti. I u těchto krajinářských a žánrových leptů dovede svým jemným smyslem pro základní hodnoty některého obrazu přizpůsobiti svou techniku a celkové provedení svým předlohám. Velmi poučné je v té věci srovnání dvou leptů, které Parthey zařadil za sebou, a to leptu P 597, selské svatby podle Brueghela, a listu P 598, selské taneční veselice podle Tenierse. List P 598 podle Tenierse, provedený Hollarem roku 1649, náleží k nejvýznamnějším dílům Hollarovým. Poznamenali jsme již několikrát při rozboru Hollarových krajinářských leptů, kreslených umělcem podle přírody, že základem jejich rázu je kresba a že jejich lineární charakter vystupuje ve všech obdobích Hollarovy tvorby. Lept P 598 je malba, transponovaná Hollarem do černobílé tóniny a provedená neméně dokonale jako na př. reprodukce Tizianova obrazu »Ecce Homo« (P 103) aneb některého z Van Dyckových portrétů. Bohatost a přiléhavost tónů dodává i tomuto listu na výsost jemného rázu; při tom ovšem nutno uvážiti, že gradace je podporována přesnou kresbou, jejíž kontury však nikde rušivě nevystupují, takže i tento lept třeba přičísti k malebným leptům Hollarovým. Vzpomeňme si ještě jednou na dřívější krajinářské lepty, na př. na výborný pohled na zámek v Heidelbergu (P 853), a připojme snad ještě k těmto Hollarovým leptům Merianovu rytinu, jež rovněž znázorňuje heidelbergský zámek. List německo-švýcarského mistra je až nudný v celkovém pojetí a v suchém, umělecky bezvýznamném provedení. Hollarův lept téhož objektu ukazoval, jak jsme zjistili dříve, již dosti značné hodnoty umělecké, avšak na př. v kresbě stromův zjistili jsme silné reminiscence na schematisující umění Jana van de Velde. Srovnajme s těmito stromy nádherný košatý dub, stojící uprostřed Teniersovy komposice! Ještě jednou podotýkáme, že »invence« je Teniersova, avšak Hollarovou zásluhou zůstane, že převedl barevné hodnoty Teniersova originálu tak výstižně v černobílou tóninu leptu, že dojem, který si odnášíme z bedlivého pozorování komposice, je živý a v některých podrobnostech přímo uchvacující. Výborné je také

<sup>37)</sup> Jsou to lepty P 597, selská svadba podle Brueghela (1656); P 598, taneční veselí sedláků podle Tenierse (1649); P 599, rvačka podle Brueghela (1646); P 1205—1212, krajiny podle Jakuba van Artois (1648—1650); P 1214—1219, krajiny podle Jana Brueghela (1649—1652); P 1220, stádo u řeky podle Brila; P 1221 a 1222, romantické krajiny podle Elsheimera; P 1242, lesnatá krajina; P 1226, krajina s jezdcem podle Wildense. K těmto komponovaným krajinám možno přičísti i lept P 272, Latona a sedláci podle Elsheimera, u kterého je krajina komposičně rovnocenná mythologické scéně v popředí napravo.

vystižena atmosférická perspektiva a to bez repoussoir, neboť Teniers a jiní (ne všichni) flámští a holandsí mistři naučili se již pracovat bez tohoto komposičního prostředku. Mohlo by se namítnouti, že srovnáváme reprodukce žánrového obrazu, zasazeného do krajiny s Hollarovými realistickými lepty, avšak takové srovnání není zcela neoprávněné, neboť dokazuje, že charakter Hollarových krajinářských leptů nelze vysvětliti uměleckou nemohoucností našeho umělce, který, jak z právě probraného příkladu viděti, uměl reprodukovati i barevně obtížné předlohy. Možno se tedy domnívati, že by byl Hollar dovedl také komponovati krajinu, kdyby byly jeho snahy šly k této metě, avšak jeho realistickému nadání nevyhovovaly takové komposice. Mohla by býti nadhozena otázka, proč se tedy zabýval reprodukcí podle originálů jiných mistrů a jaké bylo jeho zásadní stanovisko k takovým předlohám. On prostě realisticky reprodukoval podle objednávek nakladatelů to, co viděl, ať již to byla krajina, malovaný portrét, žánrová scéna, obraz krajinářský, architektonická kresba, kraj aneb živá osoba. V jeho krajinách se projevuje stejný realismus jako v jeho reprodukcích olejomalb; jinými slovy, krajina byla mu stejně předlohou jako obraz Tizianův (P 103) neb Teniersův (P 163). Své podání přizpůsobil vždy charakteru předlohy, takže někdy podává předlohu až tvrdě kreslířsky a plasticky (jako ukazuje lept P 1548 podle dřevěné skulptury), jindy zase v úplně malířských hodnotách (jako jsme viděli při rozboru Elsheimerova leptu P 271a aneb právě probraného leptu P 598 podle Tenierse). Jen s tohoto stanoviska nalezneme pojitko mezi zdánlivě různorodými pracemi Hollarovými. Jeho zásadní pojetí se nikdy nezměnilo, měnily se jen předlohy. Dobrým dokladem toho je lept P 597. U listu podle Tenierse je celá komposice sestavena z jednotlivých tónů černobílé stupnice, odpovídajících barvám Teniersova obrazu, takže nalézáme poměrně málo úplně bílých ploch vzhledem k tomu, že Teniers svou bohatou paletou vymodeloval postavy a krajiny do značné míry. U Brueghelova obrazu viděl Hollar asi více souvislých světlých ploch, takže i ráz leptu je jiný než reprodukce podle Tenierse. Lept P 597 podle Brueghela náleží k těmto listům Hollarovým, u kterých je modelace poměrně plochá a gradace omezena na několik málo tónů, takže celkem působí takový list světlým dojmem, právě protože se vyskytuje poměrně mnoho bílých souvislých ploch. V tomto smyslu je lept P 597 bližší dřevorytu, ačkoliv i on je proveden stejně pečlivě jako ostatní lepty doby antverpské. Podobného rázu jsou listy provedené Hollarem ještě ve Štrasburku podle komposic Jana van de Velde (na př. řada »měsíců« jako krajina) P 630—641, ačkoliv právě srovnání leptu P 597 neb výborného listu P 599 s kterýmkoliv listem řady ze začátku třicátých let ukáže, oč jemnější je kresba gradace a tím také modelace obou leptů z doby antverpské. Také krajiny podle jiných mistrů prováděl Hollar tímto světlým způ-



sobem, jak dokazuje na př. lept P 1222 zhotovený roku 1649 podle Elsheimera. Zcela jinak jsou provedeny krajinářské lepty podle Jakuba van Artois (P 1205—1212). Svým rázem se přibližují leptu P 598 podle Tenierse aneb krásnému listu s vyobrazením londýnské bursy (P 1036), neboť jsou provedeny v úplně šedých tónech. Jsou-li originální lepty provedeny v barvě poněkud nahnědlé, nelze prostě půvab těchto listů slovy vyjádřit. Rozdíly mezi stíny a světlými nejsou značné, proto je plastika těchto listů mírná a celkový harmonický dojem záleží na bohatství tónů, jimiž dovedl Hollar vyjádřit vzdušné, lehce malované krajiny Artoisovy. O kresbě a kompozici nemluvíme, neboť kompozice je dílem mistra flámského a kresba je, jako skoro vždy u Hollara, patrně úplně přesná. Hlavní přednost těchto krajinářských leptů záleží ve zvláštním kouzlu a náladě, kterou dovedl Hollar vnést v jednoduché, látkově nikterak neobvyklé kompozice. Maně si vzpomínáme při rozboru těchto jemných leptů, plných vzdušnosti a teplého, rozptýleného světla, na Ruisdaelova aneb Cuypova vele díla holandského krajinářství. Celkové pojetí je u Artoise totéž jako u těchto vel mistrů holandské krajiny a nutno říci, že Artois našel v Hollarovi nejvůlnějšího interpreta. Kdo chce před těmito lepty upříti Hollarovi opravdové umělecké nadání? Kopista prostředního rázu nedovedl by nikdy tak geniálně interpretovati a v účinnosti zesílit díla, jež byla jeho vlastnímu nadání poněkud cizí. Totéž, co jsme uvedli o Hollarových leptech podle Artoise, týče se celkem leptů podle Jana Brueghela (P 1214—1219). Umění tohoto flámského mistra je s dostatek známo, takže netřeba obšírněji vyložit, jakého rázu byly předlohy Hollarovy. Pro reprodukci volí Hollar celkem tentýž způsob jako pro lepty podle Artoise, takže i celkový dojem těchto leptů je skoro tentýž. Ovšem dnešnímu pozorovateli vadí snad, že krajiny jsou oživeny žánrovými postavami a příběhy, takže se často nedostaví onen mohutný, úchvatný dojem, který máme před krajinářskými básněmi podle Artoise, avšak provedení je stejně pečlivé, technika a tím podmíněná gradace stejně dokonalá jako u vzpomenuých reprodukcí krajinářských. Mezi lepty podle Jana Brueghela je i jeden lept, provedený podle krajiny Pietra Brueghela (P 1219), avšak i tento lept je svým celkovým rázem přizpůsoben celé řadě, která stojí asi uprostřed mezi lepty a mohutnou gradací a jemnou modelací, jako jsou lepty P 1205—1212, a mezi lepty světlými, o kterých jsme jednali dříve. Dnešní pozorovatel abstrahuje u všech těchto krajinářských leptů od předloh, protože jich většinou vůbec neznáme, a pak lept působí naň jako samostatné umělecké dílo a jen opravdové umělecké hodnoty těchto leptů jsou s to, vyvolati v něm hluboký, nezahladitelný dojem. Tím padá i výtku, že Hollar byl pouze reprodukčním umělcem, neboť předloha poskytovala mu jen kompozici, kterou pak musil přetvořit. V tom jeho samostatná práce a jeho význam jako jednoho z největších mistrů-grafiků.



Rímské zříceniny: Koloseum, podle S. Vrancka. 1650.  
 Pohled na pražský most. Okolo 1649.



Mrtvý krtek. 1646. — Motýli a chrobáci. 1646.



K těmto krajinářským leptům přiřadili bychom některé příležitostné listy. Jak bylo již dříve častěji řečeno, jsou příležitostné listy Hollarovy z doby německé a anglické takového rázu, že skoro žádný z nich nemůže činiti nároku na samostatné hodnocení. Hollar věděl, že takové listy mají jen pomíjící význam, a nedal si proto s nimi příliš mnoho práce. Většinou jsou to listy provedené ještě úplně v dřevorytecké manýře, zajímavé právě jen příběhem, který je ilustrován, tedy obsahem a ne zvláště artistním provedením. Z doby antverpské známe však několik listů, které se stejně jako reprodukce podle komponovaných krajin vyznamenávají nevšedními uměleckými hodnotami. Na vynikajícím leptu P 561 vylíčil nám Hollar závěrečný akt jedné z mnohých katastrof, kterými byla první polovice XVII. století tak bohatá, z války mezi Španělskem a Nizozemskem. S tribuny, zřízené před městským domem v Antverpách, je lidu, shromážděnému na náměstí před městským domem, zvěstována radostná zpráva, že mír byl umluven. V napiatém tichu poslouchá lid, plnící náměstí do posledního místečka, slova míru. Hollar použil u tohoto listu stejného komposičního schématu jako u listu, zobrazujícího londýnskou bursu (P 1036). Prostor dostává postranními kulisami značného prohloubení, a je v pozadí uzavřen městským domem antverpským. Tato scéna je zase, jako u listu P 1036, vyplněna nepřehledným množstvím lidí. Při komposici vyšel Hollar z pojetí krajinářského, jenže místo přírodních kulis vidíme zde artefakty, totiž jednotlivé domy náměstí, které tvoří scénu pro zobrazený důležitý příběh. U tohoto listu je všechno Hollarova práce, i komposice, jak dokazují slova »Wenceslaus Hollar delinavit«, i provedení. Stejně jako lept s vyobrazením londýnské bursy náleží i lept 561 k nejzralejším pracím Hollarovým. Všechny hodnoty, které z listu P 1036 vytvořily tak vynikající produkt Hollarova umění, nalézáme i u leptu P 561. Přesnost a jemná drobnost kresby předvádí nám nejmenší architektonické detaily bohatých renaissančních domů antverpských, takže lept dnes, kdy většina domů těch již zmizela, je po této stránce cenným umělecko-historickým dokumentem. Gradace a modelace je provedena stejným mistrným způsobem jako u leptu P 1036 a i celkový dojem je u tohoto leptu, sladěného opět v jednotný měkký stříbrný tón, tentýž jako u překrásné práce londýnské. List tento je opravdu důstojným dokumentem události světového významu. Dále sem náleží pět listů, líčících uvítání hraběte de la Tour-Taxisse v malém holandském městečku Hemissen roku 1650 (P 562—566). Listy P 563 (vjezd hraběte do městečka), P 564 (průvod k slavnostním bohoslužbám v kostele) a P 565 (návštěva hraběte a jeho manželky u Alexandra Roe-lanse) jsou provedeny stejným způsobem jako Hollarovy reprodukce podle Jana Brueghela a jsou dalším důležitým svědectvím, že Hollar dovedl i samostatně komponovati v duchu velkých flámských krajinářů.

Celkové pojetí krajiny, do níž jsou zasazeny vylíčené příběhy tak, že lepty dělají spíše dojem žánrové krajiny než příležitostných listů, řadí listy P 563—565 mezi dobré krajinářské lepty Hollarovy. Jiného rázu je čtvrtý lept této serie, P 566. Zde vzal Hollar na sebe jednu z nejtěžších úloh, a to úlohu vyobraziti ohňostroj, pořádaný v noci na počest hraběte. Noc je náhle prudce osvětlena ohňostrojem; temno ztrácí svou neprůhlednost a scéna je ponořena do neurčitého, slabého světla. Je to komposice, u které Hollar mohl použití zkušeností, získaných při leptech podle Elsheimera, na př. při listu P 273, avšak jen částečně. U leptu P 273 jsou stíny mnohem hlubší než u listu P 566, protože slabé světlo svíčky mohlo ozářiti jen některé, k světlu obrácené části postav. U noční scény v Hemissenu byla však světelnost ohňostroje tak značná, že bylo nutno zmírniti silné kontrasty mezi stíny a světly a zahaliti vše do hlubokého, avšak ještě průhledného šera. Hollar se zhostil této úlohy přímo skvělým způsobem. Ohňostroj vrhá jako vodotrysk proudy světla na všechny strany a světlo se znenáhla rozplývá v nočním temnu. Bylo tedy nutno vyvarovati se všech příliš určitých kontur a smířiti se s nejasností forem, způsobenou poměrně slabým osvětlením. Tak vidíme jen u postavy s heľpartou asi uprostřed scény, která je ohňostroji nejbližší, poněkud určitější kontury, formy všech ostatních postav, jakož i architektury a jiné kulisy noční scenerie se ztrácejí v temném pozadí, takže jejich tvar spíše tušíme než vidíme. Hollar se dopracoval u tohoto leptu přímo impressionistického dojmu a od této práce je k čarovnému listu jiného českého umělce, k mezzotintu »Letní noc« Švabinského jen malý krok, neboť Hollar použil zde takové techniky, která vývojem musela vésti k vynálezu mezzotinta, jak jsme poznamenali již jednou při rozboru listu P 271 a.

Ostatní příležitostné listy této doby, jako na př. lept P 559, obléhání města Armentières (1647), P 560, triumfální brána pro arcivévodu Leopolda Viléma, známého mecenáše umění (1647), aneb P 531, pohřeb generála Taxise (1645), P 466, alegorie na smrt Hollarova příznivce hraběte z Arundelu podle komposice Cornelise Schuta, která povstala asi krátce po smrti hraběte roku 1646,<sup>38)</sup> P 477, Karel I. při modlitbě (1649), jsou sice dobré práce Hollarovy, avšak nemají pro vylíčení vývoje hlubšího významu, rovněž ne některé titulní listy, o kterých pracoval Hollar v Antverpách.<sup>39)</sup> Také lepty P 557 a P 558 (vyobrazení nádherné rakve infanta Karla Baltasara, pro které maloval předlohy známý dekorativní malíř a rytec Quellinus), lept P 585 (s rodokmenem tří portugalských rodin),

<sup>38)</sup> O Hollarově alegorii na mír vestfálský, P 467, rovněž podle komposice Cornelise Schuta, jsme se již zmínili.

<sup>39)</sup> Jsou to lepty P 2656, Caroli Lotharingae Ducis Clypeus Spiritualis 1645, snad také P 2666, Hammond, A practicaall Catechism, je však také možno, že list tento byl zhotoven Hollarem ještě v Londýně; P 2651, Carleton, Philosophia Universa (1649) podle Diepenbeckova návrhu; P 2688, Stochove, Voyage de Levant (1650).

P 2457 (znak města Bruselu), P 2458 (znak sedmi bruselských rodin), P 2463 (znak rodiny Taxisů), P 2486 (znak podle návrhu Quellinova) a P 2293 (vyobrazení katafalku Jana de Cavarelle, 1645) možno na tomto místě uvést mezi ostatními méně významnými pracemi Hollarovými. Tím jsme probrali hlavní lepty reprodukční tvorby Hollarovy a zároveň jsme získali listy příležitostnými, které zobrazují některý významný příběh, přechod k původní tvorbě Hollarově, původní v tom smyslu, že Hollar tvoří u těchto leptů většinou podle přírody.

Na prvním místě uvedli bychom lepty portrétní, které vhodně doplňují reprodukční lepty Hollarovy. Jsou to většinou listy stejného rázu jako Hollarovy londýnské portrétní listy, plné pravdivosti a realismu, bez okázalých pős, prostá vyobrazení některé více neb méně významné osobnosti,<sup>40)</sup> často skoro jen krojové studie. Technicky jsou tyto lepty stejně dobře provedeny jako ostatní antverpské práce, nejsou však mezi nimi lepty, o kterých by bylo možno říci, že mají větší význam pro rozvoj a rozmach Hollarova umění. Doplňují vhodně obraz, který jsme získali rozborem leptů reprodukčních, nepřekvapují však snad novostí podání neb zvláštním technickým pokrokem.

Dalším oborem realistické tvorby Hollarovy je krajinářství. Možno celkem říci, že v krajinářských leptech ukazuje nám celkem tentýž způsob práce a totéž celkové podání, které projevil v posledních krajinářských leptech doby londýnské. Ještě roku 1645, tedy hned po přestěhování do Antverp, vznikly jeho pohledy z okolí malého městečka Albury v hrabství Surrey (P 937—942). Lept P 941 z této řady ukazuje nám zřetelně pokrok Hollarova umění okolo polovice čtyřicátých let. Místo dřívějších, poněkud schematicky sestavených prostorových kulí, vidíme konečně v těchto leptech úplně harmonické vyřešení lineárně perspektivního a tím prostorového problému. Přechody od popředí k střední části scény jsou provedeny velmi dobře a bez násilných cesur tím, že Hollar volil jako popředí plochu vody, která je pak teprv ve vzdáleném popředí lemována břehy, perspektivně se prohlubujícími a takto zprostředkujícími přechod k stromovým skupinám v pozadí. Po stránce lineární perspektivy dosáhl

<sup>40)</sup> Sem náleží kromě leptů, vyjmenovaných již dříve v této kapitole při rozboru tvorby r. 1645, hlavně tyto listy: P 1477, William Oughtred (1646); P 1711, P 1712 a P 1721, Kateřina Howardová (1646); P 1420, Hollarův vlastní portrét (1647); P 1458, Leopold Vilém, arcivévoda rakouský, místokrál v Belgii (1647); P 1490 Rivetus (1647); P 1492—1496, členové rodiny Roelansů, o které jsme se již zmínili při leptech P 562—566 (1648); P 1706, ženská hlava, snad jen krojová studie; P 1709, ženská hlava, snad Marie Medici; P 1710, P 1715 a P 1730, ženské hlavy, o nichž rovněž nelze rozhodnouti, jsou-li portréty čili krojové studie, ačkoliv by podobnost leptu P 1730 s obrazy Kateřiny Howardové svědčila pro portrét, všechny tři lepty z r. 1648; P 1396, portrét Alžběty, dcery Karla I. (1650); P 1487 Jan de Reede (1650); P 1694, portrét kupce (1650); P 1705, výborná ženská hlava; P 1464, portrét kejkliře Manfre, který možno přičísti také k příležitostným listům (1651); P 1521, Wichmann, opat kláštera Tongerlo (1651); P 1707, ženská hlava s kožešinovou čapkou (1651); P 1380, portrét Komenského, který však patrně povstal již v Londýně roku 1652; P 1344, Anna Maria, královna španělská, a P 1482, Filip IV., král španělský, oba lepty z roku 1652; P 1520, druhý portrét Wichmannův (1652).



Hollar v těchto leptech úplně vyrovnanosti. Stejně dobrá je kresba. Stromoví v střední části scény a v pozadí je skoro impresionisticky charakterisováno krátkými obloučkovými čárkami, spojujícími se v celkový obraz košatých stromů. Není to však schematický způsob na př. krajinářských leptů zhotovených Hollarem v Německu podle Jana van de Velde, nýbrž ta manýra a to pojetí, které také pozorujeme u soudobých velkých krajinářů holandských, na př. u Ruysdaela, Alberta Cuypa neb na některých obrazech Pavla Pottera.

Lepty získaly také na plastice. Proti dřívějším, lineárně provedeným leptům, na př. řady »Malých pohledů«, je gradace mnohem bohatší a stupnice od úplně černých tónů přes všechny polotóny až k bílým dává Hollarovi možnost, podepřítí lineární perspektivou silnou modelaci stromoví a dosíci takto úplně přesvědčivého, realistického dojmu. Tyto malé lepty z Albury jsou skoro impresse v moderním slova smyslu také proto, že Hollar obětuje teď úmyslně přesnost kresby ve vzdálených detailech. Tam, kde jeho oko vidělo dříve i nejmenší detaily, vidí teď jen siluetu, takže celkové pojetí vychází mnohem více s malířsky optického stanoviska než dříve. Všemi těmito okolnostmi se vysvětluje také překrásná atmosférická nálada těchto malých listů. Bohatá, hojných polotónů používající plastika prostorových kulis podporuje mnohem více než kdykoliv jindy vznik tohoto dojmu; poukazujeme na př. jen na stromovou skupinu v levé části P 941, která zastavena jsouc se svou temnou modelací příkře proti světlému vzdálenému pozadí vykonává tentýž úkol, který měl dříve obvyklý černý pruh v popředí, repoussoir, a prohlubuje v značné míře atmosférickou perspektivu, jenže teď na místo schematického repoussoiru nastoupila úplně realisticky pravdivá krajinářská kulisa, takže celkový obraz je mnohem vyrovnanější než dříve. Právě u leptu P 941 pozorujeme velmi dobře, jak Hollar střídá dovedně osvětlené partie a části v stínu a dopracovává se takto nejen zvýšené plastiky malířskými prostředky, nýbrž také přesvědčivě vzdušné perspektivy. Takovému mistru leptu nebylo pak nikterak těžké znázorniti také mistrně na př. zrcadlení stromových skupin ve vodě v popředí a i zde dosáhnouti úplně pravdivého dojmu. Na levé straně leptu P 941 provedl kresbu zrcadlení tak dokonale, že máme dojem, jako by se voda opravdu třásla, jako by hladina její byla v lehkém vlnovitém pohybu. Co do mas a do rozdělení světla a stínů zůstal lept při osvědčeném schematu, že velké temnější masy v popředí zprostředkují nenáhly přechod k osvětlenému a proto perspektivně vzdálenému pozadí. Takové lepty, jako P 941 aneb i P 938 a P 939 z této řady, jsou důkazem, že i u těchto zdánlivě úplně ustálených krajinářských leptů Hollarovo umění vzestupuje. Následujícího roku 1646 ukazuje nám Hollar ve dvou dobrých leptech dům hraběte z Arundelu v Londýně, v kterém prožil snad nejprf-



Henley psi. 1846.



Ozdobný kalich, podle Holbeina. 1645.



jemnější léta svého života. Teprve roku 1647 je zase krajinářská činnost Hollarova rozsáhlejší. Leptá tehdy pohled na opatství Groenendal (P 849) a opakuje pak tentýž námět dva roky později ve zvětšeném měřítku (P 850). Všechny přednosti leptů řady P 937—942 (pohledů z Albury) se opakují i u těchto dvou dokonalých prací, zvláště bychom však u leptu P 849 upozornili opět na to, jak je neobyčejně věrně znázorněno zrcadlení krajiny ve vodě. Téhož roku 1647 zhotovuje pak osm leptů (P 907—910, P 1037—1040), pohledy na významné budovy londýnské. Listy ty jsou zase velmi dobrého provedení v onom stříbrném celkovém tónu, o němž jsme při rozboru tvorby antverpské již častěji mluvili, přesné v kresbě a jemné v modelaci, s nenápadnou, ale přece výraznou plastikou, tedy celkem, jak dokazuje na př. námi reprodukovaný list P 908, dokonalá díla mistra, stojícího v čtyřicátém roku svého života na vrcholu uměleckého vzrůstu. U všech těchto listů pozorujeme také, že lineární schema, tedy kresba, ztratilo mnoho ze svého významu a že celková tendence těchto barevně vyrovnaných leptů zralé doby spěje mnohem více k celkovému malebnému účinku než kdy jindy, ovšem pokud bylo možno jej uskutečniti v rámci Hollarova celkového nadání. Nikdy Hollar nejde tak daleko, aby obětoval úplně určitost formy, avšak tak daleko nešli většinou ani holandští krajináři souvrstevníci Hollarovi.

Městu, v kterém trávil nejšťastnější léta svého života, Londýnu, projevila Hollar svou vděčnost opravdu monumentálním dílem, velkým sedmi-listovým pohledem na Londýn (P 1014). Před naším zrakem vyrůstá gotické a renaissanční město nad Temží v celém svém rozsahu. Může býti pochybnost o tom, znázornil-li Hollar všechny budovy města věrně či nasadil-li hlavně v pozadí jen schemata budov do svého pohledu, vzatého s poněkud vyvýšeného stanoviska. Podle našeho názoru jsou budovy na pravém břehu Temže, které jsou v popředí, kresleny úplně věrně, rovněž tak nejvýznamnější budovy města, ležícího na levém břehu v pozadí alespoň v hlavních siluetách, v nejvýznačnějších detailech; u vzdálených podřízených budov musel Hollar obětovati nejmenší detaily již proto, že přesná kresba odporovala by celkovému realistickému pojetí, jaké se jeví na př. v leptech P 937—942. List, provedený známým již výborným způsobem doby antverpské s výraznou plastikou, stal se opravdu dokumentem, který je »aere perennius«, neboť město v té podobě, jak nám ji předvádí Hollar na tomto leptu z roku 1647, o dvacet let později po velkém a zhoubném požáru změnilo úplně dřívější tvářnost. Místo gotické kathedrály sv. Pavla zaujala své dominující stanovisko nad městem kopule nynějšího svatopavelského chrámu, dílo Wrenovo.

Zase nutno u těchto sedmi velkých a přes to komposičně úplně vyrovnaných listů londýnského pohledu, technicky a barevně bezvadně provedených, podotknouti, že jsou cele Hollarovým dílem, neboť Hollar zho-

tovil kresbu, tedy komposici, a vyleptal pak sám svoji předlohu v listech plných svěžesti a pravdivé, přesvědčivé charakteristiky. Další datovaný krajinářský lept Hollarův, P 886 z roku 1648, pohled na belgické opatství Rothendael, je zhotoven podle předlohy nám již známého malíře Avonta a náleží k ilustracím knihy, která vyšla pod názvem »Le Roy: Castella Brabantiae« roku 1696, tedy 20 let po Hollarově smrti. Také některé z ostatních ilustrací této knihy, zhotovených Hollarem, jsou vyleptány podle cizích předloh, tak lepty P 850 (vzpomenutý již velký pohled na opatství Groenendael z roku 1649 podle Avonta), P 894 (pohled na klášter Tongerlo z roku 1650, jehož předlohu kreslil bruselský umělec Leo van Heil), P 867 (pohled na Merebeck s ptačí perspektivou podle Jakuba van Werdena z roku 1651) a P 884 (zámek Rivieren u Bruselu, rovněž podle předlohy van Heila).<sup>41)</sup> Vedle těchto listů nalézáme však v této knize i dva listy, které zhotovil Hollar podle vlastní kresby. Jsou to lept P 865, nárys architektury věže kostela sv. Romualda v Malines (Mecheln), a lept P 824, pohled na hlavní kostel v Antverpách. Dvoudílný lept P 865 je pozoruhodný jen přesností kresby, která reprodukuje nejmenší podrobnosti v lineárním schematu, za to však lept P 824 náleží k nejlepším grafickým listům vůbec. Bylo by lákavé rozebrati zde všechny listy, které byly později otištěny ve vzpomenuté knize, neboť jsou to vesměs vynikající práce, tak na př. list P 850 (pohled na opatství Groenendael) aneb P 884 (Rivieren u Bruselu), lept, který má snad nejlepší atmosférickou perspektivu vůbec ze všech listů Hollarových a je do nejmenších podrobností v kresbě i v modelaci zvláště jemně proveden; zvolíme však raději list P 824, neboť srovnáním s listem P 892 (pohledem na katedrálu štrasburskou), který vznikl o čtyři roky dříve, vyniknou nejlépe všechny umělecké hodnoty listu antverpského. List P 892, pohled na dóm ve Štrasburku, byl Hollarem zhotoven podle kresby z roku 1630. To se jeví také v celém jeho rázu. Je to prostě architektonická kresba, vyplněná nejnutnějším stínováním, aby vynikla plastika stavby. Právě když přiběheme ke srovnání s ním lept 824, vidíme jasně, jak poměrně chudá je gradace. V detailech kresby je lept P 892 stejně dobře proveden jako list antverpský, jen v lineární perspektivě pronikají tu a tam ještě dosti značné nesprávnosti. Přes to, že Hollarovo zralé umění z polovice čtyřicátých let zmírnilo začátečnický charakter předlohy, Hollarovy tvorby z r. 1630, vystupují vytčené nedostatky ještě velmi zřetelně. Všimněme si prostorového spojení chrámu s náměstím kolem katedrály. Domy v pozadí jsou úplně prostě nakresleny bez modelace, postavy v popředí v poměru k chrámu a k postavám samé blízkosti chrámu příliš velké. Je to zkrátka ještě architektonická kresba, doplněná nutnou stafází, v které se

<sup>41)</sup> Exemplář windsorský je označen jménem kreslíře předlohy: Leo van Heil delin. Lepty P 792—795 nutno souhlasně s Partheyem a Borovským vyloučiti z Hollarova díla.

projevují nedostatky práce začátečnickovy. Jak zcela jinak je proveden lept P 824! Je to obraz, přenesený na kovovou desku. To neznamená, že Hollar namaloval si předlohu a redukoval ji pak v černobílou toninu, nýbrž prostě to, že Hollar pojal chrám antverpský i s náměstím jako celek, jako výsek z přírody, jako autonomní obraz a že dovedl pomocí své dokonalé techniky dojiti opravdu dojmu obrazu. Srovnáme-li tento lept s leptem P 892, oceníme teprv náležitě ohromný rozmach technické dovednosti Hollarovy, neboť se přesvědčíme, jaké bohatství tónů teď ke konci let čtyřicátých Hollar ovládal. Tím, že zjemnil svou gradaci a obohatil ji množstvím polotónů, dosáhl také větší zřetelnosti v kresbě. U kresby věže štrasburského dómu vidíme několik souběžných temných čar vedle sebe a je pak těžko rozeznati v nich jednotlivé detaily. Jemným odstupňováním tónů jsou tytéž architektonické články u listů P 824 mnohem zřetelnější, takže kresba získala výraznost i jemnost. Získala také plastika celé stavby. Přechody od osvětlených částí k temným částím jsou mnohem výraznější než u leptu dřívějšího, protože Hollar dovedl teď vyleptati opravdu hluboké stíny a jako kontrast proti nim bílá světla, nezakalená šedými polotóny. Hlavně však přispívá k plastice stavby právě ono bohatství polotónů, které z kresby dělá opravdový obraz, jak snad nejlépe pozorujeme u domů katedrálu obklopujících. Také poměr mezi stafáží a kostelem a perspektiva jsou teď úplně správné a proti leptu P 892 je antverpský list obohacen překrásnou vzdušnou náladou. Ostatně můžeme pokrok Hollarův zjistiti i v leptech, které zdánlivě neprozrazují dobu vzniku. Srovnáme-li list P 865 (s architektonickou kresbou věže v Malines) s leptem P 893, zjistíme ještě jednou, že Hollarovo umění začátečnické, které mohlo podati obraz štrasburského dómu ještě úplně jako architektonickou hrubou kresbu, bylo v čtyřicátých letech úplně překonáno a nahrazeno novým dokonalým způsobem leptu. Ostatní krajinářské lepty, které Hollar zhotovil v Antverpách, jsou přibližně stejného rázu jako pohledy z okolí Albury. Je to krásná řada německých pohledů P 739—750,<sup>42)</sup> zhotovená ke konci čtyřicátých let podle kreseb ze začátku let třicátých, a řada anglických pohledů o šestnácti listech (P 921—936), z nichž však jen prvních pět (P 921—925) pochází z let 1650—1651, kdežto lepty následující jsou zhotoveny buď před pobytem v Antverpách roku 1642 (P 926—931)<sup>43)</sup> anebo později, rok před Hollarovou smrtí v Londýně (P 932—936). Jen krátce chceme se zde zmíniti o leptech P 923 a P 924 z této řady, které znovu dokazují, že Hollar dosáhl v nich oné komposiční a gradační rovnováhy, která

<sup>42)</sup> Řadu tu nutno doplniti číslem 777 (Randerigl) a řadu P 775—781 doplniti čísly P 872, P 898 a P 1223, jak přesvědčivě ukazuje seřazení těchto leptů v Britském Museu.

<sup>43)</sup> Důkazem jsou data na listech P 926 a P 929. Jak Parthey uvádí, má list P 929 datum 1642, avšak to má také P 926, jak dokazují exempláře tohoto leptu v Londýně a v Drážďanech. Lept P 921, titul celé řady P 921—936, není asi Hollarova práce, nýbrž byl později přidán.



karakterisuje jeho zralé práce. U leptu P 924 je repoussoir tak dovedně maskován, a to vlnami moře v popředí, že ho skoro ani nepozorujeme, a přece získal tím Hollar zase silnou ilusi atmosférické perspektivy nad mořem. Srovnáme-li tuto řadu s jinou, která vznikla o šest let dříve roku 1645,<sup>44)</sup> s lepty P 949—953, rovněž anglickými pohledy, zjistíme, že i v těchto krajinářských leptech pokročilo Hollarovo umění ke konci padesátých let, ačkoliv pokrok je méně nápadný než na př. u leptů portrétních aneb reprodukcijících malované komposice. Celkové pojetí je u obou řad totéž, avšak poměrně silné zdůraznění repoussoiru na listech P 949—953 dokazuje, že Hollar se v nich nedopracoval ještě úplně harmonického účinku listů z konce čtyřicátých let.

Z jednotlivých listů, nespojených v řady, nutno zde ještě uvést listy P 1092, pohled s ptačí perspektivy na zámek Monjardin podle kresby Diepenbecka (1650); P 1093, pohled na kartuziánský klášter u Grenoble ve čtyřech listech; P 1094, tentýž námět na jednom listu, podle kresby A. de la Halle (1649) a především lept P 880, velký panoramatický pohled na Prahu s Petřínou, vyleptaný Hollarem roku 1649 podle kresby, kterou zhotovil roku 1636, když se s hrabětem z Arundelu vrátil do svého rodného města, aby jej za krátkou dobu navždy opustil. List, který Merian zařadil do svého velkého díla »Topographia Bohemiae«, je dostatečně znám z jiných publikací, hlavně co do topografické stránky, takže stačí zde jen několik poznámek. Pohled je zhotoven podle ustálených tradičních pravidel kompozičních. V popředí vyvýšený repoussoir, který je právě u tohoto leptu nápadně temný, ozdobený několika romantickými zříceninami nalevo, pak bližší a další pozadí, bližší v prostředních, další v světlejších tónech, a pod nimi panorama města od Hradčan přes Malou Stranu, Staré a Nové Město až za Vyšehrad. Na první pohled je zde patrné, že Hollar zde spojil jako u velkého pohledu na Londýn P 1014. několik pohledů v jednu celkovou kompozici, že podal panorama a ne určitý výsek, který možno obsáhnouti jedním pohledem. Snad byl lept v raných otiscích stejně dobře proveden jako pohled na Londýn P 1014 avšak otisky, kterých jsme mohli použítí za základ našeho zkoumání, ukazují vesměs v podrobnostech — a to hlavně při znázornění jednotlivých domů — méně dobrou a přesnou a jemnou kresbu než ostatní listy z požehnaného roku 1649. Zase nám ukazuje srovnání s podobným pohledem londýnským P 1014, nejlepším to z panoramatických pohledů, který Hollar kdy zhotovil, že u londýnského listu jsou i budovy v pozadí kresleny úplně čistě, takže rozeznáváme jednotlivé čárky zcela zřetelně i tvary všech stavení, kdežto u pohledu pražského vidíme na př. u skupin domů Starého a Nového města jen shluk jednotlivých čárek, z kterých rekonstruujeme pracně jednotlivé budovy, aniž však nabudeme toho jas-

<sup>44)</sup> Lept P 953 je datován, jak dokazují exempláře v Londýně a v Drážďanech, rokem 1645.

ného přehledu, který nám poskytuje plán londýnský. U leptu P 1014 rozeznáváme zcela jasně jednotlivé části kostela sv. Pavla, u pohledu pražského stěží jen siluetu na př. chrámu Týnského. Také gradace a tím i modelace je mnohem méně pečlivě provedena než u plánu londýnského; tím trpí plastika pohledu a list se nám jeví jako práce nepřesná, nečistá, v popředí příliš tmavá. Nutno však našeho umělce omluviti. Cítíme, že srdce mu silněji bušilo, když leptal legendu, že nakreslil »hanc Regni Bohemiae Metropolitim, Patriam suam, ex Monte Sancti Laurentii anno 1636 exactissime«, a že láskyplně leptal tuto vzpomínku na své rodné město. Avšak nesmíme zapomenouti, že kresba byla z roku 1636 a že Hollarova paměť nemohla podržeti všechny nejmenší podrobnosti, a musíme uvážiti také tu okolnost, že list ten byl nescíslněkrát otištěn pro Merianovu topografii, takže zhoršení umělecké hodnoty může býti také zůstatek příliš častých otisků. Celkem však klame list naše očekávání.

Přehled krajinářské tvorby možno pak zakončiti některými listy, zobrazujícími nizozemské krajiny, jako jsou lepty P 863, Op de Maese podle Pieterse, a P 901, Willebroek u Malines podle obrazu Jana Brueghela. Právě lept P 901 znovu ukazuje, kde nutno hledati příčiny, že Hollar v Londýně a hlavně v Antverpách překonal tradiční krajinářské schema, kterému se naučil u Meriana. Bylo to přirozené umění nizozemských mistrů, které ho vedlo dále, a lept P 901 je dobrým dokladem, jak rychle pochopil náš umělec pokrokové umění nizozemské. Ještě jeden nizozemský umělec poskytuje mu předloh pro řadu malých leptů (P 1101 až 1112), a to Šebestián Vranck, který dlel delší dobu v Římě a přivezl odtud množství kreseb římských zřícenin. Tyto poněkud romanticky zabarvené kresby reprodukuje Hollar roku 1650 patrně na přání nakladatele Meyssense, neboť okolo polovice XVII. století nastává doba, kdy holandské krajinářství opět značnou měrou přijímá italské krajinářské vlivy, takže římské veduty Vranckovy přišly právě vhod.<sup>45)</sup>

Námi reprodukováný lept P 1103 ukazuje, že jde o dobře provedené lepty s výbornou plastikou, které jsou i dnes zajímavé proto, že nám předvádějí zříceniny významných římských staveb v tom stavu, v kterém byly v první polovici XVII. století. Pro vylíčení Hollarova vývoje neposkytují lepty nic nového, nýbrž potvrzují jen to, co bylo již řečeno. Příležitostného rázu je lept P 567, Boscobel House, vyobrazení zámku, ve kterém se skrýval Karel II.

Tím končíme přehled krajinářské tvorby Hollarovy, která je v době antverpské dosti bohatá, avšak co do počtu a významu výtvorů ustupuje až na některé výjimky reprodukčním leptům Hollarovým.

<sup>45)</sup> Z roku 1650 pocházejí jen listy P 1101—1108 této řady, listy P 1109—1112 doplnil ji Hollar teprv v Londýně 1673.

V jiných oborech pracuje Hollar v Antverpách poměrně málo.

V letech 1645—1647 připojuje k svým krojovým studiím novou řadu: předvádí nám habity jednotlivých mnišských řádů v leptech P 1971 až 1985.<sup>46)</sup> Jsou to pouhé didaktické krojové studie prostředního provedení, bez zvláštní látkové aneb umělecké zajímavosti. Dále doplňuje krojové řady, o kterých začal pracovat na začátku let čtyřicátých, tak řadu »kruhových portrétů ženských«<sup>47)</sup> a řadu »Aula Veneris«.<sup>48)</sup> Nové listy těchto obou řad mají tutéž fakturu jako jeho dřívější listy krojové, takže není třeba je obšírněji vysvětlovati a můžeme prostě poukázati na to, co o krojových listech bylo námi řečeno dříve.

Hollarovu slávu založily spolu s jinými, námi již vzpomenutými lepty, práce, v kterých zobrazuje rozličné živočichy, jako zajíce, psy, kočky, lvy, krtky, ptáky, ale také motýly,<sup>49)</sup> brouky a jiný hmyz. Také vzpomenuté již čtyři lepty podle Dürera (P 2092—2094) jsou reprodukce vyobrazení zvířat, a to dvou jelenů a dvou lvů. Dürerova individualita se však příliš vyhraněně vyjádřila v těchto listech, takže lepty ty můžeme hodnotiti jako přesné reprodukce Dürerových akvarelů, nikoli však jako věrné realistické obrazy skutečnosti. Totéž možno říci o leptu P 2098, komposici sestavené z šesti lvů podle návrhu Rubensova; i Rubensovo umění je tak osobité, že Hollar mohl prostě podati to, co nakreslil flámský velmistr. Tyto lepty, jakož i lept P 2090 (osel podle Bassana) nutno především hodnotiti jako lepty reprodukcí, které předvádějí nám originál (t. j. obraz aneb kresbu) stejně věrně jako některá reprodukce velké komposice Tizianovy aneb portréty Holbeinova. Poněkud jiného rázu je lept podle známého holandského mistra Pietra Boela, zobrazujícího mrtvého zajíce. Jak všeobecně známo, dospělo holandské realistické malířství asi okolo polovice XVII. stol. k obrazům, zv. zátiší, na kterých s nevidaným dosud mistrovstvím v podání barevného zjevu některého předmětu předvádí nám v dokonalé ilusi živé a mrtvé živočichy, zeleninu, sýr, ovoce, lesknoucí se sklo, zkrátka a dobře, všechno to, z čeho jsou sestavena t. zv. zátiší (nature morte!). V těchto skvělých obrazech jsou holandští malíři po stránce obsahové tak skromní, jako žádná velká umělecká generace před nimi.

<sup>46)</sup> Lepty P 1974, 1978, 1979, 1980, 1982 a 1983 nutno z antverpské tvorby vyloučiti, protože těmito listy doplnil Hollar řadu tuto teprve v letech 1663 a 1664.

<sup>47)</sup> Připojuje lepty P 1918, 1921, 1922, 1923, 1926, 1928, 1939 roku 1645; P 1912, 1914, 1940, 1942 roku 1646; P 1916, 1927, 1930, 1936, 1943 roku 1647.

<sup>48)</sup> Roku 1648 leptá listy P 1832, 1880; roku 1649 listy P 1806, 1815, 1830, 1859, 1863—1865, 1874, 1875, 1878, 1881, 1883, 1892, 1896, 1900.

<sup>49)</sup> Jsou to lepty P 2098 (šest lvů podle Rubense), P 2106 (mrtvý krtěk), P 2108 (kočičí hlava), P 2109 (kočičí hlava, list ve větším měřítku), P 2159 (sojka), P 2160 (vodní pták), P 2164—2175 (motýli a brouci, řada dvanácti listů), P 2185 (motýli a brouci); všechny tyto lepty jsou z roku 1646; dále P 2041—2052 (vyobrazení honičích psů, zvířiny a ovcí, částečně podle Avonta), z let 1646—1647, P 2184 (vášky), z roku 1647, P 2058 (mrtvý zajíc podle P. Boela), P 2090 (osel podle Bassana), P 2097 (boloňský psíček podle Maethama); tyto tři lepty jsou z roku 1649; a konečně P 2186 (velká noční můra).



Zřikají se veškeré látkové a kompoziční zajímavosti a tvoří menší neb větší obrazy, jež lákají jen okouzlující svěžestí a pravdivostí barev, ohromujícím přímo mistrovstvím v podání látkové podstaty, t. j. povrchu zobrazených předmětů. Je to ilusionistické umění po výtce v tom smyslu, že tito malíři, jako Kalff, Beyeren, Heda a jiní, usilují o věrnou ilusi skutečnosti; při tom ovšem výtvarné prostředky jsou u každého z těchto velkých malířů zcela individuální. Žádná jiná větev mohutného holandského malířství nebyla vnitřně tak spřízněna s Hollarovým uměním, jako právě tato malba zátiší. I Hollar je vynikajícím a důsledným realistou v znázornění předmětů, a nalezneme-li mezi jeho lepty velké komposice, nutno je hodnotiti jako věrné reprodukce originálu. S toho hlediska nepřekvapí nás nikterak list P 2058 (mrtvý zajíc podle Pietra Boela). Holandský známý realistický malíř zátiší, sestavených z koroptví, zajců a jiné zvěřiny, učinil hlavním předmětem komposice mrtvého zajíce, visícího pravou zadní nohou na provazu. Vedle zajíce po levé straně leží několik mrtvých ptáků, za ním je koš, rovněž naplněný mrtvými ptáky. Po pravé straně očenichává zajíce pes. Toť celý obsah komposice. Boelův obraz, podle kterého Hollar pracoval svůj lept, se však vyznamenával dvěma stránkami, které z toho jednoduchého námětu učinily komposici pravým uměním prochnutou. Za prvé jsou jednotlivé předměty komposice sestaveny s neobyčejným jemnocitem pro harmonický spád linií a za druhé byla Boelova charakteristika povrchu věcí vždy velmi pravdivá, jak dokazují jeho četné podobné obrazy. Hollar reprodukoval komposici úplně věrně a stál před úlohou vystihnouti stejně mistrně jako Boel také povrch věcí, především měnící se látkovou povahu kožichu zajíce. Způsob, kterým se zhostil Hollar této úlohy, je tak dokonalý, že, nebyti jiných listů Hollarových, bylo by nutno zařaditi ho jen pro tento list mezi největší grafiky vůbec. Mistrně rozlišuje mezi drsnými chlupy na hřbetě zajíce, jako prachové peří jemnými chloupky ocasu, tvrdými chlupy okolo huby a sametovými vlásky ucha. Také peří ptáků ležících vedle zajíce, jakož i drsná srst velkého honičiho psa jsou neobyčejně ilusivní. List byl Hollarem proveden roku 1649. Nepřekvapí nás tedy nikterak překrásná gradace tónů, takže i z černobílé toniny máme úplně jasnou představu o poměru barev, jež přecházejí od zrzavě hnědých tónů na hřbetě zajíce až k bílým tónům ocasu a srsti na břiše. Jako všechny dokonalé listy Hollarovy se vyznamenává i tento list velkým bohatstvím tónů černobílé stupnice, která Hollarovi umožnila tak věrnou charakteristiku barvy i látky, t. j. srsti zajíce. Stejně dobře jsou provedeny lepty P 2108 a P 2109, menší a větší kočičí hlava. Hlavně u leptu P 2109 je provedení stejně dokonalé a ilusivní jako u leptu P 2058 podle Boela. Rozbor všech barevných, plastických, realisticky líčících hodnot těchto listů náleží k nejsubtilnějším požitkům milovníků grafiky. Méně do-

konale je provedena řada leptů s vyobrazeními honicích psů, P 2041 až 2052. Jsou to listy, u kterých Hollarovi patrně šlo jen o věrnou charakteristiku postoje a pohybu větších neb menších psů různých druhů. Proto jsou tyto listy výstižně provedeny jen v obrysech těla. Charakteristika srsti nejde do těch podrobností jako vzpomenuté listy P 2058 aneb P 2109, ačkoliv Hollar ovládl v letech 1646 a 1647 již dobře tuto stránku svého umění, jak dokazuje list P 2106, vyobrazení mrtvého krčka, provedené rovněž roku 1646. Listy, jako P 2058 (mrtvý zajíc), P 2106 (mrtvý krtek) anebo listy řady P 2164—2175 (s vyobrazeními brouků a motýlů podle originálů, chovaných ve sbírce hraběte z Arundelu) jsou vrcholem Hollarovy reprodukční tvorby, avšak také vrcholem tehdejší realistické grafiky vůbec a nikdy nebyl Hollar podstatě svého uměleckého nadání tak blízký jako v těchto obsahově málo významných, zato však co do barvy a charakteristiky nesmírně jemných a věrných listech.<sup>50)</sup>

Dobrou přípravou k těmto dokonalým leptům byly Hollarovi jeho studie rukávníků. První lept tohoto druhu povstal již v Londýně roku 1642 (P 1948), a sotva se zmýlíme, vyslovíme-li domněnku, že ženské krojové studie, u kterých bylo nutno častěji charakterisovati i kožešinu, přivedly Hollaru k těmto námětům. Hlavní listy s vyobrazeními rukávníků (P 1945 až 1952) pocházejí z let 1645—1647 a jsou dostatečně známy, neboť v každém sebe stručnějším popisu Hollarovy činnosti se poukazuje k těmto listům jako k vrcholu umění, charakterisujícího povrch zobrazených předmětů. Podle našeho názoru nutno však výše ceniti na př. list P 2058, kde úloha byla těžší, neboť šlo o to, zobraziti srst od přírody nesterpně jemnou, kdežto u rukávníků byla kožešina dosti homogenní. Tím však nechceme říci, že lepty rukávníků jsou méně cenné, naopak jsou jen dalším rovnocenným příkladem Hollarova umění. Sbírka Britského Musea chová předlohu, Hollarovu kresbu, k takovému rukávníku, a sice k listu P 1946, rukávníku, spiatému brokátovou pentlí. Předloha dokazuje, že Hollar pracoval své náměty tohoto druhu teprv na desce, neboť na kresbě Britského musea vidíme jen hlavní obrysy rukávníku, provedené černou barvou; jednotlivé chlupy nejsou vypracovány a také pentle je jen naznačena bílou barvou. Zato však vypracoval Hollar již v předloze hru měnicích se odstínů černé barvy rukávníků a kresba sama zasluhuje povšimnutí jako doklad, že barvou dovedl Hollar vykouzlití rovněž dokonalou ilusi předmětu, aniž použil rafinovaných prostředků výtvarných.

Na konec nutno se ještě zmíniti o několika leptech, které bylo snad

<sup>50)</sup> Výborný je také list P 2186 (noční můra). *Borovský* (W. Hollar 67) označuje list tento jako velmi slabou práci a pochybuje o autorství Hollarově. Zdá se však podle jeho slov, že neměl v rukou tohoto listu, o kterém Parthey mluví a který se chová v Londýně v Britském Museu. Podle našeho názoru je to jeden z nejdokonalejších listů Hollarových vůbec, neboť neuvěřitelně jemnými čárkami dovedl tu umělec vykouzlití všechny nejtěžší chloupky velké můry a dokonce peří šupínek, pokrývající nádherně zabarvená křídla. List tento je mistrovské dílo.

možno zařaditi mezi lepty krajinářské, které však stejným právem možno uvést zde po leptech s náměty vzatými z přírody. Jsou to realistická vyobrazení rozličných typů velkých válečných a obchodních korábů (P 1261 až P 1272). Listy ty byly Hollarem zhotoveny roku 1647. Vidíme velké obchodní koráby při opravě v přístavu, ohromné válečné lodě, bohatě zdobené řezbami, avšak také koráby na širém moři, takže takový lept působí spíše jako krajina. Hlavní předností těchto leptů je zase přesnost kresby a jemnost gradace. Tyto dvě zvláštnosti dodávají mohutným tělesům oné plastiky a jemnosti barvy, která je charakteristickým znakem Hollarovy doby antverpské.

Tím končíme přehled Hollarovy tvorby v Antverpách,<sup>51)</sup> která byla vrcholem jeho umění. Za mety, jichž došel v Antverpách, nešel. Uvidíme v příští kapitole, že od roku 1652, kdy se vrátil do Anglie, aby jí více nepostulil, mění se podklad jeho umění ze základů. V Antverpách dostoupila jeho tvorba nejvýše; od návratu do Londýna jeho umění již nepokračuje výše, naopak pomalu upadává. Chceme krátkými slovy opakovati výsledky jeho uměleckého vývoje. V době, kdy opouští Německo, vězí ještě dosti silně v tradici starší dřevorytecké a rytecké školy. Nepozorujeme to snad v technice, která se přerodila právě roku 1635, po Hollarově cestě do Holandska, kde se seznámil s tvorbou Rembrandtovou, nýbrž hlavně v způsobu komposice. Nutno uvážiti, že Hollar byl roku 1636 především krajinářem a že právě v krajinářství dostal první náměty od poněkud suchopárného, umělecky nepohyblivého Meriana. Setkání s Arundelem změnilo nejen dráhu jeho života, nýbrž také rozvoj jeho umění. Leptá sice ještě krajinářské lepty, a to listy vzácných uměleckých hodnot, jak na př. dokazuje jeho lept s pohledem na Greenwich, avšak těžisko jeho londýnské tvorby přesunuje se pomalu k portrétu a ke krojovým studiím. Pro tyto obory neměl příkladů v Merianově tvorbě, bylo nutno hledati je jinde, a tak nejsme překvapeni, zjistíme-li, že Hollar opírá se čím dále více o umění nizozemské, a to hlavně o umění flámské. Je zajímavé, že skoro všichni umělci, podle nichž tvoří v Londýně a v Antverpách své skvělé reprodukční listy, jsou buď umělci italsí neb za italského vlivu vyrostlí umělci flámsí a němečtí (Elsheimer). Holandské umění, tak osobité, ho nelákalo, snad již proto ne, že spočívalo na zcela individuálním hodno-

<sup>51)</sup> Nemohlo býti naší úlohou probrati zde všechny listy, které Parthey uvádí jako díla Hollarova a které by bylo možno položit do této doby, neboť z vylčení vývoje stal by se jakýsi »catalogue raisonné«, který by však neměl přehlednosti Partheyova seznamu. Naše úloha byla, vytknouti hlavní etapy Hollarova uměleckého vzrůstu a doložití poznatky získané geneticky založeným rozhořem nejlepších listů té doby. Při tom nebylo možno vyhnouti se tu a tam opakováním zvláště při hodnocení listů, neboť lidská mluva je příliš chudá, aby bylo možno zachytiti nejjemnější nuance uměleckých hodnot, a pouštět se do básnických elogií nebylo vhodné, neboť tím bychom se nebyli přiblížili pravé podstatě Hollarova umění ani o krok. Již Neumann poukázal v předmluvě k své krásné knize o Rembrandtovi, že při takovém postupu práce, který jsme volili my, nelze se nikdy vyhnouti opakováním, za to však má čtenář možnost sestaviti si z přibližně stejných popisů věrný obraz o rozsahu umění probíraného umělce.



cení a vytváření malířských hodnot, takže některé malíře možno označiti přímo jako předchůdce velkého malířského rozmachu druhé polovice XIX. stol. ve Francii. Umění Halsovo, Ruysdaelovo, Goyenovo a také umění Rembrandtovo v pozdějších vývojových fásích zůstalo Hollarovi úplně cizí, neméně však také umění Rubensovo. Okolnost tu můžeme vysvětliti tím, že v době londýnské nenašel takových obrazů v sbírce Arundelově a v Antverpách nepožadovali snad nakladatelé reprodukcí tohoto rázu od něho, avšak podle našeho názoru bylo by takové vysvětlení poněkud jednostranné. Určitě měl Hollar za svého pobytu v Antverpách dosti příležitosti seznámiti se s vedoucími mistry tehdejší malby holandské, avšak jeho umění, do nejkrajnějších důsledků realismu strážlivému, nevyhovovaly Ruysdaelovy romantické krajiny neb Cuypovy do slunečního jasu pohroužené malby. Reprodukce takových maleb nikdo od něho nežádal a on sám necítil vnitřní nutnosti, aby se s tímto druhem umění vyrovnal. Za to jsou mu Van Dyckovy snadné rafinované malby vodítkem a vzpruhou pro další práci. První výsledky pokusů o reprodukci maleb, jejichž barvy tak těžce bylo by lze převést do černobílé toniny, neuspokojovaly. Kontury příliš vystupovaly, gradace byla neúplná a proto modelace příliš chabá a lepty ty, jako portrét Arundelův P 1351, ani zdaleka nevystihly brilanci a zářivost barev Van Dyckova originálu. Srovnal-li Hollar svou reprodukci s rytinami, které zhotovili Rubensovi rytci podle Van Dyckových bravurních maleb, musel přijíti k přesvědčení, že nutno zjemnit techniku a přizpůsobiti ji malířskému podání Van Dyckovu. Obrat, tak důležitý pro další rozvoj Hollarův, začíná okolo roku 1643. Z té doby máme řadu překrásných leptů »Počasí«, alegoricky znázorněných studií ženských krojů (P 606—609), z příštího roku pak dokonalý lept vlastního portrétu Van Dyckova se slunečnicí (P 1393). Kresba Hollarova nabyla v té době jemnosti, před tím neznámé, a také gradace je již úplně dokonalá, neboť Hollar dovedl svou stupnici obohatiti o velké množství jemných polotónů. Vliv tohoto nového způsobu, ke kterému byly dobrou přípravou také četné krojové studie, zhotovené za londýnského pobytu, jeví se také v tvorbě, jež se obírala jinými náměty, jak dokazuje velkolepý list P 1036, vyobrazení bursy londýnské. Takto technicky dokonale jsa připraven, mohl pak v Antverpách přikročiti k pracím, jež vyžadovaly nejvyšší míry uměleckého rozpětí, k reprodukčním leptům podle komposic a portrétů různých italských a flámských mistrů. Námětů měl dosti, neboť dovezl si z Londýna s sebou bohatý materiál, získaný tím, že nakreslil si v bohaté sbírce Arundelově množství vynikajících uměleckých děl a krásných výtvorů přírody.<sup>52)</sup> Tak povstalo v Antverpách značné

<sup>52)</sup> Jak velmi často dokazuje legenda Hollarových listů z doby antverpské a z druhého pobytu v Londýně, vzal Hollar do Antverp s sebou veškerý svůj materiál. Již to mluví proti ukvapenému útku z pevnůstky z Basinghouse a proti pověstem, že Hollar sloužil v králově vojsku. A pak nemáme zapomenouti, že od roku 1642 byl ženat a měl děti a že přesídlil do Antverp s celou rodinou.

množství leptů, stejně vynikajících jemnou kresbou, výbornou gradací a tím podmíněnou přirozenou plastikou. Podkladem byly vedle leptů podle Van Dycka reprodukce podle Elsheimera, v kterých se pokoušel Hollar zdolat problém šerosvitu a v kterých přišel dokonce k účinkům, které jeho práci přibližují mezzotintu, jak dokazuje překrásný list P 271a, aneb reprodukce podle Tizianova »Ecce Homo«, P 103. I způsob Rubensových rytců zajímá nějakou dobu všestranného umělce, avšak přes to, že dopracoval se na př. v leptu P 1640 (dětské hlavičce podle Sadelera) přímo překvapujícího účínu, zůstaly tyto práce jen epizodou v umělecké činnosti Hollarově. Obsahově a číselně je jeho antverpská tvorba velmi bohatá, kvalitativně je vrcholem jeho umění. Leptá se stejným mistrovstvím portréty, reprodukce portrétních maleb, reprodukce komponovaných krajů, podle vlastních námětů velké koráby, předměty uměleckého řemesla, náměty ze zvířeny, velké alegorické, mythologické a biblické komposice zkrátka všechno to, čím se obírala tehdejší grafická tvorba. Antverpské lepty by samy stačily, aby zajistily Hollarovi nesmrtelné jméno v dějinách grafického umění. Jedna stránka jeho tvorby silně bije to oči. Hollar je až úzkostlivě neosobní. Rembrandt reaguje na příběhy svého života množstvím leptů a maleb, jež jsou silně osobně zabarveny, rovněž tak Rubens aneb Van Dyck. Od Hollara neznáme žádného leptu, do něhož by byl vložil své osobní »confiteor«. Rembrandtovy vlastní portréty zrcadlí velmi jasně neklidný průběh jeho života, Hollar reprodukuje jednou svůj vlastní portrét, zhotovený malířem a nakladatelem Meyssensem a v druhém leptu převádí nám sama sebe stejně věrně a střízlivě jako kteroukoliv jinou osobu. Rembrandt, opojený mladým manželským štěstím, vychloubá se tolikrát svou krásnou manželkou Saskií, kdežto od Hollara nemáme jediného zaručeného leptu, který by nás seznámil s jeho manželkou aneb s jeho dětmi. Jeho umění je v jádře úplně neosobní, střízlivě pozorující, přesně realstický a bez vášní líčící, pravý to opak duševních erupcí titanické duše Rembrandtovy. Proto jde jeho realismus také dále než realismus holandských mistrů krajinářů nebo portrétistů, jimž byl obraz současně osobní konfesí. Jen Terborch snad je stejně založen jako Hollar; ani on se neohlíží po zajímavosti látky, i on obětuje často souladu a harmonii barev naprosto realistické vyličení zjevu. Hollar není malířem. I v jeho nejslavnějších leptech, kde se dopracovává malebného účínu jen proto, aby úplně pravdivě reprodukoval to, co viděl, prokresluje všechny předměty do nejmenší podrobnosti, takže jeho komposice aneb portréty jsou mikrokosmy malých a nejmenších čárek a teček, z nichž každá má svůj určitý, zřetelně viditelný význam. Nejasným, to jest v kresbě ne tak kreslířsky přesným jako obvykle stává se jen tam, kde toho vyžaduje pravdivost vyličení a kde by jasnost kontury mohla vzbudit dojem nepřirozenosti. Jinak možno všechny jeho lepty rozebrati zvětšovacím sklem, aniž tím trpí přehlednost

a určitost kresby, naopak některé jemnosti kresby, které by jinak oku unikly, tím ještě lépe vyniknou. Kreslířské nadání Hollarovo se ukázalo v jasném světle i později v leptech z druhého pobytu v Londýně, kdy šlo (u topografických leptů) jen o přesnost kresby a pravdivost předmětného podání.

Teď také můžeme řešiti otázku, do okruhu kterého umění možno Hollaru zařaditi. Že byl Čech a cítil se vždy Čechem, o tom není a nemůže býti nejmenší pochybnosti. Dokazují to četné listy, které signuje: »Wenceslaus Hollar Bohemus«, dokazuje to nápis leptu P 2109, který zní »Dobrá kočka, která nemlsá«, dokazují to námi dříve uvedené poznámky ke kresbám a české vysvětlivky velkého pražského pohledu P 880. Svou uměleckou dráhu začal v Německu pod německo-švýcarským mistrem Merianem, avšak byl to jen určitý kompoziční způsob krajiny a určitá technická zručnost, které vzal od Meriana. U Meriana dlel ostatně jen velmi krátkou dobu, avšak za svých potulek v Německu byl stále pod vlivem manýry německých rytců. Okolo roku 1635 působí silně naň umění holandské, později pak v Londýně a v Antverpách hlavně rytecké umění rytců Rubensových; tyto dvě složky byly hlavním základem jeho uměleckého vzrůstu. Při tom však je jeho způsob leptu úplně osobitý, takže bychom hledali marně určitou školu, které bychom ho mohli přikázati. Není tedy správné, přičítá-li německá literatura našeho umělce šmahem ke škole německé. Hollar vyrostl teprv tehdy ve velkého umělce, když překonal výchovu německou a když si osvojil takovou jemnost vedení jehly, která byla do té doby u německých rytců nevídaná. Tak je jeho umění výsledkem tehdejších uměleckých poměrů, kosmopolitní bez určitých znaků té aneb jiné školy. Chceme-li však najíti zjevy jemu blízké, pak je nenalezneme v grafice německé aneb anglické, nýbrž v dospělé grafice nizozemské, hlavně v grafice flámských velkých mistrů. Tím však, že předpokládáme vliv flámského umění na Hollaru, nezmenšujeme nikterak jeho umělecký význam. I Rembrandt aneb Michelangelo budovali na tom, co vytvořili jejich předchůdci, a proto i Hollar zůstane vždy vyhraněnou samostatnou osobností v světových dějinách grafiky.



## HOLLAR OPĚT V ANGLII

Roku 1652 opouští Hollar Antverpy a stěhuje se opět do Londýna. Po druhé se stává velkoměsto nad Temží jeho stálým bydlíštěm. Není to však město třicátých a čtyřicátých let, sídelní město skvělého monarchy, který jako první z anglických králů miloval opravdové umění, chtěl se obklopiti vybranými uměleckými díly a proto shromáždil v Londýně dosti značnou uměleckou obec. Van Dyckova sláva přezařovala sice všechny ostatní, ale i bez něho byla úroveň kruhu umělců a literátů vysoká, jak jsme již jednou podotkli. V roce 1652 našel Hollar všechno změněno. Pevná ruka Cromwellova vládla přísnou puritánskou zemí, vnější lesk, sláva, okázalá nádhera, skvělé a někdy i lehké umění umělců Karlových, krátce všechny tyto atributy barokního dvora anglického ustoupily puritánské prostotě a jednoduchosti. Hollar nesměl spoléhati na to, že si najde práci u anglických šlechticů, že vytvoří zase portréty anglických mužů a žen, vynikajících básnickým aneb vědeckým nadáním, krásou, oblíbeností aneb prostě jen světskými statky. Šlechta utrpěla nesmírně občanskými válkami, nebylo jí do mecenášství a často také neměla prostředků k němu. Chtěl-li si Hollar vybudovati opět v Anglii nový domov, bylo nutno, aby se věnoval zcela jinému druhu práce. Jak jsme již slyšeli, zhotovil v Antverpách celý grafický kabinet jen podle děl sbírky Arundelovy. K tomuto základu se připojily reprodukce vynikajících obrazů jiných soukromých sbírek, také tvorba portrétní byla dosti rozsáhlá a vedle toho pak znovu a znovu vydával Hollar své roztomilé malé krajinky. Byla to tvorba, kterou mohl oceniti a zaplatiti jen znalec, »connoisseur«; listy našly značný odbyt snad proto, že byly tak různorodé a že uměnímilovné obecenstvo našlo z každého oboru to, čeho potřebovalo. Hollar však se nadíti toho nemohl, že se v Anglii, která ještě trpěla následky občanské války, najde dosti milovníků tohoto subtilního umění grafického. Proto máme za to, že do Anglie nešel z vlastní vůle, nýbrž že byl tam přímo povolán, aby na sebe vzal určitou úlohu. Šlo o ilustrování knih, o systematickou výzdobu různorodých děl, jež byla v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech v Londýně vydána.

K prvním listům, které zhotovil po svém návratu do Londýna, náležejí lepty P 316 a P 317, plně označené jménem, datem a místem vzniku. Jsou to dva listy z mnoha ilustrací ke knize, jež měla poměrně malý význam pro dějiny anglické literatury, totiž k překladu Vergilia, který vydal roku 1654 John Ogilby. Osobnost dobrodružného, při tom však velmi pohyblivého a patrně dosti vtipného Škota nás nezajímá.<sup>1)</sup>

Více pozornosti vyžaduje mistr, jenž kreslil předlohy pro lepty Hollarovy, Fr. Cleyn. Patřil také ke kruhu umělců, které Karel I. shromáždil

<sup>1)</sup> O něm *John Aubrey*, »Brief Lives«, na uv. m. II., 99--105; *Borovský*, Hollar na uv. m. 121.

u svého dvora. Rodem Němec, učil se okolo začátku XVII. století v Itálii, hlavně v Římě, a byl od roku 1624 zaměstnán jako kreslíč předloh pro koberce, jež vyráběla továrna na koberce v Mortlake. Vedle toho byl zaměstnán dekorativní a ornamentální malbou. Tím se také úplně vysvětluje charakter jeho předloh. Způsob kresby nasvědčuje, že jeho umění bylo především lineární.<sup>2)</sup> Lepty Hollarovy jsou poměrně velmi málo promodelovány. Postavy jsou ohraničeny pevnými liniemi, avšak nemají dosti reliéfu. Scény jsou zasazeny do obvyklých barokních scenerií, s kterými se setkáváme podle italských vzorů i u flámských gobelínů XVII. století. Nelze tedy říci, že kresba úplně vyhovovala požadavkům Hollarova způsobu leptů, který dovedl v Antverpách k největšímu mistrovství, a proto náleží ilustrace Virgilia Ogilbyho k těm pracím Hollarovým, které si ceníme pro poctivost technického provedení, kde však umělec byl a patrně musil být jen pouhým nástrojem toho, kdo zhotovil předlohy. Právě proto, že lepty jsou věrnou reprodukcí kreseb Cleynových, obvyklých to akademických komposic v duchu začátku XVII. století, nelze Hollaru činiti odpovědným za tyto poměrně slabé práce. Bylo to celkem 43 listů, jimiž zdobil knihu Ogilbyho (P 290—332). Hollar začal s prací, jak již bylo podotčeno, roku 1652, a dohotovil ji roku 1654. Nebyly to jediné práce, které leptal podle předloh Cleynových. Také k ilustracím Iliady, kterou vydal Ogilby o šest let později roku 1660<sup>3)</sup> (P 286—289, 1422), a k ornamentální výzdobě obou knih (P 2569—2595) použil Hollar kreseb německého umělce, jak dokazuje označení některých z těchto leptů.<sup>4)</sup> Také iniciálky, jimiž jsou zdobeny obě edice Ogilbyho, jsou patrně kresleny Cleynem.<sup>5)</sup> Pro tuto domněnku máme několik vážných důvodů. Hollar nebyl kreslířem ornamentů, jeho invence se omezovala hlavně na portrét, krajinu a vyobrazování předmětů ze skutečnosti; pro abstraktní barokní grotesky a ornamentální ozdoby chyběla mu vynalézavost. I u dřívějších prací byla ornamentální kresba vždy zhotovena jiným umělcem, tak na př. ornamentální rám, do něhož byly zasazeny listy tance smrti podle Holbeina, kreslen Abrahamem van Diepenbecke (P 233—262). Iniciály knih vydaných Ogilbym jsou většinou sesazeny z mytologických námětů. Jednou najdeme Šiléna, sedícího na oslu a obklopeného fauny (P 2707), po druhé Bakcha, jindy několik geniů. Všechny listy jsou provedeny úplně lineárně a způsob kresby souhlasí celkem úplně s ornamentálními listy, které jsou zaručeny jako Cleynovy práce. na př. P 2580, 2581 a j. Tak přicházíme k přesvědčení, že se Hollarova

<sup>2)</sup> *Elfrid Bock*, Die deutsche Grafik, 54, 233.

<sup>3)</sup> *Homer his Iliads translated, adorn'd with sculpture and illustrated with annotations by John Ogilby* London 1660.

<sup>4)</sup> Jiné listy, signované písmeny W. C., nutno vyřaditi z Hollarova díla. Jsou to práce Hollarova žáka Williama Cartera (P 2579, 2593, ale také 2578 a 2582 podle signatury exemplářů v B. M.), *Borouský*, W. Hollar, 69, podle Partheve, Nachträge a Naglera, Monogrammisten V., Nr. 1592.

<sup>5)</sup> P 2692, 2693, 2694, 2697, 2698, 2701, 2704, 2705, 2707, 2708, 2709, 2712, 2714, 2716, 2717.

a Cleynova práce při Virgiliovi a Homerovi Ogilbyho neomezila jen na výzdobu obrazy, znázorňujícími jednotlivé zvláště pozoruhodné příběhy. nýbrž že umělci obstarali celou, tedy i ornamentální výzdobu obou knih. Práce však podle všeho nevyhovovala nadání a zálibě Hollarově; je sice bezvadně technicky provedena, ale Hollara můžeme v ní zjistiti právě jen podle jemnosti techniky. Reprodukoval prostě, co mu bylo předloženo, bez zápalu, bez vlastního uměleckého zánícení. Není to jediná práce toho druhu, v tomto druhém londýnském období najdeme ještě častěji lepty podobného rázu. Snad by mohla vzniknouti domněnka, že již v té době, kde Hollarovi ještě nebylo padesát let, ochabla jeho umělecká zdatnost, ale některé jiné lepty té doby dokazují pravý opak. Tak na př. náleží portrét lady Killergiové (P 1449), který zhotovil podle Van Dycka v prosinci roku 1652, k nejlepším leptům Hollarovým. Pořád ještě ovládá mistrně jehlu, která dovede vykouliti všechny jemnosti atlasového šálu a kožešiny Van Dyckova originálu. Také obličej je kreslen podivuhodně jemně. Touž technikou, kterou jsme obšírněji popsali již dříve, vytvořil v tomto listu opět dílo, hodné vysoké chvály. Celkem však ustupuje tato jemná tvorba, nesená tradicí antverpské doby, v následujících letech silně do pozadí; převážnou většinu mají teď ilustrace.

Sotvaže byla dokončena práce pro Ogilbyho, získává Hollar nového zákazníka, který ho zaměstnává poměrně velmi dlouho, skoro až do smrti. Roku 1655 vyšel v Londýně první díl knihy *Monasticon Anglicanum*, který ihned vzbudil značný rozruch a byl anglickou veřejností nadšeně přijat. Autoři těchto dějin anglických klášterů Sir William Dugdale a Roger Dodsworth sbírali materiál k svému monumentálnímu dílu po sedmáct let, a když se jejich práce blížila ke konci a bylo nutno se ohlížeti po umělci, který by text doprovodil ilustracemi, padla jejich volba na Hollara. Snad měl Dugdale zásluhy o to, že se Hollar vrátil do Anglie. Tomu by nasvědčoval také důvěrný poměr umělcův k Dugdalovi, který možno doložiti některými listinami,<sup>6)</sup> jež se zachovaly v pozůstalosti Dugdalově a ke kterým se ještě vrátíme. Nebyla to jediná kniha Dugdalova, pro kterou tehdy Hollar pracoval rytiny. Rok po prvním svazku *Monasticon Anglicanum* uveřejnil Dugdale druhou práci, *The Antiquities of Warwickshire* (Londýn 1656), jež byla také ozdobena lepty Hollarovými. R. 1658 vyšly dějiny kostela sv. Pavla v Londýně z pera téhož autora, r. 1661 druhý svazek *Monasticon Anglicanum*, ke kterému se připojil roku 1673 ještě svazek dodatků.<sup>7)</sup> Hollar vyzdobil tyto knihy velkým počtem ilustrací. Dějiny

<sup>6)</sup> L. J. Živný, na uv. m. 354 a n.

<sup>7)</sup> *Monasticon Anglicanum sive Pandectae Coenobiorum Benedictinorum*, per Rogerum Dodsworth Eborac Gulielmum Dugdale Warwic. Londini 1655, 1661, 1673.

*The History of St. Pauls Cathedral in London, from its foundation until these times; by William Dugdale, London 1658.*

*The Antiquities of Warwickshire, London 1656.*



kostela sv. Pavla jsou ozdobeny třiceti sedmi jeho lepty,<sup>8)</sup> z nichž nejméně dvacet sám kreslil, jak dosvědčují signatury; *Antiquities of Warwickshire* mají 193 listů a první dva svazky *Monastica* 26 listů. Než začneme rozbor Hollarových prací pro tato rozsáhlá díla, nutno předeslati několik poznámek o Dugdalových knihách. Podotkli jsme již, že byly při vyjití přímo nadšeně přijaty tehdejším učeným anglickým světem, hlavně historiky. I dnes ještě chápeme toto nadšení. Byla to první díla, jež vědecky na základě studií archiválních a topografických vylíčila dějiny anglických klášterů aneb umělecké a historické památky rodného kraje Dugdalova. Autoři knihy *Monasticon Anglicanum* přišli v letech 1642—1649 do styku se střediskem tohoto vlastivědného badání, které bylo při oxfordské universitě, kde knihovna Tomáše Bodleye dala základ novému pojímání úkolů vlastivědné topografie. V té době se tvoří v Anglii celá škola, která, opovrhujíc dřívějšími kompilacemi, jde po původním listinném a jiném historickém materiálu, seskupuje a shromažďuje tento materiál a podává takto dějiny určité oblasti aneb určitých skupin na zcela novém a v značné míře historicky spolehlivém podkladě. Ovšem, že autoři podobných vlastivědných publikací nepostupovali vždy kriticky, takže možno nalézt i v těchto pracích množství pochybného materiálu. Celkem však jsou tato díla mezníkem ve vlastivědné tvorbě anglické a důkazem nového kritického historického ducha, jímž byli tito horlivé pro staré písemné a umělecké památky své země prodšeni.

Tři svazky *Monastica* přinesly velké množství cenného listinného materiálu k dějinám anglických klášterů, který byl Dugdalem a Dodsworthem sbíran po sedmáct let. Rok po vyjití prvního svazku *Monastica* vyšly pak vzpomenuť již *Dějiny kostela sv. Pavla*, které jsou tím cennější, že kostel byl úplně zničen požárem roku 1666, takže bylo nutno nahraditi trosky novostavbou Wrenovou. *Antiquities of Warwickshire* byly pak východiskem pro mnoho podobných, kriticky založených vlastivědných děl anglických.<sup>9)</sup> Hollar šel k ilustraci těchto děl patrně s větší chutí než u *Virgilia* aneb *Homera Ogilbyho*. Vyhovovala jeho vlohám a nadání takovou měrou, že možno říci, že Hollar vytvořil v těchto pracích nový druh ilustrace, která po stránce techniky i pravdivosti vyhovuje i dnešním vysokým požadavkům. Viděli jsme, jak se Hollar postupně osvobozoval od zděděných obvyklých schemat v krajině i v portrétu a jak nakonec se stal nejen realistou ve vlastní kresbě, nýbrž i realistou v reprodukci, protože právě jeho reprodukční práce vystihují všechny nejmenší podrobnosti originální předlohy tak přesně, že větší sebezapření individuality umělcovy, který leptal podle předlohy, mohlo jíti jen na úkor umělecké hod-

<sup>8)</sup> Viz seznam u *Partheye* str. 601.

<sup>9)</sup> Viz *The Cambridge History of English Literature IX.*, 341 a n., podle které jsme podali hlavní charakteristiku prací Dugdalových.

noty jeho děl. Hollarova tvorba je co do věrnosti a přesnosti reprodukce její vrchol. Dosíci tohoto vrcholu bylo však možno toliko umělci, jenž měl hluboké realistické nadání, které se snad nejlépe objevovalo v jeho leptech, prováděných podle vlastních předloh. Jasnými, pravým uměleckým cítěním prodšenými slovy vypravuje nám sám, jak přistupoval k své tvorbě. Téhož roku, kdy vyšlo Dugdalovo dílo o kostelu sv. Pavla, zaměřuje a kreslí Hollar hlavní loď kostela a tu se podepisuje těmito slovy: Wenceslaus Hollar Bohemus huius Ecclesiae (quotidie casum expectantis) delineator et olim admirator memoriam sic preseruavit A. 1658. Cítil tedy náš umělec dobře, že svou prací zachovává obraz starého kostela, který zmizel po požáru roku 1666, a výslovně podotýká, že se obdivoval stavbě, jež měla za krátkou dobu zaniknouti, ovšem ne z té příčiny, kterou měl Hollar na mysli, ryje uvedená slova, a kterou byly chatrný stav kostela od posledního požáru roku 1661 a nedůstojné užívání staré památky za stáje v občanské válce anglické. U jiného leptu P 1016, který nám představí půdorys chrámu svatopavelského, výslovně zase podotýká: Wenceslaus Hollar dimensit, delineavit et aqua forti aeri insculpsit. Jak jsme již podotkli, nese dvacet leptů z celé řady označení, že Hollar sám kreslil předlohy pro lepty, avšak také u ostatních sedmnácti listů nebylo patrné tomu jinak.

Zkouáme-li jednotlivé listy této řady, přijdeme k názoru, že podávaly celkem pravdivý a do nejmenších podrobností věrný obraz znázorněných architektur aneb náhrobků. Jen jednou se setkáme s rekonstrukcí; a to u leptu P 1017, který zobrazuje kostel sv. Pavla před požárem roku 1561. tedy ještě s neporušenou prostřední věží. Všechny jiné lepty jsou kresleny podle skutečnosti, a jest jen litovati, že Hollar nemohl některé kresby provésti ve větším měřítku, aby některé nejmenší podrobnosti ještě více vynikly. Kostel dnes nestojí v té podobě, jak nám ji nakreslil Hollar. Nutno tedy důvěřovati Hollarově kresbě bez možnosti přezkoumati ji, ale máme jiné lepty podle památek, které ještě stojí, na př. chrámu westminsterského aneb kaple sv. Jiří ve Windsoru, kde možno dokázati pravdivost Hollarovy kresby co do podrobností. Jinak se má věc, pokud jde o celkovou kompoziční stránku těchto architektonických pohledů. Kapli sv. Jiří ve Windsoru kreslil Hollar patrně dvakrát. Listy P 1075 a P 1076 jsou velmi podobné. Půdorys na obou listech je skoro úplně totožný, ale i u něho možno v obou leptech pozorovati odchylky, které jsou sice velmi nepatrné, ale přece jen ukazují, že měření Hollarovo nebylo matematicky přesné. Není to vada. Každý, kdo dnes přezkoumává častěji zaměření kostelů z doby nejnovější, ví, jak značné jsou někdy rozdíly i v půdorysech kreslených v naší době, která má po ruce nejdokonalejší technické pomůcky. Naopak, vycházíme-li z těchto faktů, nemůžeme neuznati Hollarovy přesnosti v zaměřování a reprodukce půdorysu na tu dobu nezvyklé. Poněkud jiný do-

jem máme, pozorujeme-li boční pohledy kostela na obou vzpomenutých leptech (P 1075, P 1076). V obou těchto případech chtěl Hollar podati stavbu tak, aby byla naprosto přehledná a aby pozorovateli neunikla některá důležitější podrobnost. Proto obětoval u těchto listů jednoduchou perspektivu. Nenekreslil rozsáhlou budovu tak, jak bychom ji viděli s hlediska jednotného, nýbrž volil v obou případech hlediska různá pro jednotlivé části kostela, jasně na tři části rozčlankovaného. Na leptu P 1075 podal pohled poněkud shora, s ptačí perspektivy, aby i střechu bylo viděti. Zřekl se mimo to i jakékoliv štafáže, takže jde o prostou architektonickou kresbu. U pohledu P 1076 zasadil kapli do rámu krajiny a vy-leptal nad kostelem oblaka, takže pohled působí více jako výsek z krajiny než lept P 1075, jak zcela správně poznamenal již Hind.<sup>10)</sup> Když pak srovnáme tento způsob kresby, vyplynulý ze zřetele k přehlednosti rozsáhlé stavby, s jeho lepty, jež znázorňují perspektivní pohled do vnitřku některého kostela, ať již jde o starý kostel svatopavelský (P 1025, 1026, 1027) aneb o kapli sv. Jiří ve Windsoru (P 1080), nalezneme, že vedle těchto snad úmyslných odchylek od jednotného stanoviska můžeme zjistiti také přímo nesprávnosti v podání perspektivy. Nejvíce bijí do očí při leptech P 1026 a P 1027, kde první oblouky arkády kostela a oblouky emporové galerie jsou skresleny, takže nesouhlasí se správným perspektivním pohledem. Dvojí stanovisko leptu P 1023 s vyobrazením presbytáře kostela sv. Pavla uprostřed budov stojících v blízkosti kostela lze ještě vysvětliti tímže způsobem jako boční pohled na kapli sv. Jiří, že totiž Hollar volil tento způsob úmyslně pro větší jasnost a přehlednost kresby. Nedostatky leptů P 1026 a P 1027 lze však vysvětliti toliko nesprávnou kresbou, protože zde nebylo důvodů pro nesprávné zkrácení oblouků arkády a empor.

Jsou to nedostatky dosti nápadné, ale lehce omluvitelné, neboť i u velmi známých holandských malířů architektur té doby nalezneme často, hlavně v nejbližším popředí, takové perspektivní vady. Listy, jako P 1022 (vnějšek kostela sv. Pavla s východu), P 1042 (západní průčelí chrámu westminsterského) aneb P 2303 (hrob Jindřicha VII. tamtéž), dávají nám jasný pokyn, jak nutno všechny tyto architektonické kresby Hollarovy chápati a v čem leží jejich hlavní síla. Jsou to do podrobností přesné reprodukcce předmětů průčelí, náhrobků atd., kde jemnost kresby závodí se subtilností technického provedení, bez nároků na malebný účín aneb na dojem, jako by šlo jen o nahodilé kulisy krajiny. Jsou to prostě dokumenty, stejně hodnověrné a průkazné jako listiny, na kterých Dugdale buduje svá nová vlastivědná díla. Hollar se vzdaluje v těchto pracích poněkud od své dřívější německé, anglické a hlavně holandské tvorby. Snad podle příkazu objednavatele kreslí a leptá toliko ilustrace, a to podle te-

10) Hind na uv. m. 86, č. 119.



hdejšího stavu reprodukční techniky vědecké ilustrace k vědeckým pracím. Obětuje ve svých leptech toho druhu malebný účín, štafáž, neoživuje jich osobami, používá světla a stínu jen potud, pokud jde o přesvědčivě realistické podání předmětů, někdy pro naše citění až suché, zkrátka neusiluje o obraz jako výsek z přírody, nýbrž o neutrální dokument, jenž není vázán k určitému příběhu aneb k určité době. Tak se pojí umělcova práce s prací literátovou; jejich činnost spočívá na zcela nových předpokladech, pro které nemáme příkladu v literárním vývoji jiných zemí. Nemluvě o Francii, kde v XVII. století nenajdeme díla, které by bylo možno srovnati s uvedenými pracemi anglických místních historiků, nenalezneme ani v klasické zemi literatury průvodců a popisů památek, totiž v Itálii, podobné důkladné a z větší části historicky spolehlivé snůšky materiálu, doprovázené stejně spolehlivými vyobrazeními uměleckých památek. Částečně je italská literatura průvodců závislá na starších názorech o cíli takové literatury, totiž předvésti cizinci památky města v zajímavém, různými anekdotami vyšperkovaném slohu, částečně pak je ovládána do nemístné míry uměleckou teorií. Věcnosti, jak již bylo podotčeno, ba někdy suchopárné spolehlivosti anglických vydání z polovice XVII. století nedostihlo žádné z italských děl; při tom ještě nutno uvážiti to, že, nehledě k popisům kriticky úplně bezcenným, je podobná literatura italská mladší nežli práce anglické. Je zajímavé, že o šedesát let později napsal Angličan Richardson pod titulem »An Account of the Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy, France etc.«, prvního průvodce Itálií, který vyhovuje moderním požadavkům po stránce samostatné slohové kritiky uměleckých památek, o nichž je řeč. Také se stanoviska historické kritiky vyniká kniha ta nad soudobé italské cicerony. Podíl anglické filosofie na vývoji kritického světového názoru je s dostatek znám, takže netřeba opakovati to, co bylo často mistrným pérem vylíčeno. Chceme jen upozorniti, že také estetika dostala na začátku XVIII. století nové popudy od anglických filosofů, budujících na základech položených velkým stoletím sedmnáctým. Celá skvělá plejada geniů nejrůznějších oborů zahajuje druhou polovici kritického století, Inigo Jones a Wren, Harvey a Hobbes, o něco později Berkeley a Addison jsou představitelé různých oborů činnosti lidské mysli, kteří byli buď současníky a budovateli anglického kriticismu aneb v něm kotvili.

Jen z těchto předpokladů možno pak pochopiti a plně oceniti Hollarovu tvorbu z druhého anglického období. Kořeny této činnosti možno zjistiti již před jeho druhým příjezdem do Anglie. Poukazovali jsme na rozličných místech na hluboký sklon Hollarův k realismu. Hlavně v tvorbě krajinářské a také v portrétu sejevila tato snaha, která se znenáhla osvobodzovala od starší tradice, dané základy ještě před odchodem z vlasti a později pak školou, kterou prošel Hollar v Německu, Holandsku a v Anglii. Hollar

nechává v svých pracích pro uvedená velká díla anglická všechnu konvenci, všechny zůstatky starší umělecké manýry stranou. Chce podati bez příkrasy jen to, co je, co možno přezkoumati kritickým zrakem. Je první vědecký ilustrátor ve smyslu požadavků nového anglického kriticismu. S toho stanoviska dostává Hollarova tvorba z druhého anglického období novou hodnotu. Není to pouhá reprodukční tvorba, kterou mohl vykonati každý jiný prostřední duch. Bylo nutno mnoho criticismu, přesného pozorování a při tom opravdového uměleckého nadání a přesnosti techniky, aby se listy staly tím, čím většinou jsou, totiž dokumenty *umělecky provedenými*. Látka byla velmi rozmanitá. Tak zhotovil, jak již bylo uvedeno, pro první dva svazky Dugdalovy knihy *Monasticon Anglicanum* 26 leptů. První datovaný list pro toto dílo pochází z roku 1654. Současně začíná práce pro druhou knihu téhož autora, *The Antiquities of Warwickshire*, protože lepty P 1069 a P 1070 jsou datovány rokem 1654. Většinou nejsou listy pro tuto knihu datovány a signovány, ale asi nechybíme, když rozdělíme práci 193 leptů přibližně stejnoměrně na uvedenou dobu 1654 až 1656. K těmto pracím náleží obrazy warwickshirských zámků (na př. P 956 Astonhouse, P 986 Kenilworth), měst (na př. P 1065 Tamworth), jednotlivých vynikajících památek přírodních (P 978 skaliska) aneb uměleckých, tak na př. náhrobků (P 2235, 2237, 2238) a mnoho rodinných znaků a erbů na kostelních oknech (P 2393—2413, P 2469—2535), půdorysů jednotlivých osad aneb budov (P 969, P 985, P 1069 a jiné). Je to tedy větším dílem materiál, ilustrující vlastivědný text knihy; převážná většina ilustrací je reprodukce warwickshirských náhrobků a znaků na kostelních oknech. Jak již podotčeno, je málokterý z těchto listů signován a žádný nemá označení, podle něhož by bylo možno souditi na provedení předloh Hollarem. Zdá se, že Dugdale, který sbíral vlastivědný materiál svého rodného kraje po dlouhou dobu, dal kresby vždy zhotoviti na místě aneb měl snad stálého kreslíře, který současně kreslil hlavně znaky a náhrobky, tedy historicky genealogický materiál. Hollar měl nepochybně jen úlohu, upravit dodané kresby a rozměry a vyleptati přesně dodanou kresbu. Tím se vysvětluje také charakter těchto reprodukcí znaků a náhrobků. Jsou to většinou práce, jež zachovaly ráz kresby. Podání je celkem úplně lineární, plastika leptů nejde do hloubky, protože schází vydatné stínování, takže se celkem neliší tyto lepty od silně a výrazně konturovaných kreseb. Je viděti, že Dugdala byly daleky romantické myšlenky, které by vedly k zcela jinému rázu kresby. Dugdale neviděl v náhrobech a znacích úctyhodné památky dávno zašlých rodů z romanticky zabarvené minulosti, nýbrž prostě historické doklady pro dějiny svého kraje, suchá fakta, která mu Hollar vyleptal stejně suše, ale věcně. Ještě jednou nutno zdůrazniti, že nikdy předtím nedospěl Hollar tak daleko v sebezapření svého vlastního uměleckého nadání, ale že se právě tím přiblížil ideálu ilustrace jako doku-

mentu. Dnes obstarává tuto službu mnohem spolehlivěji fotografie, ale tam, kde fotografie je bezmocná, na př. při znázornění profilu žeber, užíváme stejných způsobů, které zde Hollar dovedl k dokonalosti. Jeho lehká ruka se mohla přizpůsobiti všem podrobnostem, takže jeho přesnost nebyla překonána. Ale přece jen pozorujeme tu a tam, že tvorba je patrně chvatnější. U dřívějších listů bylo skoro vyloučeno, aby častěji vyjel rydlem přes hlavní konturu. U tvorby právě uvedeného druhu pozorujeme to častěji. Tyto nepatrné vady nejsou sice tak znatelné, aby vystupovaly rušivě, ale proto není to jemná a bezvadná tvorba prvních londýnských let aneb antverpské doby. Mnohé z těchto listů jsou již na hranicích, kde nevíme, máme-li mluvit o tvorbě umělecké či umělecky řemeslné. Technika se přizpůsobuje charakteru předloh. Prosté kontury, vedené dlouhými, jistými čarami, jsou vyplněny jednoduchou lineární kresbou. Celkový tón je jednotný, stupnice tónů poměrně velmi omezena. Jsou to lepty skoro beze znaků slohu určité doby. Také jiné práce, jimiž je kniha ozdobena, nevybočují z rámce tohoto věrně reprodukčního umění. Listy s postavami mnichů a jeptišek (P 1953, 1954, 1955 a d.), které vyleptal dílem pro »Antiquities«, dílem pro »Monasticon«, jsou zhotoveny podle známých nám již vzorů (Aula Veneris), ale patrně zase podle cizích předloh a bez těch uměleckých zřetelů, o kterých jsme mluvili při rozboru uvedených ženských kostýmů. Krajiny a plány jsou zhotoveny bez nároků na malebný účín aneb zvláštní obsahovou zajímavost. V pragmatických kresbách předvádí Hollar význačné budovy a města Warwickshiru; jsou to prosté pohledy, pracované dobrou, již známou krajinářskou technikou. při nichž zase umělecká a řemeslná stránka bojuje o primát. Jak dalece se liší ráz těchto krajin od dřívější krajinářské tvorby Hollarovy, uvidíme při celkovém ocenění těchto pozdních leptů. Stejně jako kniha »The Antiquities of Warwickshire« je ilustrováno druhé dílo »Monasticon«, jehož první svazek vyšel o rok dříve. Protože však jest ozdoben jen dvanácti lepty Hollarovými, bylo výhodněji připojiti rozbor jich k »Antiquities«, jejichž výzdoba se nikterak neliší od leptů, zhotovených pro první svazek »Monastica«. Ilustrace jsou stejného rázu a provedení jako u druhého díla Dugdaleova, dvě (P 1957, P 1958) krojové studie mnichů jsou dokonce přetištěny v »Antiquities« z díla staršího. Setkáváme se se stejnými náměty, jako pohledy na osady (P 975, P 976), kostely (P 963, 1041, 1042), plány kostelů a klášterů (P 962, 1064), ukázkami krojů mnichů (P 1957—1959). Také titulní list knihy pochází od Hollara. U některých z těchto listů se dovídáme přímo z legendy, že Hollar nekreslil znázorněných staveb; tak na př. jsou lepty P 962 a 963 kresleny neznámým jinak Tom. Johnsonem, P 975 a 976 nějakým Rich. Newcourtem. Je tedy velmi pravděpodobné, že u tohoto díla jsou všechny listy vyjma krojové studie (P 1957—1959) a titulní list, k němuž se zachovala



původní kresba, zhotoveny podle kreseb cizích. Jiné lepty, kterými je zdobeno »Monasticon«, jsou zhotoveny skoro vesměs po způsobu leptů Hollarových. Druhý svazek téhož díla, který vyšel až roku 1661, protože Dugdale čekal, až prodejem svazku prvního bude kryt alespoň částečně jeho náklad, jest ozdoben čtrnácti listy Hollarovými. Jsou to zase pohledy na město (P 959), kostely (P 967, 1032, 1033), kláštery (P 974, P 1031, 1052, 1067), ukázky krojů mnichů (P 1953, 1961, 1963, 1965, 1970) a jeden náhrobek (P 2283). Polovina těchto listů je datována, a to rokem 1661 (1 list 1660); máme za to, že i všechny jiné listy byly pracovány teprv v těchto dvou letech. Zase nutno pro listy s výjimkou londýnských předpokládati cizí předlohy, jak dokazuje lept P 974, který byl kreslen nějakým Mascalem. Zato jsou londýnské listy zhotoveny vesměs podle vlastních kreseb Hollarových a patrně také ukázky krojů mnichů, jak dokazuje signatura listu P 1965.

Jak již bylo řečeno, nebyly to jediné práce Hollarovy v prvním desetiletí po jeho návratu z Antverp. Roku 1658 vyšla Dugdalova kniha o kostelu sv. Pavla v Londýně, o jejíž výzdobě jsme již částečně mluvili. Pro toto dílo zhotovil Hollar v letech 1656—1658 37 listů. Vedle 21 vyobrazení náhrobků nalézáme čtrnáct listů s půdorysy a obrazy kostela svatopavelského, podobiznu Dugdalovu (1392) a alegorický list s tancem smrti (P 265).<sup>11)</sup> Z obrazů a půdorysů kostela svatopavelského má dvanáct listů legendu, podle které Hollar sám předlohy pro lepty kreslil, u půdorysu P 1025 je dokonce poznamenáno, že kostel sám vyměřil. Také lepty náhrobku jsou větším dílem signovány a sedm z nich zase opatřeno poznámkou, že je kreslil umělec. Všechny práce jsou takového rázu, že možno skoro s jistotou tvrdit, že si všechny předlohy kreslil Hollar sám. Tím dostávají lepty pro hodnocení umělcova díla v těchto listech zvláštní význam, protože máme uzavřený počet stejnorodých ilustrací pro knihy, jež měla a má historický a umělecko-historický význam.

Vedle prací pro Dugdala zhotovuje Hollar ilustrované lepty pro méně významné knihy. Tak náleží 7 leptů pro knihu milovníka římské archeologie Henryho Spelmana,<sup>12)</sup> kterou r. 1654 vydal (13 let po Spelmanově smrti) E. Biss, k pracím, které patrně začal Hollar ihned po svém návratu z Antverp. Jsou to vyobrazení výzbroje a způsobu válčení římských vojáků (P 586—589), znak Spelmanů (P 2461) a iniciálky s příběhy z antické mytologie (P 2707, 2711). Jeden list (P 2461) prozrazuje kreslíře, a to známého nám již Cleyna. Podle našeho názoru jsou všechny listy takového rázu, že možno Cleyna, mistra vzdělaného v italské barokní dekoraci a v kompozici scén podle antiky, označiti za původce všech předloh a to tím

<sup>11)</sup> U listu P 1029 je poslední číslice datování nejasná; je to asi 7, takže i tento list náleží do roku 1657, jak uvádí Parthey. Správně *Hind* na uv. m. 55 a 32.

<sup>12)</sup> Viz o něm *Aubrey*, na uv. m. II., 231, *Cambridge history of Engl. Literature* IX., 344, 355.



*Ecce autem complexa  
Hæretat parvunque  
Si periturus abis et nos  
sint aliquam expertus  
hanc primum tutare domum  
cui taliter et Coniux quon-*



*posas in limine Coniux  
Patri tendebat Iulium  
rape in omnia tecum  
sumptis spem ponis in armis  
cui parvus Iulus  
dant tua dicta relinquo.*

Domino Simon Fanshaw.

Equiti

Aurato,

Tabula merito votiva.



Ilustrace k Aesopovi „Zvířata a myš“, 1665.



spíše, když při srovnání listů s ilustracemi k Virgiliovi najdeme nápadné shody. Také druhé dílo, které vyšlo společně s prací Spelmanovou, »Upton de studio militari«, ozdobil Hollar třemi dekorativními lepty (P 2460, 2464, 2710), erby a iniciálka podle návrhů Cleynových. Jsou to vesměs poměrně nepatrné práce, v kterých Hollar mohl ukázat spíše své řemeslo než umění. Sem možno pak přiřaditi ještě sedm leptů pro druhé vydání knihy, kterou vydal J. Ware pod titulem »De Hibernia et antiquitatibus eiusdem« roku 1658 s podobnými náměty jako dříve jmenované vlastivědné práce, dále sedm leptů, zhotovených v listech 1656 a 1657 pro Waltonovo vydání bible, jedno z mnohých té doby, s plánem Palestiny, Jerusalema a s pohledy na chrám v Jerusalemě a konečně plán Kentu a obraz náhrobku (P 665, 2258) pro Philipottovu knihu: »Villare Kantianum« (1658) a několik titulních listů pro rozličné knihy vydané v těchto letech (1653—1662).<sup>13)</sup> Patrně byl Sir R. Stapylton přesvědčen, že přijde v pravou dobu, když roku 1660 uspořádal nové vydání Juvenalových satir. Literárně historicky je kniha celkem bez zajímavosti. Svědčila by leda o znovu probuzeném zájmu pro římské a řecké spisovatele, který pozorujeme v Anglii hlavně okolo polovice XVII. století, snad byla také poněkud tendenční. Tuto tuctovou knihu ilustruje Hollar sedmnácti lepty podle alegorických kreseb soudobých anglických méně významných umělců Dankerse a Stretera. Jednu předlohu kreslil mladý Barlow. Celá řada je provedena celkem ve slohu ilustrací děl Ogilbyho; jsou to rovněž lineárně pojaté často dosti nemotorné komposice, které nemohly vyhovovati vlastnímu nadání umělce (P 429—445).

Hollar je i zde opravdu jen reprodukcí umělec kreseb, při jejichž provedení v leptu nešlo o to, vystihnouti nějaké zvláštní umělecké hodnoty neb vkouzlití takové hodnoty do předloh kreslených šablonovitě a bez hlubšího nadání, nýbrž toliko o dobré řemeslné provedení. A to Hollar dokázal. Roku 1657 byl Hollar padesátníkem a nezapomněl nám připomenouti tento mezník svého života, jak to učinil o deset let dříve v Antverpách. List P 1133 je označen: »Wenceslaus Hollar fecit aqua forti Ao 1657 Aet. 50.« a podobnou signaturu má lept P 1134. Pro nás jsou léta okolo padesátého roku jeho života také významným mezníkem jeho umělecké tvorby, jak jsme naznačili již dříve.

Roku 1665 vychází nová kniha ilustrovaná Hollarem z pera známého již Ogilbyho, pro kterého provedl Hollar první ilustrační práce po svém návratu do Londýna. Byla to kniha o Číně, tedy něco úplně odlišného

<sup>13)</sup> a) P 2669 The holy history, printed for John Crook and John Baker, jeden z prvních listů provedených po návratu do Londýna roku 1653, b) Evelyn, T. Lucretius Carus (P 2677) z roku 1656, c) Fletcher, Martialis, z téhož roku (P 2679), d) (King): The Cathedral and conventuall Churches of England and Wales (P 2682) rovněž 1656, e) Cosin, A scholastical history (P 2657) 1657, f) Th. Fuller: The Best Name on Earth (P 2624) 1659, g) Bibliotheca regia (P 2650) 1659, h) The Duty of Man (P 2661) 1659, ch) Golden Remains of . . . Mr. John Halles (P 2665) 1659, i) W. Hilton: The scale of perfection (P 2668) 1659, j) Lucasta posthume poems of R. (ichard) L. (ovelace) (P 2676) 1660.

od dřívějších vydání Ogilbyho. Při vydání Virgilia aneb i Homéra bylo možno předpokládati u autora vážnější snahy; později však produkoval a uveřejnil knihy rázu nejrůznějšího, jako na př. právě knihu o Číně a vedle toho hned popis Anglie, takže je hned patrné, že šlo mu jen o využití touhy obecnstva po poučení, že neměl (a ovšem nemohl mít) nějakých vážných vědeckých cílů. Jeho dílo o Číně je kniha cestopisná, plná polopравdivých, polofantastických vypravování, bez zvláštní vědecké ceny, která ovšem také nepoužívá metod, ke kterým sáhl na př. Dugdale v svých kriticky vlasteneckých pracích. V tom i leží rozdíl mezi ilustracemi k Dugdalovým knihám a k těmto novým, velmi rychle za sebou následujícím edicím Ogilbyho. Pro knihu o svatopavelském kostele zhotovil Hollar sám kresby, plány i konečně desku. U Ogilbyho knihy o Číně je zase prostě vykonavatelem cizí vůle, pouhým technickým nástrojem, který se pro svou velkou svědomitost neodvážil změnit podstatně předložené mu kresby, provedené patrně podle skutečnosti. Proto je také celkový charakter leptů, jimiž je kniha ilustrována, jiný než u uvedeného díla Dugdalova. Lepty jsou chabé ve výrazu, bez výraznosti černobílé plastiky, kterou jsme již častěji zjistili u Hollarových děl. Tonina je omezena na poměrně málo tónů. Nejlépe snad vynikne rozdíl, když srovnáme Dugdalovu podobiznu (P 1392) s portrétem dvou křesťanských misionářů, již působili v Číně (P 1488).<sup>14)</sup> Dugdalův portrét možno postavit vedle dobrých prací, provedených podle Van Dycka, a při srovnání s ním jeví se nám druhý lept neoživeným, vystiženým sice, ale mdlým. Také v krajinářské a topografické tvorbě je rozdíl mezi těmito lepty, které povstaly patrně krátce před rokem 1665 a v tomto roku, vyjímaje některé doplňky, které byly pracovány teprv roku 1669 (P 1164 plán Peking, W. Hollar fecit 1669), a mezi ilustracemi na př. Dugdalova díla o svatopavelském kostele. Hollar kráčí k stále jednoduššímu pojetí své ilustrační tvorby a jen některé lepty, které dovedly upoutati jeho mysl pro jemnou uměleckou práci, svědčí, že ho podivuhodná schopnost přetvářeti všechny náměty v umělecké mikrokosmy a technická zručnost neopustila až do poslední doby. U těchto listů Číny Ogilbyho je však Hollar prostě reprodukčním nástrojem podle cizích kreseb a ta skutečnost, že jeho lepty jsou nám i dnes látkově srovnatelné (P 2017, 2225, 2233), ačkoliv jsme zvykli mnohem přesnějším reprodukčním metodám, svědčí o jeho velkém nadání, podati věrně a přesně to, co viděl, ať již v přírodě aneb jen v kresbě, v předloze. I tyto ilustrace k »Číně« jsou vědecky přesnou reprodukcí v tom smyslu, jak jsme ji určili při rozboru děl Dugdalových, jenže dokumentární cena je nepoměrně nižší vzhledem k celkovému rázu knihy a k povaze předloh, které přece jen nebyly provedeny Hollarovou rukou pod dozorem jeho podivuhodného oka, všechny podrobnosti zachycujícího a přesně re-

<sup>14)</sup> Otisk listu v B. M. je signován: »W. Hollar fecit.« *Dolenský*, na uv. m. Veraikon I, 77.

produkcí. Hollarovi šlo při této produkci především o praktickou stránku, aby totiž dostal od nakladatele náležitou odměnu za svou drobnou, ale přesnou práci. Té ctižádosti, která ho ovládala patrně při zhotovení desk k dílu o sv. Pavlu, nelze zde zjistit. Jak již bylo podotčeno, je gradace v těchto leptech poměrně slabá. Listy se přizpůsobily úplně předlohám. Jsou to kresby, provedené na kovové desce poměrně silně konturované, avšak málo plasticky vypracované. Jakost některých listů je tak průměrná, že Parthey pochyboval o jejich pravosti (na př. 2016, 2019). Snad právem, protože máme u těchto listů dojem, jako by je dělal Hollarův žák l'aithorne, ale je také možno, že mezi celkem slabými listy jsou to listy nejslabší, jež by svědčily o tom, jak taková práce, jež mohla poskytnouti mistru umělecké vzpruhy, ale dávala mu příliš málo příležitosti k rozvinutí přirozených vloh, ho unavovala a vyčerpávala. Ogilbyho »Čínou« se začíná zase poměrně četnější ilustrační činnost Hollarova. Mezi rokem 1661, kdy vyšel druhý svazek Dugdalova »Monastica«, a rokem 1665 ilustroval jen jednu značnější práci, a to Ogilbyho příležitostný spis, sepsaný ke korunovačním slavnostem Karla II. roku 1661.<sup>15)</sup> Přesně mluvíc nemáme sedm Hollarových leptů, jimiž je ozdoben tento poněkud obšírný slavnostní spis,<sup>16)</sup> počítati k jeho ilustrační činnosti, jsou to příležitostné lepty, jaké se nám vyskytly již několikrát při popisu Hollarovy tvorby, které však náhodou dostaly poněkud obšírnější pozadí v uvedeném spisu. Také slohový charakter hlavních leptů, t. j. P 570—575, nasvědčují tomuto pojetí. Jsou to letáky pro zvědavý národ, patrně narychlo provedené, příbližně v tom způsobu, jak jsou zhotoveny lepty P 551 a P 552 se soudem a popravou Straffordovou, jenže práce teď je skoro ještě hrubší, jak vidíme hlavně u leptu P 575. První list celé řady, P 570, je označen jako dílo Hollarovo, ke kterému umělec také zhotovil kresbu.<sup>17)</sup> Srovnáme-li tyto listy se staršími podobnými pracemi, na př. s krásným listem, zhotoveným při ujednání míru mezi Španělskem a Nizozemskem roku 1648 (P 561), aneb s lepty podobných námětů, na př. s vyobrazením vjezdu hraběte de la Tour (Thurna)-Taxise do Hemissen roku 1650 (P 562—566), neubráníme se dojmu, že londýnské práce na objednávku měly neblahý vliv na Hollarovu tvorbu, že nevěnoval jemnému provedení listů takové péče jako dříve.

Tyto lepty (P 570—575) nenáleží tedy do ilustračního díla Hollarova, přiložíme-li na ně přísné měřítko. Také práci pro jinou knihu Ogilbyho »Britannia«, která vyšla již roku 1675, nelze nazvat ilustrační v tom smyslu, jak jsme pojem ilustrace vymezili při rozboru Dugdalových knih. Pro toto dílo, bohatě ozdobené jinými rytci, zhotovil Hollar jen několik ozdobných leptů, pouhých to dekorativních lineárních prací bez hlub-

<sup>15)</sup> Ogilby: The Entertainment of his most excellent Majestie Charles II. in his passage through the city of London to his coronation . . . London 1662.

<sup>16)</sup> Zcela správně vylučuje Parthey lept 2601 z Hollarova díla.

<sup>17)</sup> Wenceslaus Hollar Bohemus delineavit et aqua forti aeri insculpsit A 1661.



šího významu (P 2576, 2588, 2591), titul a iniciálky (P 2695, 2696, 2699). Deset let před »Britannií« vydal Ogilby knihu, která svědčí o tom, jak rozsáhlý byl obor literární působnosti jeho, která však právě proto nám dává měřítko k posouzení literární hodnoty jeho. V stejném roku, kdy vychází první vydání Ogilbyho »Číny«, publikuje tento neúnávný, více extenzivní než intenzivní autor Aesopovy bajky ve verších.<sup>18)</sup> Toto dílo se připojuje k jeho dřívější tvorbě, k Iliadě a Virgiliovi, kontrastuje však divně s popisem korunovačních slavností Karla II., příležitostným to spisem, a pracemi cestopisnými a zeměpisnými, jako jsou »Čína«, »Afrika« neb »Britannia«. Hollar ozdobuje Aesopovy bajky 58 lepty, zhotovenými 1662<sup>19)</sup> až 1665. Protože od Hollara neznáme alegorických komposic, kreslených umělcem samým, leptal patrně i tyto listy podle cizích předloh. Svým rázem a provedením se neodchyluje nikterak od leptů, jimiž ilustroval dřívější vydání Ogilbyho, na př. Virgilia. Rovněž další ilustrace, zhotovené roku 1665 a 1666, poněkud větší ilustrace podle bajek Aesopových, které byly určeny pro druhé vydání Aesopových bajek vydaných Ogilbym (P 391—408), a deset leptů z roku 1666 (P 409—418), jimiž je ozdobena Ogilbyova kniha: The Ephesian matron,<sup>20)</sup> souvisí po stránce slohové a technické úzce se vzpomenuťmi již dřívějšími ilustracemi. Veškerá tato tvorba byla bez významu pro umělecký vzrůst Hollarův. Při celkové charakteristice Hollarova díla možno tyto lepty hodnotiti jako ukázky ilustračního umění podle cizích předloh a jako technicky poměrně dobře provedené práce, nemohou však nám poskytnouti prohloubení našich vědomostí o mnohostranném umění Hollarově. Vedle těchto alegorických ilustrací věnuje se pak ke konci šedesátých a na začátku sedmdesátých let zase pracím pro díla vlastivědná. Dugdale, Thoroton, Ashmole a Sandford zaměstnávají ho většími zakázkami. Dosti značná jest jeho účast na třetím svazku Dugdalova »Monasticon Anglicanum«, když vezmeme počet ilustrací za měřítko, neboť sem přispěl třiceti lepty. Z tohoto počtu nutno však odečísti pět leptů, vyobrazení to svatopavelského kostela v Londýně, které vyšly již předtím v uvedeném již Dugdalově díle. Borovský<sup>21)</sup> tvrdí, že pro třetí svazek »Monastica«, jakož i pro Thorotonovu publikaci o starožitnostech nottinghamshirských musel Hollar procestovati střední a severní Anglii, při čemž nakreslil a o sobě vydal pohledy na četná místa v těchto krajinách. Ale Borovský je na omylu. Pro Thorotonovu publikaci vůbec nezhotovil nákresů, protože z 53 leptů Hollarových, jimiž je ozdobena, je 50 leptů, tedy převážná většina, označeno

<sup>18)</sup> The Fables of Aesop, paraphras'd in Verse adorn'd with sculpture and illustrated with annotations by John Ogilby.

<sup>19)</sup> P 371 W. Hollar fecit 1662, P 381 W. Hollar fecit 1664, P 353, 1665 W. Hollar fecit. Rada obahuje, jak správně zjistil Borovský, lepty P 333—355, 357—90, 484 (u Borovského 390 a).

<sup>20)</sup> John Ogilby, The Ephesian matron, London 1666.

<sup>21)</sup> Borovský, Hollar, na uv. m. 128.

jménem kreslíře předlohy a žádný nenese signatury. že Hollar zhotovil nákres. Předlohy pro lepty tohoto díla kreslil Richard Hall, který děkuje jen Hollarovi, že se jeho jméno zachovalo v dějinách, protože kromě předloh pro Hollara neznáme jiných jeho prací a protože se také bližší data jeho života nezachovala. Hollar znal krajinu, kterou měl ilustrovati pro Thorotona, jedno ze severních hrabství anglických. Nottinghamshire, protože opravdu v té krajině kreslil roku 1672 předlohy pro třetí svazek *Monastica*, zdá se však, že cesta nebyla tak rozsáhlá, jak předpokládá Borovský, protože jen lepty s vyobrazeními katedrály v Lincolnu nesou signaturu »delineavit et sculpsit« (P 992—998). Naopak již v roku 1672 najdeme mezi lepty, určenými pro »*Monasticon*«, tři (P 982, 1062, 1063), pro které podle signatury kreslil předlohu vzpomenuť již Hall. Vyobrazen je na leptu P 982 kostel v Higham Ferrers, založený arcibiskupem Chichelem, který je také zakladatelem pěkné All Souls College v Oxfordu, na leptu P 1062 a 1063 kostel v Southwellu. Higham Ferrers leží asi v polovici cesty z Londýna do Lincolnu, kde Hollar roku 1672 kreslil<sup>22)</sup>, Southwell nedaleko Lincolnu. Snad byl Richard Hall již tehdy pomocníkem Hollarovým, kterého si umělec vzal s sebou na cestu do Lincolnu a který pak roku 1676 kreslil pro něj všechny předlohy v Nottinghamshire, avšak je to jen domněnka, kterou na základě nynějšího materiálu dokázati nelze. Není vyloučeno, že Hollar viděl na zpáteční cestě z Lincolnu také Lichfield, nezdá se však, že lept P 991 s obrazem nádherné lichfieldské katedrály byl kreslen jím, protože se v podrobnostech dosti značně odchyluje od druhého nedatovaného leptu téhož chrámu P 990, který bychom podle způsobu kresby datovali ještě do let okolo 1665. Tento druhý lept (P 990), provedený podle malby neznámého jinak malíře S. Kyrka, je přesnější v podrobnostech než lept určený pro »*Monasticon*«, jak možno zjistiti ještě dnes srovnáním leptu P 990 s fotografií hlavního průčelí vzpomenuť katedrály. Mimo uvedené již lepty s vyobrazeními kostelů na severu Anglie nalezneme v *Monasticu* ještě dva lepty katedrály v Yorku (P 1086, 1087). Podpis říká jen, že Hollar je zhotovil roku 1672. Stěží však putoval sám tak daleko na sever od Lincolnu, neboť máme za to, že by byl neopominul poznamenati, že katedrálu sám kreslil, když u leptu lincolnského velechrámu na všech listech výslovně podotkl své autorství k předloze.<sup>23)</sup> Tak se tedy omezují rozsáhlé cesty Hollarovy do střední a severní Anglie na jedinou cestu do Lincolnu roku 1672, kterou lze dokázati. Vedle toho pak navštívil Hollar patrně téhož roku také jihozápad Anglie, protože zhotovil pro »*Monasticon*« tři lepty katedrály v Sa-

<sup>22)</sup> Není v signatuře sice výslovně řečeno, že kreslil 1672 v Lincolnu, ale to, že nelze dokázati před tímto rokem cestu Hollarovu na sever Anglie, opravňuje k domněnce, že lepty roku 1672 nejen provedl, nýbrž že kreslil pro ně také předlohy téhož roku.

<sup>23)</sup> V B. M. jsou dva stavy leptu P 1087 a sice 1. nedokončený se slabě vyleptanou levou polovicí listu, 2. jak u Partheye.

lisbury (P 1059—1061), z nichž dva jsou označeny známou signaturou W. Hollar *delineavit et sculpsit* (P 1059, 1061). Zda odtamtud pronikl ještě dále západněji až do Herefordu za Gloucestrem, je rovněž pochybné, protože dva lepty herefordského chrámu (P 980—981) nesou sice signaturu, avšak bez udání kreslíře předlohy. Windsorské listy tohoto svazku (P 1076 Windsor, P 972 Eton) byly zhotoveny při příležitostných, patrně dosti častých návštěvách ve Windsoru a Etonu. Dokázati lze tedy jen cestu do Lincolnu a do Salisbury.<sup>24)</sup>

Kromě těchto velkých místopisných děl ilustruje Hollar roku 1672 ještě jednu významnou knihu, a to Ashmolovy dějiny řádu podvazkového. Je to významná práce, zajímavá s hlediska historického a genealogického. Jako Dugdale, pokouší se i Ashmole o vylíčení, podložené historickým aparátem v moderním slova smyslu, takže i jeho dílo zastupuje důstojně novou kritickou vlastivědnou školu, k níž přínáležel Dugdale a hlavně znamenitý A. Wood.<sup>25)</sup> Celková charakteristika tohoto vlastivědného historického hnutí, kterou jsme podali při popisu díla Dugalova, platí i pro významnou knihu známého sběratele starožitností.<sup>26)</sup>

Hollarova práce pro tuto knihu se začíná již roku 1666, nedbáme-li na patrně příležitostný lept s vyobrazením kaple sv. Jiřího ve Windsoru z roku 1663 (P 1082). Roku 1666 a 1667 provádí Hollar listy, jež mají k látce knihy již přímý vztah. Jsou to vyobrazení památních penízů různých řádů (P 2607), pečeti (P 2619), vyobrazení slavnostního průvodu, ohňostroje (P 580, 583) a historických krojů řádu (P 584). Do roku 1667 naléztí nějakou kresbu Wrenovu. Pak nastává přerušení v Hollarově něho architekta Wrena, jak dí signatura, ačkoliv se doposud nepodařilo naléztí nějakou kresbu Wrenovu. Pak nastává přerušení v Hollarově práci, způsobené částečně cestou do Tangeru, ale hned po návratu pokračuje v započatém díle. Kreslí a leptá listy s náměty podobnými těm, o kterých byla právě zmínka. Roku 1670 je první datovaný list po cestě do Tangeru vyobrazení pečeti podvazkového řádu (P 2620). Hollar kreslí slavnosti (P 578, 579, 581, 582, 583), kapli sv. Jiřího ve Windsoru, kde bylo obvyčejně provedeno anglickým králem pasování na rytíře řádu podvazkového (P 1072—1073, 1075, 1077, 1080, 1083—84), kroje (P 1786), řádové znaky (P 2416, 2416a) a erby (P 2424—2428, 2468, 2589), pamětní peníze (P 2603—2606, 2608—2612, 2614—2616), insignie řádu (P 2638 až 2642). Snad povstal některý z právě uvedených listů již před cestou tangerskou, ale jedna z hlavních opor při datování, totiž slohový rozbor, zde selhává, protože všechny listy jsou provedeny přibližně stejným způsobem. K těmto leptům si zhotovil Hollar předlohy patrně sám — asi tře-

<sup>24)</sup> Také *Živný* na uv. m. 430 poznamenává, že podrobnějších dat o cestách po střední a severní Anglii (1672) nemáme.

<sup>25)</sup> Viz o něm Cambridge History of E. Literature IX., 344 a n.

<sup>26)</sup> Viz Cambridge History of Engl. Literature IV., 383, 455.



tina listu je přímo označena známou signaturou »delineavit et sculpsit« — ostatní listy pak se neodchylují nikterak provedením aneb kresbou od leptů signovaných. Před Ashmolovou knihou, která, jak řečeno, vyšla 1672, vydal Ogilby zase novou knihu »Africa«, do níž Hollar přispěl však jen čtyřmi lepty (jednu iniciálku nepočítaje), a to mapou Afriky (P 644), portrétem autora (P 1476) a marockého sultána (P 1472) a listem, který povstal při známé potyčce lodi kapitána Kempthorna s alžírskými piráty (P 1247). Poslední list je datován 1670; podle vnějších a vnitřních znaků nutno všechny ty listy určit k tomuto roku. I tato tvorba není nikterak vynikající, je spíše průměrná a provedená ve slohu Hollarova stáří, vyjímaje dobrý list P 1247. Také Dugdale zaměstnává ještě jednou Hollara, a to lepty pro dílo »Origines iuridicales«, jež vyšlo po prvé roku 1666. Hollar zhotovil pro tuto knihu roku 1664 tři portréty slavných soudců (P 1376, 1383, 1413) a několik erbů na oknech rozličných kostelů (P 2536—2558). Povšimnutí zasluhuje list P 1413, jelikož dokazuje, že Hollar i v poměrně pozdní době (1664) dovedl vyleptati portrét, který co do provedení a pojetí námětu možno přirovnati k dobrým portrétům doby antverpské.

Roku 1675 vychází pod titulem »Antiquitatis christianae« kniha William Cavea, kterou vyzdobil Hollar patnácti lepty (P 115, 142—155). Lept, který zdobí první stranu, je signován, takže o autorství Hollarově nelze pochybovati. Obrazy jsou jiného rázu než naposled uvedené lepty. Nejde o ilustraci díla s převážně vědeckým obsahem a vědeckými inspiracemi, nýbrž je to kniha určená k rozjímání. Podle toho jsou také ilustrace, které Hollar provedl patrně podle předloh neznámého umělce, legendární náboženského rázu. Jsou to slabé, podprůměrné práce Hollarovy. Při tom působí také ještě to, že dílo bylo patrně tištěno ve velkém nákladu, takže se jen málokdy podaří viděti lepší stav toho aneb onoho leptu. Pro posouzení celkové činnosti Hollarovy jsou tyto i technicky podprůměrné lepty bez významu.

Poslední velké dílo ozdobené ilustracemi Hollarovými jsou Sandfordovy genealogické dějiny anglických králů od roku 1066 až 1677.<sup>27)</sup>

Knih vyšla roku 1677. Jak již z titulu viděti, náleží do skupiny námi již několikrát uvedené. Autor si vzal za úlohu vylíčiti dějiny anglických královských rodů, hlavně na podkladě genealogického, pokud možno přesně zjištěného materiálu.

V knize jest vyobrazení náhrobku Eduarda IV. ve Windsoru (P 2282). Lept ten je podle tradice poslední práce Hollarova. Při té desce, dí Borovský, vypadla mu jehla z ruky a erb, dále i věnovací nápis doplnila cizí ruka. Podle našeho názoru není toto mínění, které Parthey a Borovský vyslovují jen problematicky, správné. Pokud možno souditi podle datova-

<sup>27)</sup> Sandford: A genealogical history of the Kings of England from the Conquest Anno 1066 to the year 1677, London 1677.

ných leptů v této knize, pocházejí všechny z let 1665 až 1667.<sup>28)</sup> Podle našeho názoru bylo všech 23 leptů zhotoveno v uvedené době, avšak práce byla z neznámé příčiny přerušena, snad proto, že vydání knihy bylo oddáleno. Tím by se vysvětlil také nedokončený stav desky P 2282, která byla po Hollarově smrti pak doplněna legendou. Práce nebyla tak rozsáhlá, a když Sandford dodával materiál, jak vidíme ze signatur, skoro po tři léta, mohl Hollar v té době lehce vyleptati 23 poměrně malých leptů. Máme ještě jeden důvod pro svou domněnku. Parthey sám uvádí, že lept 2355 je pěkně proveden. I druhé lepty, jako P 2303 a 2333,<sup>29)</sup> nasvědčují svým pečlivým provedením tomu, že byly zhotoveny okolo roku 1665. Ilustrace Sandfordovy knihy jsou většinou vyobrazení náhrobků králů a šlechtických rodin anglických; vedle toho nalézáme tu i několik znaků s portréty na kostelních oknech a list s pečeti anglických panovníků. Tedy také obrázkový materiál knihy je převážně genealogického rázu.

Tak by byly ilustrace k Thorotonovým »Antiquities of Nottinghamshire«, které většinou jsou datovány, dílem, o jehož ilustracích pracoval Hollar na sklonku svého života. Lepty této knihy jsou, jak již uvedeno, z velké většiny datovány, takže mezi nimi nutno hledati opravdu poslední provedenou práci Hollarovu.

Tím bychom zakončili přehled ilustrační tvorby Hollarovy v tomto posledním období jeho života a ohlédneme se krátce po pracích, které doprovázely jeho činnost ilustrační.

Zenit vzrůstu je překročen. Antverpská doba byla vrcholem, nyní se začíná přerod a v některých směrech i ochabnutí uměleckých sil. Listy, které jsme dosti obšírně vyjmenovali, nasvědčovaly by, že co do množství provedených prací je Hollar neméně plodný než dříve. Jak již bylo řečeno, změnil se však nyní podstatně druh jeho tvorby proti antverpské době. Z materiálu námi uvedeného je patrné, že hlavní místo v jeho nynější tvorbě zaujímala ilustrace knih. Od roku 1653 až 1657 nemáme skoro jiných význačnějších listů, které by bylo možno určit k těmto rokům. Lepty P 1280 a P 1283 (vyobrazení válečných lodí) povstaly 1653 určitě ještě pod svěžím dojmem námořního života holandského. Dobrá mapa Írska (P 680), nepatrný portrét (P 1497) a vyobrazení starého košatého stromu v Hampsteadu (P 979)<sup>30)</sup> jsou jediné datované listy z roku 1653. Z nedatovaných lze sotva který zařaditi sem. Listy P 1280, P 1283 (válečné lodě) a P 979 (strom v Hampsteadu) jsou příležitostné listy, jakých jsme našli v Hollarově tvorbě již více. Patrně byly určeny pro ukojení okamžité zvědavosti a podle toho si nedal také Hollar mnoho práce hlavně s tech-

<sup>28)</sup> P 2303 W. Hollar fecit aqua forti A. 1665 Aetat 58 compl. (Ještě jednou, a pokud vidíme, naposled, připomíná Hollar své stáří), P 2312, W. Hollar fecit 1666, P 2363 W. Hollar fecit 1666, P 2414, 2415 W. Hollar fecit 1667.

<sup>29)</sup> V B. M. dva stavy: 1. bez písma, 2. jak u Partheye.

<sup>30)</sup> V sbírce B. M. dva stavy, z nichž jeden s nápisem: Langley Park near Windsor.

nickým provedením. Z následujících let je žeň jeho tvorby mimo ilustrace knih ještě slabší. Ze signovaných leptů vznikly roku 1653 neb 1654 dobrá mapa Anglie (P 649), roku 1655 portrét nejmladšího člena antverpské rodiny Roelansů (P 1491) — ostatních pět portrétů členů té rodiny zhotovil Hollar již v Antverpách, takže tento zpožděný lept byl jen vlastně doplněním dřívějších prací. Vedle toho listu leptá Hollar 1655 portrét člena rodiny Chalonerovy, patrně dědečka známého politika z doby Karla I., podle Holbeinova obrazu<sup>31</sup>), P 1371, dále ostrova Man pro knihu sepsanou druhým členem rodiny Chalonerovy, Jamesem Chalonerem, který byl za commonwealthu guvernérem tohoto ostrova (P 679), a něco málo jiných, celkem málo významných listů. Tvorba, která byla hlavním pramenem příjmů v Antverpách a která také umělecky dovedla Hollaru nejdále, úplně ochabla. Zato můžeme uvést ještě několik leptů, jež možno přičísti ilustrační tvorbě Hollarově. Do let 1654—1658 nutno zařadit vyobrazení různých ptáků, které kreslil Fr. Barlow (P 2124—2143). Jeden list jest datován: W. Hollar fecit Londini 1654 (P 2135), druhý (P 2130), s chrámem svatopavelským v pozadí, povstal patrně v té době, kdy Hollar konal studie tohoto kostela pro Dugdalovo dílo. Listy ty vyšly ponejprv ve vydání Faithornově roku 1658 a byly později ještě častěji vydány, jak ukazují různé stavy skoro všech listů. Známy malíř zvířat Barlow, který sám leptal a ryl v mědi, dodal Hollarovi ještě několikrát předlohy pro vyobrazení zvířat a honů. Tak vyšly 1662 lepty s obrazy ssavců, hlavně domácích zvířat (P 2080—2089), roku 1671 šest listů, kde Barlow předvádí rozličné způsoby honů (P 2028—2033), a v posledních letech Hollarova života, soudě podle velmi slabého provedení, čtyři listy. kde čtyři díla světa jsou symbolisovány svou zvířenou (P 2076—2079). Mimo to opakuje Barlow ještě jednou, ovšem změněně, řadu, kterou Hollar pro něj pracoval jako první, a kreslí patnáct listů s obrazy rozmanitých ptáků, které Hollar roku 1671 leptá do mědi (2144—2158). Tuto Hollarovu tvorbu, která sahá až do let krátce před jeho smrtí, nutno však také přičísti k výše uvedenému druhu tvorby ilustrační, protože patrně šlo o rozličná vydání, která londýnští nakladatelé dali do tisku, aby ukojili touhu obecnstva po přesných vyobrazeních nejrozmanitějších zvířat. Srovnáme jen některý z dřívějších leptů Hollarových, na př. nádherně vyleptané zátiší s mrtvým zajícem (P 2058), o němž již byla řeč, s některým z těchto listů, a přesvědčíme se ihned, že u listu z doby antverpské šlo opravdu jen o dojem umělecký, kterým měl působiti lept, kdežto u těchto listů podle Barlowových kreseb stojí v popředí účel převážně didaktický. Velká přeměna celkové duševní orientace, jež nastává v 17. století, ve věku kriticismu, vede také k tomu, že se v širších vrstvách dostavuje potřeba tako-

<sup>31</sup>) Holbeinovo autorství k předloze je velmi pochybné, protože Hollarem reprodukováný nápis udává, že Chaloner byl vyobrazen v 28. roku svého věku 1548, kdežto Holbein zemřel již 1543.



vých přesných, naučných vydání z nejrozmanitějších oborů věd přírodních a zeměpisných. S tohoto hlediska lze vysvětliti Barlowovy-Hollarovy listy zvířat. Je to zcela jiný druh tvorby než na př. Avontovy obrazy honičích psů, které Hollar leptal v letech 1646—1647 v Antverpách (P 2041—2052), o kterých jsme již jednali. Jako u pěkné řady dětských her (P 492—521), šlo Avontovi i u těchto studií především o studium pohybů a postojů zvířecího těla. Vidíme u jeho komposic často, že neklade důrazu na přesný a zřetelný celkový obraz toho neb onoho honičího psa, že často kreslí jen část zvířecího těla, že mu jde tedy hlavně o zachycení pohybu a fyziognomie, ne snad o didaktické cíle. Vychází z Rubensovy školy. Hollarovy lepty podle jeho kreseb jsou kompoziční studie, ne přírodopisné obrázky. V těchto slovech jest celý rozdíl, částečně tragický rozdíl mezi dřívější antverpskou Hollarovou tvorbou a pracemi druhé doby londýnské.

Vedle Barlowových kreseb používal Hollar tu a tam také vlastních předloh pro takové poučné lepty a dodával dokonce kresby jiným rytčům. Řada P 2064—2075 je jen z části provedena Hollarem (P 2064, 2065, 2066, 2067), po jednom leptu dodali J. Dunstal (P 2068) a D. Loggan (P 2069) podle Hollarových kreseb. Řada, která znázorňuje rostliny a zvířata v silně konturovaných, poměrně málo vymodelovaných kresbách, neliší se co do provedení a pojetí nikterak od leptů provedených podle Barlowa. Jak viděti, dovedl se Hollar rychle i ve vlastní kresbě přizpůsobiti novým požadavkům anglického obecenstva a nakladatelů. Částečně náleží do této souvislosti i jiné lepty s vyobrazením motýlů a brouků (P 2176—2183). Zdá se, že kolem roku 1662—1665 trpí Hollar nedostatkem práce. Jen něco málo věcí můžeme uvést z té doby. Patrně z potřeby se vrací v té době k starším námětům, které chová jen v kresbách, leptá je a vydává celé řady, částečně sestavené ze starších leptů a novými doplněné, částečně pak nové, avšak podle starších kreseb. Takového druhu je uvedená řada P 2176—2183. Již jednou vydal lepty s vyobrazeními motýlů (P 2164 až 2175) roku 1646, o kterých jsme již jednali. Předlohy této první řady použil pro novou serii. Není datována, avšak když srovnáme některý její list s leptem první řady, přesvědčíme se, že druhá řada není tak jemně provedena jako první, ačkoliv předlohy byly stejné. U leptů antverpských dosáhl Hollar překrásné hry odstínů jednotlivých barevných tónů, redukovaných v barvu černou a bílou a jemnost přechodů a při tom sytost barev řadila tyto lepty k nejlepším jeho pracím. U londýnské řady je gradace mnohem mdlejší, bezvýraznější, protože se účel změnil. Nešlo o vytvoření pitoreskních leptů s jemnou gradací, nýbrž o listy, které obecenstvo dobru ilustrací používalo.

Tím přicházíme k nejslavnější, ale při tom nejzáhadnější serii celého Hollarova díla, k vyobrazením škeblí (P 2187—2224). Je to třicet dosti velkých listů, celkem výborně provedených; řady úplně jsou velmi vzácné.

Žádný z leptů není signován a označen rokem vzniku, takže do dneška je nejistota, kam je v Hollarově životním díle zařaditi. Vertue tvrdí, že tyto listy byly posledním dílem, které pracoval Hollar podle uvedených již Arundelových sbírek.<sup>32)</sup> Tím je tedy dán určitý termín, po kterém mohla celá řada vzniknouti, to jest asi rok 1646, není tím však řečeno, že opravdu vznikla v tomto roku aneb v následujících letech pobytu v Antverpách. Také Hind<sup>32a)</sup> se kloní k tomu názoru a má za to, že známá práce Rembrandtova B. 159, škeble před temným pozadím, byla inspirována Hollarovou řadou, která tedy vznikla před rokem 1650, kdy Rembrandt provedl suchou jehlou vzpomenutý list. Tato poznámka Hindova má určité oprávnění, ale není jisto, zda se opravdu Rembrandt poklonil před geniím Hollarovým, jak tvrdí Hind, či nebyl-li poměr obou umělců zrovna obrácený. Tolik však lze právem říci, že řada je dosti nestejnorodá. Jak již Parthey uvádí, nalezneme v ní lepty první jakosti, jiné lepty jsou zase jen velmi slabé práce, skoro nedůstojné velkého umění Hollarova.<sup>33)</sup> Také s Partheyovým míněním možno souhlasiti. Mohla by vzniknouti domněnka, že lepty P 2190, 2192, 2199, 2203, 2208, 2214, 2215 a 2218 určitě nejsou provedeny Hollarem, a také u ostatních třiceti listů by snad vyloučila přísná klasifikace mnohý kus. Při tom je list P 2190, který v Partheyově seznamu je uveden jako velmi pochybný, označen v knize Listerově: *Historia Conchyliorum*, jež vyšla v Londýně 1685, jak dokázal Parthey, slovy »ad exemplar Holleri« (sic!). Parthey měl za to, že tím je dosvědčena pravost listu, přes to však v seznamu vážně o něm pochyboval. Podle našeho názoru je těmi slovy jen řečeno, že list je proveden podle vzoru Hollarova, není však řečeno, že je kopií Hollarovy práce. Rozbor se snad stane lehčí, když srovnáme tyto již známé listy se dvěma lepty, které jsme našli v Drážďanech. Jsou menší než všechny lepty uvedené řady (P 2187—2224),<sup>34)</sup> protože rozměry desky jsou 65×95 mm, rozměry papíru 80×110 mm. Jsou to škeble P 2224 a, patrně *achatina perdrix* a P 2224 b, *conus geographus*. Oba listy jsou signovány v pravém rohu plnou pravou signaturou: W. Hollar fecit Londini 1659. Máme tedy zde dva nesporné listy, jež jsou po mnohé stránce vzpomenutým jiným leptům velmi podobné, v jiných však ukazují značné odchylky. Jako škeble řady P 2187—2224, byla také u těchto obou leptů předloha kopírována přímo na desku bez pomoci zrcadla, takže poskytuje proti přírodě obrácený obraz. Lepty P 2187—2224 jsou bez jaké-

<sup>32)</sup> Vertue na uv. m. 142: The last Works done by Hollar from that Noblemans rare collections was the Book of Shells, which containing 38 Plates . . . is now the most scarce of any his Works. Dolenský, na uv. m. Veraiikon I, 78, počítá mezi Hollarovy práce nedokonalý mezzotint, který se chová ve windsorské sbírce, a označuje ho jako »velice vzácný list pro poznání technik grafických u Hollarů«. Jen signatura »W. H. f.« mohla by svědčiti pro Hollarovo autorství, avšak celkový charakter této velmi slabé nedokonalé práce mluví pro to, že jde o pokus v mezzotintu podle některého z Hollarových leptů »ad exemplar Holleri«.

<sup>32a)</sup> Hind: Wenceslaus Hollar, na uv. m. 8—9.

<sup>33)</sup> Parthey na uv. m. 466.

<sup>34)</sup> Označíme je jako P 2224 a a P 2224 b.

hokoliv podkladu aneb pozadí, u dvou drážďanských listů je naznačena plocha, na které škeble leží, a také stín, prohloubený patrně rydlem, který škeble vrhají na uvedenou plochu. Jsou to tedy úplně provedené a dohotovené listy, plně datované a signované. Kresba obou leptů je velmi jemná, gradace přímo výborná. Hollarovi se podařilo přímo skvělým způsobem zachytit lesk hladkého povrchu obou škeblí a znázornit na př. u listu P 2224 b rozdíl mezi plnějším leskem vnějšíku a mdlejšími povrchem vnitřku škeble. Jsou to malé divy dokonalé techniky a jemného smyslu pro barevnou gradaci a harmonii v černobílé tonině, provedené podivuhodně jemnými, nenápadně, avšak přesně konturujícími a stínujícími čárkami, takže oba listy možno směle přiřadit k nejlepším listům nejlepší doby Hollarovy. Snad bychom mohli v těchto dvou listech vidět ty lepty, pro které si Hollar zhotovil kresby v Arundelově sbírce a které jako první podle těchto kreseb provedl, avšak teprv v Londýně. Máme za to, že dosti značným intervalem mezi kresbou a provedením leptu lze vysvětlit všechny tyto obrácené lepty, kterých Hollar prostě nekontroloval podle skutečného modelu. Dvou leptů drážďanských nezhotovil na objednávku, nýbrž byly to patrně práce, které provedl jen pro sebe. Tím by se také vysvětlila jejich vzácnost, protože mimo drážďanský exemplář neznáme jiných otisků. Lepty známé řady P 2187—2224 jsou sice také velmi vzácné, zachovaly se však v několika exemplářích. Nejsou provedeny tak jemně jako lepty P 2224 a a P 2224 b. Celá struktura kresby je hrubší, jednotlivé čárky jsou uvedeny ne s mikroskopickou jemností drážďanských listů, nýbrž jehlou, která trhala širší rýhy do krytu. Jak již bylo řečeno, jsou také tyto lepty proti skutečnosti obráceny, avšak bez podkladu a bez vrženého stínu. Desky vypadají, jako by nebyly ještě úplně hotovy, jako by scházela poslední retuše, která by byla připojila podklad, stín a signaturu. Je správné, co podotýká Seymour Haden v své nadšené kritice Hollarova díla,<sup>35)</sup> že některé z těchto mušlí jsou divy barvy a techniky, máme však za to, že by chvála ta byla mnohem entusiastičtější, kdyby Seymour Haden byl znal listy drážďanské. Tu a tam nalezneme již také slepá místa v nejhlubších stínech, tu a tam nejsou kontury tak mikroskopicky čisté a jasné jako u listů doby antverpské. Srovnáme-li u Hinda vyobrazený list P 2200 s listem reprodukováným pod ním, P 1951,<sup>36)</sup> pochopíme rázem, že serie škeblí nemůže být z doby antverpské, že pochází z pozdní doby Hollarovy. Osm listů, které jsme uvedli jako pochybné, vyloučili bychom úplně z Hollarova díla, jsou v gradaci a kresbě tak slabé, že nedostatky lze vysvětlit jen velmi silným ochabnutím hlavně technických schopností Hollarových, máme však jiné příklady, které dokazují, že se sice technika Hollarova zhoršila v posledních letech jeho tvorby, ale ne tak, aby tvořila díla naprosto bez-

<sup>35)</sup> *Hind* na uv. m. 8.

<sup>36)</sup> *Hind* na uv. m. Plate IV.



cenná. O těchto listech možno tedy opravdu říci, že jsou jen ad exemplar Hollari provedeny; nesporná jakost zbývajících třiceti listů svědčí pro naši domněnku, podle které by bylo nutno položití vznik těchto Hollarových listů teprv do doby druhého pobytu v Anglii, a to přibližně do polovice šedesátých let, kdy, jak jsme podotkli, častěji se Hollar vrací k štarším kresbám, aby podle nich pořídil nová vydání a tím získal nový pramen příjmů. Snad má Parthey pravdu, že lepty byly určeny pro nějakou knihu, která však nebyla vydána. Velká část leptů škeblí, o jejichž pravosti nepochybujeme, ukazuje snad nejlépe nepřekonanou umělcovu schopnost. vystihnouti a výtvarně znázorniti samu substanci, povrch a látku předmětů. Všimněme si jen, jak se přizpůsobuje v těchto listech buď drsnosti povrchu s lomenými mdlými světly aneb zase hladké, emailovité, jako sklo tvrdé skořápce jiné škeble. Máme u těchto listů přímo hmatový pocit. Taková schopnost látkové iluze a barevné iluze v jednobarevnosti nesvědčí o podřadném talentu jen reprodukujícího umělce, jak tvrdí mnozí; jen Terborch dosáhl barvami té přesvědčivé ilusivnosti, kterou se vyznamenávají všechny podobné lepty Hollarovy.

Okolo roku 1660 ubývá zakázek pro velká ilustrovaná díla. V pětiletí 1660—1664 je připomenutý již druhý svazek Dugdalovy knihy »Monasticum Anglicanum« jediná publikace toho druhu. Chápeme tedy, že Hollar skoro po sedmileté přestávce začíná zase usilovněji pracovati v těch oborech, které založily jeho slávu. Jak již bylo jednou podotčeno, vrací se v letech 1660—1665 dosti často ke kresbám provedeným dřívě. Podobně jako v Antverpách prohlíží svůj umělecký inventář a vyhledává to, o čem soudí, že by mohlo zajímati širší obecnost, čím dále, tím méně umění chtivě. Tak vyhledává karikatury kreslené Lionardem da Vinci, které si okreslil v sbírce Arundelově (jak dokazuje P 1609) a leptá již roku 1660 podle nich několik menších listů, lepty ty pak 1665—1666 doplňuje novými neznámými karikaturami a spojuje v malé album, které vyšlo 1666 u J. Overtona v Londýně.<sup>37)</sup> Kresby k těmto karikaturám Lionardovým našel jak podotčeno, v Arundelově sbírce. Řadu (P 1561—1569) možno doplniti čtrnácti lepty provedenými podle podobných kreseb anglického rytce a malíře Francisce Placea. Byly to snad první kresby patnáctiletého umělce, patrně rovněž inspirovaného Lionardovými listy, jež byly reprodukovány (P 1626—1639). Kromě těchto ucelených serií zachovaly se ještě jiné listy podle Lionarda, které ačkoliv je nelze zařaditi do uvedené řady, přece povstaly okolo roku 1665. Dva z těchto listů jsou datovány (P 1572, 1574), jiné dva možno snad ještě podle celkového vzhledu k nim připojiti (P 1573, 1580), ačkoliv právě u těchto vyleptaných kreseb bez průkazných slohových znaků bude takové určení vždy bez úplně spolehlivé průkaznosti. Jak

<sup>37)</sup> V BM titul této knížčky, neznámý Partheyovi a Borovskému. Je to první stav listu P 1660, kde text souhlasí až po slova »at the White Horse«, pak ale »in Giltspur Street« London A 1666.

již bylo uvedeno, vyleptal v letech 1645 a 1651 několik listů také podle anatomických kreseb Lionardových, které rovněž našel ve sbírce Arundelově, jak dokazuje signatura listu P 1771. V stejné době, kdy začíná znovu reprodukovat karikované hlavy Lionardovy, totiž roku 1660, leptá ještě další dva listy anatomických studií, P 1769 a 1770, které se nikterak neliší od listů dříve zhotovených. Patrně doufal Hollar, že reprodukce kreseb Lionardových budou mít úspěch i v puritánské Anglii, která byla právě po restauraci království, a spoléhal ještě jednou na zbytky záliby ve věcech groteskních a nezvyklých. Také jiné lepty doplňuje a vydává znovu. Jakost leptů dokazuje, že mu nešlo o to vrátit se k starým problémům a najít jim nové řešení. Nezbyvá jiný závěr, než že Hollar chtěl takovými novými doplněnými vydáními pomoci své patrně věčně prázdné pokladně, a proto se vrací znovu k leptům, které měly patrně v době dřívejší značný úspěch. V letech 1663 a 1665 vyhledává své rané kresby z let 1630, tedy z doby, kdy začínal svou krajinářskou kariéru, a leptá dvanáct listů německých pohledů (P 751—762). I kdyby nebylo osm listů té řady datováno, bylo by nutno podle způsobu kresby, komposice a provedení určit tyto listy do šedesátých let. Nejsou již tak jemně provedeny jako práce z mládí aneb let antverpských, není však vyloučeno, že dychtivý zájem obecenstva i tentokrát splnil Hollarovy naděje. Nepřímým důkazem takového úspěchu může být i to, že se po desíti letech ještě jednou k tomuto tematiku vrací. Mimo tyto ještě dosti dobře provedené pohledy na německá města, hlavně Štrasburk (P 751—756)<sup>38)</sup>, leptá také několik anglických pohledů (P 915—920), a to rovněž roku 1665. Tyto anglické pohledy jsou skoro úplně stejně provedeny jako německé pohledy z téhož roku, ačkoliv pro anglické lepty kreslil předlohy patrně teprv 1665. I tyto anglické pohledy nesou zřejmé stopy nastupujícího stáří Hollarova. Nalezneme však v té době práce kvalitativně velmi dobré. Mezi ně náleží několik italských pohledů, hlavně z Janova a jeho okolí (P 1095—1100), které ukazují, že Hollar i v tak pozdních letech neztratil smyslu pro jemnost kresby a jiné přednosti, kterými se vyznamenávaly lepty jeho nejlepší doby, jen když opravdu věnoval práci celé své hluboké umělecké nadání. Listy ty byly zhotoveny v letech 1665 a 1666, jeden dokonce 1669, avšak přes to možno je přiřadit k dobrým pracím doby antverpské. Také jiné čtyři lepty s vyobrazeními bouří na moři (P 1273—1276), které Hollar zhotovil podle vlastních předloh, náleží k poměrně dobrým listům Hollarovy pozdní doby. Srovnání s raným letem P 1282, rovněž obrazem bouře na moři, dá jasně vyniknouti nesporným hodnotám i těchto pozdních listů. Když rozdělíme řadu »Prospectus aliquot«, již sestavil Parthey z různých listů (P 727—738) podle správného návrhu Borovského,<sup>39)</sup> můžeme zjištit

<sup>38)</sup> Připojití možno podle udání Vertueova a podle slohových znaků P 954, pohled na Albury.

<sup>39)</sup> Borovský: Wenzel Hollar, 27. Bor. dělí řadu tak, že z roku 1643—1644 pocházejí lepty

ještě jednu řadu krajinářských leptů, jež patrně povstaly teprv r. 1664, jak ukazuje sloh listů a datum leptů P 732 a 733. Tato řada vyšla pak v Londýně u známého nakladatele Johna Overtona.<sup>40)</sup> Jak uvidíme později, byl Hollar v letech 1665—1670 zaměstnán hlavně kartografickou tvorbou a vypracováním různých londýnských plánů, takže se mu patrně pro tuto drobnou tvorbu nedostalo času. Teprv roku 1676 se vrací opět k »německým prospektům«. Roku 1669 podniká na rozkaz králův cestu do Tangeru, jejímž plodem je několik listů, plán Tangeru a pohledy na tuto vynikající přímořní pevnost (P 1187—1198, P 1199—1201, P 1202).<sup>41)</sup> Práce ty se neliší nikterak od jiných krajinářských prospektů Hollarovy pozdní doby; jsou to práce, u nichž praktické cíle měly větší význam než umělecké snahy. Na zpáteční cestě z Tangeru se naskytla Hollarovi nevíтанá příležitost, zobraziti boj na moři. Loď, která jej vezla zpět do Anglie, byla přepadena alžírskými piráty, vyvázla však bez větší pohromy. Na paměť této vzrušující události vyleptal Hollar list P 1247. Zase jednou vidíme, že Hollarovi scházelo nadání pro vylíčení dramatické události. Jeho zobrazení námořního boje je pojata úplně podle způsobu pohledů s ptačí perspektivy: vidíme na moři osm lodí, rozestavených jako na plánu, a jediná podrobnost, která naznačuje urputný boj, jsou obláčky dýmu, jež vystupují po stranách lodí od jicnů děl.

Po svém návratu se věnuje Hollar znovu ilustrační činnosti. Podle názoru Borovského procestoval tehdy celou severní Anglii a zhotovil řadu leptů podle studií sebraných na této cestě. Jak dalece má Borovský pravdu, když usuzuje tak z leptů pro Thorotonovo dílo »Nottinghamshire«, ukázali jsme již dříve. Zde chceme uvést ještě několik krajinářských leptů z let 1670—1677.

Přehlédneme-li celou krajinářskou tvorbu Hollarovu od návratu z Tangeru až po jeho smrt, nalezneme, vyjímaje pohledy na Tanger 1673 vydané, o nichž jsme již mluvili, jen jednu samostatně vydanou řadu pohledů, a sice anglické pohledy P 921—936. K této řadě zhotovil Hollar roku 1642 listy P 926<sup>42)</sup>, 928<sup>43)</sup>, 929, 930, 931, 935 a 936, roku 1650 a 1651 listy P 922 až 925, roku 1676 pak poslední listy řady, a to P 927, 932, 933<sup>43)</sup>, 934. Jsou to pohledy na Dover, Calais, Plymouth a Jersey. Dále nutno uvést z doby té čtyři listy, kterými Hollar doplnil svou starší serii římských pohledů podle kreseb S. Vrancka, vydanou poprvé 1650. Jsou to lepty P 1109—1112, vesměs signované a označené rokem vzniku 1673. U této řady pohledů vidíme

P 727, 728, 734, 735, 736, 738, spojené společným titulem »Prospectus aliquot«, kdežto jinou řadu tvoří zůstávajících šest listů (P 729, 730, 731, 732, 733, 737).

<sup>40)</sup> Dokazuje to adresa pozdního výtisku leptu P 737: Sould by John Overton att ye (Parthey má omylně the) white hors without Newgate.

<sup>41)</sup> Sedm kreseb k těmto listům se chová v B M.

<sup>42)</sup> Podle signatury na drážďanském exempláři.

<sup>43a)</sup> *Signovaný* (W. Hollar fecit) lept v B M a Windsoru.

<sup>43)</sup> Datování 1646 u Partheye nesprávné. Viz B M, Windsor.



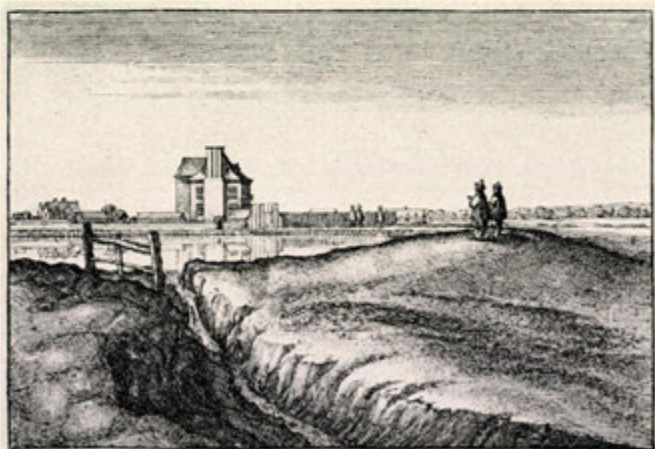
snad nejlépe, jak mistrova tvorba ke konci jeho života zhrubla. Prvních osm leptů tvořil v nejllepší své době; jsou to jemné krajiny, provedené sice podle cizích vzorů, avšak s takovým uměleckým jemnocitem, že hned na první pohled cítíš, že práce Hollarova dala teprv pravý výraz Vranckovým krásným pohledům, takže práce reprodukční je stejně cenným uměleckým výkonem, jako práce umělce-kreslíře. U pozdních leptů této řady (P 1109—1112) reprodukuje Hollar Vranckovu kresbu bez uměleckého zanícení antverpské doby; jemná gradace dřívějších leptů ustoupila zjednodušené a při tom až nepříjemně tvrdé tonině; přechod mezi stíny a světly je často příliš násilný, a dokonce tahy jehly nemají oné jemnosti a při tom jistoty, která byla nedostizitelnou předností zručné a při tom jisté ruky Hollarovy. Umělecké aspirace ustoupily, jen naděje v odbyt velí mu znovu sáhnouti k jehle a doplniti řady, které byly patrně častěji kupovány, novými lepty. Totéž pozorujeme i u jiné řady, jež měla patrně dříve značný úspěch: u pohledů na krajiny německé. Poukázali jsme již při rozboru tvorby let šedesátých na to, že se umělec vrací k svým kresbám z konce let dvacátých a začátku třicátých a že vydává roku 1665 velkou novou řadu o dvanácti leptech (P 751—762). Patrně z téhož důvodu jako roku 1665 vyhledává stařec, který stojí na prahu svého sedmdesátého roku, několik měsíců před svou smrtí, ještě jednou své staré kresby, které mu přinesly již tolik uměleckých a hmotných úspěchů. Podle našeho názoru povstala tehdy řada P 775—781 (»německé pohledy« nazývá ji Parthey), ovšem ne v tom složení, jak mnil Parthey.<sup>44)</sup> I při zcela běžném srovnání možno zjistiti, že i tyto listy jeho stáří jsou zcela jiného rázu než lepty doby německé neb antverpské. Jsou tvrdé v gradaci, většinou příliš černé; jemnost atmosférické perspektivy a náladvost je ta tam. Kresba je mnohem hrubší než u dřívějších prací, zmizely sice všechny stopy doby starší v jednotlivostech, avšak tím se celkem kompozice nestala dokonalejší. Všimněme si jen na př., jak tvrdě a při tom hrubě v kresbě jsou vyleptány Hradčany na leptu P 776; všimněme si také, jak schematicky je proveden na hladině Vltavy odraz stromů, jež jsou umístěny na levém konci kompozice, a srovnáme pak s tímto listem lept P 785, jemuž byla patrně tatáž kresba předlohou, aneb lept P 783. Oč silnější je umělecký dojem u obou leptů z řady »Malých pohledů«, i když se snad v kresbě jeví tu a tam nejasnosti podmíněné krajinářským pojmem, jenž se u Hollara ustálil po pobytu u Meriana!

Vedle této patrně málo výnosné tvorby našel Hollar za svého druhého pobytu v Anglii jiný obor působnosti, který mu nebyl neznám. Jak bylo

<sup>44)</sup> Vyloučiti nutno P 777, list ten patří k řadě P 739—756, zhotovené v Antverpách. Připojiti nutno P 872. (Muyderberg), P 898, (Wageningen), a P 1223, (kostel u rybníka podle Marka Geeraertse). Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon* I, 579, mní, že předlohou bylo dílo Marka Geeraertse mladšího, syna známého rytce, o jehož plánu Brug jsme šíře pojednali. Podle novějších prací zdá se však, že Hollar kopíroval zde dílo M. Geeraertse staršího (*Thieme-Becker* na uv. m. XIII, 326).



Náhrobek Baconův. 1670.



Waterhouse by Hingston.

W. H. B. delin. 18. July. 1865.

Mužská hlava, podle Lionarda da Vinci. 1660.  
Pohled na vodárnu u Islingtonu. 1665.



shora uvedeno, kreslil a leptal Hollar v svých mladých letech, hlavně za pobytu v Německu a v Anglii ke konci třicátých a na začátku čtyřicátých let plány měst. V Anglii commonwealthu a znovuzřízeného království se vrací k tomuto oboru, za doby antverpské poněkud zanedbávanému, a leptá dosti značné množství plánů měst a map, které mu vynesly vedle jména nejlepšího rytce plánů i skrovný úřad královský a nepatrný příjem. Roku 1666 je totiž jmenován kresličem plánů Jeho Veličenstva (totiž Karla II.) a roku 1668 se mu dostává z toho titulu také podpory v částce 50 liber jako dobrovolného daru a královské odměny za některé služby v službách králových vykonané.<sup>45)</sup> »W. Hollar Scenographus regis« signuje tímto svým titulem několik listů.<sup>46)</sup> O významu jeho titulu poučuje nás snad nejlépe jeho vlastní vysvětlení, které nám dal nápisem listu P 1131, kde pohled s ptačí perspektivy na chrám v Jerusalemě nazývá: Scenographica totius templi Hierosolymitani . . . . delineatio. Právě plány s ptačí perspektivy kreslené Hollarem v té době upevnilly znovu jeho slávu.

Kartografická tvorba má v tomto období Hollarovy činnosti velkou úlohu. O historických předpokladech kartografie pojednali jsme již při rozboru Hollarovy činnosti v Německu, mohli jsme však vedle plánů měst a pohledů na ně uvést jen jedinou mapu, kterou tehdy provedl, a to mapu Flander (P 683). Za prvního anglického pobytu pracoval jen velkou mapu Anglie s obrazy králů anglických (P 651) a tak zvanou vojenskou mapu Anglie v šesti listech (P 652—657), z doby antverpské neznáme vůbec podobných prací. Teprv v době druhého pobytu v Anglii se rozrůstá jeho kartografická činnost do značných rozměrů. Již roku 1653 leptá dvě mapy Irska (P 680, 681), v následujících letech vydal pak mapy skoro celé Anglie, ale také plány Afriky, Číny, Uher, Polska, Dánska, Flander, Jamaiky a Kréty.<sup>47)</sup> Hlavně v letech 1666 a 1671 zhotovuje mnoho map jed-

45) *Ziwný* 427 a n., po prvé objasnil jmenování Hollarovo a přinesl množství neznámého velmi cenného materiálu. Naše interpretace anglického textu, jak jej reprodukuje *Ziwný*, je poněkud odchýlná od překladu *Ziwného*. Text zní: Orders for paymt of the summe of fifty pounds to Mr. Hollar his Mats free gift and Royall Bountie for some services by him performed for his Mats service. Poslední slova překládá *Ziwný*: »pro královskou milost«, my »v službě krále«, čím nepřímě přece řečeno, že se mu odměny dostalo jako kresličů Jeho Veličenstva.

46) P 993, 994, 995, 996, 1078, 1079.

47) Z druhé doby anglické jsou tyto plány: P 644 Afrika, P 645 Afrika 1665, P 646 mapa římských silnic v Anglii, okolo 1658, P 647 Anglie, 648 Anglie po 1666, P 649 Anglie 1664, P 658 Barkshire 1666, P 659 Barkshire 1671, P 660 Barkshire, P 661 Cambridgeshire, Bor. 661 a Cheshire, Bor 661 b Essex — P 671, P 662 Hartfordshire 1668, P 663 Kent, P 664 Kent 1670, P 665 Kent, P 666 Knightlow Hundred, P 677 Middlesex, Bor. 667 a Norfolk 1670, Bor. 667 b Shropshire, Bor 677 c Staffordshire, P 668 South Wales, Bor. 668 a Surrey, P 669 Sussex, P 670 The River of Tyne, P 672—78 mapy pro Dugdalovo Imbanking of Fens, P 679 ostrov Man, P 680 Irsko 1653, P 681 Irsko, P 682 Enishowen, 1661, P 684 Flandry, P 685 Dánsko, P 686 Polsko a Litva, P 687 Uhry, P 690 cesty Aeneovy, P 691 Kreta, P 692 Palestýna a Egypt, P 693 Čína, P 694 Jamaika. *Dolenský*, na uv. m., Veraikon I, 75, doplnil seznam listy P 683 a, Zealand 1673, a P 964 a Chester. List P 689 nutno souhlasně s Borovským vyloučili z Hollarovy tvorby; u listu P 688 má exemplář B M tuto legendu: London, Printed for Richard Blome Ao 1669. Designed by M. Samson Geographer to ye French king and rendered into English and ill. by Rich. Blome.

notlivých anglických hrabství.<sup>48)</sup> Jsou většinou vydány londýnským nakladatelem Richardem Blomem a na některých listech čteme za jménem nakladatelovým slova »by His Majesties especial Command« (P 662, 668). Jsou tato slova snad v souvislosti s jmenováním Hollarovým scenografem anglického krále? Není vyloučeno, že Karel II. nařídil Hollarovi, vyleptati spolehlivé mapy jednotlivých částí Anglie a že náklad těchto map na sebe vzal Richard Blome, nechceme to však tvrditi s jistotou. Hollar vyleptal za svého druhého pobytu v Anglii na padesát map a řadí se tímto svým výkonem k neplodnějším kartografům XVI. století; jeho píle vynikne, vzpomene-li, že vedle prací kartografických byl zaměstnán také četnými pracemi ilustračními.

Mapy jsou nesteré jakosti. U všech nutno počítati s cizími předlohami, takže jen grafické provedení pochází od Hollara. Některé z listů jsou více než podprůměrné práce, tak na př. šest map pro jedno dílo Dugdalovo.<sup>49)</sup> Parthey skoro právem pochybuje o autorství Hollarově u pěti listů této řady (P 672—677), avšak signatura úplně stejně provedeného posledního listu P 678 odklízí naše pochybnosti, které by byly vzhledem k nedbalé práci bez svědectví signatury úplně oprávněny. Vedle toho vyskytují se však zase dobré mapy, jako P 646, mapa římských silnic v Anglii, a všechny mapy anglických hrabství. Rozbor jednotlivých map podle jejich kartografických předností náleží do dějin kartografie, přestaneme zde jen na několika poznámkách o jejich uměleckých hodnotách. Právem podotýká Hind,<sup>50)</sup> že Hollarovy mapy jsou již úplně moderní mapy. U dřívějších kartografů nalezneme mnoho alegorických a mytologických přídavek. Bohové větrů, řek, krajin a jiné alegorické postavy náleží k nezbytnému inventáři těchto starších map. Tyto zůstatky animistických názorů lze vysvětliti tím, že kartografie začíná v době, která věnuje zvýšenou pozornost řecké a římské mytologii, právě to pokladnici bájí, protkaných odvěkými animistickými pověrami. Mapy severní renaissance jsou skoro vždy takto zpestřeny a lze všechny tyto přídávky vysvětliti jen zálibou doby v mytologii a alegorii. Je zajímavé,<sup>51)</sup> že dokonce u Hollara nalezneme stopy těchto dřívějších kartografických zvyklostí, a to na velkém pohledu s ptačí perspektivou na Londýn z roku 1647 (P 1014). U tohoto listu vidíme napravo mužskou, nalevo ženskou alegorickou postavu na soklu vyplněném vysvětlivkami a adresou nakladatele. Nad městem na nebi jsou vedle kartuše s jménem města čtyři skupiny andílků, Merkur a Fama. Je to však výjimka v Hollarově tvorbě; všechny jiné mapy jsou prosty mytologických reminiscencí. Hlavní rozdíl mezi dřívějšími ma-

<sup>48)</sup> Sem patří listy P 658, 659, 660, 661, Bor. 661 a, Bor. 661 b, P 662, 663, 664, 667, Bor. 667 a, Bor. 667 b, Bor. 667 c, P 668, Bor. 668 a, P 669.

<sup>49)</sup> Dugdale, *Imbanking of Fens*, London 1662.

<sup>50)</sup> Hind na uv. m. 14.

<sup>51)</sup> Hind opomenul upozorniti na tuto okolnost.

pami a pracemi Hollarovými je však ten. Většina map a plánů kartografů z druhé polovice XVI. a začátku XVII. stol. je kreslena s ptačího pohledu. Kartografové přenesli tento způsob znázornění, totiž pohledy na individuální výseky krajiny, také do svých map, takže jejich mapy jsou konglomerátem takových individuálních pohledů, krajinářské mosaiky. Hollar a kartografie pokročilého XVII. století abstrahují ode všech podrobností, jež vnášely individualisaci do map, zřikají se všech skrytých krajinářských prvků a zaměňují prospekty na jednotlivá místa všeobecně platnými a přijatými schematickými značkami. Tak se stává z konglomerátu pohledů s ptačí perspektivy přesné abstraktní schema, vědecký dokument. I v těchto pracích Hollarových vidíme tedy jasně pokroky, jež možno zaznamenat ve všech oborech tehdejší vědy, pokroky od individuálního, často předsudky zbarveného chápání a pojmání věcí k vědeckému, přesnými daty podloženému názoru. Upozornili jsme již dříve na okolnost, že některé mapy ze začátku XVII. století se vyznačují proti dřívějším výrobkům tím, že se přesné měření stává podkladem kartografie místo dřívějších přibližných a proto nepřesných odhadů. Tato vymoženost spolu se zavedením určitých schematických značek pro města, řeky, pahorky, rovinu atd. umožnila teprve pokroky moderní kartografie, při čemž podotýkáme, že kartografické schema, jak je vytvořilo kritické století XVII., zůstalo mnohdy v platnosti až do začátku století XIX., kde hlavně pokroky triangulace a geodetického měření vedly k novému rozmachu kartografie. Vedle těchto vlastností, daných pokrokem vědy, vyznamenávají se Hollarovy mapy zvláštní osobitou fakturou. Jsou to listy velké plastické názornosti, získané dlouholetou zkušeností Hollarovou v gradaci, vedoucí k plasticitě. Dobře jsou na jeho mapách naznačeny vyvýšeniny, takže skoro hapticky vystupují ze základny. Gradaci podporuje poměrně značná jemnost Hollarovy linie, ačkoliv není to již jemnost prací antverpských. Výsledkem všech těchto složek jsou listy, které vědeckou přesností, poměrnou jemností provedení a tím podmíněnou plasticitou a přehledností náleží mezi nejlepší kartografické práce 50—70tých let XVII. století. Vedle těchto map zhotovuje Hollar jako v Německu množství plánů a prospektů měst, jež vyšly samostatně aneb ve vyjmenovaných topografických pracích. Na prvním místě dlužno jmenovati Hollarovy plány Londýna. Roku 1666 lehla velká část Londýna, skoro celé vnitřní město až po předměstí, popelem. Hollar nakreslil a vyleptal hned po požáru plán zničených částí Londýna s okolím, které zůstalo ohně ušetřeno. Slavný architekt Wren a Sir S. Pepys vypracovali plán, podle kterého se měla provést obnova města a při té příležitosti slyšíme pak z úst Pepysových slova velké chvály o Hollarově díle.<sup>62)</sup> Z doby krátce po požáru máme tři plány Londýna, P 1003,

<sup>62)</sup> The Diary of *Samuel Pepys*, edited by Lord Braybrooke str. 341, 1666 November 22nd.: My lord Branneker did show me Hollars new print of the City; with a pretty representation of that part



1004 a 1006. První dva byly zhotoveny ještě v roce 1666, třetí pak je datován rokem 1667. Vzniká otázka, který z plánů došel chvály Pepysovy. Živný<sup>53)</sup> uvádí v svém důkladném článku králův dopis z roku 1660, v kterém Karel II. vyzývá londýnského lord-majora T. Alleyna, aby město podporovalo Hollara, by mohl dokončiti svůj přesný plán města. Je to patrně týž plán, který byl ještě roku 1666 nedokončen, jak nám vypravuje Pepys, který však měl Hollar dokončiti podle královny výzvy, ke které se naskytla příležitost při Hollarově přísaze jako královského scenografa. Živný myslí, že se poznámka o nehotovém stavu plánu Londýna vztahuje k tomu listu, který povstal po požáru a u kterého Hollar úmyslně nechal prázdné místo, které bylo požárem zničeno. Podle našeho soudu není názor ten správný. Není to žádný z tří plánů Londýna po požáru, které jsme uvedli, protože tyto plány jsou dokončeny, jak vysvítá také ze slov Pepysových, výše uvedených. Hollar znázornil u jednoho z těchto plánů ty části města, které zůstaly ušetřeny, podle obvyklého způsobu s ptačího pohledu. ona místa pak, která byla zničena, kresbou, na které byly hlavní budovy čtvrti a ulice již podle moderního způsobu kartografie zakresleny v půdorysu (P 1006). U obou jiných plánů. P 1003 a 1004, zůstala místa požárem zničená prázdná, aby rozsah katastrofy lépe vynikl. Tyto plány nejsou tedy nedokončeným plánem, o němž mluví Karel II. v citovaném dopise a Pepys v svém denníku. Jeden z plánů z roku 1666 (P 1003 aneb 1004) byl patrně také podkladem jednání komise, jež byla zřízena pro nové vybudování města, a jeden z účastníků porad, John Evelyn, přiznává rovněž, že plán Hollarův je nej přesnější.<sup>54)</sup>

Kromě těchto plánů, jež vznikly po velkém londýnském požáru, pracoval Hollar o několika jiných plánech velkoměsta nad Temží. Jsou to listy P 1002, jenž povstal asi okolo 1660, P 999, P 1000, P 1001, vesměs před požárem, a P 1005, P 1007 a P 999 a, plány, které Hollar pracoval již po katastrofě roku 1666.<sup>55)</sup>

Všechny tyto plány (vyjímaje lept P 1007)<sup>56)</sup> jsou pracovány ještě podle ustáleného zvyku s ptačí perspektivy; jen listy plánu P 1007 jsou provedeny již moderním způsobem, kde místo vysokého prospektu je voleno stanovisko tak, abychom viděli pouze půdorysné schema města. Hodnota provedení je velmi nestejná, nutno však říci, že většinou jsou tyto plány práce, které ani zdaleka nelze srovnati s dřívějšími antverpskými jemnými

which is burnt, very fine indeed, and tells me, that he was yesterday sworn the Kings servant and that the King hath commanded him to go on with his great map of the City, which he was upon before the City was burned like Gombout of Paris, which I am glad of.

<sup>53)</sup> Živný na uv. m. 427.

<sup>54)</sup> The Diary of John Evelyn Esq., ed. Henry B. W. Leathe, London 1879, II 209. I (totož Evelyn) have since lighted upon Mr. Hollars late plan, which looking upon as the most accurate hitherto extant, has caus'd me, something to alter . . .

<sup>55)</sup> Hind na uv. m. 33—44, č. 6—15.

<sup>56)</sup> Hind na uv. m. 41 a násl.

pracemi. Hollarův způsob leptání se stal v těchto plánech kostrbatější; patrně mu ubývá smyslu pro jemné odstíny v gradaci. Tak na příklad působí plán P 1000 nečistým, černým dojmem; jemnost linie v podrobnostech zmizela, a také na méně pečlivém provedení legend vidíme, že Hollarova nejlepší tvorba náleží tehdy (roku 1666) již minulosti. Poměrně dobře je ještě proveden lept P 1002, který je snad částí velkého nedokončeného plánu, o němž jsme se již zmínili, a pochází asi z let okolo 1660.<sup>57)</sup>

Všechny jiné plány pak jsou již díla stárnoucího umělce, jehož vývoj byl již u konce. Dokazují to také dva pohledy na Londýn, jeden menší s vyobrazením města před požárem a po něm (P 1015), a druhý větší (P 1013) od Lambethu na pravém břehu Temže, kde můžeme na místě, které bylo zničeno požárem, zjistiti netušené pokroky obnovy města. Kostel sv. Pavla je již skoro dokončen; je to Wrenova stavba, na plánu vidíme jednu průčelní věž, není však ještě dokončena. Jak úplně správně uvádí Hind, je asi sotva celý prospekt Hollarovým dílem.

Oba pohledy ukazují skoro ještě jasněji než plány, že Hollarovo umění upadalo. Kresba se stala do krajnosti schematickou a co do jemnosti linie gradace a atmosférické perspektivy stačí srovnati londýnský prospekt z roku 1647 (P 1014) s prospektem od Lambethu (P 1013). Rozdíl se stane tak patrným, že další rozbor zdá se nám zbytečný.

Od tohoto krátkého pohledu krajinářské a kartografické tvorby Hollarovy v létech 1653—1677 přecházíme k jiným oborům, Hollarem dříve pěstovaným.

Krojové řady patrně nedoplňoval Hollar v těchto letech. Jako jedinou výjimku možno uvést několik vyobrazení mnichů a jeptišek (P 1971 až 1985). Původní řada zhotovená roku 1645, tedy v Antverpách, obsahovala patrně 9 listů.<sup>58)</sup> K nim připojil Hollar roku 1663 a 1664 dalších šest listů,<sup>59)</sup> z nichž hlavně nezřetelně datovaný list P 1983 svými nejistými a skoro nedbalými konturami ukazuje, že jde o poměrně pozdní práci Hollarovu. Tato serie byla patrně proto vydána, aby vyšla vstříc zájmu, který vzbudilo v anglické veřejnosti dílo »Monasticon Anglicanum«. Jiné krojové řady, zůstatek to odvěkého zájmu pro kuriosa, ale v svém druhu kulturní dokumenty, nepotkaly se patrně v těžké době porestaurační se zájmem obecenstva, hlavně ne řady »Aula Veneris« a »Ornatus muliebris«. Zato však možno vedle této doplněné řady vyobrazení mnichů a jeptišek, zhotovené podle vlastních předloh, poukázati na jinou řadu, která vznikla příležitostně za obnovených slavnostních ceremonií u dvora Karla II. Jsou to anglické kroje, užívané vysokými hodnostáři při slavnostní příležitosti,

<sup>57)</sup> Hind na uv. m. 33—34.

<sup>58)</sup> P 1971, 1972, 1973, 1975, 1976, 1977, 1981, 1984, 1985.

<sup>59)</sup> P 1974 (dat. 1663), 1978 (dat. 1664), 1979 (dat. 1663), 1980 (bez data), 1982 (dat. 1663), 1983 (s nezřetelným datem).

totiž při povýšení do některého z šlechtických stupňů. Řada ta byla Hol-larem zhotovena roku 1664. Je to dobrá průměrná práce, neukazující však proti dřívějším krojovým řadám nijakého pokroku, ale nelze také říci, že by klesla pod průměr umělecké hodnoty prací let čtyřicátých.<sup>60)</sup>

Tvorba portrétní zaujímá v letech šedesátých u Hollara úplně podřadné místo. S počátku tvoří Hollar portréty, z nichž některé se úplně vyrovnají dobrým leptům doby antverpské. Lept P 1431, portrét Juniův z roku 1659 podle Van Dycka, náleží k nejlepším pracím té doby. Obličej je systémem jemných čárek a teček vymodelován k velmi účinné plastice; srovnáme-li lept ten s dřívější podobiznou téže osoby, provedenou na začátku čtyřicátých let, uvědomíme si teprve značný rozdíl mezi listem provedeným způsobem, jenž vyhovoval technice leptu, a způsobem rytců Rubenso-vých, kterou chtěl Hollar v dřívějším leptu napodobiti (P 1430), a také přednosti Hollarova způsobu před manýrou rytců Rubensových. Dobrá práce je také portrét manželky Karla II., Kateřiny (P 1448), zho-tovený roku 1661. Srovnání leptů P 1540 a P 1541, na nichž na obou je podle tradice vyobrazena Laura, milenka Petrarkova, uka-zuje nám pak, že roku 1660, kdy byl zhotoven druhý list, nemá Hollar v některých pracích již té jemnosti provedení a tím také gradace, která vyznamenávala jeho práce doby antverpské, tedy také roku 1646, kdy po-vstal lept P 1540. Náčrt je totožný, jenže u leptu P 1541, tedy u listu po-zdějšího, je dosti nápadné silnější zdůraznění kontury. Celkem možno říci, že kresba je méně propracována než u leptu P 1540, vzorek na šatech je temnější na úkor celkového dojmu gradace listu, vlasy nejsou kresleny tak jemně jako u leptu prvního a také povšechná modelace obličeje je zachy-cena lépe na leptu dřívějším. Přes to nelze říci, že by tvorba šedesátých let byla již úpadkem proti tvorbě let čtyřicátých, ale patrně působila hro-madná ilustrační tvorba nepříznivě na celkový charakter těchto prací Hol-larových.

Datum 1665 nese lept s portrétem Hobbesovým (P 1417), který se stal známým proto, že se jeden z nakladatelů Hollarových, P. Stent, zdráhal přijmouti hotovou desku, kterou Hollar měl již dokončenu roku 1661, patrně aby stlačil odměnu Hollarovu za zhotovení desky.

Hollar si stěžuje na tento, jak sám myslí, podvodný postup Stentův v psaní, adresovaném známému Johnu Aubreyovi, tvrdí, že někdo z Hob-

<sup>60)</sup> Drážďanský exemplář je poněkud odchylný od listů uvedených Partheyem P 1988, má tam tuto legendu: *Hollari Habits or the Nobility in their Creation Robes, The Original Plates Engrav'd by W. Hollar 1664 Printed for John Bowles at N 13 in Cornhill.* Tužkou je připsáno na jednollivé listy P 1988 Charles 2<sup>nd</sup>, P 1989 Earl of Arundel, P 1990 Duke of York, 1991 Marquess of Hamilton, P 1992 Earl of Rochester, P 1993 Lord Beaumont, P 1994 Arch. Williams, P 1995 Earl of Salisbury, P 1996 Judge Hutton. Poslední dva podpisy souhlasí s údaji Vertueovými. I když nápisy listů jsou pozdější, nejsou přece bez hodnověrnosti, protože i slohem i podpisy patrně podle autentických názvů připojenými možno serií datovali rokem 1664.



besových známých našel portrét velmi podobný, a nařká, že patrně je jeho námaha ztracena a deska mu zůstane ležeti.<sup>61)</sup>

Zkoumajíce lept ten kritickýma očima dneška, nemůžeme posouditi, v jaké míře bylo vyobrazení podobné Hobbesovi a jak dalece se odchýlil Hollar od pravdy. Hobbesův portrét v londýnské galerii portrétů,<sup>62)</sup> namalovaný malířem Jos. Mich. Wrightem, odchyluje se v některých podrobnostech obličeje od Hollarova listu. Je však pravděpodobno, že tyto odchylky jdou více na účet malíře, který maloval předlohu, podle které Hollar list leptal, a to antverpského rodáka Jana Bapt. Gaspars,<sup>63)</sup> který byl pomocníkem Knellerovým a Lelyho.

Více dekorativní malíř než portrétista, zavinil Gaspars snad to, co Stent vytýkal Hollarovi, totiž malou podobnost leptu se zmíněnou osobou. Posuzujeme-li jen uměleckou stránku leptu, nechápeme Stentova zdráhání. Lept náleží k výborným listům Hollarovým svým jemným odstupňováním stínů a světél od hluboké černi v oděvu až k nejvyšším světlům v obličeji. Obličej je proveden technicky bezvadným, velmi jemným čárkováním a tečkováním, kontury jen velmi málo vystupují, takže list vzhledem k poměrně pozdní době vzniku (1661 nebo 1665) a přirovnán jsa k jiným pracem té doby, zasluhuje čestného místa v Hollarově tvorbě.

Méně významný je portrét E. Allena, zhotovený Hollarrem podle van der Borchtova obrazu 1666 (P 1338), a portrét lincolnského biskupa Roberta Sandersona z roku 1668 (P 1500).

Zajímavo je, že Hollar zhotovil v druhé době anglické mnoho leptů s náboženskými náměty. Až do té doby pracoval jen příležitostně listy s náboženskými náměty aneb kopíroval některého slavného mistra, na př. Holbeina, Lionarda, Rafaela a j. Teď zhotovuje celé řady ilustrací k Starému aneb Novému zákonu. Nezmýlíme se, přepíšeme-li i tyto řady ilustrační tvorbě Hollarově. V době, kdy bojoval toliko o živobytí, kdy umělecké aspirace byly zatlačeny starostmi všedními, nemohl si voliti práci podle své záliby, nýbrž vyřizoval prostě zakázky, jak se naskytly, nehledě k tomu, vyhovuje-li jemu námět či ne. Tak vznikla řada P 8—51, ilustrace ke Genesi, z pozdní doby, velmi slabá řada P 52—58, rovněž náměty z Genese, a čtyři listy P 59—62, z nichž dva první jsou signovány a datovány.<sup>64)</sup>

Jsou to vesměs málo významné práce, provedené jednoduchým kreslířským způsobem, u kterých Hollar určitě nechtěl řešiti nějaké závažné umělecké problémy. Dále možno zde vyjmenovati lepty P 64, Lot a jeho

<sup>61)</sup> Autentický text tohoto datovaného 1. srpna 1661 přinesl poprvé Živný ve svém již vzpomenutém článku na str. 357. Viz také *Borovského*, Hollar 123.

<sup>62)</sup> National Portrait Gallery č. 225.

<sup>63)</sup> Též Gaspars aneb Jaspers, někdy nazýván Lely-Baptist. *Wurzbach*, *Niederländisches Künstlerlexikon* I, 753. Lept nese nesprávnou formu jména »Caspar«.

<sup>64)</sup> P 59: W. Hollar fecit 1674, P 60: W H 1674.

dcery, P 66, oběť Abrahamova, P 70, část titulního listu P 2662, P 78—84. řada »utrpení Kristova«, která vyšla v knize vydané roku 1670 pod titulem »The office of the Holy Week,<sup>65)</sup> P 85—96<sup>66)</sup>, dvanáct vyobrazení příběhů z Nového zákona, která náleží podle Vertua ke knize Common Prayer Book,<sup>67)</sup> P 108, Kristus na kříži, P 142—155, řada, která vyšla v knize Cave: Antiquitates Christianae roku 1675, o které jsme se již zmínili, P 156, P 159 a 160, sv. Benedikt, sv. Deikola a sv. Egwin, P 175. sv. Bathilda, P 204—215, ilustrace k modlitební knize z roku 1672, P 224. modlitba k beránku, P 225, litanie.

Jak viděti, byla činnost ta dosti značná, nelze však u žádného z vyjmenovaných listů poukázati na takové hodnoty, kterými by snad vynikly nad průměr ilustrační tvorby Hollarovy. U všech těchto listů byl Hollar prostě umělcem reprodučním, kopíroval to, co jiní nakreslili v předloze, a necítil patrně potřeby, změnití námět tak, aby získal na umělecké hodnotě.

Zakončíme přehled tohoto období Hollarovy tvorby několika lepty, které částečně jsou v souvislosti s jeho tvorbou ilustrační. Je to několik titulních listů pro rozličné knihy vydané v letech 1663—1677.<sup>78)</sup>

Možno o nich opakovat to, co bylo řečeno již několikrát dříve. Jsou to listy rozličné umělecké hodnoty, u kterých jen technická stránka může býti předmětem úvahy pro posouzení Hollarovy činnosti, protože kresba určitě není provedena jeho rukou. Jsou to prostřední, někdy až slabé práce, které doplňují celkový obraz, získaný rozbořem pozdní tvorby Hollarovy.

Ze všeho, co jsme uvedli, je patrné, že podklad tvorby Hollarovy se úplně změnil. Londýnští nakladatelé neměli tradici holandských velkých obchodníků s grafikou a uměleckými věcmi. Byli to lidé převážně praktického založení, kteří ještě tu a tam publikovali některé krajinářské řady Hollarovy, kteří však neměli smyslu pro velká vydání podle vzorů publikací vyšlých u známých antverpských nakladatelů, jako na př. Ikografie Van Dyckova. Kartografické a topografické listy to byly, pro které našli v tehdejší Anglii nejspíše odbyť, a tím se vysvětluje částečně jedностrannost Hollarovy tvorby. Je zajímavé, že v londýnské době nepovstala žádná z velkých slavných reprodukcí leptů Hollarových podle některého z mistrů, kteří byli Hollarovi předlohou v Antverpách, na př. Holbeina, Tiziana, Giorgiona atd. Neodpovídalo tomu také sociální složení tehdejší anglické veřejnosti. Jak již bylo v úvodu k této kapitole řečeno,

<sup>65)</sup> Borovský, Wenzel Hollar, k č. 78—84.

<sup>66)</sup> V B. M. jsou listy P 86, 87 a 88 také signovány plným jménem Hollarovým.

<sup>67)</sup> Vyloučení nutno tak zv. satyrickou paši, která má velmi málo znaků Hollarova umění.

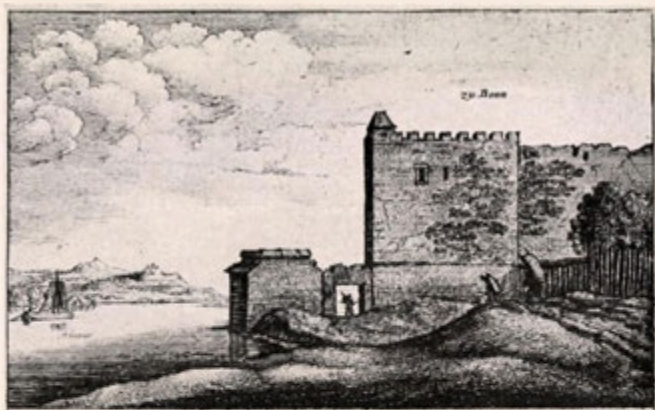
<sup>68)</sup> William Sanscroft: Lex ignea P 2687, 1666; The Causes of the Decay P 2653, 1667; The Psalms of King David . . . by Miles Smyth P 2683, 1668; William Walker: A new Dictionary of English Particles P 2691, 1668; Five Sermons preached . . . by the Lord Bishop of Ely P 2662, 1669; The Bishops of Exon's Caution against false doctrine . . . P 2663, 1676; The Bishop of Worcester's Letter Bor. 2650 a 1662; A Chaine of Scripture Chronology by T. A., P 2654 bez data.

ztratila šlechta, pokud stála na straně králově, v dobách commonwealthu všechno, co činilo dříve podklad její moci a jejího bohatství. Veselý, jemný život doby Karla I. se nevrátil ani v prvních letech po restauraci království v Anglii; anglické střední třídy měly mnoho práce, aby napravily všechny škody, způsobené válkami občanskou a vnějšími a po roku 1666 byl hlavně londýnský občan plně zaměstnán znovuvybudováním města, které známou katastrofou bylo skoro úplně zničeno. Vybudování nového města šlo tak rychle ku předu, že v hlavních částech bylo hotovo, když ještě královská komise pro znovuvybudování podle určitého plánu komunikačními a estetickými důvody podloženého nebyla ještě ani s předporadami hotova. Je samozřejmé, že praktičtí Londýňané, kterým zničením holandské nadvlády na moři kynula skvělá budoucnost na poli zahraničního obchodu, neměli za takových okolností příliš mnoho smyslu pro grafiku, jež mohla jen u národa saturovaného, po jemnějších kulturních požitcích pahnoucího nadíti se odbytu. Tím se tedy vysvětluje pozoruhodná okolnost, že reprodukce a portrétní tvorba Hollarova v té době úplně přestává. Bylo tedy nutno hledati náhradu, a tu stárnoucí umělec našel v ilustrační tvorbě pro díla, shora blíže vzpomenutá. Lze lehce pochopiti, že se za takových okolností nemohl Hollar věnovati každé práci tak, jak to dělával v Antverpách, kde ovšem bylo nutno pamatovati na silnou soutěž jiných vynikajících umělců-grafiků. Když přišel po druhé do Londýna, neměl takřka rovnocenného soupeře. Lowell, Gaywood, King, Faithorne a jiní rytci, kteří se částečně také přizpůsobili Hollarovu leptu, nebyli nikdy Hollarovi rovnými soupeři, takže měl tehdy jakési přednostní postavení mezi anglickými grafiky. Tím se vysvětlují i jeho dosti rozsáhlé styky s některými předáky kulturního života v Londýně, Evelyn, Pepys, Aubrey, Wren, Dugdale, Ashmole vážili si a cenili skromného českého emigranta. Z biografických zpráv uveřejněných Živným víme, že mu také častěji pomáhali v obtížných situacích, jež byly u Hollara v druhé době londýnské patrně chronické. Není divu. Poměr umělce k veřejnosti byl zcela jiný než za doby prvního londýnského pobytu aneb v Antverpách. Hollar není již šlechticem českým, který se svým šlechtickým znakem a titulem může honositi stejně jako Van Dyck, Sir Peter Lely aneb Sir Godfrey Kneller. Klesl v Londýně commonwealthu a restaurace na sociální stupnici. Náležel sice od roku 1666 mezi »kings servants«, nenabyl však již nikdy toho postavení, které zaujímal v Londýně, když ještě mocná ruka Tomáše Howarda jej chránila, aneb když v Antverpách leptal pod svou vlastní podobiznu P 1419 »Wenceslaus Hollar Gentil homme ne a Prague«. Z umělce úzce spojeného se vznešenou společností anglického dvoru se stal chudý, skrovný pracovník, který často je utiskován svými novými chleboďárci, londýnskými nakladateli, který dokonce skrývá své



jméno, aby se vyhnul patrně příliš dotěrným věřitelům.<sup>69)</sup> Zdá se skoro, jakoby tato sociální degradace, způsobená poměry, působila i na uměleckou úroveň Hollarovy práce. Především nutno poznamenati, že u většiny prací, provedených v letech 1653 až 1677, měl Hollar již předem vázané ruce tím, že nakladatelé mu dodali nákresy ilustrací, které měly býti zařaděny do knih a že podle těchto předloh Hollar měl vyteptati v určité době listy, charakteru a kresbě předlohy úplně vyhovující. Jen někdy, když mu bylo popřáno zhotoviti předlohy, jako na př. pro Dugdalovo dílo o svatopavelském kostelu, možno pokládati lepty úplně za plody umění stárnoucího umělce. U všech jiných prací stal se Hollar prostě reprodukcijním umělcem, ba někdy dokonce jen reprodukcijním řemeslníkem, který takto provedeným listům věnoval sice svou osvědčenou technickou zručnost, který však neměl úmyslu a příležitosti přetvořiti je tak, aby vyšlo z jeho ruky umělecké dílo a ne jen suchá ilustrace. Ovšem, že tento druh tvorby měl zase určitou přednost. Poznamenali jsme již, že se Hollar stal takto vědeckým, věcným ilustrátorem knih, u kterých tento druh ilustrací vhodně doplňoval text, napsaný se stejných hledisk. Nechceme tím říci, že Hollar vytvořil úplně sám novou vědeckou ilustraci, naopak byla to z velké části všeobecná orientace doby, která naléhavě žádala a přála si takových publikací; nemalou zásluhu měli také ti, již zhotovovali předlohy, podle kterých pak Hollar prováděl své lepty; avšak nemalý podíl na této nové tvorbě měl umělec, který celým svým nadáním a hlubokým realistickým založením, spojeným s podivuhodně jemnou a elastickou technikou, dovedl tyto věcné náměty reprodukovati tak, aby pokud možno nejméně vynikly ve faktuře rušící individuální znaky umělce a aby ilustrace dostala ráz všeplatného vědeckého dokumentu. Z těchto předpokladů se nám jeví Hollarova tvorba v jiném světle než jeho kritikům, kteří mluví poněkud s pohrdáním o tom, že pouze reprodukoval, avšak netvořil. Nalezneme v této jeho tvorbě sice mnoho listů, u nichž jsme na rozpacích, jde-li ještě o tvorbu uměleckou či jsou-li to již práce řemeslné, avšak nalezneme odškodnění zase v jiných listech, v kterých se přes úplnou věcnost a skromnost námětu jeví tolik opravdového umění, že takové listy, jako na př. Hollarovy škeble, řadíme mezi mistrovská díla světové grafiky vůbec. Tak poskytuje toto poslední období Hollarova života zvláštní obraz. Starý umělec, tolikrát zklamaný a zdrcený neúspěšným během událostí, bojuje zoufale jen o svou existenci; zhotovuje někdy práce, o kterých bychom pochybovali, že je vytvořil mistr německých a anglických krajinářských řad; jsou však signovány pravou signaturou a tak nezbyvá než přiznati, že chudý umělec pospíchal z přinucení někdy tak s provedením objednaných listů, že vyšly z jeho ruky úplně podprůměrné listy, jako na př. P 678. Jindy se zase umělec zoufale

<sup>69)</sup> *Životý* na uv. m. 426.



Skull by John Oulton att y<sup>e</sup> white hors without Henegate.



Strasbourg

Pohled na Bonn. Okolo 1664.

Pohled na krajinu u Štrasburku. Okolo 1665.



Škeble. 1660.



brání proti úpadku svého umění a zhotovuje listy, jež připomínají nejlepší dobu antverpskou, jako na př. portrét Hobbesův (P 1417). Většinou jsou však tyto lepší práce provedeny přibližně až do roku 1665. Od té doby až k Hollarově smrti v roce 1677 pozorujeme nezadržitelný úpadek umělecké hodnoty jeho prací. Naznačili jsme již během rozboru, v čem záleží tento úpadek; protože však tato stránka Hollarovy tvorby byla ještě poměrně málo objasněna, doplníme svůj rozbor několika poznámkami. Nemáme možnost srovnati Hollarovu portrétní tvorbu antverpskou s podobnými pracemi druhé doby londýnské, protože Hollar jen výjimečně pracoval v letech 1653—1677 portréty. Tato okolnost je zase v souvislosti se změněnými sociálními poměry v tehdejší Anglii. Šlechta neměla již potřebu jemných reprodukcí Van Dyckových portrétů a anglické měšťanství touhy po nich ani tehdy, ani kdykoliv později necítilo. Hollarovy vlastivědné ilustrace z této doby nelze rovněž srovnati s pracemi z doby antverpské, protože šlo o nový obor tvorby Hollarovy. Srovnání obou období bude snad nejspolehlivější, zvolíme-li za základ krajinářské lepty, z německé, první londýnské a antverpské doby na jedné straně, na druhé pak pozdní prospekty z okolí Londýna. Lept s Greenwichem v popředí (P 977) povstal, jak již bylo řečeno, v roce 1637 a je to první krajinářský lept zhotovený Hollarem v Anglii. První list má v kartuši nalevo věnování tehdejší anglické královně Marii Henriettě, je tedy samozřejmé, že Hollar věnoval práci určené královně veškerou péči. V podrobnostech poukazujeme na rozbor listu v třetí kapitole. Ještě jednou však zde uvádíme, že lept ten náleží k nejlepším Hollarovým krajinářským výtvorům vůbec. Jemnost kresby a gradace, přirozenost, pojetí krajiny, která má všechny přednosti krajiny realistické a komponované, jemnost jednotlivých odstínů černobílé stupnice, hloubka lineární a atmosférické perspektivy dokazují, že se Hollar tehdy úplně vyrovnal kterémukoliv velkému krajináři holandskému a v grafice neměl rovného soupeře. Zcela jiný je dojem získaný rozbohem leptu P 919, s pohledem na vodárnu (Waterhouse) v Islingtonu. Hollar užil i u této pozdní práce z roku 1665 starého kompozičního prostředku, dodati obrazu hloubky temným popředím a světlejším pozadím. Jak rozdílný je však způsob provedení mezi pohledem na Greenwich a tímto pozdním leptom! Náhle, skoro bez přechodu, převádí nás Hollar u tohoto pozdního listu od hluboké černi popředí k světlé šedi v pozadí. U greenwickského listu použil Hollar rovněž černého repoussoiru, který však byl tak jemně proveden, že se nikde nevyskytlo úplně hluché místo. U leptu z roku 1665 je však právě v popředí taková hluchá černá skvrna, černí je naprosto neprůhledná a hned vedle ní je místo úplně bílé. Již z toho příkladu vidíme, že gradace není tak dokonalá jak u leptů z roku 1637. Také způsob kresby je zcela jiný. Hollar užívá u obou leptů jako obvykle systému

zkřížených čar doplněných tečkováním. U leptu raného jsou však čáry provedeny velmi jemně, někdy až mikroskopicky jemně a intervaly mezi jednotlivými tahy jehlou jsou tak úzké, že celý tento systém splývá v jednotnou plochu s nenáhlými přechody. Na pozdní lept nevynaložil Hollar tolik péče. Čáry jsou mnohem hrubší; intervaly jsou širší, přechody od stínů k světlům bez zprostředkujících jemných čar, takže celkový dojem není tak ucelený jako u leptu z roku 1637. Všimněme si dále provedení jednotlivostí. U greenwichského leptu je kresba i v jednotlivostech až neuvěřitelně jemná. Pozorujeme to u stromů v popředí a v pozadí, u lodí na Temži, u jednotlivých budov, u domu na pravé straně listu s kartuší, a hlavně pak u dvou ženských postav v popředí, u nich možno dokonce rozeznati nejmenší podrobnosti kroje. Také na leptu P 919 vidíme dvě postavy, stojící na břehu řeky, jsou to však pouhá schemata pro lidské postavy, bez detailů; jen světlejší aneb temnější skvrny sestavené v lidskou postavu podle způsobu náčrtů. O atmosférické perspektivě nelze vůbec u tohoto listu mluvit, není zde takových prvků, které by pomáhaly ji vyvolat. Značné kontrasty mezi popředím a pozadím nedají vzniknouti dojmu atmosférické hloubky. Také u jiných listů téže řady pozorujeme totéž. Poučný je zvláště lept P 915. Zase vidíme úplně temné popředí, dále pak světlejší střední část prostoru a světlé pozadí. Na nebi světlejší a temnější oblaka. Srovnáme jen kresbu temných oblak nad popředím. Schematická kontura je vyplněna pravidelným šrafováním, takže vzniká temněšedá kulisa, v barvě úplně jednotná, bez světlejších aneb temnějších míst. Jak zcela jinak jsou provedena oblaka u greenwichského listu! Čáry jsou mnohem jemnější, intervaly mezi nimi užší a gradace tak pružná a při tom tak rozsáhlá, že by úplně stačila tato plastická oblaka, aby umělec dostal přesvědčivou atmosférickou perspektivu. Místo nehybné a zbytečné kulisy pozdního leptu vidíme u listu z roku 1637 velmi účinný a důležitý, výborně provedený kompoziční prvek. Skoro u všech těchto pozdních prací pozorujeme toto zhrubnutí techniky a tím podmíněnou ztrátu těch hodnot, kterými se dříve vyznamenávaly Hollarovy práce. Jen ještě jeden příklad. U leptu P 1027 je celá pravá strana arkády a emporová galerie přešrafována čárkami, aby byl tak vzbuzen dojem stínu. Tahy jsou provedeny podle pravítka, avšak s nepravidelnými intervaly. Čáry jsou někdy temnější, někdy zase světlejší, takže celý tento systém je příliš vtravý a nedá vzniknouti dojmu jednotného, průhledného stínu, protože se jednotlivé čáry následkem vyjmenovaných nepřesností v provedení nespojují v celkovou plochu. Hollar se stává u těchto pozdních listů nedbalým a tak mohla vzniknouti anekdota, že pracoval podle přesýpacích hodin.<sup>70)</sup> Strutt

<sup>70)</sup> Zpráva ta se vyskytuje poprvé v knize *Jos. Strutta: A biographical Dictionary*, London 1786 II 26 a jedna z mnohých anekdot, jimiž po smrti umělcově byla „obohacena“ jeho biografie.

nám vypravuje, že byl placen od nakladatelů podle času, který spotřeboval k zhotovení leptu. Ačkoliv nejsme toho názoru, že tato zpráva je pravdivá, tají v sobě přece jen správné jádro. Hollar totiž a jeho nakladatelé neměli přílišného zájmu na tom, aby list byl proveden do všech podrobností s tou jemností, jak ji nalezneme u dřívějších leptů Hollarových, které pracoval většinou proto, že ho práce lákala. U mechanické reprodukční práce, kterou byl zaměstnán v posledních letech svého života, zmizela tato vzpruha, takže výsledkem byly práce toho druhu jako na př. vyjmenované krajinářské lepty P 919, P 916 aneb list P 1027. Nevíme bezpečně, jakou odměnu dostával Hollar za svou práci od nakladatelů. Struttovu zprávu, že dostával čtyři pence za hodinu, nelze doložit důkazy,<sup>71)</sup> Živný<sup>72)</sup> však uvedl některá data, z nichž se dovídáme, že za čtyřicetpět ilustrací pro dílo Dugdalovo o svatopavelském chrámu obdržel celkem 185 liber a deset šilinků. Je to tedy něco přes tři libry za list, při čemž nutno uvážit, že mnohé listy této knihy jsou značných rozměrů a že Hollar kreslil si také sám předlohy. Není tedy odměna příliš velká, zvláště uvážíme-li hodnotu peněz v časech commonwealthu. Současně se dovídáme z těchto záznamů, že náklad na ilustrace velkých vlastivědných děl Dugdalových byl kryt z podpor subskribentů, mezi nimiž zase nalezneme jméno Aubreyho, Ashmola, Barlowa, správce bodleyanské knihovny, a jiných.<sup>73)</sup> Nevalné sociální a hmotné postavení Hollarovo působilo také asi nepříznivě na uměleckou úroveň jeho prací. Pospíchal asi častěji s prací, aby dostal co nejdříve odměnu, a pečlivé provedení jen oddalovalo tento vytoužený okamžik. Zdá se, že odměna byla alespoň u velkých vlastivědných děl Dugdalových vždy již předem stanovena, takže i tak nebylo tu té mocné vzpruhy k práci, jak ji prováděl Hollar za pobytu antverpského. Také pokusy nesvědomitých nakladatelů,<sup>74)</sup> již chtěli Hollara připravit o skrovný výdělek, působily asi neblaze na jeho uměleckou činnost. Nevíme, zemřel-li Hollar opravdu v nouzi. Vypravování Struttovo,<sup>75)</sup> že ještě na smrtelné posteli vymáhal soudní exekutoři od něho zaplacení dluhů, vzniklo podle všeho teprv dlouho po jeho smrti.

Posuzujeme-li Hollarovu tvorbu, přiznáme mu velmi čestné místo v světových dějinách grafiky. Mezi vynikajícími uměleckými zjevy XVII. stol. je Hollar dosti osamocen. Od holandských mistrů jehly, jako Rembrandta, Ruysdaela neb Ostadeho, dělí ho celkové pojetí cílů umění. Vzpomenutým umělcům je každé dílo, ať olejomalba, ať dílo grafiky, osobním projevem, kterým prozrazují své nejtajnější umělecké tužby a snahy. Hollarova osoba, Hollarův vnitřní život aneb sklon k určitému uměleckému směru má v jeho pracích vždy jen velmi podřízenou úlohu, neboť jemu je nade všechno naprostá umělecká objektivita, ovšem pokud byla možná

<sup>71)</sup> Strutt na uv. m. II, 26. <sup>72)</sup> Živný na uv. m. 355 a n. <sup>73)</sup> Živný na uv. m. 356.

<sup>74)</sup> Živný na uv. m. 357. <sup>75)</sup> Strutt na uv. m. 26.



u umělce, který jako každý jiný byl tisícerými pouty spojen s životem a kulturou, z kterých vyrostl. Pokud možno, snaží se však potlačit osobitost tendencí, projevujících se v jeho leptech. Tato objektivita vede ho k důslednému realismu, který můžeme dokázat v pracích raných stejně jako v leptech, které zhotovil na sklonku svého života. Je samozřejmé, že na mladou vnímavou duši našeho umělce působily některé vlivy mistrů, u nichž se učil, avšak tyto komposiční odchylky od důsledného realismu ztrácejí se čím dále tím více: Hollar se ke konci prvního londýnského pobytu osvobodil úplně od těchto zbytků starší tradice, pokud ovšem nebyly všeobecným znakem umění tehdejší doby. V druhé době londýnské jde jeho realismus tak daleko, že se jeho lepty stávají přímo vědeckými dokumenty. Hollar nebyl mistrem, který samostatně komponoval, neboť i jeho krajiny, které jsou úplně samostatné práce, jsou úplně realistické, takže vlastně tvůrkyní komposic je příroda sama. Hollar nemiloval také zobrazovati vzrušené scény plné bouřlivého pohybu. Ve všech jeho listech se zrcadlí věčný klid bystrého, avšak na hlavní věci soustředěného pozorovatele. I tam, kde reprodukuje scény sestavené z figur v poměrně dosti silném pohybu, na př. kresby Cleynovy, dovede ve svých leptech transponovati tyto komposice v příběhy, u nichž rušný děj nevstupuje příliš silně. Nebyl grafikem, jenž miloval dramatické scény, nebyl také umělcem, který sám hloubal o záhadách lidské duše a kterému bylo potřebou zachytiti věrně duševní stavy zobrazených osob, zobraziti hněv, nenávist a zoufalství a zbožnou extasi, radostné pohnutí a hlubokou sklíčenost. U jeho studií ženských krojů vidíme takřka jen masky lidských fyziognomií, a jeho portréty se vyznačují stejným klidem jako jeho krajiny. Jen tam, kde reprodukuje podle jiných mistrů, setkáme se s věrným vyličením všech psychických stavů, protože musil věrně realisticky reprodukovati to, co viděl na předloze. Při tom není nikdy jen kopistou. Od svých prvních nezralých pokusů reprodukovati Dürerovy rytiny až do doby antverpské usiluje stále o zjemnění své techniky, o obohacení gradace, o plastickou výraznost. Jeho jehla nabývá časem nevidané dosud jemnosti tahu a v některých listech úspěšně závodí z jemností a měkkostí mezzotinta. Dokonalost techniky, zvláště bohatá stupnice gradace a jemnost vedení jehly, umožňuje mu nejen přesnost v kresbě, nýbrž nezvyklou ilusivnost v znázornění látkové povahy některého předmětu. Mistrně dovede vykouzlití mdlý lesk škeble, měkkost sametu, tvrdý lesk atlasu s nekonečnou hrou stínů a světél, hebkost měkkých vlásků kožešin, ba dokonce lehký pel šupin na křídlech motýlů. Technika a realistické pojetí dává jeho dobrým listům zvláštní svěžest, již se jeho lepty výhodně liší ode všech dřívějších prací a od pokusů jeho následovníků. Jeho hluboké umělecké nadání proniká ve všech jeho dobrých listech, takže výtku, že byl jen reprodukcí umělcem, ztrácí své oprávnění. Také rozlišování

mezi tvorbou, na př. krajinářskou a portrétní, je bez významu, posuzujeme-li tvorbu Hollarovu se stanoviska shora uvedeného. Jednomu z dnešních pozorovatelů hověí snad lépe jeho krajinářská tvorba, jinému tvorba portrétní, posuzujeme-li ji se stanoviska subjektivního, avšak podle našeho názoru nelze mluvit o umělecké převaze toho neb onoho umělecké tvorby Hollarovy. Všechny jeho lepty jsou nám stejně cennými dokumenty pro poznání jeho činnosti, byť i jejich kvalita byla velmi rozlišná. Máme za to, že dobré portrétní neb reprodukční lepty zjednávali neméně jasna o podstatě Hollarova umění jako jeho krajiny. Ve všech leptech Hollarových pozorujeme jeho kreslířské vlohy, jeho nadání pro plastické chápání a znázornění skutečnosti, ale ani u mistrných leptů doby antverpské, u kterých jsme mohli zjistiti značný malebný ráz, nestává se malířem grafikem, jako na př. Rembrandt. Vždy zůstávají jeho formy pevné a jisté, vždy používá jemné gradace k tomu, aby vymodeloval přesvědčivě znázorněný předmět. V některých leptech však vykouzil jemností své jehly překrásný jednotný tón, který je přibližuje k vynikajícím výtvorům štětce některých holandských mistrů.

Jeho umělecký vzrůst leží jasně před námi. Po nesmělých začátcích ve vlasti, kde kopíruje hlavně rytiny Dürerovy, odchází do velké německé dílny, a tam si osvojuje dosti značnou technickou zručnost. Práce jeho z této doby jsou celkem průměrné umělecké hodnoty, jen některé listy podle Rembrandta a Bylerta a malé krajiny svědčí o značném uměleckém nadání našeho grafika. Roku 1636 odchází do Anglie, která se mu stala druhým domovem. Začíná nejplodnější doba Hollarovy tvorby. Náš umělec zhotovuje teď vedle příležitostných listů, pohledů na města, plánů a krajinek, množství leptů portrétních, krojových a reprodukčních. Jeho technika se stále zdokonaluje. Ke konci doby londýnské a v Antverpách, kam se odstěhoval pro občanskou válku v Anglii, dostoupil vrcholu svého uměleckého vzestupu. Na začátku padesátých let se stěhuje opět do Londýna. Jeho práce z druhého pobytu v Anglii jsou však zcela jiného rázu než lepty dřívější. Jsou to převážnou většinou reprodukční lepty, určené za ilustrace pro velká vlastivědná a topografická díla. Hollar se v těchto pracích svého stáří dopracoval dokumentárního realismu a velmi značné přesnosti v kresbě, avšak co do pečlivého provedení nejsou tyto pozdní lepty na stejné výši jako listy z doby antverpské. S neúnavnou pilí pracuje i v svém stáří list za listem, až jako sedmdesátiletému starci vypadne jehla z ruky.

Hollar nezaložil rytecké školy v Anglii. King, Gaywood, Faithorne, Lovell a jiní ani zdaleka nedostihli svými průměrnými pracemi našeho mistra. Po jeho smrti upadáva anglická grafika a teprv v druhé polovici XVIII. století pracemi vynikajících grafiků doby Gainsboroughovy a Reynoldsovy slaví své vítězné vzkříšení.

Hollar umřel 28. března 1677 v Londýně, který se mu stal druhým domovem, neboť jej od roku 1652 neopustil po celých pětadvacet let s výjimkou několika menších cest a větší výpravy do Tangeru. Zemřel daleko od vlasti a našel také svůj poslední odpočinek v cizí, avšak přece hostinné zemi. Byl pohřben na hřbitově sv. Markéty, ve stínu westminsterského chrámu. Dnes však marně by chtěl český citel velikého českého umělce pokloniti se jeho prachu: Hollarův hrob zmizel vzrůstem temžského Bábelu.<sup>76)</sup>

Zbylo však umění, kterým proslavil své jméno, své rodiště a svůj národ

WENCESLAUS HOLLAR PRAGENSIS BOHEMUS.

---

<sup>76)</sup> S povděkem zaznamenáváme námět Hindův, který v předmluvě své knihy žádá, aby na kostele sv. Markéty v Londýně byla zasazena deska, která by hlásala pamět Hollarovu, a která by byla současně důkazem přátelství k našemu vzkříšenému státu.



*TABULKY.*



1. Ležící ženský akt. Kolorovaná kresba v Hollareu v Praze. Okolo 1633.

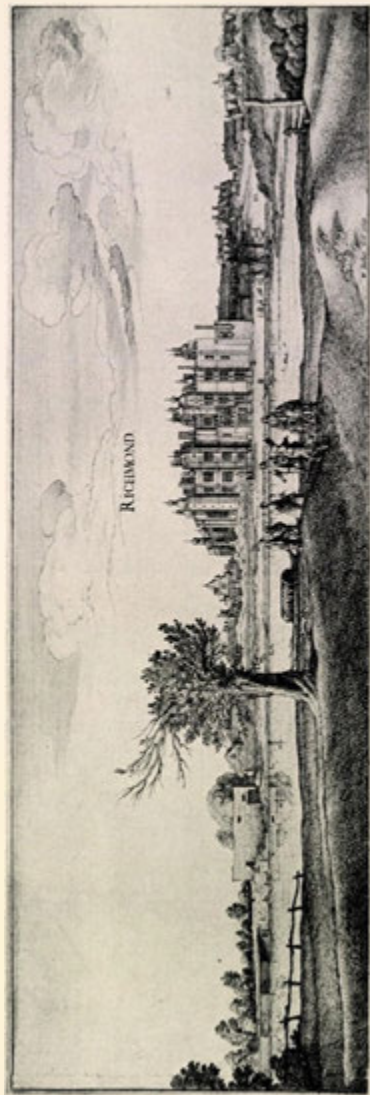


2. Krojová studie. Kolorovaná kresba v Hollareu v Praze. Okolo 1633.





3. Pohľad na Greenwich a Londýn. 1637.



4. Pohled na Richmond. 1638



ILLUSTRISSIMUS & EXCELLENTISSIMUS DOMINUS THOMAS HOWARDUS  
 Howardorum primus Comes Arundel et Surria primus Comes & Comes Marefcallus Anglie  
 Baro Howard Medway segrave Breues de Grover Fitz Alan Ulum Oswaldestre Maltravers & Gratius  
 Indiciarius omnium Constabularius Regis ultra Trentum locum tenens Regis in Presens de Northfolc  
 suavia surria Northumbria Cumberlandia & Wollmerlandia Nobilissimus Ordinis sancti eques Severit  
 tini peditissimus Princeps Cayola Magna Britannie Francie & Hibernie Regis fidelis defensor &c. in Ang  
 lia Scotia & Hibernia a secretariis Concilio & eisdem Regis Supremus & Generalis Milita Duc &c.

*Thomas Howardus primus Comes Arundel et Surria primus Comes & Comes Marefcallus Anglie Baro Howard Medway segrave Breues de Grover Fitz Alan Ulum Oswaldestre Maltravers & Gratius Indiciarius omnium Constabularius Regis ultra Trentum locum tenens Regis in Presens de Northfolc suavia surria Northumbria Cumberlandia & Wollmerlandia Nobilissimus Ordinis sancti eques Severit tini peditissimus Princeps Cayola Magna Britannie Francie & Hibernie Regis fidelis defensor &c. in Anglia Scotia & Hibernia a secretariis Concilio & eisdem Regis Supremus & Generalis Milita Duc &c.*  
 CIVIC PRINCE SACRE REG MAI

5. Portret hraběte Tomáše Howarda z Arundelu, podle Van Dycka. 1639.





The most Illustrious & High borne Prince JAMES  
Duke of York&c.

6. Jezdecký portret hraběte northumberlandského. 1640.



Welcome sweet Lady you bring Spring That makes the Earth to look so green  
And presents of a long full Spring As when she first began to be.

7. Jaro, krojová studie z řady „Počasí“. 1643.

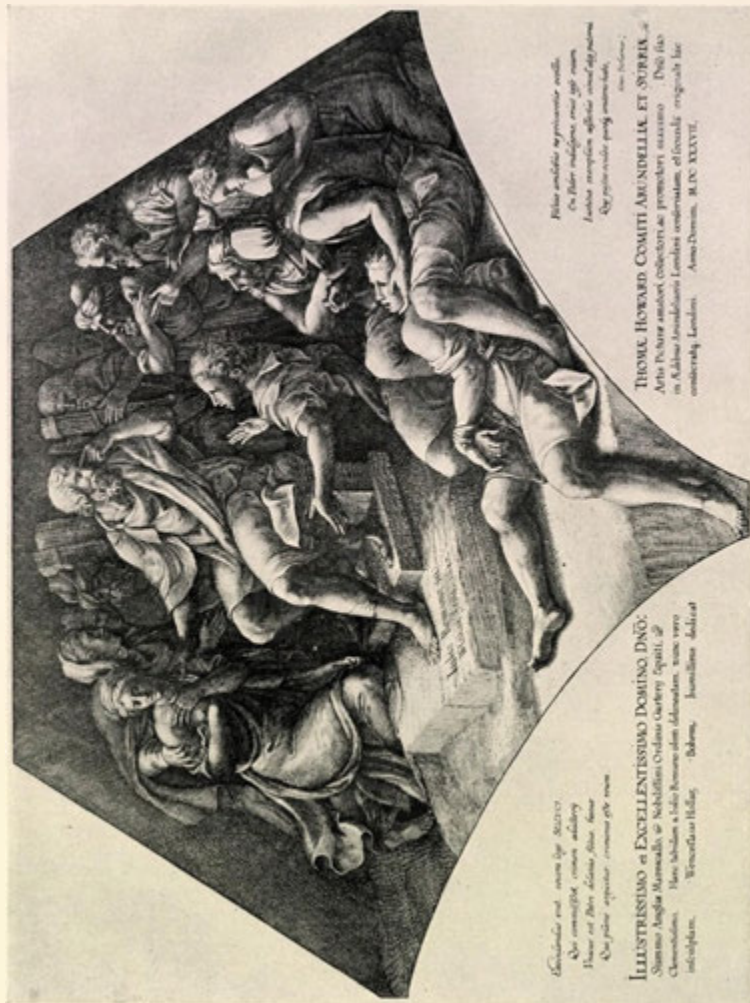


8. Zima, krojová studie z řady „Počasí“. 1643.









*Statuariae res, necesse est, uti  
 Nec committat, necesse est, uti  
 Necesse est, uti, necesse est, uti  
 Necesse est, uti, necesse est, uti*

**ILLUSTRISSIMO et EXCELLENTISSIMO DOMINO DNO.**  
 Summo Angliae Marchioni, et Nobilissimi Ordinis Garterii Capiti, et  
 Chanceryario. Hanc sculpsit et hunc Romanis ab eo donatum, non vero  
 insculpsit. Winthorpe Hallae. Bolognae. Illustrissimi dedit.

*Fides, pietas, et pietas, et pietas  
 In fide, pietas, et pietas, et pietas  
 In fide, pietas, et pietas, et pietas  
 In fide, pietas, et pietas, et pietas*

**THOMAS HOWARD COMITI ARUNDELLIAE ET SUPTINAE**  
 Artis Picturae antea collectae, ac promereri maximo. Dno suo  
 in Aethiopiae insulam Londini ostendit, et hanc, et hanc  
 ostendit. Londini. Anno Domini. M.DC.XXXVII.

II. Seleukus a jeho syn, podle Giulia Romana. 1637.





12. Královna ze Sáby, podle Holbeina. 1642.



13. Obětování podle Mantegna. 1638.



14. Pohár podle Holbeina. 1642.





15. Kalich podle Mantegny. 1640.



D<sup>NO</sup>: IOHANNI EVELINO GENE. ANGLO. ARTIS PICTURÆ  
 Amatori & Admiratori Maximo. Amico & Patrono suo fidelissimo.  
 Hanc D<sup>ni</sup> Anthony van Dyck *Ætatis* Effigiem, manu eius propria delincentem &  
 a Wenceslao Hollar Bohemo in hac forma aqua fortis ævi incusum. Obiit. 1644.  
 Henric. v. d. Borch iun. D.D.D. 1644.

16. Vlastní portret Van Dyckův. 1644.