

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tereza Melounová

**Autoportrét Václava Hollara (1607—1677): k problému
reprezentace vlastní tváře v 17. století**

Self-portrait of Václav Hollar (1607-1677): on the problem of the representation of one's own face in the 17th
century

Praha 2023

Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Murár, PhD

Chtěla bych velmi poděkovat svému vedoucímu PhDr. Tomáš Murár, PhD, za trpělivost a rady při psaní mé bakalářské práce.

Dále bych chtěla poděkovat Kateřině Hofmanové, bez jejíž korektury by to nešlo.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 7. 2023

Tereza Melounová

ABSTRAKT (CZ)

Bakalářská práce „Autoportrét Václava Hollara (1607—1677): k problému reprezentace vlastní tváře v 17. století“ zkoumá problematiku reprezentace vlastní tváře v 17. století na příkladu grafického autoportrétu Václava Hollara v technice leptu v druhém stavu, který sám Hollar vytvořil podle svého portrétu od malíře a grafika Jana Meysse. Tento „autoportrét“ vznikl pro grafické album „images de divers hommes“ současných umělců, které Jan Meysse vydal roku 1646 v Antverpách.

Cílem práce je interpretace Hollarovy volby malířské předlohy pro grafické zpracování svého portrétu namísto vytvoření vlastní kresby své tváře, jak bychom předpokládali vzhledem ke klasickému postupu umělce při tvorbě svého autoportrétu. Jako příklad klasického postupu reprezentace vlastní tváře v 17. století můžeme poukázat zejména na autoportréty Rembrandta van Rijna. Jinými slovy, práce si klade za cíl odpovědět na otázku, proč byla pro Václava Hollara malířská předloha jiného umělce pro reprezentaci jeho tváře důležitější, než jeho vlastní kresebný návrh? Práce na tuto otázku zodpoví teoretickým hledáním významu autoportrétu v širším kontextu evropského umění 17. století na jedné straně, na straně druhé výzkumem Hollarova díla, v němž je nápadná absence autoportrétů mimo několik málo příkladů zahrnujících zkoumanou grafiku. Tímto způsobem bude v závěru práce ukázáno, zdali se v případě Hollarovy grafiky jedná opravdu o autoportrét, či bychom ji měli označit odlišným uměleckohistorickým konceptem.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Václav Hollar, grafika, portrét, 17. st., reprezentace, autoportrét

ABSTRAKT (EN)

The bachelor's thesis "Self-portrait of Václav Hollar (1607-1677): on the problem of the representation of one's own face in the 17th century" examines the issue of the representation of one's own face in the 17th century using the example of Václav Hollar's graphic self-portrait in the etching technique in the second stage, which Hollar himself created based on his portrait by the painter and graphic artist Jan Meyssens. This "self-portrait" was created for the graphic album "Images de divers hommes" of contemporary artists, which Jan Meyssens published in Antwerp in 1646.

The purpose of the work is the interpretation of Hollar's choice of a painting template for the graphic processing of his portrait instead of creating the drawing of his face, as we would expect given the artist's classic procedure when creating his self-portrait. As an example of the classic process of representing one's own face in the 17th century, we can point in particular to the self-portraits of Rembrandt van Rijn. In other words, the work aims to answer the question, why was another artist's painting template for Václav Hollar more important than his drawing design for the representation of his face? The work will answer this question by theoretically searching for the meaning of the self-portrait in the wider context of European art of the 17th century, on the one hand, and on the other hand, by researching Hollar's work, in which there is a striking absence of self-portraits apart from a few examples involving the investigated graphics. In this way, at the end of the work, it will be shown whether in the case of Hollar's graphics it is a self-portrait, or whether we should label it with a different art-historical concept.

KEY WORDS:

Wenceslaus Hollar, graphic art, portrait, 17th century, representation, self-portrait

OBSAH

ÚVOD.....	7
ŽIVOTOPIS VÁCLAVA HOLLARA.....	10
AUTOPORTRÉT VÁCLAVA HOLLARA Z ROKU 1649.....	25
VYMEZENÍ POJMU AUTOPORTRÉT.....	28
HISTORIE AUTOPORTRÉTU.....	32
ZÁVĚR.....	41
SEZNAM LITERATURY.....	43
SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	44

ÚVOD

Tato bakalářská práce se zabývá jediným oficiálním autoportrétem, který český grafik a kreslíř Václav Hollar za svého života vytvořil. Václav Hollar je velmi zajímavou osobností, a přes to, že se narodil v Praze, prožil v podstatě celý život cestováním mezi Německem, Nizozemím a Anglií. V Kolíně nad Rýnem se jeho osud definitivně zpečetil, když se tam setkal s Thomasem Howardem, hrabětem z Arundelu a Surrey¹, se kterým nejdříve procestoval Německo, Rakousko a Čechy, aby nakonec přijal jeho nabídku a odcestoval s ním do Londýna, kde pomáhal s katalogizováním obrazů a předmětů uměleckého řemesla z rozsáhlé a významné umělecké sbírky hraběte Arundela.

Bakalářská práce představí Václava Hollara v trochu odlišném světle, než jak tomu běžně bývá a představí jeho tvorbu se zaměřením na jeho portrétní a figurální díla. V neposlední řadě se práce pokusí objasnit a rozebrat nejasnosti a otázky ohledně zmiňovaného autoportrétu Václava Hollara, který byl vydán v roce 1649 v Antverpách v knize umělce a vydavatele Johannese Meysse².

Václav Hollar byl známý především pro svou tvorbu map a vedut. Díky jeho kresleným vedutám, které jsou vždy řádně podepsané, datované a obsahují i popis místa, můžeme dobře zrekonstruovat přesný postup jeho cest během celého jeho života.

Václav Hollar nejdříve vytvořil kresby, na jejichž základě, někdy až po několika letech, jak je tomu například u *Pohledu na Prahu z Petřína*³, vydal grafické listy. Spousta jeho kreseb nebyla v grafice nikdy vyhotovena, což nás přivádí k myšlence, jak vysoko, jako hotová umělecká díla, musel Václav Hollar svá díla v kresbě vnímat.

Na začátku tvorby Václava Hollara se často setkáme s rudkou a černou křídou. Postupem času je ale vystřídá za výtvarná média, která jsou pro něj v kresbě nejcharakterističtější a to je pero a inkoust kombinované s lavírovanou kresbou. Tím pádem se i v Hollarově tvorbě dají dobře rozlišit kresby, které byly vytvořeny jako hotové umělecké dílo a kresby, které byly určeny k přenosu na destičku pro lept.

Tvorbu Václava Hollara lze rozdělit do několika kategorií, které zahrnují krajinu, město, figurální tvorbu, portrétní tvorbu, náměty blízké zátiší, lodě, záznamy dobových událostí, práce podle uměleckých sbírek hraběte Arundela, díla podle ostatních umělců a knižní ilustrace. Kdybychom se zamysleli nad tvorbou Václava Hollara z pohledu inventora a děl,

¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 16

² VOLRÁBOVÁ 2007, 21

³ VOLRÁBOVÁ 2007, 232

kteřá tvořil, na základě vlastních kreseb, vyšly by nám převážně veduty a hned potom kostýmní studie, ke kterým bychom mohli přičíst i známé Hollarovy studie rukávníků.

Pro Hollarovo figurální dílo se těžce hledá nějaká obecná charakteristika, narozdíl od jeho vedut a záznamů krajiny, ale pokud by něco opravdu spojovalo Hollarovy figurální náměty, vezmeme-li v potaz pouze díla podle Hollara, byl by to jeho zájem o materiál a především zimní oblečení žen. Ve své figurální tvorbě může vycházet z klasické stafáže vedut, která byla pro rozměrné veduty obvyklá, protože až krajina obydlená je krajina ucelená.

Narozdíl od vedut, které vytvářel jak v kresbě, tak v grafice, oficiální portréty u Václava Hollara v kresbě nenajdeme. Pokud se zaměříme na Hollarovu portrétní tvorbu v kresbě, jedná se především o drobné menší práce dívek a žen. U těchto portrétů zaujme Hollar zájmem o psychologii modelu a citlivost, s jakou dokáže realisticky vystihnout zobrazovaného. Nemůžeme tedy říct, že by se Václav Hollar portrétní tvorbě vyhýbal protože by v ní nevyňikal, jak někdy bývá zmiňováno. Pravděpodobně ho člověk nezaujal tak často a intenzivně jako krajina.

Ohledně životopisu Václava Hollara, se kromě jeho vlastního životopisného textu na sledovaném autoportrétu, vychází hlavně ze tří životopisů napsaných v Anglii od Johna Aubreyho (1626-1697), Johna Evelyny (1620-1706) a George Vertue (1683-1756), který napsal i první soupisu Hollarova díla v roce 1748.⁴

Jako grafik, tvořící podle díla jiného inventora, se Václav Hollar vždy přesně podřizuje předloze. Tato informace pro nás bude velmi důležitá při zhodnocování jeho *Autoportrétu* z roku 1649.⁵

Jednou z nejzajímavějších otázek, a také otázka, která vedla k napsání této bakalářské práce, se týkala procesu vzniku Hollarova autoportrétu v tom smyslu, jestli dílo-autoportrét, které vytvořil grafik v grafické technice na základě kresby jiného umělce a ne na základě vlastní kresby, to znamená, že není inventorem ale pouze rytcem vlastního autoportrétu, můžeme stále považovat za autoportrét.

Pokud by se jednalo o autoportrét, samotná otázka by nás vůbec netrápila, jelikož kritéria pro originální grafiku v 17. století se velmi lišila od pravidel, která v grafice máme dnes. V 17. století bylo naprosto normální, že se za originální grafiku, čímž se myslí, že každý vytištěný grafický list z jedné destičky byl považován za původní umělecké dílo, mohli být až tři osoby a každá z nich měla svoji funkci. Pro vznik grafického díla je potřeba inventora, což je tvůrce návrhu, rytce a vydavatele s tím, že někdo mohl zastávat funkcí víc.

⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 42

⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 30

Pokud ale postup aplikujeme na autoportrét, jeho interpretace se může velmi zkomplikovat a vyvstane otázka, jestli by tato situace nezasloužila přehodnocení a většího prozkoumání.

ŽIVOTOPIS VÁCLAVA HOLLARA

Václav Hollar se narodil v Praze 13. července 1607. Otec Václava Hollara Jan Hollar pocházel z rodiny sladovnických cechmistrů z jihočeských Horažďovic, kteří v roce 1600 získaly titul s predikátem z Práchně. Jan Hollar byl císařským úředníkem, registrátorem a depozitorem zemských desek. Hollarova matka Markéta rozená Löw z Löwengrünü a Bayreuthu pocházela z Horní Falce. Zemřela ale již roku 1613. Jak níže uvidíme, Václav Hollar používal oba erby po svých rodičích, stejně jako po celý život používá přízvisko „bohemus“, jasný odkaz na jeho původ. Václav Hollar měl ještě dva bratry staršího Mikuláše a mladšího Jana Jiřího.⁶

Velkým tématem rodiny Hollarů bylo náboženské vyznání, které se například následovně používalo, pro odůvodnění Hollarova odchodu z Čech, jak tomu bylo i u Karla Škréty. V literatuře se setkáme s několika rozdílnými názory, jestli tedy Václav Hollar byl protestant nebo ne. Ti, kteří se domnívají, že byla Hollarova rodina katolická, mají za to, že by jinak Hollarův otec Jan nemohl pracovat jako císařský úředník, především v době pobělohorské. Nejnovější výzkum Aleny Volrábové přichází se zcela novou informací, a to rodinnou příslušností k církvi protestantské, konkrétně Jednotě bratrské, kde se v seznamu členů vyskytuje jak jméno Hollarova otce Jana jak i jeho bratra Mikuláše a strýce Jakuba.⁷

Nejspíše se se svým vyznáním tajili a proto i po bitvě na Bílé hoře mohli setrvat v císařském úřadu jak v případě otce Jana tak i bratra Mikuláše, který byl ve službách císařského generála Albrechta z Valdštejna⁸.

Jediný vlastnoruční životopis se nachází pod Hollarovým autoportrétem, který bude podrobněji rozebrán níže. V životopisu se dočteme, že ho otec odrazoval od dráhy umělce, ale s ohlednutím se do doby, ve které Václav Hollar žil, se musel v nějaké dílně vyučit a to by bez souhlasu a finanční podpory ze strany rodiny, nebylo možné.

Stejně jako byla složitá otázka Hollarova vyznání, je složitá i otázka jeho vyučení. Než se Václav Hollar vydal na svou cestu, kde se už profiloval jako začínající umělec, je velmi nepravděpodobné, že by už v Praze neprošel nějakým vyučením. Jednou z domněnek bylo, že se nejdříve učil u Aegidia Sadelera (1570-1625)⁹, který vedl nejvýznamnější pražskou officínu své doby. Aegidius Sadeler byl skvělý rytec a jeho dílo bylo jedno z nejlepších v zaalpském manýrismu. Václav Hollar ve svých uměleckých začátcích studoval a kopíroval

⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 11

⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 11

zejména práce Albrechta Dürera, se kterými se mohl setkat v Sadelerově dílně, a u jeho následovníků¹⁰. K jeho následné orientaci se tento výběr úplně nehodí, ale musíme brát v potaz, že bylo běžné, pro většinu začínajících umělců, kopírovat díla velkých mistrů. Skrze kopírování si umělec postupně tříbí svůj umělecký výraz a směr. Možná ale naopak z tohoto výběru, a kopírování Dürera, můžeme vycítit jeho celoživotní umělecké směřování spíše na sever od Alp. Z Hollarových děl víme, že kopíroval i grafická díla z rudolfínských sbírek, která se v té době ještě nacházela na Pražském hradě¹¹. Což by do jisté míry potvrzovalo vyučení v dílně Aegidia Sadelera, zároveň tuto hypotézu zpochybnil už Eugen Dostál.¹²

Podle svědectví Johna Aubreyho o sobě sám Hollar tvrdil, že měl sklony k tvorbě map¹³. Mapou se dříve rozumělo *veduta* v dnešním slova smyslu. Tvorbě map se mohl naučit u Matthea Meriana st., protože mapy v pravém slova smyslu tvoří hlavně až od svého pobytu v Kolíně nad Rýnem, kde žil mezi lety 1632–1636. K mapám se mohl dostat ale už i dříve, jak podotkla Alena Volrábová, a to díky svému strýci Jakubu Hollarovi, který byl švagrem Pavla Aretina, významného vydavatele Mapy Čech z roku 1619.¹⁴

Dáme-li dohromady Hollarův sklon k mapám a miniaturám, mohl by se spíše učit u Jacoba Hoefnagela (1575-1630), syna významného představitele zaalpského manýrismu Jorise Hoefnagela (1545-1600). Oba se věnovali především vedutám a námětům s drobnými živočichy¹⁵. Byli také spoluautory slavné série *Civitates orbis terrarum* (Města světa), která z velké části formovala podobu budoucích topografických cyklů vydávaných v 17.–18. století. Jacob Hoefnagel musel odejít ze země jako protestantský aktivista a mohl by tedy Václava Hollara učit do roku 1621¹⁶.

V roce 1626 je vyhlášeno Obnovené zřízení zemské, a 1627 Hollar odchází z Čech. Přesný sice znám není, ale na druhou stranu podnětů k odchodu mohlo být několik. Mimo vyhlášení absolutismu a odchodu protestantských intelektuálů, v Praze už dlouho není císařský dvůr, tím pádem utichly zajímavé umělecké zakázky a významní umělci se přesunuli buď jinam nebo do Prahy minimálně nepřicházeli. Dalším důvodem by mohla být vandrovní cesta, která byla pro začínající umělce obvyklou praxí. Podle cechovní zvyklosti té doby, po době strávené v dílně mistra, nastupovali umělci buďto jako tovaryši do dílny, a nebo se vydali na vandrovní cestu. Vandrovní cesta by zároveň potvrzovala jeho učení v

¹⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

¹¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

¹² VOLRÁBOVÁ 2007, 13

¹³ VOLRÁBOVÁ 2007, 13

¹⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

¹⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

¹⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 12

umělecké dílně již v Praze, protože by ho v žádné jiné umělecké dílně bez vyučení nevzali. Na vše ale potřeboval peníze a to by bez podpory rodiny nešlo. Je tedy možné, že Hollarův otec Jan s jeho uměleckou dráhou nejdříve nesouhlasil, nemohlo to ale být tak dramatické, jak to možná zní.

Kresba *Fortuny v rozbouřeném moři* [1] je Hollorovou nejstarší kresbou, datovanou do roku 1625. Fortuna stojí na kouli v rozbouřeném moři s dvěma loděmi a v pozadí je krajina s hradem na kopci a pod ním nejspíše námořní přístav. Kresba tak předjímá dvě nadcházející oblíbená témata Václava Hollara, veduty a lodě. Figura je elegantně přetočená a upomíná na manýristickou figuru 16. st. Kresba by mohla být převrácenou kopií podle Heinricha Aldegevera¹⁷.

RANÉ PUTOVÁNÍ VÁCLAVA HOLLARA

Jak už bylo zmíněno, pravděpodobně po nějakém vyučení odchází Václav Hollar v Čech směrem na jihozápad. Jeho mnohaleté cestování dokládají datované kresby i s popisy míst. Nejstarší datovanou kresbou, ještě z Čech, je kresba *Staroměstská radnice* [2] z roku 1627. Další kresbou datovanou také z 1627 je už kresba *Norimberského náměstí Heumarkt* [3]. Je možné, že na cestu vyjel společně k malířem Karlem Škrétou, jehož otec také zastával úřední funkci u dvora. Karel Škréta měl nejdříve zamířeno za svým bratrem Janem, usazeným v Basileji ve Švýcarsku¹⁸. Václav Hollar možná také nejpre jel do Švýcarska, což by potvrzovala kresba *Pohled na Bregenz* [4] nad Bodamským jezerem. Už 18. listopadu 1627 vytvořil Václav Hollar ve Stuttgartu kresbu s věnováním do památníku tamního teologa a hudebníka Paula Jenische. V památníku je záznam i od Škréty¹⁹. Ten pak pokračuje dál do Itálie. Kresba *Venuše s Amorem* [5] ze zmíněného památníku Paula Jenische připomíná spíše ilustraci nebo kulturně-historický doklad, díky svým veršům v latině, francouzštině, němčině a češtině. Forma figury si je podobná s předchozí kresbou *Fortuny* vycházející ze zaalpského figurálního stylu 16.st., ale způsob kresby se lehce proměnil²⁰. K černému peru zde přidal ještě rudku a lehkou lavírku, pro Hollarovo kreslířské dílo velmi obvyklou. Podobnou kresbou je *Ars Baculus Vitae* [6] také z roku 1627. Kresby jsou si podobné, ale jejich předloha není známa. Následně si našel už vlastní figurální projev.

¹⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 13

¹⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 13

¹⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 13

²⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 14

STUTTGARD A ŠTRASBURK

Na základě kreseb byl ve Stuttgartu déle, než ostatní a to nejspíše až do roku 1628. Do Stuttgartu se dostal přes Norimberk. V Norimberku, roku 1627, kreslí Hollar *Pohled na Heumarkt* [3], ale pro nás je důležitější druhá strana kresby, kde se nachází *Dívčí portrét z profilu* [7]. Kresba je provedena rudkou a černým perem a nese realistické portrétní rysy dívky. Nakreslena je pouze hlava portrétované dívky, potom kresba končí, ale v levém horním rohu papíru je možný náznak oblohy s mraky a sluncem. Velmi jemná kresba je výjimečná i z celkového pohledu na Hollarovo dílo a to nejen svým figurálním námětem, ale také prací podle skutečnosti, nikoli podle předlohy.

Hollar začíná častěji tvořit veduty, kterými nahradil městská zákoutí, jak můžeme vidět u *Pohledu na Esslingen* [8] z roku 1628.

Další zastávkou byl pro Hollara Štrasburk, kde byla grafická dílna Jacoba van der Heyden a také tam fungoval miniaturista a grafik Friedrich Brentel (1580-1651), vůdčí umělecká osobnost ve Štrasburku. Friedrich Brentel byl významný hlavně pro svou malbu miniatur na pergamenu, která vzkvétala v 17. století v jižním Německu²¹.

Pod Hollarovým autoportrétem se v textu také píše, že kromě toho, že žil na různých místech Německa, se nějaký čas věnoval iluminacím a leptům. Jeho miniaturní malby jsou velmi vzácné a není doloženo kde se tomuto umění mohl naučit, ovšem Friedrich Brentel se jako možný učitel jeví asi nejvíce pravděpodobně.²²

Je nám známo, že ve Štrasburku našel uplatnění v grafické dílně Jacoba van der Heyden²³. Realizoval zde zejména práce nizozemských inventorů a zdokonaloval si svou techniku v grafice. V cyklech pro sérii grafik podle Jana van de Velde (1593-1641), které vytvořil v dílně Jacoba van der Heyden, si můžeme všimnout odlišného výrazu kreseb²⁴, který by mohl být daný odlišnou funkcí kreseb, než jakou běžně kresby Václava Hollara mají. Kresby byly vytvořeny s účelem přenosu na destičku a následného tisku, proto mají silnější obrysovou linku než tomu obvykle u Hollara bývá. Václav Hollar své kresby často převáděl do grafiky až po několika letech a nebo vůbec, pro takové účely vznikají kresby nové, aby se původní kresba při přenosu na destičku neponičila.

²¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 14

²² VOLRÁBOVÁ 2007, 14

²³ VOLRÁBOVÁ 2007, 14

²⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 14

Mimo to vydal vlastní malou sérii *Ročních období*, tak zvanou *Štrasburskou* na základě vlastních předloh a ještě vydal sérii *Malých pohledů*. Celkově se ale kreseb ani grafik, z tohoto období, nezachovalo mnoho.

FRANKFURT NAD MOHANEM

Někdy kolem roku 1631 se Václav Hollar přesunul do Frankfurtu nad Mohanem, kde měl dílnu mistr vedut Matthaeus Merian st., což byla pro Hollara jistě lákavá vyhlídka. Přímé důkazy o učení u Meriana st. ale nejsou. Víme, že tam Hollar byl díky jeho pracem a nejspíše se u něj učil, protože po roce 1631 se Hollarovy veduty rozšiřují a stávají se profesionálnějšími²⁵.

V roce 1635 vyšly Hollarovy *Oblíbené pohledy*, serie pohledů z jeho cesty z Prahy do Německa. Hollar následně opouští Frankfurt, ale s Merianem st. udržuje kontakt. Když vyšla Merianova *Topographia*, mnoho vedut bylo vytvořených podle Hollarových předloh.

KOLÍN NAD RÝNEM

Další zastávkou byl Kolín, kde se Hollar nejspíše zdržel mezi léty 1633–1636. Seznámil se zde s Thomasem Howardem, hrabětem z Arundelu a roku 1636 přijal jeho nabídku, aby se přidal k jeho družině, na Arundelově diplomatické cestě²⁶.

Kolínu hrozil průchod švédských vojsk a tak pobýval nejspíše v Dürenu²⁷, kde v roce 1634 vydal *Plán města*.

Kolínské období je poněkud nesourodé a složité na sledování. Václav Hollar totiž, na základě jeho kreseb, v tomto období hodně cestoval nejen po okolí, dostal se i na sever Německa a až do Nizozemí.

NIZOZEMÍ

Jeho první cesta do Nizozemí proběhla v roce 1624, které pro jeho umělecké směřování důležitější než Itálie. Vzdušná atmosféra kreseb se prosvětluje a je vyzrálá. Kresby, které vznikly v tomto období, patří už mezi jeho vrcholná díla²⁸. Seznamuje se zde také s novými

²⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 15

²⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

²⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 16

²⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

náměty, které ho pak provází celou jeho tvorbou, a mezi něž patří hlavně lodě, jak obchodní tak vojenské. Nejdříve lodě zachycoval v přístavech i s krajinným pozadím, ale později opouští pevninu, pro Hollara známé prostředí, a lodě zachycuje na rozbouřeném moři. Vznikají i studie, kdy je loď úplnou dominantou kresby. Zachycuje zde také písčité duny v Muiderbergu, které svým krajinným charakterem předznamenávají Hollarovu závěrečnou tvorbu Tangeru.

ZPĚT V KOLÍNĚ NAD RÝNEM

V roce 1635 se vrátil Hollar zpátky do Kolína nad Rýnem, kde se jeho umělecký projev proměnil zkušenostmi z Nizozemí²⁹ a kresby se staly více osobní. V tomto období se věnoval více figurálním a portrétním námětům, což pro Hollaru tvorbu není tak obvyklé. V Kolíně spolupracuje s dílnou syna vydavatele svazků *Civitates orbis terrarum* Abrahama Hogenberga³⁰. Práce v této dílně do značné míry rozvinula jeho Hollarův talent. Vydal další řadu leptů podle vlastních předloh.

Ležící ženský akt [9] je velmi diskutovanou a ojedinělou Hollarovou kresbou. Datace, obvykle kladená do roku 1633 je sporná, nejen kvůli tomu, že vychází z datace napsané na dodatečně přiloženém papírku, po spekroskopické analýze se ukázalo, že přiložený papírek s datací prošel jinou historií než kresba aktu samotná.³¹ Kresba i její drobnost ale spíše naznačuje, že nejde o kresbu podle skutečnosti, ale o kopii nějakého uměleckého díla. Blízká s je s ženskou postavou z obrazu *Osvobození Andromedy* od Petra Paula Rubense (1577-1640), dnes uloženým v madridském Pradu³².

Hollar si v Kolíně, jak už bylo řečeno, více všiml lidí kolem sebe a vytvořil kresebný *Portrét sedící dívky [10]* v rudce a černé křídě. Tato výtvarná media bychom našli snáze na začátku Hollarovy tvorby. Užití rudky a černé křídly na portrétu rozděluje podle. V tomto případě užil rudky ke kresbě rukou a hlavy dívky a černé křídly ke kresbě šatů. Malý detail černou křídou je i v očích portrétované dívky. Z kresby je znát zájem o psychologii modelu, hlavně v jejích stydlivých možná až lehce vyplašených očích.

Dalším příkladem figurální tvorby je *Kostýmní studie ženy [11]* z roku 1635. Práce se pohybuje na pomezí miniatury a kresby. Zájem o kostýmy, oblečení a materiály je znám hlavně z Hollarova grafického díla, spíše než z jeho kreseb. Žena má velkou zajímavou

²⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

³⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

³¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 169

³² VOLRÁBOVÁ 2007, 169

pokrývku hlavy, zvanou *Fellken*, obvyklou hlavně pro severní Německo³³. Kostýmní studie a možná hlavně kožešinová pokrývka hlavy by mohla potvrzovat Hollarův zájem převážně o materiál a draperii než o jejího nositele.

Další kresbou je *Dívčí profil v čepci [12]*, vytvořen hnědým perem na papíře pravděpodobně v roce 1635. Tato kresba se dá s největší pravděpodobností spojit s grafickým listem, který Hollar vydal v cyklu *Reisbüchlein*, o kterém bude řek dále.

Série drobných náčrtů *Ženských kostýmů*, nebo také známé jako série z *Karlsruhe*, z let 1632-1636, vznikla díky rozeznání oblečení modelů v různých oblastech Německa, Čech a Rakouska³⁴. Některé kresby ženských kostýmů z tohoto období později Hollar vydal v Londýně. Všechny kresby jsou provedeny velmi podobně a vznikly proto pravděpodobně ve stejné chvíli na základě starších kreseb. Všechny kresby jsou omezeny na základní linie, bez lavírky a barvitosti tloušťky tahu, svým způsobem připomínají kresby vzniklé ve Štrasburku z cyklů pro série grafik podle Jana van de Velde (1593-1641)³⁵, které vytvořil v dílně Jacoba van der Heyden³⁶. Proto nejpravděpodobněji vznikly také za účelem přenosu na destičku pro grafiku.

V Kolíně nad Rýnem ještě vydává roku 1636 Václav Hollar figurální cyklus s názvem *Reisbüchlein von allerlei besichter und entlichen frembden Trachen*, který má v Německu tradici od 16. století³⁷. Na titulní straně v kartuši s ovocem je nápis: „*für die an=fangende Jugendt sich darinner zu über, Gradiert, zu Köllen durch Wentzeslaum Hollar vo Prag, Anno 1636, Abraham Hogenberg excudit*“. Svazky měly informovat o životě a podobě evropských zemích. Představovali okolní svět pomocí map nebo vedut doplněných vyobrazením místních obyvatel, fauny nebo flóry. Svazky měly často mravoličnou povahu nebo stručný děj³⁸. Hollarův *Reisbüchlein* ale neměl ani jedno.

Hollar ze svých kreseb z cest po Německu vydal ještě *Amaenissimae Aliquot Locorum ... Effigies*, které vydal také v Kolíně nad Rýnem v dílně Abrahama Hogenberga³⁹. Staříže využil ale jen na titulním listě a v již zmiňované sérii *Reisbüchlein* vydal zbývající figurální náměty. Jeho potřeba jasného oddělení vedut a krajinářské tvorby od figurální tvorby může znamenat, jak rozdílně vnímal zmíněné náměty a očividně je záměrně nechtěl promíchat dohromady v jednom albu.

³³ VOLRÁBOVÁ 2007, 170

³⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

³⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 14

³⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 14

³⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

³⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 98

³⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

Václavu Hollarovi na těchto cyklech alb *reisbüchlein* pravděpodobně vyhovoval právě jejich malý formát, který pro ně byl charakteristický. Také jeden z důvodů, proč mohl mít Václav Hollar potřebu takhle přísně krajinné a figurální náměty rozdělit do dvou si tak odlišných alb *Reisbüchlein* a *Amaenissimae Aliquot Locorum ... Effigies*. První cyklus drobných figurálních vyobrazení, již zmíněný *Reisbüchlein*, má dost různorodý charakter. Většinou obsahuje ženské postavy, které kreslil postupně, podle datací, od roku 1634 (cesta do Nizozemí). Nejde ale o kostýmy a dobové oblečení, které jinak u Hollara dobře známe. Zařadil tam i tři mužské portréty, které jsou považovány za možné Hollarovy autoportréty⁴⁰[13], [14], [15], na základě podobnosti jejich fyziognomických rysů s obličejovými rysy Hollarový autoportrétů v *Autoportrétu v kartuši* [16] z roku 1647 a Hollarova *Autoportrétu* podle Jana Meyssense z roku 1649. Pokud by opravdu šlo o Hollara, mohlo by spíše jít *tronie*, které jsou charakteristické například pro ranou autoportrétní Rembrandtovu tvorbu a představují výrazové studie obličeje umělce⁴¹. K Rembrandtovi se přece jenom taky obrací jeden z grafických listů z alba a představující kopii poprsí Saskie. Až na tři pravděpodobné Hollarovi autoportréty nebo *tronie*, obsahuje *Reisbüchlein* jen dívčí a ženské portréty, které nejsou pro Hollarovu portrétní tvorbu typické a jak dále uvidíme, pokud šlo o portréty jednalo se především o mužské. Narozdíl od celých figurálních a kostýmních studiích, kde naopak muže budeme hledat jen velmi těžko. Všechny portréty, s výjimkou Saskie, jsou pravděpodobně tvořeny podle živého modelu a dvě můžeme spojit s kresbami, které se už v této práci rozebíraly. *Reisbüchlein* obsahoval 22 listů, ale dočkal se i druhého vydání v Antverpách, kde byly ještě nějaké listy přidány⁴².

Roku 1635 vytvořil *Velký pohled na Kolín a Mapu Kolína*.

THOMAS HOWARD, hrabě z ARUNDELU

V roce 1636 byl Thomas Howard, hrabě z Arundelu a Surrey poslán na diplomatickou cestu za císařem Friedrichem II. Šlo o vyjednání dědických práv synům “zimního krále” Friedricha Falckého a jeho manželky královny Alžběty, dcery anglického krále Jakuba II. Lord z Arundelu byl sběratelem a obdivovatelem umění⁴³. Cesta po Evropě mu přinesla možnost získání dalších významných děl do své rozsáhlé sbírky.

⁴⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 98

⁴¹ HALL 2014, 153

⁴² VOLRÁBOVÁ 2007, 98

⁴³ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

V družině byl mimo jiné William Crowne, který zaznamenával do deníku průběh cesty a o obrazy z cest se od roku 1636 staral Václav Hollar poté, co se s Thomas Howard, hrabětem z Arundelu seznámil v Kolíně nad Rýnem⁴⁴.

Václav Hollar měl za úkol vytvářet kresby, které neměly nést pouze informační hodnotu dokumentace krajiny cesty, ale měly mít i uměleckou hodnotu. Václav Hollar byl pro tento úkol více než ideální.

Cesta vedla přes Kolín nad Rýnem, Frankfurt nad Mohanem, Pasov, Vídeň, Linec a Prahu. Arundel mohl zavítat 6. července 1636 do rudolfinských sbírek, které ještě byly na Pražském hradě. Dále pokračovali do Řezna⁴⁵.

Václav Hollar využil příležitosti a vytvořil několik kreseb Prahy, které později přenesl do grafiky a vydal.

Arundel se s družinou opět setkal s císařským dvorem v Regensburgu, a při této příležitosti Hollar požádal císaře o povolení užívat erbu po matce, což bylo jemu, i jeho bratru Mikuláši povoleno⁴⁶. Diplomatická cesta Thomase Howarda, hraběte z Arundelu skončila a Václav Hollar dostal nabídku na práci katalogizování hraběcích sbírek a tak se Hollar vydal s lordem Arundelem do Londýna.

LONDÝN

V Londýně měl Václav Hollar, díky zaměstnání u lorda Arundela, jistotu práce, svobodu a nemusel být zapsán v žádném cechu⁴⁷. Ale právě proto, že nebyl součástí cechu, nemohl mít žádné učedníky, i když v Londýně v té době jako jediný ovládal techniku leptu⁴⁸.

Pustil se hned do práce s katalogizací sbírek. Ke katalogizování neměl na starost kresby ale obrazy a uměleckořemeslná díla. Václav Hollar zaznamenává i okolní krajinu Londýna, Londýn a různá sídla, včetně toho Arundelova. Pokračuje s jeho zájmem o ženské kostýmy a v Londýně vytvořil mnoho dalších kreseb a studií.

V roce 1640 se Hollar oženil s Margaret Tracey, která patřila k družině Arundelovy ženy, lady Alathey, rozené Talbot a měli spolu syna Jamese a dceru Helen⁴⁹.

Hollar vydává velké množství různých cyklů například další cyklus *Oblíbené pohledy*, série ženských kostýmů *Ornatus mulieribus* a *Theatrum mulierum* nebo série *Ženských poprsí v*

⁴⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 17

⁴⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 18

⁴⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 18

⁴⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 8

⁴⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 42

⁴⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 19

kruzích. V kostýmních studiích *Ornatus mulieribus Anglicanus* [17], které vydal v Londýně, pokračuje, jak už bylo řečeno, ve svém zájmu o ženské odívání. Předobraz pro kostýmní figury, které jakoby stály na soklu, najdeme v tvorbě Jacquesa Callota⁵⁰. Narozdíl od něj, ale Hollar v *Ornatus mulieribus Anglicanus* naprosto upustil od doplňujícího krajinného pozadí. Cyklus *Ornatus mulieribus Anglicanus* se tak stává dalším příkladem potvrzující Hollarovu tendenci přísného oddělení figurálních a krajinných námětů. To, že v tomto cyklu upustil od krajinného pozadí figur, narozdíl od Jacquesa Callota, je překvapující. Pokud Václava Hollara považujeme především za tvůrce vedut a krajináře, jeho sklonem k nim by se dalo říct, že je má nejraději, a proto překvapí, že jsou v jeho tvorbě momenty, kde je záměrně vynechá.

Ženské figury začal vydávat až v Londýně, možná pod vlivem Anthonyho van Dycka, jehož malby dam z vysoké společnosti byly velmi oblíbené. Mužské kostýmní studie nalezneme u Hollara jen opravdu výjimečně⁵¹.

V Londýně se zajímá více o lidi kolem sebe, stejně jako tomu bylo v Kolíně nad Rýnem, a vytvořil portrét *Hraběte Thomase Howarda II. z Arundelu a Surrey* [18] v leptu v roce 1639 na základě kresby od Anthonyho van Dycka.

Udržuje kontakty s ostatními umělci a tvoří grafiky podle jejich děl. Ale například u Anthonyho van Dycka (1599-1641), který přinesl do Anglie barokní tradici v roce 1632, tvoří Václav Hollar grafiky podle jeho děl až po malířově smrti, protože Anthony van Dyck si nepřál aby Hollar kopíroval jeho práce. Obecně se soudí, že přátelé nebyli. Navíc Lept byl v té době považován za podřadnou techniku⁵².

V roce 1642 propukla v Anglii občanská válka. Lord Arundel, pro svůj blízký vztah s králem Karlem I., odjel v roce 1642 do Nizozemí. Usadil se v Antverpách, ale kvůli zhoršujícímu se zdravotnímu stavu odcestoval do svého rodiště, Padovy, kde bohužel zemřel roku 1646⁵³. Podle sbírek Lorda Arundela nakreslil Hollar obraz *Svatého Jana Křtitele* [19] podle Correggia přibližně mezi lety 1636-1640⁵⁴. Kresba je zrcadlově převrácená a proto určena přímo pro přenos na destičku, mimo jiné jsou na ní zachované stopy po přenosu. Mezi další práce z Arundelových sbírek, které se věnují figuře nebo portrétu vytvořil Hollar dva listy s karikaturami podle Leonarda da Vinci. Mimo obrazy a umělecké řemeslo, jak bylo zmíněno výše, si tedy všiml i kresby. Jestli byly kresby zadány jako úkol od lorda Arundela nebo je

⁵⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 112

⁵¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 112

⁵² VOLRÁBOVÁ 2007, 20

⁵³ VOLRÁBOVÁ 2007, 20

⁵⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 271

Hollar kreslil pro svoje osobní účely, nelze s jistotou říci. Každopádně v kresbách karikatur pokračuje a doplňuje je i o vlastní, které pak vydával v Antverpách jako cyklus *Variae figurae* v roce 1645.

Václav Hollar vytvořil několik cyklů ročních období, mezi ně patří například cyklus *Čtyř ročních období jako polopostav* [20] z roku 1641 v nákladných kostýmech s rekvizitami připomínající jednotlivé roční období. Roku 1644 vytváří ještě cyklus *Čtyř ročních období jako celé postavy* [21].

Hollar po smrti Arundela vydává v roce 1643 své kresby v sérii *Pohledů z Německa*. Další kresbou figury určenou pro grafiku je *Dáma z Londýna* [22] z roku 1644. To, že byla určeno pro přenos na destičku, většinou poznáme podle výrazné obrysové kresby, která byla pro přenos na destičku nejvhodnější a umělec se detailům a stínování věnoval až v grafice. Její realizace se nachází v cyklu *Ornatus mulieribus*.

Během svého prvního pobytu v Londýně vytvořil ještě kresbu *Poprsí ženy s velkými náušnicemi* [23], vytvořenou mezi lety 1642-43. Kresba patří do série *Ženských portrétů v kruhu*, ale konkrétně tato nebyla určena pro grafiku, je zpracována na pergamen, což je pro Hollara dosti nvýjimečné. Z kresby je patrný zájem o psychologii modelu a z portrétu je cítit nedůvěra a ostýchavost.

Další portrétní kresbou je *Portrét William Oughtred* [24] z roku 1644. William Oughtred byl významný matematik a přítel lorda Arundela⁵⁵. Kresba je velmi jemná, ale příliš se neshoduje s portrétní grafikou Williama Oughtreda [25] z roku 1646, kterou Hollar vytvořil jako lept pro titulní list Oughtredova díla *Clavis Mathematicae*⁵⁶, kde už je zobrazen v pokročilém věku. Těžko říct zda kresba vznikla už ve třicátých letech nebo je idealizovaná. I když kresba může působit jistým idealizovaným dojmem, a narozdíl od grafické portrétu Williama Oughtreda, není tolik detailní, působí mnohem realističtější dojmem. Narozdíl od grafiky pro titulní list spisu, která měla rozhodně mít oficiální a reprezentativní charakter, kresba působí skutečněji a upřímněji.

ANTVERPY

⁵⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 302

⁵⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 66

Kvůli občanské válce odešel Václav Hollar roku 1644 do Antverp, které měli velkou tradici tiskařství⁵⁷. Proč si vybral zrovna Antverpy a jestli šel v Arundelových stopách není jisté. V Antverpách se ale musel přizpůsobit tamějším poměrům.

Nizozemí bylo obchodní velmocí včetně trhu s uměním, který byl pod kontrolou řemeslnických a uměleckých cechů. V roce 1644 byl Václav Hollar zapsán do cechu sv. Lukáše jako rytec, nikoli mistr, byl tedy nejdříve považován jen jako tovaryš. Do roka se ale záznam změnil a Hollar se stal mistrem⁵⁸. Jeho produkce a kvalita ještě stoupla a vyšel zde například slavný cyklus *Rukávníků* z roku 1645, nebo grafický list *Kočky, která nemlsá* z roku 1646. Vydal také *Velký pohled na Londýn*, *Antverpskou katedrálu* a *Velký pohled na Prahu*. Kresb se z tohoto období zachovalo výrazně méně, zaměřil se spíše na grafiku, která mu musela vydělat na živobytí.

Vznikla zde také série portrétů umělců podle různých mistrů, společně s Hendrickem II. van der Borchtem, které vydal Johannes Meysens (1612-1670), a pro kterou vznikl i námi sledovaný autoportrét Václava Hollara⁵⁹. Hendrick van der Borch byl ve službách Arundelovy ženy komtesy Alathey⁶⁰. Václav Hollarův vytvořil i portrét Hendricka van der Borchta v leptu, který vznikl také na základě kresby Johannese Meysense⁶¹, stejně jako jeho vlastní autoportrét.

Kresba *Johannes de Reede* [26], asi 1650, je kvalitním příkladem Hollarova miniaturního portrétního umění⁶² podle živého modelu, jako lept jej vydal Meysens. Johannes de Reede je zobrazen z profilu v kruhovém rámu dole s erbem, ze kterého vyrůstá rostlinný motiv. V dolní části kresby je připojen text.

Až v Antverpách vytvořil Václav Hollar i grafický list portrétní kresba *krále Eduarda VI* [27]. jako chlapce podle obrazu Hanse Holbeina, který se nacházel v arundelových sbírkách⁶³. Lept si je ale s obrazem bližší než se zmiňovanou kresbou, která měla vzniknout už v Londýně, a proto je Hollar jako autor pouze pravděpodobný⁶⁴. Podle Hanse Holbeina vznikla ještě *Podobizna Hanse von Zürich* [28], také přenesena do grafiky až v Antverpách. Obraz je dnes nezvěstný⁶⁵. Způsob kresby je ale velmi netypický a evokuje grafiku. Co to má přesně znamenat není jisté.

⁵⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 20

⁵⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 21

⁵⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 70

⁶⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 72

⁶¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 21

⁶² VOLRÁBOVÁ 2007, 313

⁶³ VOLRÁBOVÁ 2007, 314

⁶⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 315

⁶⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 35

Dalším velmi zajímavým leptem je Hollarův *Autoportrét v kartuši* [16] z roku 1647⁶⁶. V pravém horním rohu je napsáno *Aetatis 40, 1647*. Hollarovi bylo v době vzniku autoportrétu čtyřicet let, měl za sebou dobré zkušenosti i postavení. V Antverpách byl činný jako již uznávaný autor, který vydává velké množství grafických listů a cyklů. Možná i sám cítil, že je na vrcholu své umělecké kariéry a zhotovil si autoportrét, nebo mohl být podnět úplně jiný. Při pohledu na autoportrét, nemáme pocit, že koukáme na sebevědomého umělce na vrcholu své kariéry. Autoportrét působí až melancholickým a stydlivým dojmem. Je možné, že v Antverpách, v centru grafické produkce a rozhodně velké konkurence, bylo potřeba upevnit své postavení zkušeného umělce, vytvořením autoportrétu. Mohly na něj tlačit okolnosti společnosti, která měla určité trendy a autoportrét byl v 17. století rozhodně jedním z nich. Pro srovnání můžeme zmínit například autoportréty Rembrandta, který se jim věnoval především na začátku své umělecké kariéry, právě proto, aby podtrhl svoje postavení velkého umělce, ještě před tím, než se jím vlastně stal. Grafický list existuje v několika stavech. V prvním případě je v kartuši erb Hollarovy matky s erbem Hollarova otce uprostřed, ale v dalších stavech už je jen otcův zjednodušený erb⁶⁷. Podle Godfreye změna naznačuje problémy s rodiči⁶⁸, ale to by spíš vynechal erb otce, který mu, jak se píše na jeho dalším autoportrétu, bránil v dráze umělce. Je možné, že používání erbu po otci bylo větším zvykem a proto v konečné verzi zvolil právě ten.

V roce 1646 vznikl lept *Karla Ludvíka Falckého* [29], který se jako nejstarší syn narodil Fridrichu Falckému a Alžbětě Stuartovně. Hollarův osud ovlivnil, ale již dříve, když jel po falcké porážce vyjednávat do Londýna za Karlem I., aby pomohl své sestře k navrácení falckých držav. Lept vznikl podle kresby Anthonyho van Dycka⁶⁹.

Anthony van Dyck byl také inventorem dalšího leptu, který Hollar zhotovil a to *Portrét krále Karla I. Anglického* z roku 1649⁷⁰ [30].

ZPÁTKY V LONDÝNĚ

⁶⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 68

⁶⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 68

⁶⁸ GODFREY 1994, 75

⁶⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 54

⁷⁰ VOLRÁBOVÁ 2007, 62

V roce 1652 se vrací Václav Hollar z Antverp do Londýna⁷¹. Co ho vedlo k návratu do Londýna není známo, jedním z důvodů mohla být jeho manželka, která přece jenom z Londýna pocházela.

Můžeme také rozvinout hypotézu o fakt, že v Londýně mohl být Václav Hollar spokojenější. I když se jeho antverpské období považuje za vrchol Hollarovy kariéry, skutečnost se vztahuje pouze na jeho grafickou tvorbu, protože kreseb v Antverpách vzniklo minimum. Grafická tvorba Václava Hollara ale není nadřazená jeho kreslířské tvorbě a proto nám v Antverpách vlastně polovina chybí. Kdybychom se na Václava Hollara podívali z opačného pohledu, než jak tomu většinou bývá, a to jako především kreslíře a následně grafika, překvapivě by tato myšlenka dávala smysl. Václav Hollar většinu kreseb, které vytvořil, vydal v grafice až několik let poté, co je nakreslil. Kresby pro něj znamenaly konečné dílo a nebyly vytvořeny jako předloha pro grafiku. Pokud by pro něj grafika byla přednějším způsobem vyjádření, nemohl by se dočkat kresbu vidět v grafické podobě. Další zajímavým faktem je také to, že Václav Hollar celý život používá pouze lept jako grafickou techniku a žádnou jinou. Pokud by ho přece jenom grafika tak přitahovala, dalo by se předpokládat, že by ho mohla zajímat i nějaká jiná grafická technika, přinejmenším by je mohl aspoň někdy kombinovat. A pokud bychom se zamyslely nad grafickou technikou, která by nejuvěrnějším způsobem dokázala přenést charakter kresby na destičku, byl by to právě lep. Dáme-li všechny tyto předpoklady dohromady, Antverpy by se z našeho pohledu mohly zdát jako nejideálnější místo pro tvorbu Václava Hollara, z jeho pohledu tak tak ale být nemuselo.

Rok po příjezdu Václava Hollara do Londýna mu ale zemřela žena a roce 1656 byl uvězněn kvůli účasti na katolické mši. Ve stejném roce se následně podruhé oženil⁷².

V Londýně se věnoval především knižní ilustraci⁷³. Z vlastních předloh toho ale realizoval velmi málo. V roce 1655 si Václava Hollara najal historik William Dugdale (1605-1686), pro kterého objížděl významné anglické památky, které kreslil a následně z nich vytvářel ilustrace k Dugdaleovým textům⁷⁴. Roku 1656 vytvořil v leptu *Portrét Williama Dugdalea* [31], který působí velmi dobře a se zájmem o psychologii portrétovaného, ale pozadí bylo pravděpodobně vytvořeno na základě více předloh a k realistickému portrétu se tolik nehodí. Pozadí působí, jako by mělo záměrně citovat nějaký jiný obraz. Portrét je zajímavý také tím, že inventorem je zde přímo Václav Hollar⁷⁵.

⁷¹ VOLRÁBOVÁ 2007, 22

⁷² VOLRÁBOVÁ 2007, 22

⁷³ VOLRÁBOVÁ 2007, 22

⁷⁴ ⁷⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 23

⁷⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 78

Další Hollarův projekt byl velmi ambiciózní, chtěl vydat velkou a podrobnou mapu Londýna. Londýn ale zachvátil mor v roce 1665, při kterém zemřel jeho syn a v roce 1666 velký požár. Jeho práce už neměla smysl a práci proto nikdy nedokončil.

ZÁVĚR ŽIVOTA A TANGER

Nový král Karel II. se oženil s Kateřinou z Braganzy, kromě Bombaje vyženil také cíp afrického pobřeží a Pevnost Tnager v Maroku⁷⁶. Václav Hollar se na vlastní žádost, a s podmínkou finančního zabezpečení rodiny v době jeho nepřítomnosti, připojil k výpravě v roce 1669⁷⁷, aby pevnost zdokumentoval. Vytvořil velmi rozměrné a vyjímečné kresby, které patří k vrcholu jeho tvorby. Po návratu kresby roku 1673 vydal v leptu.

Václav Hollar zemřel roku 1677 a byl pohřben v kostele svaté Markéty ve Westminsteru⁷⁸.

⁷⁶ VOLRÁBOVÁ 2007, 23

⁷⁷ VOLRÁBOVÁ 2007, 23

⁷⁸ VOLRÁBOVÁ 2007, 23

AUTOPORTRÉT VÁCLAVA HOLLARA Z ROKU 1649

Autoportrét Václava Hollara [32] byl vydán v Antverpách Johannem Meyssem roku 1649 v knize *Images de Divers Hommes*, v níž byli představeny mnohé významné osobnosti a umělci té doby. *Images de Divers Hommes* byla ve své podstatě pokračováním van Dyckovi knihy *Iconography*⁷⁹. Série vznikla podle různých mistrů. Autoportrét vytvořil v leptu Václav Hollar na základě kresby Johannese Meysse. Godfrey zmiňuje místo kresby, malbu nebo grisaille podle Johannese Meysse⁸⁰. Jedná se vlastně o jediné zobrazení Václava Hollara v tradiční formě a s atributy podle dobových zvyklostí.

Polopostava Václava Hollara už působí více sebevědomě, narozdíl od předešlého autoportrétu v kartuši. V dolní části autoportrétu je připojen text s krátkým životopisem umělce a s jeho uměleckou činností.

Svůj vznešený původ připomíná Hollar v levém horním rohu grafického listu spojeným erbem obou rodičů Hollarů z Práchně a Lvů z Löwengrünü. Z výhledu z okna je poznat Praha podle nedostavěné katedrály svatého Víta a dvou věží baziliky svatého Jiří. Na stole v pravém dolním rohu grafického listu leží potřeby pro lept, včetně flakonu s kyselinou. Technika leptu funguje tak, že se na destičku nanese tenká vrstva krytu pryskyřice, která se v místech, které mají pozitivně tisknout, odstraní v podobě čar, a následně se destička polije kyselinou, která odkrytá místa vyleptá do hloubky. Do vyleptaných míst se zatře barva a destička se vytiskne na papír.

To že se jedná o pohled z okna na Prahu, bylo zpochybněno Godfreyem⁸¹ z důvodu malé podobnosti. Při srovnání veduty z Hollarova autoportrétu a Hollarovy veduty z *Velkého pohledu na Prahu ze svahu Petřína* z roku 1636, je podobnost jasná. Nejsou ale úplně stejné, což mohlo zapříčinit právě to, že inventorem autoportrétu není Václav Hollar sám, ale Johannes Meysens.

V rukou drží Václav Hollar destičku s vyobrazením *svaté Kateřiny* podle Raffaela ze sbírek hraběte Arundela⁸². Obraz je dnes neznámý. Že jde o destičku, a ne o grafický list sv. Kateřiny Alexandrijské, je jasné ze zrcadlového obrácení, které je v grafické tvorbě nutné, aby výsledný grafický list nebyl, na rozdíl od originálu, zrcadlově převrácen. Václav Hollar je zde zobrazen při práci na skutečné destičce, kterou provedl v leptu⁸³. Svatou Kateřinu

⁷⁹ VOLRÁBOVÁ 2007, 70

⁸⁰ GODFREY 1994, 75

⁸¹ GODFREY 1994, 75

⁸² VOLRÁBOVÁ 2007, 70

⁸³ VOLRÁBOVÁ 2007, 70

Alexandrijskou si mohl Hollar vybrat, jako jednu z nejkrásnějších obrazů ze sbírek hraběte Arundela, a nebo také proto, že světice byla patronkou moudrosti, což lze vztáhnout k Hollarovu patronu, hraběti Thomasu Howardovi⁸⁴.

Zajímavé je, že Václav Hollar není na grafickém listu vůbec podepsán, tedy jako rytec, a je zde podepsán pouze Johannes Meysens jako *le. Meysens pinxit et excudit* (inventor a vydavatel). Tato skutečnost je velmi zajímavá a výjimečná, protože pro Václava Hollara bylo zvykem se jako rytec na grafice vždy podepsat.

Text životopisu zní následovně: „WENCESLAUS HOLLAR / Gentilhomme ne a Prage l’an 1607 a esté de nature fort inelin p r lärt de meniaiture principa- / lemont pour esclaircir, mais beaucoup retardé par son pere, lan 1627, il ast party de Prage aijant / demeure en divers lieux an Allemaigne, il c est addonne pourpeu de temps a esclaircir et aplicquer / leau forte, estant party de Coloigne avec le Comte d’Arondel vers Vienne et dillec par Prage / vers l’ Angléterre, ou ayant este serviteur domestique du Duc de Irck, il sest retire de la a cause de la guerre a Anvers ou il reside encores.“

Text v překladu: „Václav Hollar - šlechtic, narozený roku 1607 v Praze, měl přirozené sklony k umění miniatur, obzvláště iluminací, z čehož byl zrazován svým otcem. Roku 1627 opustil Prahu a žil v různých místech Německa, nějaký čas se věnoval iluminacím a leptům. S hrabětem z Arundelu opustil Kolín a odjel do Vídně a potom přes Prahu do Anglie, kde byl domácím sluhou vévody z Yorku. Kvůli válce se odebral do Antverp, kde nyní pobývá.“⁸⁵

Životopisný text je nejautentičtější záznamem o Hollarově životě, který máme. Pokud nebyl text napsán samotným Hollarem rozhodně ho musel minimálně schávit.

Ve srovnání s Hollarovým autoportrétem v kartuši, působí na tomto autoportrétu důstojněji a sebevědoměji, což dokládá i reprezentativní volba oděvu se sebevědomým postojem těla. Svůj společenský status vědomě představuje připojeným erbem rodičů.

Kresba Jana nebo Johannese Meysense, podle které Václav Hollar pracoval, se nezachovala, a proto je velmi složité tento autoportrét interpretovat v rámci tvorby i osoby Václava Hollara.

S takto dlouhými texty u portrétů a autoportrétu se většinou setkáme především v grafických listech, protože grafické techniky, narozdíl od malby nebo sochy, dovolují i drobného zpracování textového pole.

Pokud totiž budeme předpokládat, že vztah mezi invertorem a rytcem byl u tohoto grafického listu, *Autoportrétu* Václava Hollara, běžný a tradiční, jak tomu bylo v 17. století

⁸⁴ VOLRÁBOVÁ 2007, 70

⁸⁵ VOLRÁBOVÁ 2007, 70

zvykem, a u samotné tvorby Václava Hollara také, přenesl bez sebemenších změn kresbu Johannese Meyssense na destičku. Tím pádem je velmi komplikované, nad autoportrétem přemýšlet ve smyslu toho, proč a z jakých důvodů se Václav Hollar takto zpodobil, pokud vlastní kompozice a především náplň autoportrétu nevychází z jeho hlavy.

VYMEZENÍ POJMU AUTOPORTRÉT

Slovo autoportrét je složeninou řeckého slova *autos*, který znamená sám, a z francouzského *portrait*, tedy podobizna⁸⁶.

Charakterizovat autoportrét je velmi složitým úkolem, nejen z důvodu často rozdílných názorů v literatuře, ale také kvůli tomu, že se samozřejmě nahlížení na něj v rámci dějin proměňuje.

V autoportrétu zpodobňuje umělec sám sebe na základě svých fyziognomických rysů. Pro vytvoření autoportrétu potřebuje umělec zrcadlo, častokrát jich použije více, aby se mohl vidět v požadovaném úhlu nebo měl dostatečný přísun světla. Dříve se věřilo, že vznik autoportrétu je přímo spjat se vznikem, nebo přesněji, rozšířením skleněných zrcadel kolem roku 1500⁸⁷, ale autoportréty vznikly mnohem dříve, a jejich vznik nebo rozšíření se váže spíše na proměnu společnosti a chápání člověka jako jedince, než rozšíření zrcadel. Zrcadla, nebo přesněji zrcadlení, hraní v autoportrétování neopominutelnou roli. Před vznikem, nám známých zrcadel, se užívala zrcadla z kovu, která se před použitím vždy leštila⁸⁸. Jejich tvar býval oválný a existovala jak konkávně tak konvexně prohnutá zrcadla. Umělec se mohl úplně jasně vidět. Konvexní zrcadla byla hojně užívaná až do 17. století hlavně díky jejich výhodě většího pole zrcadlení, narozdíl od malých plochých skleněných zrcadel⁸⁹.

Fyziognomie a reálné rysy umělce nemusí být vždy pravidlem pro autoportrét. Může stačit atribuce, přípis na pásce a nebo jen umělcův záměr se takto zobrazit. Narážíme tady na problematiku podobizny a portrétu, kdy u podobizny předpokládáme realističtější provedení rysů obličeje rozbrázdovaného. Na rozdíl od portrétu, kde jde především o působení a celkový dojem, který nám má navodit. Užitím živého modelu může vzniknout *ritratto di naturale*⁹⁰, tedy naturalistický portrét, který nebyl příliš žádaný, naopak *disegno* a *invenzione* tedy nějaká invence a nápaditost, byly, hlavně v renesanci, vyhledávanější⁹¹, než přílišný naturalismus. Realistická drobnopisná podobnost obrazu s modelem by prý mohla spíše diváka rozptylovat⁹².

⁸⁶ HALL 2014, 7

⁸⁷ HALL 2014, 8

⁸⁸ HALL 2014, 13

⁸⁹ HALL 2014, 10

⁹⁰ HALÁSZOVÁ 2020, 77

⁹¹ HALÁSZOVÁ 2020, 78

⁹² HALÁSZOVÁ 2020, 78

Za vším stál umělec, který měl být dostatečně nadaný na to, aby uměl nejen vystihnout přesnou podobu modelu / portrétovaného (similitudo), ale i vyvolat iluzi zpřítomnění dotyčného (praesentia) a okouzlení z rozpoznání (identificatio)⁹³.

Obecně se věří, že autoportrét je spojením obličejových rysů umělce s jeho charakterem. Umělec vytvořením autoportrétu odkrývá jsou duši, rozvíjí vlastní podstatu, vytváří hlubokou introspekci a filozofickou kontemplaci. Divákovi umožňuje nahlédnout do psychologického nitra umělce. Jedná se o velmi citlivý a osobní počin. V rysech obličeje umělce se skrývají jeho zkušenosti a myšlenky. Autoportrétem podává umělec sám o sobě světu důkaz o své osobě existenci. Zamrzne sám sebe v dějinách, v určité fázi svého života, což upomíná na další charakteristický rys autoportrétu, a to je jeho proměnlivost. Stejně jako u portrétu, autoportrétem umělec uchovává sebe pro další generace.

Umělec může svých autoportrétů vytvořit za život několik a vůbec to neznamená, že si jsou podobné, protože stejně tak, jak se život člověka vyvíjí a proměňuje, tak se proměňují i autoportréty umělce. Autoportrét představuje určitou potenciální komunikaci mezi umělcem a člověkem stojícím před ním. Reprezentativnost autoportrétu, jako druhá strana přístupu niterného odkrývání charakteru umělce, by mohla pramenit právě z toho, že je předurčen, aby se na něho někdo díval. Vyjadřuje životnost, oživení umělce, jako by tam byl s divákem. Autoportrét můžeme dělit, stejně jako u portrétu, podle natočení modelu, co vše z těla modelu je na autoportrétu zobrazeno a množství rekvizit, které se v autoportrétu zobrazují. Rozlišuje se an face, portrét ze tříčtvrtky, portrét z profilu a jestli představuje pouze hlavu, poprsí, poloviční nebo celou délku umělce⁹⁴. Složitost vzniku autoportrétu z profilu je jistě jasně nejsložitější. Protože abychom se byli schopni vidět v zrcadle z profilu, potřebujeme na to minimálně dvě správně nastavená zrcadla.

Autoportrét se neomezuje jen na jedno médium, může vzniknout jak v malbě, grafice, kresbě tak soše. V jednotlivých etapách dějin umění se jejich oblíbenost střídá, kdy ve středověku vzniklo velké množství autoportrétů v soše, jejich četnost ale ustupuje do pozadí a přibližně od novověku naprosto převládají malířské autoportréty.

Mezi autoportréty se zahrnuje i dvojportrét nebo skupinový portrét⁹⁵, kde se ale samotný autoportrét vztahuje jen na určitou část obrazu nebo díla. Umělecké dílo je tak kombinací autoportrétu a portrétu, proto je to s jeho interpretací složitější a měly by se pohledy obou zkombinovat.

⁹³ HALÁSZOVÁ 2020, 85

⁹⁴ HALÁSZOVÁ 2020, 19

⁹⁵ BALEKA 1997, 36

Pro vznik autoportrétu bylo důležitých několik aspektů, mimo existence portrétu, který autoportrét předznamenává, je to postavení člověka a jeho chápání sebe sama. Umělec v autoportrétu zdůrazňuje své postavení ve společnosti, ať už sebevznáním nebo sebezbytovním, fenomén antihrdiny, osoby, která by neměla jít příkladem se objevuje od 16. století například v díle Caravaggia nebo Michelangela.

Umělec nám ve svém autoportrétu svůj charakter a život neodkrývá pouze fyziognomickými rysy obličejí a jeho výrazem, ale také prostředím, jaké si pro práci zvolí. Kolik, a jakým způsobem, nám bude chtít ukázat ze svého prostředí. Autoportrét může opravdu prozrazovat o umělci, jak jeho největší pýchy, tak jeho největší stud. I když známe i dřívější autoportréty, renesance byla opravdovým a velkým mezníkem pro vznik autoportrétů. Renesance dala umělcům sebevědomí a postavení ve společnosti, které potřebovali, aby vznikla potřeba po sebeztvárnění. Autoportrét nemusí vždy nutně znamenat lásku k vlastní osobě, ale v období renesance to tak rozhodně bylo. Renesance přinesla lásku jak k vlastnímu vzhledu a kráse, ale také ke slávě a vnitřní osobnosti člověka⁹⁶.

Často se v případě vzniku autoportrétu mluví o nezátížení objednavatelem, a že autoportrét, vzniká na základě iniciativy umělce. Ve většině případů to tak rozhodně bývá, ale pravidlem to také být nemůže, jako u námi zkoumaného autoportrétu Václava Hollara, nebo dvou Poussinových autoportrétů, které si objednal objednavatel⁹⁷. Často se v souvislosti s autoportrétem mluví o nezávislosti na dobových požadavcích ztvárnění. V tomto případě by muselo jít opravdu o nějaký velmi osobní autoportrét, který by nejspíše nebyl nikdy vystaven a zůstal by v ateliéru umělce. Autoportrét nemůžeme, i když je jeho vznik a charakter tak specifický jak je, vytrhnout z kontextu doby, ve které vznikl.

Autoportrét může kolísat mezi reprezentací a vlastní studií, což dokazuje jak velké rozpětí pojetí nabízí.

K Autoportrétu a jeho charakteru toho bylo v současné době napsáno mnoho, co ale literatura opomíjí, je přesný postup práce, zákonitosti a pravidla, podle kterých by se mohl autoportrét jasně definovat a identifikovat. Pokud by se tak stalo, tak asi nejzákladnějším pravidlem pro autoportrét by bylo to, že ho vytvořil sám umělec na základě vlastního návrhu, který vytvořil podle zrcadla. Podobnou charakteristiku se dostupná literatura nenabízí.

Portrét a portrétování je jasným předstupněm autoportrétu. Pravidla, která platí pro portrét, nemusí platit pro autoportrét. Největším rozdílem bude jasně ten fakt, že autoportrét může vzniknout pouze v případě, že umělec vytvoří sám sebe. Autoportrét se tím pádem stává

⁹⁶ HALL 2014, 76

⁹⁷ HALL 2014, 139

mnohonásobně ojedinělejší záležitostí, protože portrét může mít každý, ale autoportrét může mít pouze umělec. Autoportrét je artefakt umělcovi kreativity a talentu

Dalším charakteristickým bodem pro portrét je reprezentace, která v případě autoportrétu nemusí hrát stejnou roli, jako u samotného portrétu. Tím, že autoportrét vytváří sám umělec, jeho důvod nemusí být vždy reprezentace, může se jednat o studii, tronii nebo vyjádření niterných pocitů⁹⁸. Reprezentační portrét jako obrazový konstrukt ne jenom podobizna. Má umělce představit v mnohem komplexnější a širší míře, zahrnující jeho zájmy a osobnost, než pouze zobrazení umělcových fyziognomických rysů.

Podobně je to i s podobností, která pro autoportrét nemusí být pravidlem, jak už bylo zmíněno, identifikace může být vytvořena atribucí, nápisovou páskou nebo podstatou toho, že umělec maluje sám sebe.

Portrét i autoportrét nás nutí k zamyšlení nad zobrazeným. Vzbudit respekt, obdiv, city a motivace k následování příkladu. Jsou silně spjaty s kulturně-společenskými rituály a oslavami.

Narozdíl od portrétu, který může být namalován i po smrti zobrazeného, autoportrét může vzniknout pouze za života umělce, který je přítomen během celého vzniku díla.

Autoportrét je novým pátým žánrem vedle tradičních žánrů, jako je malba historií, portréty, krajina a zátiší.

Autoportréty se často dávají do komparace s autobiografií, často se má za to, že z autobiografie vychází⁹⁹. Jejich vztah se spíše vzájemně ovlivňuje ale přece jenom je velmi rozličný. Autoportrét vystihuje umělce v dané chvíli a představuje určitou krátkou fázi života, a proto jich může vzniknout za život umělce tolik a pořád může být každý úplně jiný, narozdíl od životopisu.

⁹⁸ HALL 2014, 153

⁹⁹ ŠTENCL 1940—1941, 183

HISTORIE AUTOPORTRÉTU

Autoportrét je stal symbolem umělcovi svobody. V prvním filozofickém pojednání o autoportrétu, které napsal Plotinus, autoportrét není vytvořen pomocí přenesení přesné podoby ze zrcadla, ale ponořením se do nitra duše¹⁰⁰.

Vasari zařazuje až do svého druhého vydání *Života umělců* (1568) autoportréty umělců, v prvním neměl Giotto žádný ale ve druhém už má tři¹⁰¹.

ANTIKA

Umělci se zrcadlili v Antice více ve svých dílech než ve svých autoportrétech, kterých se zachovalo jen několik.

Nejstarší je znám z Egypta, autoportrét Baka, hlavního sochaře faraona Akhenatena, který vládl mezi lety 1353-1336 před naším letopočtem. Bak se na kamenné stéle zobrazil jako úspěšný a rodinný muž vedle své ženy Taheri¹⁰².

Antické Řecko a Řím přes své veliké množství portrétů na mincích, medailách a bustách, nevyprodukovaly autoportrét žádný. Umělcův podpis se začal objevovat od 6. století před naším letopočtem. Jediný odkaz na autoportréty existuje v Pliniově *Přírodní Historii*. Plinius st. odkazuje na dva autoportréty. První z nich vytvořil architekt a sochař Theodorus, který žil v 6. před naším letopočtem, jako miniaturní bronzovou sochu s koňských spřežením.

Druhým příkladem byl autoportrét vytvořen umělkyní Iaiou z Kyziku, která žila v 1. století před naším letopočtem. Nikdy se neoženila a tvořila portréty žen a své autoportréty pomocí zrcadla. Kovová zrcadla byla v antice vlastněna převážně ženami, ke kosmetickým úpravám.

Pliniův současník Plutarch zmínil ve svém *Životě Perikla*, napsaného 75 našeho letopočtu, autoportrét z 5. století př. n. l. (měla bys to sjednotit v tomhe odstavci), ve kterém se architekt a sochař Phidias zobrazil společně s Periklem na štítu bohyně Athény¹⁰³. V současné době se ale nevěří, že by opravdu šlo o autoportrét a Plutarch si nejspíš příběh vymyslel.

STŘEDOVĚK

¹⁰⁰ HALL 2014, 9

¹⁰¹ HALL 2014, 10

¹⁰² HALL 2014, 13

¹⁰³ HALL 2014, 14

Realistický autoportrét se objevil až v Renesanci, to ale neznamená, že se ve středověku se s žádným nesetkáme.

Umění ve středověku bylo silně spjato s křesťanskou vírou, kde umělci tvořili svá díla v anonymitě a přece jenom právě zde se objeví první autoportréty.

V pozdní Antice se věřilo, že ze čtení realistické fyziognomie člověka, je možno zjistit jeho charakter. Středověk s Novoplatonismem a Křesťanstvím věřil, že opravdová míra člověka je skryta v jeho neviditelné duši, a ne v jeho fyzickém těle. Člověk je identifikován atributy, gesty nebo postojem¹⁰⁴. Středověký autoportrét se spíš zajímá o celkovou figuru, její umístění a kompozicivíce, než jen o obličej.

Plotinos (204-70 nl.) poslední velký filozof Antiky položil základ středověkému autoportrétu a jeho objevení jako samostatného žánru¹⁰⁵. Plotinus studoval v Alexandrii a následně se přestěhoval do Říma, kde přepracoval Platóna a dal za vznik Neoplatonské školy. Jeho práce měla velký vliv na svatého Augustina a renesanční filozofii. Plotinus věřil, že příroda sama funguje tak, že imituje základní formu a ideu, kterou nazývá božská Jedna. Umělec tedy zapadá do univerzálního principu, protože stejně jako příroda, napodobuje prvotní Ideu, zároveň je držitelem krásy, takže přírodu ještě zlepšuje. Věřil, že obraz odražený ve vodě, v zrcadle nebo stínu, je fyzický odraz toho objektu a nemůže existovat bez něj. Dílo vytvořené umělcem, i pokud se jedná o autoportrét, není produktem fyzického těla umělce, ale myšlenkou rodící se z umělcovi duše, která zrcadlí božské.

V 6. století se zrodil příběh o tom, že Kristus byl autoportrétista. Král Abgar z Edessy požádal Krista, aby přišel a vyléčil ho. Kristus byl ale moc vytížený a místo sebe poslal svého učedníka Thaddaea s otiskem svého obličejce na lněné látce. Látka je známá pod názvem „*Svatý Mandylion z Edessy*“ a do vyplenění Konstantinopole roku 1204, byl uložen tam. Nyní je jeho poloha neznámá¹⁰⁶. Druhým kristovým autoportrétem je tak známá *Veroničina rouška*. Svatá Veronika podala Kristu látku, aby si utřel obličej na jeho cestě Kalvárií.

Veroničina rouška a *Svatý Mandylion z Edessy* byly použity jako protiargument ikonoklasmu a zároveň může umělci vnuknout myšlenku autoportrétu. Prvním opravdovým autoportrétem je až autoportrét Dürera z roku 1500, který zůstane po nějakou dobu ojedinelý až do doby kolem roku 1600, kdy byla v Turíně uložena relikvie takzvaná „*Turínské Plátno*“, do kterého byl údajně Kristus zabalen po sejmutí z kříže, kdy se podobné autoportrétní

¹⁰⁴ HALL 2014, 17

¹⁰⁵ HALL 2014, 18

¹⁰⁶ HALL 2014, 19

obrazy dostaly do teoretické literatury a *Turínské Plátno* bylo viděno jako *prvotní obraz*. Autoportréty najdeme ve středověku nejčastěji v iluminovaných knihách.

Svatý Dunstan byl anglický reformátor, státník a učitel, který se stal Opatem kláštera v Glastonbury (943-957) a arcibiskupem v Canterbury (959-988).¹⁰⁷ V Glastonbury vytvořil velmi známý frontispis k *Latinské gramatice* mezi lety 943-957, kde se zobrazil ležící na hoře Taenarum vedle obrovské postavy stojícího Krista. Lineární kresba je provedena perem na pergamenu.

Pasionál, který vznikl mezi lety 1170-1200, iluminoval kanovník Rufillus z Weissenau. Zobrazil se pod Iniciálou „R“, kterou začíná kapitola o svatém Martinovi, jak sedí na stoličce a domalovává její nožičku. Rufillus se namaloval s velmi soustředěným výrazem ve tváři a jeho oči, přes nataženou ruku se štětcem, přímo navazují na jeho tah písmene „R“.

Během své činnosti se zobrazil i Hildebert ve svém dvou autoportrétech. V obou je zobrazen při práci se svým asistentem Everiwinem. V prvním případě jsou zobrazeni v sakramentáři z roku 1136 pod celostránkovou iluminací svatého Řehoře. Ve druhém, známějším, případě jde o celostránkovou ilustraci Hildeberta s Everwinem v iluminátorské dílně. Hildebert sedí s nohama zkříženými před pulpitem s otevřenou knihou a houbu, kterou drží v pravé ruce natažené nad hlavou, se chystá hodit po myši, která jim ze stolu krade jídlo.

Nejpřednější autoportréty byly ty sochařské, které byly umístěny na stěnách sakrálních staveb. Od dvanáctého do šestnáctého století bylo vytvořeno okolo 70 sochařských autoportrétů¹⁰⁸. Většina byla umístěna na dobře viditelném místě, což ale neplatí pro sochařský autoportrét Petra Parlére, vytvořeného mezi lety 1379-1386, z triforia katedrály svatého Víta. Autoportrét je považován za první realistický autoportrét vůbec, skoro půl století před Albertim nebo van Eyckem. Bohužel zmiňovaný autoportrét Petra Parlére, nemůže být autoportrétem v pravém slova smyslu, protože se dokázalo, že byl tesán někým jiným z dílny Petra Parlére¹⁰⁹.

Na zlatě raženém oltářním obraze sv. Ambrože v Miláně, se zlatník Wolwinius v roce 835 zobrazil hned vedle dárce¹¹⁰.

Sienský umělec Taddeo di Bartolo přimaloval sám sebe do obrazu *Nanebevzetí a korunování Panny Marie* v roce 1401. Namaloval se jako svatý Thaddeus, který vyléčil krále Abgara látkou s obtisklou tváří Krista. Thaddeus je poznat díky tomu, že jako jediný kouká z obrazu ven na diváka a jeho rysy obličeje jsou naturalističtější než u ostatních světců. Ukazuje

¹⁰⁷ HALL 2014, 21

¹⁰⁸ HALL 2014, 58

¹⁰⁹ ŠTENCL 1940—1941, 192

¹¹⁰ BALEKA 1997, 36

pravou rukou na prsteníček na své levé ruce, což odkazuje na mystickou svatbu s Pannou Marií. Dříve lidé věřili tomu, že prsteníček levé ruky je přímo napojen na srdce.

Taddeo di Bartolo ukazuje na svoje spojení s Pannou Marií také odkazem na svatého Lukáše, patrona malířů, který za svého života namaloval portrét Panny Marie s Ježíškem, tím že svatému Lukáše propůjčil svoje obličejové rysy.

Ve 14. století je poprvé postava svatého Lukáše stala důležitější, než díla které údajně namaloval. První zmínkou vyobrazení svatého Lukáše je z roku 1368, kdy český illuminátor a zakládající člen cechu svatého Lukáše v Praze, vytvořil obraz svatého Lukáše jak maluje Pannu Marii s Ježíškem.

RENESSANCE

Hlavně v Itálii se znovu probudil zájem o klasické texty, umělecká díla a hlavně antický kult individuality a slávy.

Filippo Villani se ve svém spisu „*O původu města Florencie a jeho slavných občanech*„ (1381-1382) zmínil o autoportrétu s Dantem Alighierim, který vytvořil Giotto (1266-1337), pomocí zrcadel na stěně Palazzo del Podestá. Existence takové autoportrétu je ale sporná¹¹¹. Jan van Eyck (1390-1441) namaloval v roce 1434 dvojportrét Giovanniho Arnolfini a jeho ženy. Za portrétovaným párem visí na stěně kruhové zrcadlo s rámem zdobeným pašijemi, které má velmi jasný odraz i když skleněné zrcadlo ještě nebylo vynalezeno. V Zrcadle jsou, mimo zobrazeného páru, vidět dvě postavy, které stojí na druhé straně pokoje. Jednou z postav by mohl být Jan van Eyck. V roce 1433 namaloval van Eyck portrét neznámého muže ve výrazném červeném turbanu na hlavě, který by mohl být Jan van Eyck a obraz by se tak stal prvním plnohodnotným autoportrétem¹¹².

Rogier van der Weyden vložil svůj autoportrét do jedné ze čtyř scén „Spravedlnosti“ pro bruselskou radnici, které vytvořil mezi lety 1435-1440. Rogier van der Weyden se zobrazil tak neidealisticky, že je jeho autoportrét považován za první autentický¹¹³. Zakázka čtyř scén pro radnici, byla největší a nejvýznamnější, kterou za života dostal, což nám může odůvodnit, jeho potřebu se v obraze zobrazit.

¹¹¹ HALL 2014, 37

¹¹² HALL 2014, 41

¹¹³ HALL 2014, 62

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) vytvořil dvojice bronzové dveře pro baptisterium ve Florencii. Svůj autoportrét zakomponoval v obou případech do ozdobné listové pásky dveří mezi hlavy proroků a sibyů.

Leon Battista Alberti (1404-1472) změnil pohled na umění a vyprostil ho z narativu mechanické a podřadné práce. Napsal několik pojednání o malbě, soše a architektuře. Umělec měl být vzdělán ve všech svobodných uměních a hlavně v matematice. Ve svém pojednání „*O malbě*” udělal z Narcisa, z příběhu o Narcisovi, prvního malíře. Alberti tvrdil, že květina, v kterou se Narcis proměnil, je jako malba mezi všemi druhy umění. Odraz ve vodě je přirovnán k odrazu v zrcadle, které může pozorovatele vzdělat a pomoci mu k sebezlepšení¹¹⁴.

Alberti byl, jak ve své tvorbě, tak v pojednáních, posedlý autoportréty. V roce 1435 vytvořil autoportrét z profilu na bronzovém reliéfu. Díky jeho práci je jednou z nejdůležitějších postav na cestě k autoportrétu jako žánru. Umělec by měl usilovat o slávu a uznání mnohem více než o peníze a bohatství¹¹⁵. A co je pro umělce méně lukrativnějšího, než vytvořit autoportrét.

Během 15. století se rozmohla myšlenka, že umělec vždy maluje sám sebe a cokoliv umělec vytváří, zrcadlí do toho svou osobnost¹¹⁶. Proti této myšlence se postavil Leonardo da Vinci ve svých několika textech, napsaných mezi lety 1492-1510, domníval se, že malovat všude sám sebe je největším nedostatkem všech malířů¹¹⁷.

Myšlenka umělce jako hrdiny se zrodila ke konci 15. století spojením s mýtem *zázračného dítěte*, kdy umělci zdůrazňovali svoje činy během mládí.

Andrea Mantegna (1431-1506), dvorní umělec tří generací rodu Gonzagů, vytvořil tři autoportréty. Autoportrét ve vysokém reliéfu, inspirovaný římskými portréty, se datuje do raných devadesátých let 15. století. Autoportrét mohl vzniknout pro jeho vilu, kterou si v Mantově stavěl, skončil ale v kostela Sant'Andrea v Mantově¹¹⁸.

Nejarchaičtějším autoportrétem bude ale autoportrét v životní velikosti od Adama Kraftha, který vytvořil mezi lety 1493-1496, pro kostel Svatého Vavřince v Norimberku¹¹⁹.

Prvním neitalským umělcem, který se stal slavným pro svůj talent a vzhled, konkrétně pro své krásné dlouhé a vlnité vlasy, byl grafik a malíř Albrecht Dürer (1471-1528). Albrecht

¹¹⁴ HALL 2014, 44

¹¹⁵ HALL 2014, 45

¹¹⁶ HALL 2014, 76

¹¹⁷ HALL 2014, 73

¹¹⁸ HALL 2014, 86

¹¹⁹ HALL 2014, 79

Dürer byl nejplodnějším a nejnalezavějším tvůrcem autoportrétů v Renesanci¹²⁰. Svých autoportrétů vytvořil okolo šestnácti, včetně kreseb a tří oltářních obrazů ve kterých se připojil k davu. Věřil, že malíř maluje postavy podobné jemu samému a že velcí umělci mají sílu podobnou Bohu. Jeho autoportréty ale nebyly tak rozšířené, protože i když byl grafik, žádný v grafice nevytvořil. Jeho autoportréty vyšly v grafice z rukou jiných rytců¹²¹.

Albrecht Dürer vytvořil tři autoportréty v letech 1493, 1498 a 1500, které se staly osobním milníkem, jelikož jsou všechny podepsané, datované s přípisy¹²². Autoportrét z roku 1498 je důležitý také z toho důvodu, že si je svojí kompozicí podobný s autoportrétem Václava Hollara. Albrecht Dürer se zobrazil v polopostava, v bohatém oděvu, který dává prostor jeho vlasům, aby mohly vyniknout, a čepci. Natočen je k divákovi svou pravou stranou obličeje ze tříčtvrtky, takzvaném *vlámský typ*. Z okna za Dürerem je vidět hornatá krajina.

Ve svém autoportrétu z roku 1500, vyměnil Albrecht Dürer eleganci za heroismus a zobrazil se symetricky v plném formátu z an fase, ve kterém se přirovnává v Mandylionu a Veroničině Roušce¹²³.

Mýtus dítěte zázraku, mladého chlapce, který ukazuje už ve velmi raném věku jsou genialitu. Ve Froissartově romantickém díle *Meliador*, bylo hlavním hrdinovi, Siru Agamanorovi, pouhých devět let, když začal malovat, a ve svých dvanácti už předčil svého učitele¹²⁴.

Ve Florencii Michelangelo (1475-1564) a Giorgione (1477-1510) spojili ve svých autoportrétech ideu chlapectví s Davidem v jeho boji s Goliášem. Mládí má překonat stáří a vědění má být spíše vrozeno než naučeno během života¹²⁵.

Dítě zázraku se později přetvořilo v pojem „milované mládí“, které má nabízet krásu a jde ruku v ruce s stářím nebo mužem, které nabízí vědění a moudrost. Raffael se ve svém autoportrétu z roku 1506 se namaloval přesně jako mladý chlapec vyhlížející krásu¹²⁶.

Dále tuto ideu dotáhl Parmigianino (1503-1540) ve svém nejznámějším obraze *Autoportrétu v konvexním zrcadle* z roku 1524. Jednadvacetiletý Parmigianino přivezl s sebou autoportrét do Říma v roce 1524 jako dar pro nově zvoleného Papeže, Clementa VII, kterému bylo v té době čtyřicet šest. Vznikl tak ideální vztah mládí-krásy s mužem-moudrostí¹²⁷.

¹²⁰ HALL 2014, 81

¹²¹ HALL 2014, 81

¹²² HALL 2014, 81

¹²³ HALL 2014, 83

¹²⁴ HALL 2014, 95

¹²⁵ HALL 2014, 94

¹²⁶ HALL 2014, 96

¹²⁷ HALL 2014, 97

Parmigianino na autoportrétu sedí v pokoji který svou chudobou upomíná na mnišskou celu, jde ale o velmi elegantní autoportrét kde má umělec perfektní tvář a sebevědomý výraz. Jak už bylo řečeno, Parmogianinovi bylo v době vzniku obrazu dvacetjedna let, na autoportrétu se ale zobrazil jako mladý chlapec jako *dítě zázraku*. James Hall dále rozebírá ruku, kterou má Parmigianino na obraze předloženou vepředu za předpokladu, že je to ruka levá, zatímco umělec byl pravák a proto odkazuje na platonickou lásku¹²⁸. Ruku, kterou ale umělec ve svém autoportrétu namaloval, je právě pravá. Jestli tím odkazuje jen na to, že je pravák a nebo má ještě nějaký jiný význam, není jasné. Na druhou stranu autoportrét je odrazem zrcadla, takže ruce musíme vnímat obráceně a ne, jak bychom je vnímali například na portrétu nebo jiném obraze.

Heroizmus vystřídá karikatura, kterou někteří umělci využili pro vyjádření sebe sama v autoportrét. Michelangelo Buonarroti (1475-1564) měl potřebu zobrazit se v posměšné podobě a tak dal stažené kůži, kterou drží svatý Bartoloměj na fresce *Posledního soudu* v Sixtinské kapli, vytvořené mezi lety 1536-1541, své rysy obličej¹²⁹.

Benátský umělec Tizian (1490-1576) vytvořil za svého života několik autoportrétů, mimo tři, které jsou nezvěštné, vytvořil také autoportrét z roku 1546-1547, ve kterém se namaloval v extrémně vysokém věku. Tiziana musel zajímat proces stárnutí a jeho úmrtní list říká, že mu bylo 103 let. To by se ale narodil v roce 1473 a ne 1490, měl tedy potřebu se postaršit, což souvisí s Benátkami, kde žil, kde vládli staří, bohatí a mocní muži a obecně se dožívali velmi vysokého věku¹³⁰.

BAROKO

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), velký příznivec Bakcha, který sice nenamaloval žádný nezávislý autoportrét¹³¹, vlastní rysy ale propůjčil mytologickým i náboženským postavám během své tvorby několikrát, jako například v obraze *Autoportrét jako nemocný Bakchus* z roku 1594.

Ateliéry umělců se staly v 17. století atraktivní destinací, exotické prostředí plné poutníků a zábavy, kam se chodili dívat urození lidé a nebo se organizovaly skupinové prohlídky.

¹²⁸ HALL 2014, 97

¹²⁹ HALL 2014, 110

¹³⁰ HALL 2014, 113

¹³¹ HALL 2014, 127

Umělci se ve svých autoportrétech stále častěji zobrazovali během práce ve svých ateliérech, můžeme v tom spatřovat i dokaz na svatého Lukáše¹³².

Jeden z nejzajímavějších autoportrétů zobrazující umělce během práce je autoportrét Artemisie Gentileschi (1593-1653), který namalovala mezi lety 1638-1639. Artemisia se často domalovala do obrazů, které vytvořila, vždy v souvislosti s heroickými, silnými ženami. S tímto kultem začala Marie Medicejská a pokračovala v něm její dcera Anna Rakouská. *Autoportrét jako alegorii malířství*, vytvořený mezi lety 1638-1639), namalovala nejspíš pro Karla I., když navštívila svého otce v Londýně¹³³.

Byl to ale Nicolas Poussin, kdo přispěl nejvíce do kultu malíře v ateliéru, který za svůj život nenamaloval jedinou fresku¹³⁴. Nicolas Poussin namaloval dva autoportréty, oba pro své významné pařížské patrony, bankéře Jeana Pointela a Paula Fréarta de Chantelou, královského ševce¹³⁵. Chantelou si u Poussina objednal jeho portrét, ale protože Poussin nebyl portrétista hledal v Římě někoho, kdo by ho namaloval. Jelikož nemohl najít nikoho, kdo by splňoval jeho očekávání, rozhodl se portrét namalovat sám¹³⁶ a vznikl tedy Poussinův *Autoportrét* z roku 1649. Poussin Chantelou v dopise předem varoval, že portrét nemaloval více jak dvacet let. S prvním autoportrétem nebyl spokojen, poslal ho Pointelovi a hned v zápětí namaloval druhý¹³⁷. V druhém autoportrétu se namaloval ve svém ateliéru se složenými obrazy za ním.

Kdo se ale opravdu stal mistrem fenoménu umělcova ateliéru byl Jan Vermeer (1632-1675), který svůj umělecký ateliér dotáhl do podoby dokonalého idelu. V obraze *Umění malovat*, který namaloval mezi lety 1666-68, se namaloval, jak maluje mladou dívku, krásně oblečenou s knihou o historii v jedné ruce a v ruce druhé s trumpetou, která symbolizuje slávu. Vermeer tak ukazuje na hodnoty, které mají být pro umělce nejdůležitější, jak je stanovil Alberti, a to je vzdělání a sláva¹³⁸.

Rebrandt van Rijn (1606-1669) produkci autoportrétu vyzdvihl na novou příčku, jak v kvalitě, množství tak v rozmanitosti¹³⁹. Jeho autoportréty mu vynesly slávu stejně tak jako ji reflektovaly. Podoba Rembrandta byla jasná a tak měl pozorovatel pocit porozumění a intimnosti, Rembrandt ale tento vztah zase oddálil měnícími výrazy, kompozicí a především

¹³² HALL 2014, 131

¹³³ HALL 2014, 134

¹³⁴ HALL 2014, 138

¹³⁵ HALL 2014, 138

¹³⁶ HALL 2014, 139

¹³⁷ HALL 2014, 140

¹³⁸ HALL 2014, 142

¹³⁹ HALL 2014, 151

kostýmy. Rembrandt za svého života vytvořil před čtyřicet autoportrétů v malbě, třicet jedna v grafice a přes dvacet v kresbě¹⁴⁰. Kolem patnácti procent veškeré jeho portrétní tvorby jsou autoportréty¹⁴¹. Některé grafické autoportréty mají až jedenáct stavů. Do třiceti let vytvořil polovinu všech svých autoportrétů. Mnoho z jeho raných autoportrétů jsou ale v současné době považovány za *tronie* a ne autoportréty. Tronie jsou studie vlastní tváře, během různých grimasách a emocích¹⁴². Tím, že nebyl dvorním malířem s pravidelným platem¹⁴³, měl možná potřebu svými autoportréty v takovém množství a v tak raném věku, zabezpečovat patrony o potenciálu a slávě.

¹⁴⁰ HALL 2014, 152

¹⁴¹ HALL 2014, 152

¹⁴² HALL 2014, 153

¹⁴³ HALL 2014, 153

ZÁVĚR

Autoportréty vycházejí bezpodmínečně z portrétů a na první pohled se můžou zdát velmi podobné, přece jenom se v obou případech jedná o zobrazení osoby, které má vyjadřovat jak její vnější podobu tak charakter. Co ale z autoportrétu dělá autoportrét? Autoportrét je, narozdíl od portrétu, mnohem ojedinělejší záležitostí, neboť na něm může být zobrazen pouze umělec. Tato skutečnost z autoportrétu vytváří jednu z nejzajímavějších okolností vzniku díla, jak se samotný tvůrce uměleckých děl, popasuje s otázkou vlastního autoportrétu, a co ho k vytvoření něčeho tak jedinečného vedlo? Naprostá intimita umělce, která se do takového díla během procesu vzniku dostane je neuvěřitelná. Umělec se nám tím otevře a dovolí nám, pokud budeme chtít, nahlédnout do jeho nitra a osobnosti.

Většina literatury a textů týkajících se se autoportrétů, se věnuje převážně historii a interpretaci autoportrétů, nikde se ale nepíše o základním postupu vzniku takového autoportrétního díla. Narážíme tím na základní problém, který se v literatuře o autoportrétech objevuje a to je to, že by si autoportréty v jednotlivých uměleckých technikách zasloužili své vlastní zpracování. Otázka postupu vzniku autoportrétu, by nás ani nenapadla, pokud bychom měli na mysli malířský autoportrét. Pokud se ale zamyslíme nad autoportrétem v grafice, se zákonitostmi, které byly pro originální grafiku obvyklé v 17. století, je vymezení postupu vzniku autoportrétu na místě. To, že se literatura k tomuto problému nevyjadřuje, stěžuje rozhodnutí, jestli se v případě sledovaného *Autoportrétu Václava Hollara* z roku 1649 jedná opravdu o autoportrét a můžeme-li ho tedy tak nazývat i v případě, že Václav Hollar byl pouze rytcem pracujícím podle kresby jiného umělce, zde konkrétně Johannese Meysse.

Jak už bylo zmíněno, autoportrét je jedinečným vyjádřením umělcovy osobnosti a sledovat jakým způsobem se sám umělec zobrazí a proč, je stavebním kamenem interpretace autoportrétu.

Nad autoportrétem Václava Hollara ale nemůžeme právě tímto způsobem vůbec přemýšlet. Pokud si dáme znovu dohromady okolnosti vzniku Hollarova autoportrétu, s přihlédnutím k charakteristice autoportrétů, jak je tomu v literatuře, Hollarův autoportrét vznikl z iniciativy Johannese Meysse pro knihu *Images de Divers Hommes* o umělcích té doby, tím pádem nám odpadá důležitý aspekt autoportrétu a to, že umělec má potřebu zobrazit sám sebe. Zároveň autoportrét vznikl na základě kresby Johannese Meysse, tím pádem interpretace díla v souvislosti s tím, jakým způsobem se Václav Hollar chtěl zobrazit, také není možná.

Na základě literatury o autoportrétech můžeme tedy zhodnotit, že autoportrét Václava Hollara by neměl být považován za autoportrét.

Zajímavou skutečností, která podporuje navrženou hypotézu, je také to, že i když je *Autoportrét Václava Hollara* vždy zařazen mezi autoportréty, v textu se o něm obecně mluví již jako o portrétu. Myšlenka tady tedy vždy byla, ale nebyla jí věnována dostatečná pozornost.

SEZNAM LITERATURY

BALEKA 1997 — Jan BALEKA: Autoportrét. In: Výtvarné umění. Výkladová slovník. 1997. 36

BOROVSKÝ 1907 — František Adolf BOROVSKÝ: Václav Hollar a České Hollareum. Praha 1907

DOLENSKÝ 1919 — Antonín DOLENSKÝ: Grafická edice. In: Veraikon 5. 1919

DVOŘÁK 1959 — Jan DVOŘÁK: Václav Hollar kresby. Praha 1959

FEDROVÁ 2022 — Stanislava FEDROVÁ (rec.): Ingrid Halászová: Pred portrétom. Úvahy o obsahoch, významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku. In: Umění LXX, 2022, 109–113

GODFREY 1994 — Richard T. GODFREY: Wenceslaus Hollar, a Bohemian artist in England. Yale Center for British Art. Yale University Press 1994

HALÁSZOVÁ 2020 — Ingrid HALÁSZOVÁ: Pred portrétom. Úvahy o obsahoch, významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku. Bratislava 2020

HALL 2014 — James HALL: The self-portrait, a cultural history. London 2014

KESNEROVÁ/GRIFFITHS 1983 — Gabriela KESNEROVÁ / Anthony GRIFFITHS: Václav Hollar, Kresby a grafické listy ze sbírek Britského muzea v Londýně a Národní galerie v Praze. kat. výst. Národní galerie v Praze. Praha 1983

KREJČA 2010 — Aleš KREJČA: Grafika. Praha 2010

MANCHESTER 1963 — Kat. MANCHESTER: Wenceslaus Hollar: 1607 — 1677, Drawing, Paintings and Etchings, kat. výst. Manchester Art Gallery. Manchester 1963

MIELKE 1984 — Hans MIELKE: Wenzel Hollar, Radierung u. Zeichnungen aus d. Berliner Kupferstichkabinett. Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz. Berlin 1984

NEUMANN 1974 — Jan NEUMANN: Český barok. Praha 1974

SCHÄFKE 1992 — Werner SCHÄFKE (ed.): Wenzel Hollar - Die Kölner Jahre, Zeichnungen und Radierungen 1632-1636. kat. výst.. Köln 1992

ŠVEC 1940–1941 — Jan ŠVEC (ed.) 1940–1941: Autoportrét. In: Umění XIII. Praha 1940–1941

TOBOLKA 1949 — Zdeněk Václav TOBOLKA: Kniha, její vznik, vývoj a rozvoj. Praha 1949

VLNAS 2001 — Vít VLNAS: Sláva barokní Čechie. Praha 2001

VOLRÁBOVÁ 2007 — Alena VOLRÁBOVÁ (ed.): Václav Hollar 1607 — 1677 a Evropa mezi životem a zmarem. Praha 2007

ULLMANN 1994 — Ernst ULLMANN: Albrecht Dürer. Selbstbildnisse und Autobiographische Schriften. Berlin 1994

Ulrich PFISTERER: Repräsentation. In: Metzler Lexikon. Germany 2011

VOLRÁBOVÁ 2007 — Alena VOLRÁBOVÁ: Václav Hollar 1607 — 1677 kresby. Praha 2007

WIRTH 1932 — Zdeněk WIRTH: Praha v obraze pěti století. Praha 1932

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Václav Hollar: Fortuna v rozbouřeném poli, 1625, pero černě, papír, 133 x 155 cm. Muzeum Alexander Dyce. Foto: vlastní
2. Václav Hollar: Staroměstská radnice, 1627, rudka, černá křída, olůvko, papír, 144 x 173 cm. Sbírká Ernest Hartland of Hardwick Court. Foto: vlastní
3. Václav Hollar: Heumarkt zu Nürnberg – recto, 1627, rudka, černá křída, papír, 108 x 195 cm. Sbírká Ernest Hartland of Hardwick Court. Foto: vlastní
4. Václav Hollar: Pohled na Bregenz nad Bodamských jezerem, 1628, grafit, olůvko, štětec zeleně, papír, 4,6 x 17 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Foto: vlastní
5. Václav Hollar: Venuše s Amorem, 1627, rudka, peročerně, papír, 100 x 155 cm. Herzogliche Öffentliche Bibliothek. Foto: vlastní
6. Václav Hollar: Ars Baculus Vitae, 1627, rudka, pero černě, štětec šedě, papír, 144 x 189 cm. Neznámá. Foto: Vlastní

7. Václav Hollar: Dívčí profil – verso, 1627, rudka, černá křída, papír, 108 x 195 cm. Sbíрка Ernest Hartland of Hardwick Court. Foto: vlastní
8. Václav Hollar: Pohled na Esslinger, 1628, rudka, konturováno perem černě, 14,9 x 19,5 cm. Sbíрка Ernest Hartland of Hardwick Court. Foto: vlastní
9. Václav Hollar: Ležící akt, 1633, pero šedě, štětec šedě, olůvko, papír, 104 x 171 cm. Národní galerie v Praze. Foto: vlastní
10. Václav Hollar: Portrét sedící dívky, 1635, rudka, černé pero, papír, 15,6 x 9,2 cm. Odkaz Georg Grote. Foto: vlastní
11. Václav Hollar: Kostýmní studie ženy, 1635, štětec, krycí barvy, papír, 21,7 x 11,7 cm. Národní galerie v Praze. Foto: vlastní
12. Václav Hollar: Dívčí profil v čepci, 1635, pero hnědě, papír, 4,7 x 5,1 cm. Národní galerie v Praze. Foto: vlastní
13. Václav Hollar: Pravděpodobný autoportrét (Hlava mladého muže), 1635, lept, papír, 5,5 x 4 cm. Hollareum. Foto: vlastní
14. Václav Hollar: Pravděpodobný autoportrét (Usmívající se mladý muž), 1635, lept, papír, 5,5 x 4 cm. Hollareum. Foto: vlastní
15. Václav Hollar: Pravděpodobný autoportrét (Hlava mladého muže), 1635, lept, papír, 5,5 x 4 cm. Hollareum. Foto: vlastní
16. Václav Hollar: Autoportrét v kartuši, 1647, lept, papír, 14 x 10,2 cm. Hollareum. Foto: vlastní
17. Václav Hollar: Dáma s maskou, čepcem a rukávníke, 1639, pet, papír, 17,7 x 12 cm. Hollareum. Foto: vlastní
18. Václav Hollar: Hraběte Thomase Howarda II. z Arundelu a Surrey, 1639, lept, papír, 27,6 x 19,2 cm. Hollareum. Foto: vlastní
19. Václav Hollar: Sv. Jan Křtitel podle Correggia, asi 1637–1740, černá křída, rudka, papír, 18,5 x 13,6 cm. Sbíрка Rat. Leopold Sachs. Foto: vlastní
20. Václav Hollar: Zima, 1641, lept, papír, 24,9 x 17,9 cm. Hollareum. Foto: vlastní
21. Václav Hollar: Zima, 1643, lept, papír, 30,4 x 22,6 cm. Hollareum. Foto: vlastní
22. Václav Hollar: Dáma z Londýna, asi 1644, pero černě, papír, 9 x 5 cm. Sbíрка Christopher Mendez. Foto: vlastní
23. Václav Hollar: Poprsí ženy s velkými náušnicemi, 1642–1643, pero černě, pergamen, 7 x 16 cm. Neznámá. Foto: vlastní
24. Václav Hollar: Portrét William Oughtred, 1640, olůvko nebo grafit, papír, 7 x 7 cm. Odkaz Clayton Mordaunt Cracherode. Foto: vlastní

25. Václav Hollar: William Oughtred, 1646, lept, papír, 15 x 10 cm. Hollareum. Foto: vlastní
26. Václav Hollar: Johannes de Reede, asi 1650, olůvko, pero černě, štětec hnědě, papír, 16 x 11 cm. Hamburger Kunsthalle. Foto: vlastní
27. Václav Hollar: Portrét krále Eduarda VI. Jako chlapce podle Hanse Holbeina, asi 1650, pero šedě, olůvko, papír, 23 x 17 cm. Samuel Pepys. Foto: vlastní
28. Václav Hollar: Podobizna Hanse von Zürich podle Hanse Holbeina, asi 1647, pero hnědě, papír, 20 x 17 cm. C. G. Börner, Lipsko. Foto: vlastní
29. Václav Hollar: Karel Ludvík Falcký, 1646, lept, papír, 28 x 21. Národní galerie v Praze. Foto: vlastní
30. Václav Hollar: Král Karel I. Anglický, 1649, lept, papír, 16 x 11. Hollareum. Foto: vlastní
31. Václav Hollar: Portrét Williama Dugdalea, 1656, lept, papír, 28 x 20 cm. Hollareum. Foto: vlastní
32. Václav Hollar: Autoportrét, 1649, lept, papír, 16 x 11,4 cm. Národní galerie v Praze. Foto: vlastní