

DOCUMENTA PRAGENSIA

XXXVI

DOCUMENTA PRAGENSIA
XXXVI



Řídí Olga Fejtová a Jiří Pešek

ARCHIV HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY

OD VEDUTY K FOTOGRAFII INSCENOVÁNÍ MĚSTA V JEHO HISTORII

Stati a rozšířené příspěvky z 34. vědecké konference Archivu hlavního města Prahy, uspořádané ve spolupráci s Historickým ústavem Akademie věd ČR, v. v. i., Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy a Univerzitou Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem ve dnech 6. a 7. října 2015 v Clam-Gallasově paláci v Praze

Editoři Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Martina Maříková a Jiří Pešek

FROM VEDUTA TO PHOTOGRAPHY THE STAGING OF THE CITY AND ITS HISTORY

Articles and expanded papers from the 34th scientific conference of the Prague City Archives held in cooperation with the Institute of History at the Czech Academy of Sciences, the Faculty of Humanities at Charles University and the Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem on 6 and 7 October 2015 at the Clam-Gallas Palace in Prague

Edited by Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Martina Maříková and Jiří Pešek

SCRIPTORIVM

Praha 2017

Šéfredaktorka: doc. Olga Fejtová, Ph.D.

Redakční rada:

doc. Olga Fejtová, Ph.D., prof. PhDr. Michaela Hrubá, Ph.D.,
Mgr. Petr Jíša (předseda), PhDr. Hana Jordánková, PhDr. Eva
Kowalská, DrSc., doc. PhDr. Václav Ledvinka, CSc., Dr. Robert Luft,
PhDr. Miloslava Melanová, prof. Dr. Zdzisław Noga, prof. PhDr.
Jiří Pešek, CSc., prof. PhDr. Roman Prahel, CSc., doc. PhDr. Marie
Ryantová, CSc., prof. Dr. Simona Slanická, Mgr. Tomáš Sterneček, Ph.D.,
Mgr. Hana Vobrátilková, Ph.D., Univ. Doz. Mag. Dr. Andreas Weigl

Lektorovali:

PhDr. Eva Kowalská, DrSc.
prof. PhDr. Vít Vlášek, Ph.D.

Vyobrazení na obálce: Pohled na Prahu od Smíchova, dřevořez, 1574,
in: Sebastian Münster, Cosmographie, Basel, Sebastian Henricpetri,
1592, s. 1125. Archiv hlavního města Prahy, Sbírka starých a vzácných
tisků, sign. 2 H 43.

© Archiv hlavního města Prahy, 2017

ISBN 978-80-86852-79-9 (Archiv hl. m. Prahy)

ISBN 978-80-88013-73-0 (Scriptorium)

ISSN 0231-7443

*Titul je zařazen na European Reference Index for the Humanities
and the Social Sciences (ERIH PLUS)*

OBSAH / CONTENTS / INHALT

Jiří Pešek, Od veduty k fotografii města: Inscenování města v jeho historii [From veduta to photography of the city: The staging of the city and its history / Von der Vedute zur Fotografie der Stadt: Die Inszenierung der Stadt im Laufe ihrer Geschichte]	9
FERDINAND OPLL, Die Wiener Stadtansicht vom späten Mittelalter bis zum Aufkommen der Fotografie [Viennese vedute from the Late Middle Ages to the early days of photography]	23
THOMAS MANETSCH, Zur Bildsprache von Stadtdarstellungen in der Spät- renaissance. Rekonstruktionsversuch einer Kunsttheorie [The testimony of pictures in depicting the city in the Late Renaissance. An attempted reconstruction of one artistic theory]	53
VILIAM ČIČAJ, Veduta v novovekom mediálnom priestore [Die Vedute im medialen Raum der Neuzeit]	73
GERHARD JARITZ, Das Bild der schönen und der hässlichen Stadt im Spätmittelalter [The image of the beautiful and the ugly city in the Late Middle Ages]	85
OLGA FEJTOVÁ, Obraz měst pražských v raně novověkých tiscích – ilustrace, či dekorace? Příklad geografické literatury 16. a 17. století [Das Bild der Prager Städte in frühneuzeitlichen Drucken – Illustration oder Dekoration? Das Beispiel der geografischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts]	109
JANA HUBKOVÁ, Reálné a ireálné podoby Prahy na stránkách domácích i zahraničních letáků 16. a 17. století [Reale und irrealer Darstellungen Prags auf böhmischen und ausländischen Flugblättern des 16. und 17. Jahr- hunderts]	129
DANIELA SCHULTE, Die brennende Stadt. Darstellungen von Stadtbränden in Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts [The city in flames. Depictions of city fires in illustrated chronicles of the 15 th and 16 th centuries]	155
RALPH MELVILLE, Der Vedutist als Zeitzeuge. Die kurfürstliche Residenzstadt Mainz in der Sicht Wenceslaus Hollars [The vedutista as a witness of his time. The electorate residential city of Mainz from the perspective of Václav Hollar]	175
EVA CHODĚJOVSKÁ, „Obraz“ Prahy mezi mapou, vedutou a plánem [Das Prag-„Bild“ zwischen Karte, Vedute und Plan]	183
JAN MOKRE, Die perspektivische Ansicht der Prager Städte des österreichischen Militärkartographen Joseph Daniel von Huber (1769). Ein herausragendes Beispiel dieses speziellen Typs kartenverwandter Darstellungen	

[The perspective view of Prague by Austrian military cartographer Joseph Daniel von Huber (1769). An outstanding example of this special type of illustration similar to maps].....	213
ARNO PAŘÍK, Pražské ghetto v panoramatech, plánech a vedutách [Das Prager Ghetto in Panoramen, Plänen und Veduten]	225
KLARA KACZMAREK-LÖW, Die Städte der Krone Böhmen auf den Veduten des 15. bis 18. Jahrhunderts – Das Bild der Stadt im Dienste der Politik [Towns of the Bohemian Crown on vedute from the 15 th –18 th century – an image of the town in the service of politicians]	251
VILÉM ZÁBRANSKÝ – PAVEL RAŠKA, Periferie obrazu: Idealizované a reálné zázemí města na vedutách Ústí nad Labem a Litoměřic [Die Peripherie des Bildes: Das idealisierte und reale Hinterland der Stadt auf den Veduten von Aussig und Leitmeritz]	265
MARTIN ŠTINDL, „Neznámý cyklus“ moravských měst z 80. let 17. století [Ein „unbekannter Zyklus“ mährischer Städte aus den Achtzigerjahren des 17. Jahrhunderts]	277
JAN CHLÍBEC – TOMÁŠ JANATA – VÁCLAV MATOUŠEK – RŮŽENA ZIMOVÁ, Plány obléhání Chebu v červnu a červenci 1647 v <i>Theatru Europaeu</i> . Příklad interdisciplinárního studia ikonografických pramenů [Die Pläne von der Belagerung Egers im Juni und Juli 1647 im <i>Theatrum Europaeum</i> . Ein Beispiel für das interdisziplinäre Studium ikonografischer Quellen]	299
MICHAL WANNER, Veduty v českých a slovenských archivech – geneze, limity a perspektivy projektu [Veduten in tschechischen und slowakischen Archiven – Genese, Grenzen und Perspektiven eines Projekts].....	321
KALINA MRÓZ-JABLECKA, Stadtlob und Vedute. Zur Ko-Existenz der dichterischen und künstlerischen Stadtinszenierung am Beispiel Breslaus im 17. Jahrhundert [Praise of the city and veduta. On the coexistence of poetic and artistic presentation of the city based on the example of Wrocław in the 17 th century].....	341
JOSE CÁCERES MARDONES, Guaman Poma's Cuzco and the Colonial Difference [Guaman Pomas Cuzco und die koloniale Differenz]	353
BARBARA BALÁŽOVÁ, Mundus subterraneus. Prospekt štól vo Vindšachte a Siglisbergu 1745 [Mundus subterraneus. Der Prospekt der Stollen in Vindšacht und Siglisberg von 1745].....	369
VLADIMÍR SEGEŠ, Reflexia kráľovských korunovácií na vedutách Bratislavy [Die Reflexion der Königskrönungen auf den Veduten Pressburgs].....	389
MICHAEL LOCHER, Der Städtebau der Aufklärung in Mitteleuropa. Embellissement – die bildgebende städtebauliche Strategie im 18. Jahrhundert [The construction of cities in Central Europe during the Enlightenment. Embellissement (beautification) – the strategy of city construction in the 18 th century creating the urban image]	423

- ROMAN CZAJA – RADOŚLAW GOLBA, Straße, Haus und Parzelle auf den Stadtansichten und Karten von Elbing im 16.–18. Jahrhundert [Street, house and parcel in pictures and on maps of Elbląg in the 16th–18th century]..... 445
- RALPH ANDRASCHKE-HOLZER, Eine Stadt zwischen Selbstinszenierung und Fremddokumentation: St. Pölten in Ansichten vom 17. bis zum 20. Jahrhundert [The city between self-production and foreign documentation: St. Pölten on vedute from the 17th to the 20th century] 459
- TÖNIS LIIBEK – RAIMO PULLAT, Abbildungen von Tallinn (Reval) im 19. Jahrhundert. Die Veränderung des Blickwinkels [The depiction of Tallinn (Reval) in the 19th century. A change in the angle of view]..... 475
- KONRAD MEUS, Urbanisation of 19th-century Krakow in light of preserved iconography and cartography [Die Urbanisierung Krakaus im 19. Jahrhundert im Licht der überlieferten Ikonografie und Kartografie] 487
- ŁUKASZ TOMASZ SROKA, Iconography as a research source on spatial and architectural changes in Lviv under Austrian rule [Die Ikonografie als Quelle für die Erforschung räumlicher und architektonischer Veränderungen in Lemberg unter österreichischer Herrschaft] 505
- JÖRG VÖGELE – LUISA RITTERSHAUS, Vom Seuchenherd zur Traumstadt. Zur (Selbst-) Inszenierung von Stadt und Gesundheit während der Industrialisierung in Wort und Bild [From the cradle of contagion to the city of dreams: On the (self-) staging of the city and healthcare during industrialisation in words and pictures] 521
- KATEŘINA BEČKOVÁ, Odráží se v tematice vedut 19. století vznik a vývoj památkového vědomí společnosti? [Spiegelt sich in der Thematik der Veduten des 19. Jahrhunderts die Entstehung und Entwicklung des Denkmalebewusstseins der Gesellschaft wider?] 545
- BARBORA PŮTOVÁ, Veduta jako inspirační zdroj rekonstrukce historické architektury. Stará Praha na Národopisné výstavě československé v roce 1895 [Die Vedute als Inspirationsquelle für die Rekonstruktion der historischen Architektur. Alt-Prag auf der Böhmischeslavischen ethnographischen Ausstellung von 1895]..... 555
- MIROSLAVA PŘIKRYLOVÁ, Vznik „Velké Prahy“ a snahy o systematickou fotografickou dokumentaci města ve 20.–30. letech 20. století [Die Entstehung „Groß-Prags“ und die Bemühungen um eine systematische fotografische Dokumentation der Stadt in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts] 569
- MARIANA KUBIŠTOVÁ, Fotografické budování moderní Prahy 1920–1945 [Die fotografische Konstruktion des modernen Prags 1920–1945] 599
- MICHAL KURZ, „Za krásnou, šťastnou, socialistickou Prahu“. Oficiální zobrazování české metropole v období stalinismu [„Für ein schönes, glückliches, sozialistisches Prag“. Die offizielle Darstellung der tschechischen Metropole in der Zeit des Stalinismus]..... 617

MAREK PODLASIAK, Fotografie im Dienste der Propaganda. Die NS-Architektur in Nürnberg und das Stadtbild Thornas in der Fotosammlung Kurt Grimms [Photography in the service of propaganda. Nazi architecture in Nuremberg and the image of the city of Toruń in the photographic collection of Kurt Grimm].....	637
Alexandra Klei, Vom Bild zur Stadt. Die Konstruktion der „White City“ Tel Aviv durch Fotografie [From picture to city. The construction of the ‘White City’ of Tel Aviv by means of photography].....	653
SUMMARIES / ZUSAMMENFASSUNGEN	667
JIŘÍ PEŠEK, From veduta to photography of the city: The staging of the city and its history	695
JIŘÍ PEŠEK, Von der Vedute zur Fotografie der Stadt: Die Inszenierung der Stadt im Laufe ihrer Geschichte	709
Seznam autorů	727

JIŘÍ PEŠEK

OD VEDUTY K FOTOGRAFII MĚSTA: INSCENOVÁNÍ MĚSTA V JEHO HISTORII

Jiří Pešek, From veduta to photography of the city: The staging of the city and its history

The article follows basic trends in transformations of the conceptualisation of the artistic image of the city from the Middle Ages to the present day, documenting them using the examples of Prague and Vienna. From the earliest times, cities were characterised in various depictions by means of symbols reflecting their independence, wealth, their ability to protect their residents and their spiritual and military strength. The original symbolic anonymity in the depiction of cities was gradually overcome through schematic and later specific depiction of buildings. From the end of the Middle Ages, printing played a major role in the spread of city images, supporting the specification and, in time, stabilisation of the method of characterising important cities.

Vedute, drawings and photographs of cities are used in historiography mainly as documentary material. What the development stages in the depiction of cities and technical approaches to this work had in common, was the staging and selected viewing of the cities. For that matter, manipulation of the city image didn't stop even in the 20th century. When using iconographic testimony on cities, it is therefore necessary to undertake research of a broadly contextualised background of the origin and application of this type of source.

Keywords: Middle Ages – Early Modern period – 19th and 20th century – Europe – Prague – Vienna – city – veduta – drawing – photography

Tématem setkání k dějinám Prahy a středoevropských (velko)měst se roku 2015 staly proměny konceptualizace výtvarného obrazu města od středověku k dnešku. Města byla zpodobňována již od antiky. Otázkou je, co nám tato zobrazení sdělují? Historická vyobrazení města bereme velmi často s jakousi apriorní samozřejmostí. Aniž bychom se přitom tázali po předpokladech, možnostech a stereotypech obrazového zachycení takového velmi komplexního historického fenoménu v té které epoše, již spěcháme, abychom na obrázku identifikovali ty či ony objekty, abychom zjišťovali jejich pro tu či onu dobu charakteristickou stavební situaci. (I tu a priori považujeme za „věrně“ zobrazenou.) Co ale rozumíme pod pojmem „město“ a jak může být vytvořen jeho „obraz“?¹

Město je výrazná stavební megastruktura, která je pomocí různých atributů ve výtvarném podchycení charakterizována (inscenována) buď jako samostatná a nezávislá obec, nebo jako rezidence významného politického či obecněji mocenského subjektu, případně jako mocnost či nedobytná pevnost sama o sobě. V tomto smyslu bylo město na různých vyobrazeních od nejstarších historických epoch

¹ Jen připomeňme nejnovější z klasických edic k pražským vedutám raného novověku: MARKÉTA LAZAROVÁ – JIŘÍ LUKAS, *Praha. Obraz města v 16. a 17. století. Soupis grafických pohledů*, Praha 2002, a JIŘÍ LUKAS – MIROSLAVA PŘIKRYLOVÁ, *Pražské veduty 18. století*, Praha 2017.



Obr. 1. Erhard Etzlaub, Romweg-karte, Nürnberg: Georg Glockendon, kolem roku 1500 (detail – žlutě zvýrazněné Čechy s Prahou v centru), in: Hartmann Schedel et al., *Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et ymagibus ab initio mundi*, Nürnberg: Anton Koberger 1493. Bayerische Staatsbibliothek München [online], [cit. 5. ledna 2018], Rar. 287, fol. 331a, urn:nbn:de:dvb:12-dsb00034024-1, URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00034024/image_737>.

charakterizováno pomocí symbolů, dávajících na srozuměnou jeho samostatnost, bohatství, schopnost chránit své obyvatele, jeho duchovní i vojenskou moc. Obecnými obrazovými atributy města se v podstatě již od antiky stávaly hradby, brány, věže, mosty, paláce, kostely, jejichž věže shlížejí přes městské hradby do okolní, ničím nechráněné a namnoze jen dílem civilizované krajiny.²

Není náhodou, že tyto symboly městskosti nalezneme nejprve na mincích, pečetích a erbech a vlastně až později na řekneme „volných“ vyobrazeních bez dominantně autentizační role. Již na konci 15. století se s grafickými znaky do jisté míry individualizovanými pro významná města, mezi nimi také pro Prahu, setkáme např. na slavné mapě norimberského přísežného měřiče, později lékaře Erharda Etzlauba. Mapa byla určena pro poutníky putující v milostivém létě 1500 do Říma: „Das ist der Rom-Weg von meyllen zu meyllen mit puncten verzeychnet von eyner Stat zu der andern durch deutzsche lantt“.³ Známe ji dnes v několika lehce odlišných edicích jako volný list,⁴ ale i jako vevázanou přílohu v Schedelově *Kronice světa*, vtištěné německy a latinsky roku 1493.⁵

² Srovnej klasickou, bohatou obrazovou přílohou vybavenou práci VÁCLAV VOJTÍŠEK, *O pečetech a erbech měst pražských i jiných českých*, Praha 1928.

³ NINE ROBIJNTJE MIEDEMA, *Erhard Etzlaubs Karten. Ein Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Kartographie und des Einblattedrucks*, Gutenberg Jahrbuch 71, 1996, s. 99–125; FRIEDER SCHANZE, *Zu Erhard Etzlaubs Romweg-Karte, dem Drucker Kaspar Hochfeder in Nürnberg und einem unbekanntem Nürnberger Drucker in der Nachfolge Hochfeders*, tamtéž, s. 126–140.

⁴ Literatura připomíná Etzlaubovu spolupráci s tiskárnou Jeronýma Hölztzela, v níž byla (obdobně jako Romweg-Karte s převrácenou severojižní orientací) roku 1518 vtištěna Klaudivánova mapa Čech. Etzlaub v té době udržoval s Hölztzelovou dílnou pracovní kontakty: připravil pro ni materií k česky tištěnému kalendáři. Srovnej ANETA POMYKACZOVÁ, *Analýza Klaudivánovy mapy v prostředí GIS*, bakalářská práce České vysoké učení technické – Fakulta stavební, Praha 2007, s. 9–11, [online], [cit. 5. února 2018], <<http://projekty.geolab.cz/gacr/b/files/pomykaczova.pdf>>.

⁵ Je zajímavé, že latinské vydání kroniky zůstává ve střední Evropě (Hartmann Schedel, *Registrum huius operis Libri cronicarum cu[m] figuris et ymagi[ni]bus ab inicio mu[n]di*, Nürnberg: Anton Koberger, 1493) v podstatě stranou pozornosti.



Obr. 2. Erhard Etzlaub, Romwegkarte, Nürnberg: Georg Glockendon, kolem roku 1500 (detail – Řím), in: Hartmann Schedel et al., *Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et ymagibus ab initio mundi*, Nürnberg: Anton Koberger 1493. Bayerische Staatsbibliothek München [online], [cit. 5. ledna 2018], Rar. 287, fol. 331a, urn:nbn:de:dvb:12-dsb00034024-1, URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00034024/image_737>.

Takové „pohledy na města“ – ideální, ale alespoň částečně dokumentární, především však konkrétně připsané – se od středověku objevují též v rukopisech, případně v nástěnných malbách. Není přitom jistě náhodou, že individuální rysy a charakteristiky pronikají do vyobrazení městských komunit teprve postupně.

Ona symbolická anonymita zobrazení byla překonávána prostřednictvím schematického nebo posléze konkretizovaného vyobrazení klíčových staveb, charakteristických pro to které město. Tyto stavby – v případě Prahy je to Pražský hrad s katedrálou, Kamenný most, eventuálně Týnský kostel – se pak stávají jakousi trvalou identifikační šifrou města.

Dobře je to vidět např. na alegorické – obrázkové – mapě Evropy,⁶ kterou v podobě symbolické královny s Královstvím českým jako medailonem na hrudi vydal v roce 1592 a znovu roku 1610 v rámci edice Buntingova díla *Itinerarium Sanctae Scripturae* vzdělaný pražský českobratrský nakladatel a tiskař Daniel Adam z Vele-slavína:⁷ Praha je jediné evropské město, které je na mapě charakterizováno dvěma dominantami: Na levém břehu řeky, kterou překlenuje most, je to Pražský hrad s určující siluetou katolického Svatovítského dómu s mocnou věží, zakončenou renesanční „čepicí“. Na pravém břehu vidíme druhý klíčový kostel nábožensky rozdělené země a lidu, Týn, čili velechrám utrakvistické církve. Soudím, že takováto koncepce obrazové „zkratky“ Prahy nemohla být dílem náhody.

Otázkou, a to obecného významu, však zůstává, kdo vlastně definoval takový „těsnopisný znak“, šifru konkrétního města?

⁶ ELKE ANNA WERNER, „*Triumphierende Europa – Klagende Europa. Zur visuellen Konstruktion europäischer Selbstbilder in der Frühen Neuzeit*“, in: *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, (Hrsg.) ALMUT-BARBARA RENGER – ROLAND ALEXANDER ISSLER, Göttingen 2009, s. 241–260.

⁷ Původní koncept alegorické mapy Evropy jako královny (Europa Regina) pochází od habsburského dvorního humanisty a kartografa Johanna Putsche (Bucius), který ji navrhl a poprvé realizoval roku 1537.



Obr. 3. Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae*, Praha: Daniel Adam z Veleslavína – dědicové, 1609–1610, mapa Evropy (detail). Archiv autora.



Obr. 4. Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae*, Praha: Daniel Adam z Veleslavína – dědicové, 1609–1610, mapa Evropy s individualizovanými „mikrovedutami“ významných měst (detail). Archiv autora.

Je evidentní, že tu klíčovou roli od konce středověku hrál tisk (nejprve deskotisk, poté ostatní techniky dřevorytu, dřevořezu, mědirytu) – ať už jde o knižní ilustrace, mapy, nebo veduty. V řadě případů můžeme konkrétně ukázat, jak si grafické a nakladatelé v případě potřeby posluhovali obecně rozšířenými vedutami jako podklady vyobrazení pro města, která neznali. Konkretizujme to na příkladu série „portrétů měst“, které do záhlaví mapy Evropy umístil roku 1649 amsterdamský astronom, geograf a nakladatel Willem Janszoon Blaeu,⁸ resp. z jeho pozůstalosti jeho syn Joan Blaeu.

⁸ Srovnej k němu *Willem Jansz. Blaeu: a biography and history of his work as cartographer and publisher*, (edd.) JOHANNES KEUNING – MARIJKE DONKERSLOOT-DE VRIJ, Amsterdam 1973.



Obr. 5. Willem Janszoon Blaeu, mapa Evropy, 1649 (detail). Archiv hlavního města Prahy, Sběrka map a plánů, inv. č. 321, sign. MAP ST 17/321.

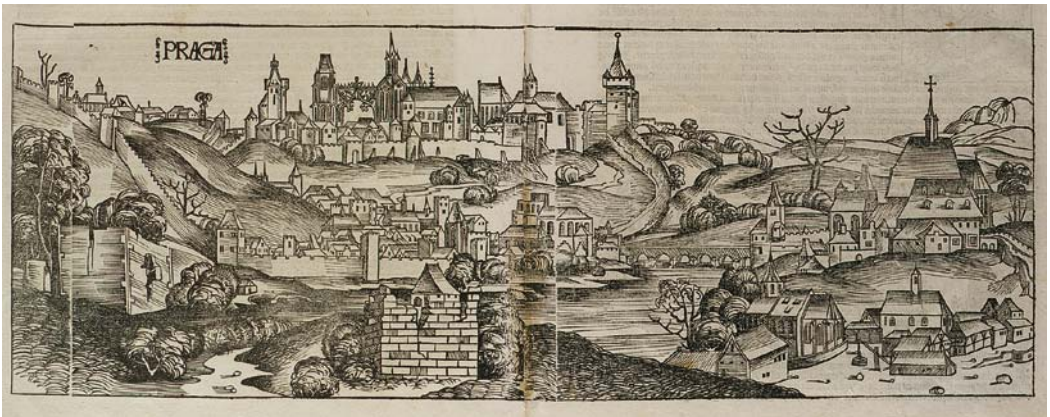


Obr. 6. Willem Janszoon Blaeu, mapa Evropy, 1649 (detail). Archiv hlavního města Prahy, Sběrka map a plánů, inv. č. 321, sign. MAP ST 17/321.

Praha, která je sem zařazena jako jediné z měst ležících na sever od Alp a na východ od Rýna, je pojednána na základě Sadelerova prospektu z roku 1606. Podíváme-li se na celou použitou sérii devíti medailonů měst, je nám také jasné, že pro nakladatele nebylo problémem v jedné řadě kombinovat malířské pohledy typu vedut se sumarizovanými plány měst.

Kdo byl ale zodpovědný za formování identifikační šifry toho kterého města? Byl to kreslíř, rytec, tiskař, nebo nakladatel? Byl to snad objednavatel tisku, který přišel s jasnou představou? To se ve většině případů dozvíme jen těžší. Je ovšem zřejmé, že intenzivní oběh tištěných vyobrazení dále podpořil specifikaci a posléze i stabilizaci způsobu charakterizování významných měst. Můžeme také předpokládat, že vedle vývoje a proměn „obrazové řeči“ hrály podstatnou roli též literární, tedy slovní charakteristiky významných měst. Připomeňme jen dávnou a slavnou formulaci Ibrahima ibn Jakuba z roku 966,⁹ že „Praha je město z kamene a vápna“. Již to stačilo jako charakteristika, která významně odlišovala tehdejší pražskou sídelní aglomeraci od naprosté většiny středoevropských sídlišť oné doby.

Ptejme se však, zda např. na přelomu středověku a novověku již existovalo nějaké obecnější povědomí o tom, co individuálně charakterizuje to které významné město. Musíme předpokládat, že při poměrně hustém provozu obchodníků, posílů všeho druhu, zbožných poutníků nebo třeba nezbedných studentů měla – přinejmenším zainteresovaná – část evropské populace s významnými městy poměrně rozsáhlé osobní zkušenosti. Vidíme to i na vyobrazeních Prahy: již od *Světové kroniky* Hartmanna Schedela, vytištěné v Norimberku roku 1493.¹⁰ (Erhard Etzlaub tuto vedutu Prahy tedy nepochybně znal.)



Obr. 7. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Nürnberg: Anton Koberger, 1493 (dřevořezy Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff, Albrecht Dürer). Archiv hlavního města Prahy, Sběrka starých a vzácných tisků, sign. 2 P 1.

⁹ DUŠAN TŘEŠTÍK, *Cesta Ibrahima ibn Jakuba do Prahy v roce 966*, Dějiny a současnost 14/5, 1992, s. 9–13.

¹⁰ BERND POSSELT, *Konzeption und Kompilation der Schedelschen Weltchronik*, Wiesbaden 2015 (= Schriften der Monumenta Germaniae Historica, sv. 71); TÝŽ, *Hartmann Schedel schreibt Geschichte. Die Entwürfe für die Schedelsche Weltchronik*, in: *Hartmann Schedel (1440–1514). Leben und Werk*, (Hrsg.) FRANZ FUCHS, Wiesbaden 2016 (= Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, sv. 30), s. 87–124.

Je tu standardizován obraz Prahy jako města rozloženého na obou březích řeky překlenuté mostem, pohled na rozsáhlou a nestísňenou městskou krajinu, jíž domínuje Hrad s charakteristickou siluetou katedrály. Toto schéma pak obsahově zůstalo pražskou „značkou“ již natrvalo. Jinak se ovšem mění místa pozorování pražské aglomerace a úhly či výšece pohledu. Schedelův kreslíř Prahu zachytil z Vyšehradu, další tvůrci to s důrazem na tytéž dominanty zkoušeli z Petřína či z Letné a všichni pražské téma co do koncepce spíše jen varírovali a perfekcionalizovali.¹¹ Karel Škréta se na Prahu ve vazbě na novoměstské bojiště roku 1648 malířsky podíval z kopců za Žižkovem, ale tento nezvyklý pohled se bezprostředně příliš neprosadil – zřejmě právě proto, že svým způsobem popíral zažitou „šifru“ Prahy.¹² (Teprve o bezmála sto let později použil jeho vedutu Friedrich Bernhard Werner jako podklad pro svůj – následně velmi populární – list *Prag in Böhmen* z roku 1740.)¹³

Nešlo při tom o realistický, proporcčně vyvážený obraz Prahy, nýbrž o zachycení dominant a jejich sloučení či vložení do jednoho celku. Klasicky je to vidět na kolorované kresbě Prahy k roku 1536, kterou podle nejspíše narychlo na místě zhotovené série dílčích náčrtů posléze zřejmě bez vlastní vizuální zkušenosti pořídil malíř falckraběte Ottheinricha von der Pfalz Matthias Gerung.¹⁴ Jeho Praha, poprvé v dějinách (tedy ještě před Kozlem a Peterlem či Willenbergem) zachycená z Petřína, vyhlíží rámcově velmi pravděpodobně. Posoudíme-li však např. umístění Týnského chrámu, pro pravobřežní město dominantního, nikoliv do osy dané Kamenným mostem, nýbrž výrazně nalevo od něj po proudu řeky, ukáže se, že tvůrce definitivní veduty zřejmě v Praze nikdy nebyl.

Nešlo však o dokumentární přesnost. Obraz města manipulovali i tvůrci, kteří v Praze žili a pracovali pro objednatele rezidenčně spojené s Prahou: konkrétně řečeno pro císaře a krále Rudolfa II. Podíváme-li se na prospekt zkomponovaný (excudit, čili „zkoncipoval“) roku 1606 Aegidiem Sadelerem, kresebně provedený Philippem van den Bossche a vyrytý do osmi (v dalších vydáních již jen do čtyř) desek Johannem Wechterem, máme iluzi, že vidíme realitu tehdejší Prahy.¹⁵ Před-

¹¹ Srovnej úvodní část obrazové edice M. LAZAROVÁ – J. LUKAS, *Praha*. Připomeňme alespoň nejmarkantnější celkové pohledy na Prahu č. 3 (Jan Kozel – Michael Peterle, Pohled na Prahu od Smíchova, 1562), č. 9 (Joris Hoefnagel, Panorama Pražského hradu a pohled na Prahu od Letné, 1598), č. 16 (Sadelerův prospekt, čili Philipp van den Bossche – Johannes Wechter, Pohled na Prahu od Smíchova, 1606), č. 44 (Václav Hollar, Pohled na Prahu z Petřína, 1650), č. 68 (Folpert van Ouden-Allen, Pohled na Prahu s ptačí perspektivy od Smíchova, 1685).

¹² Přece však byl podle jeho veduty roku 1650 proveden grafický list. Srovnej LENKA STOLÁROVÁ – RADKA TIBITANZLOVÁ – VÍT VLNAS, *Karel Škréta v Praze aneb Příběh dvojího počátku*, in: *Karel Škréta 1610-1674. Studie a dokumenty*, (edd.) LENKA STOLÁROVÁ – VÍT VLNAS, Praha 2011, s. 53–71, zde s. 68.

¹³ K tomu srov. ANGELIKA MARSCH, *Friedrich Bernhard Werner 1690–1776, Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustrierten Reisemanuscripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren*, Weissenhorn 2010. Werner sice vybavil svoji vedutu přípisem „novissima delineavit“, ve skutečnosti však šlo pouze o aktualizaci Škrétova díla. Viz ANTONÍN NOVOTNÝ, *Grafické pohledy Prahy 1493–1850*, Praha 1945, s. 39. Za odbornou pomoc děkuji Miroslavě Příkrylové.

¹⁴ Srovnej Jiří PEŠEK, *Pohled na Prahu 11. 12. 1536 aneb falckrabí Ottheinricha cesta do Krakova a zase zpátky*, Pražský sborník historický 33, 2004, s. 7–23.

¹⁵ Dosavadní literatura se snaží Sadelerův autorský podíl minimalizovat. M. LAZAROVÁ – J. LUKAS, *Praha*, č. 16, Sadelera dokonce ani neuvádějí mezi autory. Vycházejí zřejmě z názoru Elišky Fučíkové v katalogovém hesle in: ELIŠKA FUČÍKOVÁ ET AL., *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr*

časně zesnulý čelný znalec rudolfínského měřičství Zdeněk Horský v polovině osmdesátých let formuloval tezi, že podoba řady segmentů a významných objektů pravobřežní Prahy nasvědčuje tomu, že kresby byly prováděny z celé řady stano-
višť, od Belvederu až ke kopcům nad Smíchovem, a poté byly mistrovsky sesazeny tak, aby celek harmonoval a působil přesvědčivě.¹⁶ Prostě portrét města stejně jako ženy: buď je dokumentárně pravdivý, nebo je krásný. Dosáhnout obojího zároveň je většinou nemožné, a to nejen pro malíře, nýbrž i pro fotografa.

To, co je všem vývojovým stádiím zobrazování města i technickým přístupům k tomuto úkolu společné, je **cílené inscenování a selektivní nahlížení města**. Významné objekty jsou zvětšovány, graficky zvýrazňovány, jaksi vytahovány ze zástavby do popředí. A naopak, části města nebo objekty, které nemají rušit stanovenou koncepci a ideovou harmonii obrazu města, jsou na vedutách vynechávány nebo jaksi „zneviditelněny“. Exemplárně to po staletí platilo o zobrazování pražského Židovského Města.¹⁷ To byla sice v řadě ohledů pozoruhodná a výstavná část Prahy, na jejích grafických obrazech však jaksi chybí nebo splývá v temnou masu málo rozkreslené zástavby. Tato výběrovost samozřejmě pokračovala i ve věku fotografie: volba stanoviště, určení výřezu, nasvětlení panoramatu a rozdělení světla a stínu nebo dominant záběru, ale i další technické triky dovolují i z tzv. mechanického obtisku světelného obrazu vyzískat přesně takový portrét města, jaký námi přijatý interpretační klíč, resp. objednávka vyžaduje. Fotografie je dalším krokem na cestě ke zvýraznění symbolické role vybraných dominant, které potom pro diváka zastupují celek města.

Veduty, kresby i fotografie měst bývají odborným dějepisem používány především jako dokumentární materiál. Badatelé identifikují jednotlivé stavby a urbanistické segmenty, zjišťují starší stádia architektonické výstavby jednotlivých objektů, určují hustotu zástavby a nalézají objekty či jejich součásti (např. věže), které později zanikly a nejsou doloženy plány ani zdivem. Tento přístup k vyobrazením města je relevantní, pokud je podložen důkladnou kritikou a kontextualizací obrazových pramenů.¹⁸ To, co však velmi často uniká oku na jednotliviny soustředěného specialisty, je právě skutečnost, že veduta není propočně „objektivním“ vyobrazením urbánního celku, nýbrž jeho cíleně koncipovaným portrétem. Klíčovou roli tu hraje místo, z něhož je město pozorováno, nebo ideální stanoviště (např. z oblačného nadhledu), z něhož je – pro současníky nerealizovatelný, nepřezkoumatelný – pohled

a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, Praha 1997, s. 101, kde se píše o jeho „neúčasti“ na tomto velkém díle s odkazem na studii DOROTHY LIMOUZE, *Aegidius Sadeler (1570–1629) Drawings, Prints and the Development of an Art Theoretical Attitude*, in: *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, (sine ed.), Freren 1988, s. 183–192 (vycházející z autorčiny princetonové disertace), která tento prospekt bez jakékoliv argumentace vůbec nezmiňuje. K Sadelerovi jako editorovi a snad i koncepčnímu navrhovateli listu srov. ELIŠKA Fučíková, *Veduta v rudolfínském krajinářství*, *Umění* 31, 1983, s. 391–399, zde s. 395.

¹⁶ Zde mi nezbývá než odvolat se na rozhovor se zvěčným Dr. Zdeňkem Horským, resp. na jeho přednášku in situ, v roce 1984.

¹⁷ Srovnaj referát ARNO PAŘÍK, *Pražské ghetto v panoramatech, plánech a vedutách*, v tomto svazku.

¹⁸ Nejnověji ve špičkové kvalitě: MIROSLAVA PŘIKRYLOVÁ, *Fotografický ateliér H. Eckert v Praze: Obrazový katalog fotografií uložených v Archivu bl. m. Prahy – Rekonstrukce fotografické produkce ateliéru na základě nově objevených pramenů*, Praha 2017 (= Documenta Pragensia Monographia, sv. 32).



Obr. 8. Aegidius Sadeler, Panorama Prahy, 1606 (autor předlohy Philipp van den Bossche, technické zpracování Johann Wechter) (detail). Archiv hlavního města Prahy, Sběrka grafiky, sign. G 13, G 14.

konstruován. Podívejme se na veduty Prahy vypracované z císařova pověření: na Sadelerův prospekt z roku 1606 a rozměrnou vedutu Prahy, již v letech 1676–1679 vytvořil nizozemský kreslívř Folpert van Ouden-Allen.¹⁹ Na obou dominuje pojetím i obrazovou plochou bezprostřední zázemí panovnické rezidence: Malá Strana, případně spolu s Hradčany. Pravobřežní souměstí je – při vši účtě k jeho ploše, výstavnosti i významu – důrazně odkázáno do druhého významového plánu.²⁰

Právě Ouden-Allenovy pohledy na dvě habsburská sídelní města nás vedou k dalším aspektům zkoumání portrétů velkoměst: Praha a Vídeň byla v 16. a 17. století dvě největší – po většinu doby císařská rezidenční – města střední Evropy. Jejich výtvarná inscenace a do velké míry tedy také jejich vnímání současníky byly ovšem dlouhodobě diametrálně odlišné. Vídeň, hustě zalidněné, již od konce 15. století opakovaně obléhané město v rovinnaté krajině na nevelké vyvýšenině nad Dunajem, byla tradičně zobrazována jako prostorově sevřená pevnost. Kreslíři zdůrazňovali její

¹⁹ K němu viz KATEŘINA VALENTOVÁ, *ALTEN-ALLEN, Folpert van*, in: *Biografický slovník českých zemí* [online], [cit. 5. ledna 2018], <[http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/ALTEN-ALLEN_van_Folprecht_10.\(20\).2.1635-28.12.1715](http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/ALTEN-ALLEN_van_Folprecht_10.(20).2.1635-28.12.1715)>; *Folpert van Ouden Allen*, in: RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, RKD artists [online], [cit. 5. února 2018], <<https://rkd.nl/nl/explore/artists/61189>>.

²⁰ Ke koncepčně odlišnému pojetí Prahy a Vídně v Ouden-Allenových vedutách srov. JIŘÍ PEŠEK, *Prague, Wrocław, and Vienna: Center and Periphery in Transformations of Baroque Culture?*, in: *Embodiments of Power. Building Baroque Cities in Europe*, (edd.) GARY B. COHEN – FRANZ J. SZABO, New York – Oxford 2008, s. 80–96.

hradby a opevnění. Dominantou města na prospektech nebyl ani tak habsburský Hofburg jako spíše městský farní kostel sv. Štěpána, vídeňský „Steffl“.²¹

S tímto pevnostním schématem města se setkáme již na prvním známém zpodobnění Vídně z roku 1421/1422.²² Zcela zásadní je pak vyobrazení Vídně jako bojiště, viděného z výše svatoštěpánské věže z roku 1529. Bezprostředně po skončení neúspěšného tureckého obléhání města je nechal vyhotovit norimberský nakladatel, tiskař a grafik Niklas Meldemann, který přepracováním skici neznámého vídeňského malíře, vytvořené v době obléhání, pověřil Sebald Behama. Dílo přišlo na trh roku 1530. Již Ferdinand Opll upozornil na to, že pro tvůrce grafického listu nehrálo město jako takové prakticky žádnou roli.²³ Důraz tu byl položen na městské opevnění a na dramatické, válkou zničené bojiště v prostoru vypálených předměstí.

Toto schéma města Vídně jako „nedobytné pevnosti“²⁴ obkružující hlavní městský kostel, se udrželo od roku 1529 až do 17. století.²⁵ Dokládá to pohled na Vídeň – opět z ptáčích perspektivy –, který pro krále Matyáše roku 1609 vypracoval komorní malíř císaře Rudolfa II. Jacob Hoefnagel.²⁶ I zde je dominantou města, nahlíženého od severu, od Dunaje, jeho opevnění a osou všeho dění zůstává městský farní chrám sv. Štěpána. Panovnická rezidence Hofburg se krčí na jižním obzoru u hradeb.

Kolem roku 1683 (tedy před druhým tureckým obléháním) objednal císař Leopold I. u svého komorního malíře Folperta van Ouden-Allena řadu z nadhledu provedených vedut měst svých zemí. Klíčové byly pohledy na jeho dvě rezidenční města, Vídeň a Prahu. Vídeň je tu opět zpodobena jako nedobytná, kruhově uzavřená pevnost, jejíž dominantou zůstává Steffl. Ouden-Allen ovšem otočil perspektivu a podíval se na Vídeň od jihu.²⁷ To mu umožnilo akcentovat monumentální opevnění, přirozeně silnější než na severní straně, kde se obrana opírala o tok Dunaje. Na jižním okraji města se pak již rýsuje nepřilíš sice přehledná, ale městské zástavbě dominující masa Hofburgu a návazných staveb. Ouden-Allen na vedutě podrobně vykreslil též bohatou zástavbu a zahradně zkulturnované zázemí Vídně. Byla to zatím idylická a osídlená kulturní krajina, kterou ovšem poté císařská armáda, resp. turecké vojsko takřka beze zbytku (výjimkou byl např. pozoruhodný kostel servitů v Rossau) vymazaly z map i z reality. Vídeň však náporu odolala a stala se bezmála mytickou pevností na jihovýchodním předmostí křesťanské Evropy.²⁸

21 Nejnověji k tématu srov. FERDINAND OPLL – MARTIN STÜRZLINGER, *Wiener Ansichten und Pläne von den Anfängen bis 1609. Mit einem Neufund aus Gorizia/Görz aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Wien 2013 (=Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 4), zde s. 8–29.

22 FERDINAND OPLL, *Wien im Bild historischer Karten. Die Entwicklung der Stadt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Wien – Köln – Weimar 2004², s. 11–12, Tafel 2.

23 Tamtéž, s. 17.

24 Srovnej CHRISTOPH SONNLECHNER – FERDINAND OPLL – HEIKE KRAUSE, *Wien als Festungsstadt im 16. Jahrhundert. Zum kartografischen Werk der Mailänder Familie Angiolini*, Wien 2017.

25 K prvnímu tureckému obléhání Vídně srov. starší, ale klasickou práci *Wien 1529. Die erste Türkenbelagerung. Textband der 62. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*, (Hrsg.) GÜNTER DÜRIGL, Wien – Köln – Graz 1979.

26 F. OPLL, *Wien*, s. 18 a Tafel 6.

27 Tamtéž, Tafel 4.

28 Z bohaté literatury srov. alespoň PETER BROUCEK – ERICH HILLBRAND – FRITZ VESELY, *Historischer Atlas zur zweiten Türkenbelagerung Wien 1683*, Wien 1983.

Jen na okraj zmiňme, že tento „pevnostní“ koncept zobrazování Vídně nebyl zdaleka závazný, i když dominoval populárním zobrazením raně novověké habsburské rezidence. Donedávna zůstávala stranou odborné pozornosti série vedut habsburských měst, které zdobí stěny vstupní haly florentské radnice, Palazzo Vecchio.²⁹ V polovině šedesátých let 16. století zde byla k svatebnímu veselí zpodobněna mj. Vídeň i Praha. Obě veduty se vymykají z tradiční řady pohledů na obě města. Vídeň je tu namalována z podhledu, tj. z některého z dunajských ostrovů, Praha snad z výše staroměstské mostecké věže. Vídeň se na fresce vyznačuje velmi nivelizovanou zástavbou, nabízející pohled na městské střechy nad nízkou a jednoduchou hradební zdí, obrácenou k řece. Jedinou dominantou je tu Steffl. Je ovšem pochopitelné, že takovýto, možná velmi realisticky zachycený pohled na Vídeň se nemohl stát základem nějaké významnější obrazové tradice pohledů na město.

Praha byla ve srovnání s Vídní plošně nesrovnatelně větší. Bylo to však relativně nepravidelně osídlené souměstí, rozložené ve členitém terénu pražské kotliny, již dominoval Hrad, který územně nepatřil do žádného z pražských měst. Praha nemohla být na vedutě v podstatě nikdy zobrazena jako celek (a když se tak stalo, šlo o obraz sesazený z několika pohledů dohromady). Již od prvního dochovaného pohledu na Prahu v Schedelově kronice z roku 1493 je proto Praha, resp. pražská aglomerace, koncipována jako „městská krajina“, nahlížená kreslířem v tom či onom segmentu.

Dominantou a ochranitelem této urbánní krajiny byl jednoznačně Pražský hrad s katedrálou. Osou takřka všech obrazů zůstávala Vltava, překlenutá šestisetmetrovým kamenným (Karlovým) mostem, hluboko do novověku považovaným za architektonický zázrak. Hlavním tématem vedut byla ovšem bohatost různorodé zástavby a množství kostelů i dalších veřejných staveb. Je podstatné, že takto pojatá „šifra“ města nebyla pouze obrazem Prahy v očích jejích obyvatel (připomeňme tzv. Vratislavský prospekt Prahy od Kozla a Peterleho z roku 1562), nýbrž obecnějším interpretačním klíčem. Ten akceptovali i letmí návštěvníci města stejně jako císař Leopold (opět Ouden-Allen), sídlící ve Vídni, ale respektující i druhé své klíčové rezidenční město říše. Těžko si můžeme představit, že Ouden-Allen kreslil předlohu pro rytce Conrada Deckera bez jasné instrukce mladého panovníka. Diametrální koncepční odlišnost obrazu obou rezidencí nebyla dílem náhody, nýbrž vyjadřovala Leopoldovo hodnocení obou měst. Vnějšími hradbami Prahy byly ve vztahu k Turkům již české hraniční hory. Město bylo sice dobře opevněné podle všech pravidel barokního pevnostního stavitelství, takže malíř by v případě potřeby našel stejně monumentální pevnostní pasáže, které mohl vyobrazit velmi podobně, jak to učinil v případě Vídně. Role a zejména postavení Prahy bylo v monarchii však odlišné od Vídně a prospekt dal tomuto postavení jasný výraz.

A ještě jeden prostředek ovládali již mnozí dávní kreslíři, malíři a rytci: charakterizovat město nebo jeho část zejména na větších dílech pomocí lidské stafáže. Ta sice nemusela ani v nejmenším odpovídat místní realitě, dotvářela však podstatně celkový dojem, který si „vizuální čtenář“ odnášel z portrétu města. A právě to byla jedna z cest, jíž se „portrétování města“ vydalo zejména od 18. století: Obrazové

²⁹ Přehled literatury srov. F. OPLL – M. STÜRZLINGER, *Wiener Ansichten*, s. 66, č. 47.



Obr. 9. Folpert van Ouden-Allen, *Praga caput Regni Bohemiae*, (1676–1679) 1685 (technické zpracování Conrad Decker). Archiv hlavního města Prahy, Sbírká grafiky, sign. G 37.

cykly např. z korunovacích, ale i početné a krásné pohledy do městského interiéru a návazně rozsáhlá obrazová publicistika stále důrazněji charakterizovaly prostorově expandující město prostřednictvím zobrazování jeho obyvatel. Je samozřejmé, že tato tendence dominuje od 20. století stále více a je výrazným motivem pro charakteristiku např. jednotlivých čtvrtí či oblastí města.

Právě v případě sérii dílčích pohledů na moderní města, která bývají obrazově představena v přinejmenším údajně charakteristických záběrech, nabývá na zásadním významu volba segmentu města, který – cíleně koncepčně nafočen – reprezentuje jeho celek: Kupříkladu naše Praha se pak představuje jako starobylé „tajemné“, nebo naopak reprezentativní město (panorama Hradčan nad Karlovým mostem nalezneme od bankovek po dopisní známky a sériově množené barvotisky či fotografie). Může to však být i moderní průmyslové nebo správní centrum, jako město „lepšíh lidí“, město studentů či studentek, město revolučních, údernických nebo do práce spěchajících dělníků nebo např. město plné vlastních, ale stejně tak i cizích vojáků. Motivace inscenování města je v těchto případech opět dána ideovým



(politickým, komerčním, ekologickým, sociálním, genderovým, dokumentačním atd.) záměrem zadavatele nebo tvůrce „portrétu“ města.

Klasickým příkladem tohoto druhu je nacisty organizované obrazové i filmové inscenování protektorátní Prahy jako „německého města“.³⁰ Ve velkoměstě s devíti sty tisíci Čechů a s nejprve čtyřicetitisícovou, posléze i s vojskem stotisícovou německou menšinou považovali nacisté za nutné z propagandistických důvodů opakovaně navozovat situace, kdy bylo Prahu možno nafotit nebo nafilmovat (ale také žurnalisticky popsat) tak, jako by většina Pražanů příslušela k tzv. Herrenvolku a jen nepodstatná menšina patřila k českým domorodcům. Cestou k tomuto dojmu bylo cílené a režijně důkladně připravované vizuální obsazení veřejného prostoru a poté taková práce s kamerou, která umožnila vynechat nebo potlačit

³⁰ Srovnej NINA LOHMANN, *Das „deutsche Prag“ 1939–1945. Ein Beitrag zur Erforschung der besetzten Hauptstädte Europas*. Disertační práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Praha 2014, s. 138–146.

hluché nebo vizuálně nevhodné prostory. Velká role připadla v těchto případech popiskám nebo slovnímu komentáři filmů.

Manipulace s obrazem města s koncem druhé světové války neustaly. Obraz Prahy, který přinášely fotografie, filmy i televizní záběry socialistických desetiletí, byl zcela nutně manipulován obdobným způsobem jako za války. Připomeňme jen obrazové ódy médií na budování nové Prahy, které neumožňovaly zobrazovat v téže době dramaticky chátrající historickou substanci vnitřního města ani v bahně tonoucí „přespávací“ sídliště.³¹ Jejich věnec připomínal básníku Jaroslavu Seifertovi oprátku stahující se kolem krku jeho milovaného velkoměsta.

Úkol historika je tedy obtížný. Současnost nás důrazně vede z tradičního hájemství písemných pramenů a verbální prezentace k obrazovým pramenům a k argumentaci či dokonce k vyjádření s oporou v obrazových svědectvích minulosti. Obrazové prameny k dějinám měst však nejsou o nic pravdivější než ony písemné. Nechceme-li tedy zůstat na úrovni pouhé nezávazné a tradiční formy narativu odlehčující ilustrativnosti, musíme se vydat na cestu kritiky obrazového svědectví a ponořit se do výzkumu široce kontextualizovaného zázemí vzniku a aplikace tohoto druhu pramenných památek. V něčem můžeme následovat a konzultovat historiky umění, v některých ohledech však při práci s obrazovými dokumenty musíme najít vlastní, našemu městsko-historickému diskurzu relevantní cesty.

³¹ Těto tematice byla věnována řada fotografických projektů v osmdesátých letech minulého století. Exemplárně srov. JAROMÍR ČEJKA, *Jižní Město. Fotografický projekt z pražského sídliště z počátku osmdesátých let 20. století*, Praha 2014, resp. moji recenzi in: *Pražský sborník historický* 43, 2015, s. 474–478. Pro pořádek uveďme, že existují i obdivovatelné sídlištní výstavby: LUCIE ZADRAŽILOVÁ, *Když se utopie stane skutečností – panelová sídliště v Československu 1953–1989*, Praha 2014. Nejnovějším příspěvkem je kniha: *Paneláci II. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989*, (edd.) LUCIE SKŘIVÁNKOVÁ – ROSTISLAV ŠVÁCHA – MARTINA KOUKALOVÁ – EVA NOVOTNÁ, Praha 2018.

RESUMÉ

FERDINAND OPLL

Vídeňská veduta od pozdního středověku do nástupu fotografie

Oproti značně rozšířeným přehledovým pracím představujícím veduty vztahující se k určitému městu formou chronologického výčtu je v příspěvku zvolen jiný přístup. Zohledníme-li totiž nové hodnocení dochovaných obrazů jakožto svěbytných pramenů [sui generis], úzce spojené s tzv. „iconic“ respektive „pictorial turn“ ve společenských vědách, je třeba každopádně upřednostnit nahlížení této problematiky z pohledu procesu vzniku a recepcce s důrazem na roli objednavatelů, zhotovitelů a rovněž publika a působnosti vídeňských vedut. První příklady vyobrazení Vídně se objevují poměrně záhy – již v 15. století – a jejich vývoj až do poloviny 19. století je velmi rozmanitý. Pro nejstarší období je v souvislosti s prvním obležením Vídně Osmany charakteristický důraz na vyobrazení vztahující se k událostem. Mnohem méně byly veduty využívány pro účely reprezentace panovníka, význam Vídně jako císařského města však rozhodujícím způsobem přispěl k tomu, že město zaujímalo pevné místo také v sériových vedutách produkovaných pro trh, které se prosadily spolu s knihami měst [Städtebücher]. Rozšíření publika počínaje 18. stoletím a jevy spojené s „objevením“ krásné vídeňské krajiny daly následně vzniknout skutečným uměleckým pohledům na město. Stručně shrnuto, byla vídeňská veduta:

1. Vnejstarším období především referenčním bodem v kontextu obrazů s náboženským obsahem.
2. V souvislosti s oběma velkými přerušeními [cézurami] ve vývoji raně novověké Vídně, obležením v letech 1529 a 1683, získává charakter šablony pro velice dramatické události, přičemž zároveň získává silně symbolický obsah.
3. Samozřejmě a pravidelně součástí velmi rozšířeného žánru knih měst [Städtebücher].
4. Vyvíjela se paralelně ke svému již zmíněnému symbolickému obsahu v reprezentační objekt prvního řádu; jak pro dvůr, tak pro samotnou městskou správu; jejich objednávka však pro vznik těchto děl dlouho nebyla rozhodujícím faktorem.
5. Především na poli snah obrazově dokumentovat také vrchnostenské majetky se od pozdního 17. století stává oblíbeným médiem, hlavně co se týče detailních pohledů na části města a důležité budovy.
6. Profesionalizace uměleckého řemesla stejně jako nově vzniklý zájem o krajinu daly v druhé polovině 18. století vzniknout skutečným sériím vedut a novým formám vyobrazení (panorama). „Vídeňská veduta“ jako profesionální produkt přinášžený na trh velmi efektivními nakladateli tak získala popularitu, která přetrvala ještě dlouho po vzniku fotografie a – nejen prostřednictvím faksimilií – přetrvává až do dnešních dnů.

THOMAS MANETSCH

K výpovědi obrazu při zobrazování města v pozdní renesanci. Pokus o rekonstrukci jedné umělecké teorie

Obecně může zobrazování města na malbách a grafice platit za onu oblast raně novověkých námětů obrazů, v nichž se nejdůsledněji naplnil umělecký požadavek napodobit viditelný svět, a to s vědeckou přesností. Proti tomuto druhu pohledu lze ovšem protestovat na základě samotných obrazů. Na rozdíl od nároku na přesnost reprodukce reality, uplatňovanou v přípiscích a attributech, vykazují obrazy vesměs momenty umělecké manipulace. Stavby jsou otáčeny, zvětšovány, doplňovány, síť ulic a náměstí rozšiřována a narovnávána, krátce: město je na obrazu připodobňováno svému vlastnímu ideálu krásy.

Pokud se ptáme na teoretický umělecký základ tohoto splývání paradoxních koncepcí obrazů, dočkáme se v prvé řadě zklamání při pohledu na italské pozdně renesanční traktáty, neboť téma znázornění města dalekosáhle ignorují. A to nikoliv proto, že by zobrazování měst nebylo uchopeno v dobových teoretických úvahách. Ty jen nebyly explicitně pro obraz města rozvíjeny, protože byly obsaženy již v diskurzu o portrétu.

Ve skutečnosti jsou vyobrazení města v 16. století spojená mnohem úžeji s portrétním uměním než s malbou krajiny. To ozřejmují v neposlední řadě tituly, jimiž zvláště rytci označovali své grafické listy jako „ritratti“, „pourtraits“ nebo „Abcontrafacturen“, a tím užívali slovník, který byl dosud vyhrazen lidské podobizně. Lze předpokládat, že tato nomenklatura asimilace má svůj původ v antickém konceptu, který chápal lidské sociální svazky jako korporace, jako fyzické entity. Z tohoto antického literárního, později právního modelu se vyvinulo pojetí, které ve vybudovaném městě spatřovalo zjev „civitas“ jeho obyvatel. Přesto lze zjistit jistý kognitivní vzor, tj. okolní svět řadit vizuálně podle antropomorfního zřetele, nejen s ohledem na urbánní svět vytvořený lidskou rukou, nýbrž také s ohledem na neživou přírodu. Také v kartografii, bez nadsázky skutečně vedoucí vědecké disciplíny 16. století, byly území a kontinenty sémanticky spojovány s lidskými a zvířecími analogiemi. Pokud tedy existovala mezi obrazy města a portréty svého druhu spřízněnost volbou, je třeba hodnotit absenci prvého z těchto dvou témat na scéně uměnovědných diskusí během 16. století nikoliv jako důkaz chybějícího uměleckého charakteru obrazů s tímto tématem. Specialistům tohoto žánru posloužil metodický repertoár vypracovaný již v nepočtených diskusích k portrétní malbě, který jen využili. Na otázku vytváření identity mezi obrazem a tím, co vyobrazované ve skutečnosti bylo – nebo mělo být –, už podrobně odpovědělo dvorské portrétní umění, a to jak teoreticky, tak prakticky.

VILIAM ČIČAJ

Veduta v novovekom mediálnom priestore

Výskum historických pohľadov miest, ako grafických zobrazení, jednoducho nazvaných ako veduty, sa teší značnému bádateľskému záujmu. Systematické uchopenie a vyhodnotenie historických pohľadov, ich pramenná príprava pre rozličné oblasti kultúrnych dejín je obrovský priestor, ktorý však bol spracovaný najmä regionálnymi historikmi len pre jednotlivé regióny a mestá. Spočiatku sa vypracovali koncepcie výstav historických pohľadov a na ich základe sa zorganizovali odborné kolokviá. Dôležitým medzníkom vedutologického výskumu bol medzinárodný projekt porovnávacej zbierky zobrazení miest: ikonografia starého európskeho mesta, ktorého myšlienka vznikla na konferencii v talianskej Parme v roku 1987.

Veduty sú často duchovné a politické modely a v žiadnom prípade nejaká „fotografická“ realita. Z toho potom vyplýva, že ich výskum predstavuje aj pomerne zložitý metodologický problém. V prvom rade je to otázka obrazovej a textovej interpretácie tohto dôležitého prameňa. Podobne ako iné pramene, majú celý komplex svojich vlastných metodologických kritérií, postupov a termínov, čo má veľmi dôležitý dopad na jednotlivé oblasti vedutologického výskumu. Každý vedecký odbor pristupuje k nim z odlišných pozícií a používa aj rozdielny metodologický a pojmový aparát.

„Boom mestskej veduty“ v 16. a 17. storočí spočíval v tom, že sa začali používať nové a nové perspektívy a techniky. Pohľady nereprezentovali len mestá, ale zároveň boli aj faktormi produkcie vnútromestských priestorov a priestorového usporiadania a tým aj súčasťou ranonovovekého diskurzu o štátnosti. Zároveň sa v zobrazeniach reflektovala aj materiálnosť a mediálnosť obrazu. Tematizoval sa obraz mesta ako umeleckého diela, v ktorom znázornenie skutočnosti ustupovalo aktu umeleckého objavu. Začali sa klásť nové požiadavky na pozorovateľa a jeho predstavivosť.

GERHARD JARITZ

Obraz krásneho a ošklivého mesta v pozdnom stredoveku

Náboženské a profánni obrazy obdobia pozdňého stredoveku obvykle zobrazovali dôverně známé situace a objekty, které byly integrovány do zobrazovaných scén i jednání. Obrazy tak vycházely vstříc recipientům a jejich rozhledu a vnímání. To se týkalo i zobrazování okolního světa, respektive města, které muselo odpovídat nejen zobrazované situaci, ale i znalostem, zkušenostem a schopnostem imaginace potencionálních recipientů výtvarných děl. Při zobrazování měst bylo v období stredověku podstatné zachycení určitého typu města, tato praxe byla běžná už v období před nástupem vedut. Interpretace těchto vzorových zobrazení se dá jen omezeně využít pro odhalení komponentů, spojených s kategoriemi „krásné“ a „ošklivé“ při charakteristice dobových měst. Autor pro ozřejmění významu kategorie „krásna“

ve spojení s dobovým vnímáním středověkých měst proto obrací pozornost nejprve k písemným pramenům, v nichž se atributy krásy stávala existence opevnění, ale i počet budov z kamene, čisté ulice, střešní tašky, skleněná okna, počet věží, bojeschopnost obyvatel, ale např. i finanční potenciál. Pozdně středověký výraz „krása“ tak nebyl vnímán pouze z hlediska estetického, ale i s ohledem na různé kategorie funkcionality. K atributům krásna ve vyobrazení měst proto patřila i řada pozitivních aktivit obyvatelstva, např. provozování řemesla a obchodu. Naopak k negativnímu obrazu měst se řadily zničené budovy, znečištěné ulice, respektive absence výše uvedených znaků krásna. Tyto atributy byly spojeny se špatnou správou města, či vystupují jako důsledek vojenských událostí. Uvedené kategorie krásy, které se stávaly i základem prestiže měst, nacházely ohlas i v jejich obrazovém, byť mnohdy idealizovaném ztvárnění. Kritéria vizuální prestiže měst podléhala navíc i vlivu regionálnímu, takže vykazovala i místní specifika.

OLGA FEJTOVÁ

Obraz měst pražských v raně novověkých tiscích – ilustrace či dekorace? Příklad geografické literatury 16. a 17. století

V historicko-geografických příručkách 16. a 17. století se autoři a vydavatelé pokoušeli více či méně úspěšně spojit prostřednictvím vedut obraz města s odpovídajícím textem k tomuto tématu. Snaha prostřednictvím veduty ilustrovat text ale ve většině případů vyšla naprázdno v důsledku použití nevhodného vyobrazení, které vzniklo v jiných souvislostech a za jiným účelem. Analýza vedut Prahy ze čtyř geograficko-historických příruček – Schedelovy *Liber chronicarum*, Münsterovy *Kosmographie*, Braunova a Hogenbergova díla *Civitates orbis terrarum* a Merianovy *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae* – prokázala, že jednoduché, schematické veduty nebyly pravidelně nebo automaticky doprovázeny obsáhlejším textem, a naopak. Až s nárůstem geografických a historických informací a v souvislosti s technickými inovacemi došlo také ke zvýšení kvality vedut a jejich doprovodných textů.

V rámci „diskurzivní analýzy“ v aktuálních výzkumech věnovaných vedutám hraje „druhý život“ vedut ve starých tiscích (resp. v geograficko-historických příručkách) zásadní roli. Úspěšná veduta, která byla vnímána jako „diskursivní realita“, mohla být rozšiřována v raně novověkých evropských tiscích v mnoha kopiích, tedy v další nové „diskursivní realitě“, a to mnohdy i se značným časovým odstupem, bez konkrétní vazby na původní kontext jejího vzniku.

JANA HUBKOVÁ

Reálné a ireálné podoby Prahy na stránkách domácích i zahraničních letáků 16. a 17. století

Odhlédneme-li od jednolistů, jejichž primárním úkolem byla přesná informace o topografii města, zacházeli autoři koncepcí raně novověké letákové publicistiky s reálnými a ireálnými podobami měst obvykle v závislosti na provozních možnostech rytců, tiskařů a vydavatelů. Prioritní pro ně většinou nebyla věrnost vyobrazení, ale pokud možno co nejrychlejší předání dané informace, jež mělo uspokojit zájem koupěchtivých zákazníků. Nereálné vyobrazení mnohdy splnilo svůj publicistický účel tím, že dokázalo přenést expresivní náboj atmosféry pojednávané události. Bylo přijatelné zvláště tehdy, bylo-li místo děje od místa prodeje letáku dostatečně vzdáleno. Reálná vyobrazení se častěji vyskytovala tehdy, jestliže na přípravu koncepce letáku bylo více času a byl k dispozici schopný rytec, který dané místo znal či měl k dispozici jeho reálná vyobrazení jako předlohu. Reálná a ireálná zobrazení města se mohla stát efektivním nástrojem, jehož zapojení ve službách propagandy mohlo dosáhnout značného publicistického účinku. Zvláště efektivní pak bylo spojení ireálných textů satirických pamfletů s reálným vyobrazením dějiště či kulisy (města či místa), které dodávalo vykonstruovanému obsahu jistou přesvědčivost a zanechávalo trvalejší stopu v paměti recipienta.

DANIELA SCHULTE

Hořící město. Zobrazení požárů měst v obrazových kronikách 15. a 16. století

Požáry měst byly jako události charakteristické pro pozdní středověk velmi často zpracovávány lokální historiografií. Zvláště švýcarské obrazové kroniky přitom svou kombinací obrazu a textu vykazují svébytné strategie zprostředkování. Otázka zpodobnění města jako prvku řádu v okamžiku zničení je zajímavá právě kvůli potřebě dát události smysl skrze historiografii. Švýcarské obrazové kroniky představují požáry z různých perspektiv. Zvolený způsob zobrazení je třeba interpretovat především v kontextu vzniku jednotlivých kronik. Zvláště často byly v kronikách tematizovány požáry vlastního města. Tak je požár Bernu z roku 1405 centrálním tématem především bernském kronikářství.

Ukazuje se, že do obrazu může být začleněna vyprávěcí rovina, která zdůrazňuje především řád v městském společenství. To platí především pro Bernskou úřední kroniku [Amtliche Berner Chronik], účel narativního díla tedy měl vliv na konečnou podobu ztvárnění. Ve Spiezské kronice [Spiezer Chronik] naproti tomu nestojí v popředí zájmu městská obec, ale spíše zdůraznění katastrofického charakteru události. Pouze toto dílo mimoto vykazuje topografickou podobnost s místem události, což nabývá většího významu také prostřednictvím jiné interpretace děje.

Dřevořezy z kronik 16. století naproti tomu obsahují mnohem méně obrazových aspektů. Je však jasné, že v tomto případě už není město vnímáno jako společenství měšťanů, ale spíše jako samostatná jednotka, která může být v okamžiku katastrofy ukázána také bez lidí.

Při srovnání s jiným požárem v Basileji roku 1417 je zřejmé, že prezentace této katastrofy je vlivem jiného stavu dochování pramenů v kronikářství zastoupena mnohem méně prominentně. Ačkoli se jednalo o katastrofy ve vlastním městě, stojí zpravidla v popředí samotná historie. Také vyobrazení basilejského požáru proto nejsou příliš různorodá. Topografická věrnost místu, zdá se, není ve středu zájmu ani ve Spiezske kronice 15., ani kronikách 16. století. Vyskytuje se spíše typický způsob vyobrazení požáru města – oheň je položen přes intaktně zobrazené město, oba prvky jsou propojeny tak, aniž by byly zvláště zřetelně zdůrazněny škody. Ničivou sílu ohně ukazuje teprve detailní vylíčení události. Mimoto se vyvinula tendence méně obracet pozornost na lidi, kteří během požáru jednájí nebo bědují, a v zobrazení se spíše víc zaměřovat na město jako stavební jednotku. Toto posunutí perspektivy na hořící město je pochopitelné také vzhledem k technice dřevořezu, která vytvořila nový způsob vyobrazení, jehož prostřednictvím bylo snazší představit město jako abstraktní jednotku než město jako měšťany, kteří městskou obec tradičně reprezentovali.

RALPH MELVILLE

Vedutista jako svědek doby. Kurfiřtské rezidenční město Mohuč z pohledu Václava Hollara

Václav Hollar mezi lety 1627 a 1636 opakovaně pobýval v Mohuči. Dochovalo se 14 jeho kreseb a leptů s motivy Mohuče, které jsou v této stati zkoumány na dvou příkladech jako svědectví doby. Velký pohled na Mohuč, ve vlastnictví Národní galerie v Praze, dokládá, že Hollar byl svědkem švédské okupace města, kterou zachytil v mnoha detailech. Levá třetina obrazu tak ukazuje rozestavěnou pevnost „Gustavsborg“, založenou při ústí Mohanu do Rýna na přelomu let 1632 a 1633. V pozadí nad ní je vidět zničené předměstí – pozůstatek švédského útoku z prosince 1631. Tento detail Hollar zachytil také v přípravné skice, opatřené jeho vlastnoruční signaturou a datací 1632. Hollarem samotným nedatované panorama Mohuče tak lze klást do roku 1632, nejpozději 1633.

Sídlo mohučských kurfiřtů a arcibiskupů, Martinsburg, musel dvacetiletý Hollar nakreslit krátce po svém odchodu z Prahy v druhé polovině roku 1627. Skica zachycuje podobu hradu na břehu Rýna bezprostředně před jeho významnou přestavbou: Počátkem roku 1628 bylo započato s přístavbou nového zámeckého křídla. Kresba ukazuje hrad v detailu z pohledu od řeky, a díky tomu zároveň zachycuje plochu budoucího staveniště. Hollarovo stanoviště se nacházelo uvnitř hradního areálu, kam nebylo možné vkročit bez povolení.

EVA CHODĚJOVSKÁ

„Obraz“ Prahy mezi mapou, vedutou a plánem

Studie je rozdělena na tři části. V první je zkoumán nejtýpější („ikonický“) pohled na Prahu, výsek městské krajiny, který ji asociuje. Tím je pohled z pravého břehu Vltavy od Novotného lávky přes Karlův most k Hradčanům a Pražskému hradu, který obsahuje podstatné komponenty pro charakteristiku jedinečné „townscape“ centra Prahy – řeku, most a Pražský hrad. Dosud uznávané tvrzení Zdeňka Wirtha, že nejstarším dokladem tohoto pohledu je rukopisná veduta Jana Josefa Dietzlera z doby kolem roku 1730, je v této studii korigováno: nejstarší doklad se nachází v parergonu mapy Čech Johanna Christopha Müllera (vydaná 1723). Autorka dokazuje ve druhé části studie, že existuje ještě druhý „ikonický pohled“ na Prahu. V rámci konceptu „portréту města“ („ritratto di città“, „portrait of the city“, „Stadtporträt“) jím je kolmý pohled na pražskou kotlinu s výrazným meandrem Vltavy a charakteristicky rozloženým osídlením na obou březích, abstrahovaný na mapách Čech středních měřítek a na tzv. „mapách oblastí“ („Umgebungskarte“, „Environsmaps“) do podoby půdorysného mapového znaku.

Třetí část poukazuje na limity, na které studium „vizuálních reprezentací“ města naráží, jsou-li zkoumány v rámci tradičních disciplín (dějiny umění, historická kartografie, které pracují s pojmy „veduta“, resp. „stará mapa“ či „plán města“). Autorka využívá v rámci „ikonografie města“ zmíněný koncept „portréту města“, který pracuje s nahlížením na město jako na celek pod určitým úhlem. „Veduty“ jsou potom frontální pohledy a pohledy pod úhlem, „plán města“ kolmý pohled. Patří sem tedy všechny „vizuální reprezentace“ referující o podobě města, resp. o zachycení grafickým jazykem, a tvoří „obraz města“ („imagine della città“). „Obraz“ zahrnuje všechna vyobrazení pořízená nejenom pod různým úhlem, ale také různými technikami a autory různého vzdělání, schopností i ambicí a především pro nejrůznější účely, resp. z různých důvodů. Autorka zdůrazňuje nutnost pochopit tuto sociální roli studovaných vyobrazení a dovozuje, že všechny kolmé pohledy na město dochované z období 17.–19. století potom nelze označit za „plán“ (v tom smyslu, jak je moderní kartografií chápáný – jako praktickou pomůcku, pragmatický dokument), ale jsou spíše „vedutami“. To se týká např. také „plánu“ Prahy zařazeného do Topografia Bohemiae, Moraviae et Silesiae Martina Zeillera (vyd. Matthäus Merian, 1650), který bývá označován za nejstarší plán Prahy. Ve skutečnosti jde o „kolmý pohled“ na město, který nenaplnuje moderní definici plánu, a za nejstarší dochovaný tištěný plán Prahy lze označit až plán zařazený do knihy Johanna Ferdinanda Opitze rytý Janem Berkou (1787).

JAN MOKRE

Perspektivní pohled na města pražská rakouského vojenského kartografa Josepha Daniela von Huber (1769) – vynikající příklad tohoto speciálního typu vyobrazení příbuzného mapám

Perspektivní plán města Prahy, který z vlastní iniciativy vytvořil rakouský vojenský kartograf Joseph Daniel Huber von Hubenthal (1730 nebo 1731–1788) můžeme a musíme s ohledem na jeho formát, vnitřní obsah a kvalitu vyobrazení postavit do jedné řady s nejdůležitějšími reprezentacemi měst. Příspěvek tematizuje nejprve historii obrazových reprodukcí měst. To, jak města sama sebe vnímala, jejich moc i bohatství vedly počátkem 16. století k vytváření reprezentativních, velkoformátových pohledů na města. Tyto pohledy byly většinou konstruovány v kombinaci půdorysu a kolmého průmětu, tj. v tzv. ptačí perspektivě, a vykazovaly vysoký stupeň přesnosti stejně jako vysokou kvalitu grafické realizace.

Následně je objasněno přesné označení perspektivy, kterou Huber použil. Existují různé definice pojmenování vyobrazení z ptačí perspektivy (Vogelschaudarstellungen), které se nadto ne vždy používají správně. V případě Huberova perspektivního pohledu pražských měst se vlastně jedná o ortogonální projekci, a nikoliv o zobrazení z ptačí perspektivy.

Na závěr se autor zabývá podstatnými aspekty z historie této významné, kartograficky konstruované, obrazové reprodukce Prahy. Huberův perspektivní plán zakoupila císařovna Marie Terezie a nechala ho předat do dvorské knihovny (Hofbibliothek). Současně Hubera pověřila vytvořením stejného perspektivního vyobrazení města Vídně. Zatímco Huberův perspektivní pohled na Prahu se dnes nachází ve sbírce map Rakouské národní knihovny, perspektivní reprodukce Vídně je uložena v Albertině ve Vídni.

ARNO PAŘÍK

Pražské ghetto v panoramatech, plánech a vedutách

Pražské ghetto patřilo v raném novověku k největším židovským obcím Evropy. Jeho území v ohybu Vltavy na severozápadním okraji Starého Města bylo zachyceno na mnoha panoramatech Prahy – nejlépe v přímém pohledu z Letenské pláně – a můžeme je také jasně vymezit kostely okolních farností. Přesto na něm až do druhé poloviny 18. století žádné dominanty Židovského Města nenajdeme. Domnívám se, že příčinou byl tehdy převládající odmítavý postoj většinové společnosti a jejích institucí k židovské menšině. Proto se věnujeme prohlídce některých panoramat Prahy z Letenské pláně od Jorise Hoefnagela a Franse Hogenberga (1598), Roelanda Saveryho (1604/08), ale také dosud nejpodrobnějšího prospektu Philippa Van den Bossche a Johanna Wechtera (1606). Teprve na počátku

19. století ovšem vznikly panoramatické pohledy z Letné od Ludvíka Arnošta Buquoye (kolem 1820) a zejména od Vincence Morstadta (1824), kteří zachytili pozemek Starého židovského hřbitova, Pinkasovu a Klausovou synagogu, věž Židovské radnice a některé další objekty Židovského Města.

Plány Židovského Města byly většinou pořízovány za účelem přesného vymezení jeho hranic vůči křesťanským čtvrtím. Z hlediska jeho zobrazení se zabýváme plánem Starého a Židovského Města od Matouše Ungera (kolem 1645) a zejména tzv. Křížovnickým plánem Samuele Globice (kolem 1665). Ten je sice velmi přesný, pokud jde o plán uliční sítě a zástavby, ale chybí mu zcela podrobnější charakteristika veřejných a kultových staveb, což je zvláště nápadné ve srovnání s podrobným zakreslením dominant Starého Města. Nejpresnější zaměření Židovského Města vytvořil po požáru 1689 Andreas B. Klausner (1690), který zachytil jak původní stav, tak tzv. redukční plán ghetta s projektem jeho zásadního omezení a přestavby, inspirovaného tzv. úředním antisemitismem. Změnu ve zobrazování Židovského Města přinesl až plán Prahy od Johanna Daniela Hubera (1769), který ve vysokém nadhledu poprvé zobrazil celé Židovské Město spolu s odděleným okrskem U Staré školy a židovským Tandelmarkem na Starém Městě. Poprvé podal také podrobnější charakterizaci jeho veřejných a kultových staveb, zatímco běžnou zástavbu si v některých případech podle potřeby upravil.

V josefínské době se poprvé výrazněji proměnil vztah většinové společnosti k židovské minoritě, Židovské Město nebylo již tak neprostupně uzavřenou oblastí jako v minulosti, ale stalo se pražskou zajímavostí, kterou stojí za to navštívit. Přibližně od roku 1830 pracovali v Židovském Městě malíři jako Antonín Mánes, Vojtěch Hellich a Josef Mánes nebo vedutisté Karel Würbs, Vilém Kandler a Vincenc Morstadt, kteří se soustředili zejména na podrobné zachycení jeho nejvýznamnějších památek, Staronové synagogy a Starého židovského hřbitova. Ve 40. letech začali na židovském hřbitově malovat Max Haushofer a jeho žáci Bedřich Havránek a Matyáš Wehli, kteří usilovali o vytvoření vlastních kompozic, oživených jeho působivou atmosférou. Jaroslav Čermák na hřbitově našel motiv pro svůj rozměrný figurální obraz (1852) a ve stejném roce vytvořil několik obrazů na hřbitově a ve Staronové synagoze také Adolf Menzel.

Zájem pražských vedutistů a malířů o Židovské Město se stupňoval na přelomu 19. a 20. století. Jeho příčinou byla dlouho připravovaná přestavba ghetta, ale současně také rodící se zájem o minulost a památky. Zájem pražských i cizích umělců, fotografů a spisovatelů o ghetto vrcholil během asanace v letech 1896–1917. Tehdy vznikají nejdůležitější akvarely Václava Jansy (1896), obrazy Jana Minaříka (1898–1905), Antonína Slavička (1905), Stanislava Feikla či Adolfa Körbera, stejně jako obrazy žánrových malířů Ludka Marolda (1892), Vojtěcha Bartoňka (1901) či Aloise Wierera (1910). Současně zde pracovala řada českých a německých grafiků jako Zdenka Braunerová, Jan Konůpek, Adolf Kašpar, Viktor Stretti, Heinrich Jakesch, Viktor Frank, Karl Thiemann a další, kteří se snažili zachytit atmosféru staré mizející čtvrti. Z nich vynikl místní rodák, malíř a grafik Emil Orlik, a zejména Hugo Steiner-Prag, který vytvořil cyklus litografických ilustrací k románu Gustava Meyrinka Golem (1916). Vedle umělců se na dokumentaci pražského ghetta během přestavby podíleli fotografové jako Jindřich Eckert, Jan

Kříženecký, Brunner-Dvořák, Zikmund Reach a další. Pražské Židovské Město se tak paradoxně díky své přestavbě stalo patrně nejlépe dokumentovanou pražskou čtvrtí a nalezlo svůj obraz také v soudobém umění, literatuře a filmu.

KLARA KACZMAREK-LÖW

Města Koruny české na vedutách 15.–18. století – obraz města ve službách politiky

Veduty měst nelze podle nejnovějšího výzkumu interpretovat jako prostá vyobrazení, nýbrž jako vnímáním podmíněné obrazy, přičemž na základě vyobrazení města a zámku v Kroměříži je zřejmý jejich význam pro dějiny umění. Architektonické formy na vedutách měst Koruny české pozdního středověku a raného novověku přitom podléhají měnícím se uměleckým slohům a jsou odvislé především od citění autora. Konstantou je tendence představovat město jako obranyschopné a zámožné místo. Letáky zhotovené při příležitosti korunovace Maxmiliána II. na českého a uherského krále, které zachycují Prahu a Vratislav, slouží primárně reprezentaci Habsburků a pokoušejí se potvrdit legitimitu jejich moci ve východní střední Evropě [Ostmitteleuropa]. Vedle rozsáhlých erbovních a nápisových programů přitom využívají metropolitní charakter obou měst a jejich architektoniko-urbanistický vývoj. Na mnoha vedutách je viditelný politický a právní status města, jsou zdůrazněny rozpory mezi světskou a církevní mocí, často je zřetelná konkurence mezi teritoriálním pánem a městskou radou. Jako například na vedutách Čáslavi, Chrudimi, Litoměřic a Plzně od Johanna Willenberga a Friedricha Bernharda Wenera a na vyobrazeních Prahy a Vratislavi zhotovených při příležitosti cesty falckrabího Ottheinricha (1536/37) do Krakova. V případě poddanských měst je zdůrazněn jejich rezidenční charakter a zároveň poddanost místa závislého na vrchnosti. Tak například na Wernerově vyobrazení Horšovského Týna, Českého Krumlova a Roudnice nad Labem, stejně jako města Nisa [Nysa] ve Světové kronice Hartmanna Schedla. Svě stopy zanechaly na vedutách také konfesijní konflikty 15.–17. století v zemích Koruny české, to se týká především pohledů na Tábor (Willenberg, Merian, Werner), ale také na Litomyšl (Werner). Veduty Chebu (Merian, Werner) poukazují na význam tohoto města pro říšskou politiku ve středověku. Absolutní výjimku představuje v tomto ohledu „Abcontrafeitung der Stadt Goerlitz im 1565 Jar“ [Abcontrafeitung města Zhořelce z roku 1565], které muselo sloužit především reprezentaci tohoto hornolužického města.

VILÉM ZÁBRANSKÝ – PAVEL RAŠKA

Periferie obrazu: Idealizované a reálné zázemí města na vedutách Ústí nad Labem a Litoměřic

Tradiční pozitivistický přístup k interpretaci zobrazování města v dlouhodobém časovém horizontu a komparaci většího souboru vyobrazení je značně limitující a nedovede přinést uspokojivé odpovědi, neboť nezřídka abstrahuje od dobové, územně, technicky i psychologicky daných vizuálních prostředků. Obdobně ovšem striktně konstruktivistický interpretační přístup má tendenci mnohdy přisuzovat zobrazeným objektům a jejich konfiguraci nepřiměřené významy, relativizuje platnost odpovědí na výzkumné otázky, a je tedy taktéž limitující. Ve snaze porozumět způsobu, jakým byl zobrazován okraj – periferie obrazu, tak aby stylem i konfigurací zobrazených prvků podtrhl centrum vyobrazení (ať již jeho fyziognomii, nebo i nehmotné atributy genia loci), pokusili jsme se o formulaci alternativního přístupu k interpretaci vedut, který chápe analyzovaná vyobrazení jako ucelený systém vztahů a prvků uvnitř i vně obrazu v kontextu jejich vzniku. V případě konkrétních vyobrazení pak docházíme ke zjištění, že sociální konstrukt transformující realitu v materiální rovině v podobě zobrazovaných staveb nebo kultivované krajinné plochy a v nemateriální rovině zachycující společenskou zkušenost spočívá ve značích vytvářejících celkový obraz. Odhlédneme-li od tradice a přejímání vzorů pro jednotlivé veduty, můžeme konstatovat, že rozhodujícím faktorem je krajinný reliéf, který určuje ideální místo, odkud je možné zabrat celou scenerii nejen města, ale i jeho zázemí a horizontu. Na rozdíl od rovinaté krajiny levého břehu řeky Labe u Litoměřic s nízkým převýšením se město na pravém břehu nachází na mírně vyvýšeném místě a za ním směrem na sever se zvedají kopce. Vedle toho reliéf v okolí Ústí nad Labem nabízí řadu vyvýšených míst, odkud je možné shlížet na město, zároveň však všechny směry nabízejí i dostatečné množství prvků – kopců nacházejících se na jednotlivých horizontech, vytvářejících typickou krajinnou scenerii. Přestože bylo Ústí nad Labem snímáno z mnoha směrů, při srovnání je patrná zejména uniformita vizuálního stylu, na rozdíl od města Litoměřic, byť zobrazovaného prakticky z totožného směru. Z hlediska prvků zahrnutých do zobrazení okraje sídel (pomineme-li parergon) záleží jejich podoba na technických parametrech – měřítku zobrazení a užití technice. Samozřejmě s velkým měřítkem stoupá schematicnost a znakovost zobrazených prvků. Kvalitativně pak můžeme vymezit přibližně tři kategorie hierarchizovaných prvků. Jsou to jednak prvky reprezentace dané krajiny, které odrážejí realitu a podtrhují svébytnost a identifikaci města a které nalézáme v zásadě na každém vyobrazení. Druhou kategorií jsou pak prvky, které můžeme označit jako funkční, zdůrazňující spádovost sídla, jeho vztah k tolik potřebnému zázemí a všeobecně i projevy kultury nebo náboženského cítění. Třetí skupina prvků doplňuje hloubku a bohatost vyobrazení. Základní prvky zobrazené dle typického znakového klíče pak vytvářejí určitou strukturu okolí města, která se podílí na spolureprezentaci dané lokality a její identity. Ne vždy toto okolí zobrazené na okraji vyobrazení představuje i periferii zobrazovaného. Znakový klíč užitý autory vedut, který byl v době jejich vzniku divákovi přístupný a který se snažíme nyní číst, pak reprezentuje identitu a kulturu celé společnosti.

MARTIN ŠTINDL

„Neznámý cyklus“ moravských měst

Příspěvek se snaží řadu starších topografických cyklů s moravskou tematikou doplnit o soubor, který dosud unikal širšímu badatelskému povědomí. „Neznámý“ je tento konvolut pěti vedut především ve svém přehlíženém celku, jeho jednotlivé části jsou alespoň v regionální literatuře poměrně známé a hojně využívané. Relativní stáří a „popularita“ pohledů na Kroměříž, Mikulov, Uničov, Velké Meziříčí a Vyškov tak ostře kontrastuje s minimem znalostí, které o vzniku těchto obrazů máme, a se skutečností, že se jejich dochování dosud nepromítlo v tuzemských soupisech ikonografického materiálu.

Přitom na společný původ celku, z něhož dnes známe pět částí rozptýlených ve svazcích Cerroniho sbírky, jednoznačně ukazuje už jejich pouhá formální analýza. Veduty metodou komplexního popisu usilují o maximální přesvědčivost zobrazení, jemuž slouží perspektiva nízkého nadhledu a strukturování obrazu do tří základních pásem: předměstí, město a panorama v pozadí. Druhou formální okolností představuje buď obdélníkový nebo oválný formát obrazu a jeho důsledná kombinace s legendou a heraldickou výzdobou.

Shodné postupy vykazuje cyklus moravských měst také z hlediska obsahu. Ten spočívá v opakování žánrových výjevů z předměstí a v inscenaci panoramatu či pozadí, které buď zveličuje stávající (Mikulov, Velké Meziříčí), nebo dokresluje chybějící (Kroměříž, Uničov) skutečnost. Hlavní pozornost obrazů však patří jednoznačně samotným městům a jejich dominantám z okruhu komunálních, církevních, vrchnostenských či přírodních objektů. Typické atributy zdravých, čistých a bohabojných měst jsou vždy popsány připojenou legendou.

Průvodní heraldická výzdoba prozrazuje určité „ideové rozpory“ celku, resp. potíže s odhalováním společného myšlenkového konceptu k jeho pěti známým částem. Znaký totiž náleží dílem městům a dílem jejich vrchnostem, které navíc nejsou spojeny žádnými rodovými ani stavovskými vazbami. Iniciátor celku jednoznačně nevyplývá ani z okruhu zobrazených klášterů a myšlenka, že cyklus byl vytvořen jako projev úcty ke sv. Janu Sarkanderovi, naráží na „nelogické“ zachycení Mikulova, kde umučený kněz nikdy nepůsobil.

Rytinu Mikulova v „sarkanderovském cyklu“ lze vysvětlit snad jedině potenciální vazbou jeho původu k prostředí mikulovské kolegiátní kapituly, jemuž nasvědčuje i využití kresebného návrhu z dílny brněnského malíře F. J. Wohlhauptera. Wohlhaupterovo jméno je pak také jediným jasným doplňkem do katalogu tvůrců jinak anonymního souboru. Druhý příspěvek k problematice identifikaci autorů představuje blíže neobjasněná signatura P:Mert, za níž se skrývá původce grafického přepisu.

Citelnou překážku v interpretaci souboru tvoří také jeho chybějící datace. Snaha o její doplnění proto vychází z komparace se stavebním vývojem jednotlivých lokalit a dohledáním mezníků „ante“ a „post quem“. Termíny „post quem“ se v podobě realizovaných či naopak už zničených staveb koncentrují v rozpětí let 1675–1687. Letopočty objektů dosud nezaznamenaných se naopak pohybují mezi léty 1686 a 1695. S jistými rezervami lze tak vznik cyklu klást do osmdesátých let 17. století.

V moravských poměrech i rámcová datace posouvá cyklus k rodině nejstarších topografických souborů a mění jej v důležitý článek tuzemské ikonografie. Na Moravě právě prostřednictvím vedut Cerroniho sbírky totiž vrcholí racionální a encyklopedická všestrannost grafického popisu měst a spolu s ní i koncept jediného „univerzálního“ obrazu, který se v mladších cyklech postupně rozpadá do výstižných a emotivně zabarvených detailů.

Příloha přináší v soupisové literatuře postrádanou katalogizaci i reprodukce jednotlivých částí cyklu.

JAN CHLÍBEC – TOMÁŠ JANATA – VÁCLAV MATOUŠEK – RŮŽENA ZIMOVÁ

Plány obléhání Chebu v červnu a červenci 1647 v *Theatrum Europaeum*. Příklad interdisciplinárního studia ikonografických pramenů

Předmětem příspěvku je dvojice rytin bojů o Cheb v roce 1647, které byly otištěny v V. svazku publicistického díla *Theatrum Europaeum* M. Meriana vydaném ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1647. Prvá rytina zobrazuje obléhání města Švédy, druhá neúspěšný pokus císařské armády osvobodit město od švédské okupace. Matthäus Merian (1593–1650) zprvu působil v rodné Basileji jako rytec skla, posléze se v Curychu vyučil grafickému umění. Zásadním zlomem v jeho životě i tvorbě byl vstup do renomovaného nakladatelství Johanna Theodora de Bry v Oppenheimu, kde po sňatku s nakladatelovou dcerou a po smrti tchána získal významnou pozici. Od roku 1623 nakladatelství přesídlilo do Frankfurtu n. M. Od roku 1626 je řídil Merian již sám a vybudoval z něj jeden z nejrenomovanějších nakladatelských domů tehdejší Evropy. Od roku 1633 začal vydávat své nejdůležitější dílo *Theatrum Europaeum*.

Dvojice rytin bojů o Cheb náleží do kategorie tzv. „inženýrských rytin“, které charakterizuje geometrické pojetí kompozice, přesné zobrazení opevnění a rozmístění vojsk. Figurální a krajinná složka obrazu je potlačena a dílo nemá výrazné výtvarné ambice.

Ikonografické prameny tohoto typu jsou předmětem probíhajícího interdisciplinárního výzkumu, zahrnujícího přístupy historické, umělecko-historické a archeologické spolu s metodami kartografickými. Článek prezentuje výsledky analýz rytin bojů o Chebu odborníků z dvou univerzitních pracovišť. Podrobný popis a rozbor situace zobrazené na rytinách z pohledu historiků je doplněn analýzami provedenými nad geoprostorovými daty s využitím nástrojů digitální kartografie a geografických informačních systémů (georeferencování, analýza zobrazeného území podle digitálního modelu terénu, řešení viditelnosti z pravděpodobných pozorovacích míst, analýza měřítká kresby, aj.).

Rytina I zachycuje topograficky přesně opevněné město s několika plasticky ztvárněnými dominantami a je mimo jiné prvním kompletním zobrazením městského opevnění. Střed města zobrazen v měřítku asi 1 : 9500, zatímco prostor za branami města je zobrazen ve větším měřítku (podrobněji), což mohlo být dáno

nepřesností a nebo snahou prostorově omezit partie mimo město. Velmi důležitou složkou plánu je zakres válečných událostí, které nepostrádají akční prvky. Jedná se (i podle názvu) o simultánní kompozici, která zobrazuje sled nejvýznamnější události celého průběhu švédského opevnění.

Rytina II vykazuje snahu vykreslit Cheb a oba vojenské tábory ve větším měřítku než by odpovídalo kontextu ostatního zobrazeného území (vnitřní město v měřítku cca 1 : 22 000 oproti některým okrajovým partiím cca 1 : 50 000), lze-li na tuto skutečnost usuzovat i při omezeném počtu nalezených identických bodů na rytině. Z pečlivě provedených půdorysů základních táborů můžeme vyvodit, že velení obou armád se v duchu aktuálních dobových fortifikačních zvyklostí snažilo maximálně využívat terénní podmínky. Plán mohl být pravděpodobně sestaven z několika skic, zachycujících dílčí pohledy na krajinu z několika směrů (vyvýšených míst). Celková geometrická přesnost zobrazeného území však patrně nebyla hlavním autorovým záměrem, především šlo o dokumentární aspekt kresby s důrazem na vojenskou a fortifikační tematiku.

Ukazuje se, že rytiny mohly sloužit nejenom coby dokumentární obrazy bojové scény, ale v některých případech i jako plán stavby fortifikačních systémů a předloha pro taktické plánování. Bezsporně jsou rytiny cenným zdrojem informací o stavu města a okolní krajiny první poloviny 17. století.

MICHAL WANNER

Veduty v českých a slovenských archivech – geneze, limity a perspektivy projektu

Príspevek je rekapitulací dosavadního vývoje a výsledků projektu „Veduty v českých a slovenských archivech“. V první části se autor věnuje vzniku projektu, který zasazuje do kontextu potřeb českých humanitních věd 90. let 20. století, vymezuje jej vůči jiným obdobně zaměřeným projektům zaměřeným na veduty ve starých tiscích, v muzejních rukopisech, na firemních papírech a na kartografickém materiálu a poukazuje na širší souvislosti vývoje výzkumu grafických technik a ikonografických pramenů.

Základem stále probíhajícího projektu byly údaje shromažďované od 90. let 20. století v rámci „Soupisu vedut vzniklých do roku 1850“. Tento soupis byl vytvářen českými archiváři a publikován odborem archivní správy a spisové služby Ministerstva vnitra. Doposud vyšlo osm svazků ve třech řadách, jejichž náplň částečně podléhala změnám v důsledku vývoje ve struktuře archivní sítě a rozšiřování projektu. Charakterizována je struktura archivních fondů, ze kterých veduty pocházejí, a tematické rozvrstvení podle zastoupených zemí a měst.

V následující části je popsána metodika soupisu a důvody, proč byla zvolena tato struktura údajů a způsob zpřístupnění formou tištěného soupisu. Je poukázáno na technické a finanční limity tohoto řešení, které se podařilo překonat až s masovým nástupem skenovacích technologií do českého archivnictví po roce 2000.

Zlom nastal v roce 2009, kdy došlo k trojstranné dohodě mezi odborem archivní správy a spisové služby MV, Archivem hlavního města Prahy a firmou Bach Systems, s. r. o., o zpřístupnění záznamů a obrazů vedut prostřednictvím webové aplikace. Datová i obrazová základna zpřístupňovaná touto aplikací je od té doby průběžně aktualizována, upřesňována, rozšiřována a zkvalitňována. Dohodou z 21. března 2013 přistoupily k projektu rovněž slovenské archivy, v prvé řadě Slovenský národní archiv. V závěru jsou naznačeny možnosti dalšího růstu datové základny, vývoje webové aplikace a možné navázání spolupráce s dalšími partnery v zahraničí.

KALINA MRÓZ-JABLECKA

Chvála města a veduta. Ke koexistenci básnické a umělecké inscenace města na příkladu Vratislavi v 17. století

Tradice „laus urbis“, známá od dob antiky, představuje „věčné město“ Řím jako vzor jak pro evropské výtvarné umění, tak pro apodemickou a příležitostnou literaturu, zvláště panegyriky. Ačkoliv percepce a recepce veduty a oslavné básně byla rozdílná, sledují obě umělecká vyjádření dva cíle – „laudatio“ a „repraesentatio“. Otázkou je, jaké obsahy pohled na město a oslavná básně svému recipientovi prostředkují a jaké reprezentační znaky přinášejí. Z analýzy oslavné básně Johanna Andrease Mauersbergera *Breslau/ Die Weit=Berühmte Stadt/ Das Haupt Schlesiens/ Besungen Von Einem dero Treuen Söhne* a připojeného panoramatu města od Johanna Tscherninga z roku 1679 vyplynulo, že stejné prvky byly transponovány v „laudatio“ a oba prameny k výzkumu obrazu města musí být nahlíženy jako vzájemně komplementární. Samotný tisk je věnován vratislavské městské radě a jejím členům. Hold je vzdán císaři Leopoldovi I. jako zástupci habsburské dynastie. Výslovně reprezentačními znaky jsou na vedutě městský znak a na panegyriku apoteóza dobrého vládce, která se objevuje několikrát. Úroveň postavení města a jeho vrchnosti podtrhuje mimoto radnice, jejíž podoba je na vedutě naddimenzovaná a jejíž popis v Mauersbergerově oslavné básni zaujímá významně více místa, než je věnováno jiným městským institucím. Současně je nápadné respektování hierarchie stavovské společnosti v obou uměleckých dílech. Zatímco v oslavné básni jsou vyjmenovány stavby od sakrálních k profánním v odpovídajícím sledu, na vedutě jsou zachyceny v naddimenzované formě. Dalším společným prvkem reprezentace je zdůraznění dvou skupin elit, které podstatně přispívají k prestiži Vratislavi: kupců a umělců. Básník Mauersberger upozorňuje ve svém textu na prosperující kupce, mědirytec Tscherning zaznamenává v popředí svého pohledu na město slezské kupcecké zboží. Jedním z použitých symbolů je vavřík, který je typickým znakem pro učenost, resp. pro prominentní slezské básníky a jiné úspěšné zástupce umění. Líčení integrovaná v obrazu a textu v jednom tisku objasňují některé styčné body obou uměleckých forem a ukazují tak na jejich estetickou koexistenci v jednom díle.

JOSE CÁCERES MARDONES

Guaman Pomas Cuzco und die koloniale Differenz

Guaman Poma de Ayala beendete um 1615 seine Chronik *Nueva corónica y buen gobierno*, die er an König Philip II. adressierte. In ihr erzählt der Autor die Geschichte der Inka vor und nach der spanischen Eroberung und versucht, dem König ihre Misshandlung durch die Spanier vor Augen zu führen. Seine Kritik an der spanischen Kolonialherrschaft äußerte er ebenso in einer Stadtsicht von Cuzco, der ehemaligen Hauptstadt des Inkareiches. Guaman Pomas Stadtdarstellung enthält dabei jene Charakteristika, die auch in den populären, europäischen Stadtbüchern des 16. Jahrhunderts zu finden sind. So versuchte der Autor, durch den Verweis auf verschiedene Elemente der Inkakultur, Cuzco als eine Inkastadt zu zeigen – ein Versuch, die Stadt selbst zu dekolonisieren.

BARBARA BALÁŽOVÁ

Mundus subterraneus: Prospekt štôl vo Vindšachte a Siglisbergu 1745

Stredoslovenské banské mestá reprezentujú v stredoeurópskom kontexte jednu z najznámejších banských oblastí a tamojšia krajina bola formovaná či pretváraná rôznorodými kultúrnymi vrstvami v čase niekoľkých storočí (14.–18. storočie). Industriálnu, urbánnu a sakrálnu štruktúru krajiny nemožno násilne od seba oddeľovať, na druhej strane sú jednotlivé vrstvy čitateľné, analyzovateľné či interpretovateľné viacerými metódami. Cieľom textu je pomocou prospektu banského závodu Hornej Biberovej štôlne z roku 1745 nielen uvažovať o tom, čo jej autor Johann Anton Steinberg na vedute dnešných Štiavnických Baní zobrazil, t.j. na čo sa v primárnej vrstve videnia divák aj pozerá, no zároveň konfrontáciou s vtedajšou realitou intepretovať vrstvy formujúce barokovú kultúrnu krajinu stredoslovenských banských miest a ukázať možnosti odкрývania stratenej vizuality industriálnej, urbánnej a sakrálnej krajiny stredného Slovenska. Text štúdie je tak pokusom o konštrukciu podobného spôsobu, akým mohol túto krajinu vnímať a odкрývať aj ranonovoveký človek, ktorý ju nikdy nenavštívil, a smel ju vizuálne spoznávať len prostredníctvom deskriptívnych textových prameňov či vďaka konkrétnym dielam výtvarného umenia.

VLADIMÍR SEGEŠ

Reflexia kráľovských korunovácií na vedutách Bratislavy

Kráľovské korunovácie boli najdôležitejšími reprezentačnými udalosťami v uhorskom stavovskom štáte; vyzdvihovali politický význam krajiny, staré tradície a suverenitu, zároveň poskytovali členom uhorskej svetskej elity príležitosť na vyjadrenie vlastnej dôležitosti a moci. V období rokov 1563–1830 sa v Bratislave uskutočnilo dovedna devätnásť kráľovských korunovácií, keď v Dóme sv. Martina slávnostne korunovali desať uhorských kráľov a jednu panujúcu kráľovnú – Máriu Teréziu, ako aj osem kráľovských manželiek. Takmer všetky korunovácie v Bratislave boli v dobe svojho konania či zanedlho potom výtvarne spodobené súvekými grafikmi či maliarmi, a to predovšetkým na vtedy populárnych vedutách. Predmetom štúdie je obsahová analýza korunovačných vedút, ktoré reflektujú korunováciu Maximiliána II. (roku 1563), Mateja II. (1608), Leopolda I. (1655), Jozefa I. (1687), Karolíny Augusty (1825) a Ferdinanda V. (1830).

Korunovačné veduty Bratislavy sú osobitným prameňom pre poznanie korunovačného ceremonálu, jeho symboliky a poslania, slávnostnej atmosféry, ako aj života a topografie vtedajšej metropoly Uhorského kráľovstva. Panoramatické zobrazenie množstva detailov, segmentov a sekvencií v širšom časovom oblúku, respektíve vo viacerých časových rovinách, majú čo do poslania a adresnosti neraz veľa spoločného s novodobým komiksom.

Mnohí umelci neboli svedkami všetkých častí korunovačných ceremónií, a tak ich zobrazili na základe počutia alebo podľa vlastnej fantázie. Nepochybne stáli aj pred úlohou, ako vo vyobrazení sklbiť a vyjadriť jednotlivé prvky a segmenty korunovačných ceremónií v rámci celej korunovačnej festivity, keďže tieto akty sa odohrávali v rôznom čase i priestore.

Možno pritom zovšeobecniť, že v 16.–17. storočí sa v tvorbe korunovačných vedút uplatňovala forma jednoduše, neraz letáka, v rámci ktorého sú na vedute súbežne znázornené viaceré sekvencie korunovácie, ktoré spravidla dopĺňa sprievodná legenda. Už v 17. storočí sa však začal uplatňovať aj dvojobraz; od druhej polovice 18. storočia a v 19. storočí korunovácie prezentovali už zväčša série, čiže viacero samostatných obrazov zachytávajúcích jednotlivé výjavy korunovačných ceremónií. V tejto súvislosti možno zároveň zdôrazniť, že na korunovačných vedutách z konca 18. storočia a v prvej tretine 19. storočia sa zreteľne zrači snaha umelcov zobraziť skutočnosť jednak akoby v danom (jednom) okamihu a jednak čo najobsažnejšie, čiže takmer do najmenších detailov vrátane reflexie masovosti scény. Z tohto hľadiska teda vtedajší grafici vychádzali z princípov, ktorými sa neskôr riadili tvorcovia prvých fotografických diel – zachytiť skutočnosť v rýdzej podobe.

Hoci umelecká hodnota zobrazení je nesporná, rovnako ako v prípade písomných prameňov je nevyhnutné pri ich interpretácii uplatňovať kritický prístup a zároveň ich treba konfrontovať v kontexte s ostatnými historickými dokumentmi či pamiatkami. Ikonografické zobrazenia – aj napriek limitom ich výpovednej hodnoty, alebo aj chybám či nepresnostiam – predstavujú jedinečné vizuálne svedectvo toho, ako umelci a prostredníctvom ich tvorby aj vtedajší súčasníci reflektovali

významné a klíčové udalosti svojej doby. Korunovačné veduty možno napokon vnímať aj ako posolstvo, v rámci ktorého máme aj dnes možnosť byť svedkami osobitej atmosféry dávnych slávnostných chvíľ.

MICHAEL LOCHER

Výstavba miest ve střední Evropě v době osvícenství: embellissement (zkrášlování) – strategie výstavby měst v 18. století formující jejich obraz

Výstavbu města v době osvícenství lze pro Paříž shrnout pod termín „embellissement“ (zkrášlování). Marc-Antoine Laugier a Pierre Patte vytvořili v Paříži v 18. století strategii výstavby města, která do centra pozornosti postavila veřejný prostor a navrhovala opatření, aby se středověké město, co se týká bezpečnosti, hygieny a dopravy, posunulo na vyšší úroveň. Zvláště prostor ulic a veřejné budovy ovlivnilo nařízené plánování. Podstatným prvkem této strategie byla její vizualizace, která zažívala své typické výtvarné utváření v druhé polovině století prostřednictvím kombinace městského souhrnného plánu a vysvětlujících vedut. Její závažnost lze, co se týká vizualizace, stejně jako architektonické a stavební realizace, reprezentativně popsat na příkladu Bernu a Berlína. Pokud jde o společenskou relevanci, představuje rozvoj města Prahy a vznik českého národního uvědomění zvláště výrazný příklad pro historii působení „embellissementu“ (zkrášlování).

ROMAN CZAJA – RADOSŁAW GOLBA

Ulice, dům a pozemek na vyobrazeních a mapách města Elbląg v 16.–18. století

Cílem příspěvku je prozkoumat způsob zobrazování ulic, domů a pozemků na vyobrazeních a mapách města Elbląg od 16. do konce 18. století. Studie se soustředí na dvě hlavní témata: 1. vztah mezi obsahem plánů a skutečností; 2. role výše zmíněných prvků ve vyobrazeních a v sebereprezentaci města. Vypovídací schopnost vybraných vedut a plánů byla prověřena za pomoci nejstarších katastrálních map z let 1839/1840 a pozemkových knih elbingských předměstí. Na nejstarších vyobrazeních města (1554, 1631, okolo r. 1642) jsou uliční síť a zástavba zobrazovány velmi zjednodušeným způsobem. Domy mají velmi schematickou formu, přičemž rozlišení mezi špýchary a obytnými budovami ve městě a mimo město není rozpoznatelné. Na vedutách (1631, okolo 1642, 1741) se zástavba omezuje na oblast uvnitř městského opevnění. Uliční síť na nejstarších mapách (1626, 1635, okolo 1642, 1709) je pojata relativně věrně (měřítku). Průběh jednotlivých ulic vykazuje ve srovnání s pozdějšími mapami značné odchylky. Struktura zástavby

zachycené na mapách předměstí odpovídá realitě pouze v malé míře. Totéž platí také pro množství domů a hranice pozemků Starého Města na mapě z období kolem r. 1642. Spolehlivý obraz půdorysu Starého Města podávají mapy zhotovené pro správní účely ve druhé polovině 17. století. Pro rozvoj moderního kartografického zobrazení města Elbląg měla velký význam měření městského stavitele a polního zeměměřiče von Friederici (1775–1790). Jím zhotovené plány města poskytují nejstarší úplný a věrohodný obraz městské zástavby.

RALPH ANDRASCHEK-HOLZER

Město mezi sebeinscenací a cizí dokumentací: St. Pölten na vedutách od 17. po 20. století

Článek zkoumá na příkladu centrální [střediskové?] obce a vybraných vedut vztah diverzifikace motivů, obrazové koncepce a reprezentace města. Stať ústí v metodickou reflexi, která může být využitelná pro další výzkumy tohoto druhu. Zvoleno bylo město střední velikosti St. Pölten, jehož velikost a význam garantovaly kontinuální produkci vedut počínaje 17. stoletím.

Ve shromážděném obrazovém materiálu se nacházejí díla vzniklá z iniciativy jak města, tak soukromých osob. Nejnovější z nich posunuly kupředu diverzifikaci motivů, zrychlující se od počátku 19. století, zároveň však také navázaly na starší způsoby vyobrazení. Tyto způsoby zase souvisejí s „nadlokálními“ trendy v oblasti techniky, způsobů vnímání a zobrazování. Tyto tvoří spolu s motivy stojícími u vzniku konkrétního vyobrazení soubor vzájemně propojených [komplexní svazek] jevů [fenoménů], které zasluhují další bádání a které lze velmi dobře zkoumat za pomoci podobně dochované pramenné základny.

TÓNIS LIIBEK – RAIMO PULLAT

Vyobrazení Tallinnu (Reval) v 19. století. Proměna zorného úhlu

Z 18. století, kdy byla evropská města intenzivně zachycovaná na obrazech, zůstalo zachováno jen málo schematických pohledů a žádné olejomalby Tallinnu (Revalu). Je to překvapivá skutečnost, neboť Tallinn v 18. století plnil roli letoviska šlechtických rodin z Petrohradu, v jejichž společnosti často cestovali potulní umělci. Zachycení Tallinnu na obrazech se stalo populární teprve na počátku 19. století, kdy pro sebe místní umělci objevili žánr vedut. Z tohoto století jsou již k dispozici stovky pohledů na město Tallinn, které lze analyzovat po obsahové stránce. Od 40. let 19. století se do Tallinnu dostávali kočující fotografové (Wanderfotografen) a od 60. let pak existuje již řada fotografických obrazů měst. Ty umožňují zkoumat, jak se v průběhu času změnil zorný úhel a co se považovalo za hodné

zaznamenání, tj. zda se se kladl důraz na dobře zachované středověké staré město, nebo na moderní budovy a krajinu.

Další otázkou je, proč se vůbec zobrazovalo město, zda to bylo spíše z důvodů uměleckých, hospodářských nebo ideologických. Zajímavým aspektem je i skutečnost, jak byly obrázky využívány a prodávány a jakou zprávu měly zprostředkovat. Také jaké události městského života byly v 19. století zachytávány a jak dalece získaný obrazový materiál odrážel realitu. Ve druhé polovině 19. století se zdvojnásobil počet obyvatel Tallinnu a město zažilo rychlou industrializaci. Také národnostní charakter města se měnil, když se z německého města pozvolna stávalo město estonské. To evokuje otázku, jak dalece se lišily obrazy města na počátku 19. století od těch ze sklonku století. Bohatě dochovaný obrazový materiál umožňuje klást si různé otázky a nabízí i srovnání s ostatními městy Pobaltí.

KONRAD MEUS

Urbanizace Krakova v 19. století ve světle dochované ikonografie a kartografie

Urbanizace představuje mnohohvrstevnatý proces. Podle konceptu Karla Büchera, který vznikl v 19. století, zahrnuje následující aspekty: statisticko-demografický, ekonomicko-infrastrukturální, socio-kulturní a fyziognomicky-konstruktivní. Pro současného historika představuje ikonografie (a především fotografie) ideální materiál, ilustrující výše zmíněné urbanizační proměny, které nabraly na síle zvláště na přelomu 19. a 20. století, tedy v období „exploze měst“. V dnešní době můžeme urbanizaci epochy industrializace ohodnotit, posoudit a porovnat právě na základě dochovaných fotografických pramenů. Jevy, jimiž se příspěvek zabývá, měly celoevropský charakter, autor ovšem nabízí analýzu ve formě případové studie, věnované druhému nejvýznamnějšímu městu rakouské Haliče – Krakovu.

Krakov představoval v 19. století výjimečné město. Ještě v první polovině 19. století se jednalo o silně degradované město, což významně ovlivnilo i stupeň jeho urbanizace. Situace bývalého polského hlavního města se diametrálně změnila po roce 1850. Pozitivně se to projevilo jak v kontextu demografickém a kulturním, tak z hlediska prostoru města. Krakov se stal postupně městem moderním, což výmluvně prezentují ikonografie a kartografie, vnímané v širokém výměru.

ŁUKASZ TOMASZ SROKA

Ikonografie jako pramen výzkumu prostorových a architektonických změn ve Lvově pod rakouskou vládou

V 19. století se Lvov nacházel pod rakouskou vládou, která z něj vytvořila hlavní město provincie Halič. Navzdory postavení hlavního města se jednalo o provinční město, které se nacházelo na hranicích habsburské monarchie, daleko od nejvíce rozvinutých metropolí západní Evropy. Přesto představuje toto město zajímavou laboratoř pro výzkum, protože v uvedeném období zažilo hluboké prostorové a architektonické transformace. Většina z nich byla výsledkem působení rakouské moci a vlivu Vídně, která byla vnímána jako kulturní, ekonomické a politické centrum. Vídeň tak zprostředkovávala pro Lvov přenos modernizačních procesů, které probíhaly v západní Evropě. Rakušané využívali Lvov jako zkušební terén pro urbánní transformace. Adaptovali území, které získali před rokem 1825 poté, co byla stržena stará fortifikace, a postavili zde magistrálu, ještě dříve než byl zbudován na podobném principu vídeňský „Ring“. Dochované ikonografické prameny například dokládají, že regulace řeky Poltavy, která protékala centrem města, vytvořila moderní komunikační linii. Prameny nám dovolují věnovat specifický zájem analýze architektonického stylu a funkcím nových i rekonstruovaných budov (např. radnice, Městské divadlo, Ossolineum, nákupní pasáž Mikolasch – první sofistikované a moderní nákupní centrum v této části Evropy).

JÖRG VÖGELE – LUISA RITTERSHAUS

Od ohniska nákazy k městu snů: K (sebe)inscenování města a zdravotnictví během industrializace, slovem a obrazem

Města v historické Evropě platila tradičně za nezdravá místa. Zvláště během industrializace vedl prudký nárůst obyvatelstva ke stísněným bytovým podmínkám při současně nedostatečné zdravotnické infrastruktuře. Tím se města stávala ideální živnou půdou pro nemoci a epidemie, které se navíc setkávaly s nedostatečně živným obyvatelstvem, oslabeným těžkými pracovními podmínkami. Ovšem úmrtnost se v různých městech Evropy a Severní Ameriky koncem 19. a počátkem 20. století zlepšila, ať už tento jev nahlížíme absolutně, nebo relativně. V principu se tento vývoj projevil nejprve ve velkoměstech. Velkoměsta zjevně disponovala potenciálem, jak reagovat na vysoká čísla úmrtnosti, která existovala v polovině století, a to tím, že rozvíjela strategie kontroly zdravotních poměrů a následná opatření intenzivně a účinně zaváděla do praxe. Zde je třeba zmínit především vliv veřejné zdravotní péče na pokles mortality ve městech. Přitom nákladné stavby základní zdravotní infrastruktury měly vedle funkční úlohy i reprezentační účel. Adekvátně tomu hrály velkou roli při vlastním inscenování měst i jejich prezentaci. Příspěvek sleduje pro vybraná evropská velkoměsta – především s důrazem na Düsseldorf

– jejich (sebe)inscenování na příkladu zásobování vodou a kanalizace, nemocnic, veřejných parků a výstav o zdravotnictví v prvních desetiletích 20. století.

KATEŘINA BEČKOVÁ

Odráží se v tematice vedut 19. století vznik a vývoj památkového vědomí společnosti?

V textu je zkoumána vzájemná souvislosti památkového vědomí společnosti, které se zrodilo a rozšířilo v průběhu 19. století, a tematiky městských vedut. Text si klade otázku, jak odlišit vědomé zobrazení stavby jako památky od objektivního záznamu skutečnosti. Zkoumání byly podrobeny veduty konce 18. století, veduty romantického období první poloviny 19. století a produkce vedut druhé poloviny až závěru 19. století. Jisté, byť pravděpodobně neuvědomělé prvky zobrazení s památkovou motivací jsou zaznamenány již v romantické produkci, ale teprve od šedesátých let 19. století můžeme výskyt památkového vědomí v produkci vedut identifikovat jednoznačně. Porovnáním jednotlivých etap tvorby 19. století pak byly za atributy památkového vědomí určeny snahy o zobrazování starobylých objektů a motivů ve stylu realistickém až dokumentárním se snahou o co nejvěrnější zachycení autenticity předlohy.

BARBORA PŮTOVÁ

Veduta jako inspirační zdroj rekonstrukce historické architektury: Stará Praha na Národopisné výstavě československé v roce 1895

Předmětem studie je veduta, která byla využita jako inspirační zdroj umožňující vybudovat na Národopisné výstavě československé v roce 1895 architektonickou repliku vybrané části Staré Prahy. Ve studii jsou zdůrazněny inspirační zdroje, koncepce a konstrukce výstavy, jež prezentovala původní urbanistickou a architektonickou podobu Malého náměstí. Jako primární pramen, který zprostředkoval architektonickou revitalizaci náměstí, je zde představena rytina korunovačního průvodu Marie Terezie z roku 1743 vytvořená podle předlohy kartografa a kreslíře Johanna Josefa Dietzlera. Studie neopomíná ani další sociokulturní a historické faktory, které ovlivnily realizaci repliky vybrané části Staré Prahy, k nimž patřily růst národní identity, snaha revitalizovat kulturní tradice českého národa, dobový vkus ovlivněný historizujícími slohy a asanace Josefova zahájená v roce 1893 a další dílčí asanace na Starém Městě a Malé Straně. Pozornost je dále věnována věrohodnosti modelové rekonstrukce jednotlivých architektonických objektů Malého náměstí na výstavě Staré Prahy inspirovaných použitou vedutou. Ve studii jsou představeny architektonické objekty, které jsou ztvárněny na vedutě korunovačního průvodu Marie

Terezie. Vedle architektonické podoby jsou sledovány jejich proměny od vzniku veduty, zpracování dobových prvků a přizpůsobení aktuální potřebě a možností stavební realizace. Dále jsou zdůrazněny detaily stavebního provedení, jako střechy, římsy nebo okna, včetně úsilí o navození každodenního života, který dotvářely tabule, lavičky, krámy, vinárny, pivnice nebo hrající hudba. Cílem studie je popsat, analyzovat a interpretovat vedutu jako výchozí gnoseologický model, jehož prostřednictvím lze dosáhnout vizualizace a rekonstrukce původní architektonické struktury konkrétního historického městského prostoru.

MIROSLAVA PŘIKRYLOVÁ

Vznik „Velké Prahy“ a snahy o systematickou fotografickou dokumentaci města ve 20.–30. letech 20. století

Dne 1. 1. 1922 vstoupilo v platnost rozšíření dosavadního města Prahy o 37 okolních obcí. Plánovaný stavební rozmach měl změnit dosavadní rustikální vzhled okolní krajiny i samotných obcí. Všechny zainteresované úřady a organizace se vztahem k památkám – zejména Památkový sbor hl. města Prahy – se snažily tyto změny evidovat a s dostatečným předstihem zdokumentovat stávající situaci. Památkovému sboru se v roce 1922 podařilo zahájit projekt fotografické a písemné dokumentace Velké Prahy a za finanční podpory pražského magistrátu ho do konce 30. let 20. století uskutečnit v plném rozsahu.

Největší zásluhu na přípravě a průběhu celé akce měl magistrátní rada JUDR. Rudolf Hlubinka, který spolu s dalšími odborníky – zejména s dr. Karlem Guthem – zmapovali vytipované objekty a území. Obcházeli vyvýšeniny pražské periferie a památky nově připojených obcí a do pomocných plánů pro fotografy zakreslovali jejich budoucí stanoviště. Připravovali také písemné pokyny s přesným určením pohledových okruhů a popisem terénu.

Na vlastním fotografování se podíleli Ing. Karel Bernau (zaměstnanec městského stavebního odboru), fotograf Tomáš Vojta a fotografové-amatéři František Fink a Antonín Alexander. Vznikla tak překrásná fotografická panoramata měnící se pražské periferie – od krajiny bez jakékoli zástavby přes staveniště až po novostavby. Zdokumentovány byly ohrožené stavební a přírodní památky historického centra i nově připojených obcí a jejich okolí včetně archeologických vykopávek.

Díky významnému nálezu písemných materiálů Památkového sboru (pomocné plány a pokyny pro fotografy), k němuž došlo při přesunu sbírky fotografií Archivu hl. města Prahy z Clam-Gallasova paláce do novostavby na Chodovci, se podařilo tehdy vzniklé snímky upřesnit a mnohdy i identifikovat. Celá sbírka fotografií – více než 20 000 ks pozitivů, které fotografové ve sledovaném období Památkovému sboru odevzdali, je významnou součástí sbírky AMP. Na uspořádání a zpřístupnění těchto materiálů se v AMP pracuje a jejich ukázky v tomto článku prezentujeme.

MARIANA KUBIŠTOVÁ

Fotografické budování moderní Prahy 1920–1945

V období po první světové válce se fotografie stala jedním z nejdůležitějších svědků technického i společenského pokroku. Ještě silnější postavení získala fotografie prostřednictvím tištěných médií. Ve stadiu jakéhosi „nového zrodu“ stála tehdy i Praha, hlavní město samostatného Československa, která se prezentovala nejen svým historickým bohatstvím, ale rovněž moderní architekturou. Ta se stala častým objektem soudobých fotografií. Byla snímána jak fotografy, kteří používali radikální avantgardní zobrazovací prostředky, tak i amatéry a živnostenskými fotografy s konzervativnějším přístupem. Snímky moderní architektury se přitom objevovaly v široké škále odborných i neodborných tištěných médií (v architektonických i populárních časopisech, v propagačních brožurách a knižních průvodcích po Praze, v knihách o architektech, o jednotlivých moderních stavbách a firmách, či na pohlednicích). Jedním ze způsobů, jakým byly moderní stavby na fotografiích prezentovány, bylo jejich vyjmutí z okolního historického kontextu. Dělo se tak za pomoci ořezu, grafické úpravy, někdy dokonce i retuše. Podrobným sledováním dochovaného obrazového materiálu, který je velmi rozsáhlý, lze také vytipovat některé stavby, jež se v dobovém tisku vyskytovaly více než jiné. S odkazem na jejich obraz, jehož význam často přesahuje z historie do současnosti, mohou být označeny za ikonické. Přestože by se oblast fotografie architektury publikovaná v tištěných médiích mohla zdát okrajová, její schopnost zasáhnout širokou veřejnost z ní činí jeden z nejdůležitějších nástrojů popularizace nové architektury.

MICHAL KURZ

„Za krásnou, šťastnou, socialistickou Prahu“. Oficiální zobrazování české metropole v období stalinismu

Městský prostor představuje proměnlivou veličinu, kterou je možné ve fyzickém i sociálním, resp. symbolickém smyslu (re)konstruovat. Prostřednictvím různých typů médií lze prostoru vtiskávat konkrétní význam, interpretovat jej, vytvářet jeho „obraz“. Příspěvek zaměřuje pozornost na médium fotografie, jež se ve 20. století stala jedním z nejnápadnějších propagandistických nástrojů. Právě fotografie pomohla významně spoluutvářet podobu oficiální vizuální reprezentace Prahy v kontextu různých politických režimů.

Během první poloviny 50. let, tedy v období počáteční stalinistické fáze komunistického režimu, můžeme sledovat velmi intenzivní inscenování obrazu Prahy coby „socialistického (velko)města“. Jeho počátek spadá do prosince 1950, kdy stranický šéfidéolog Gustav Bareš vyhlásil na ustavujícím sjezdu městského výboru KSČ kampaň „Za krásnou, šťastnou, socialistickou Prahu“. Jejím cílem byla přeměna města do podoby, která by všestranně odrážela priority komunistické politiky

a ideologie, především aktivní budování nového, domněle lepšího společenského řádu. Ve vizuální (fotografické) reprezentaci Prahy, utvářené zejména turistickými průvodci, propagačními publikacemi a také věstníkem městského národního výboru, se dobový ideologický zájem projevil intenzivním nárůstem symbolů a atributů, zdůrazňujících dynamickou současnost metropole. Zobrazování fyzického prostoru Prahy přitom sehrávalo v procesu jeho propagandistického „překódování“ stejně významnou roli jako reálná stavební činnost.

Přestože socialistické „image“ města v období 50. let zásadním způsobem zdůrazňovalo „novost“, byly pod zastřešující motiv budovatelského úsilí, řízeného komunistickou stranou, paralelně zapojovány vedle soudobých výtvarných a symbolů socialismu (pomníky, veřejné budovy, bytová výstavba) i mnohé historické památky. Komunistická propaganda vycházela v tomto směru z ideologického výkladu českých dějin, který v roce 1946 vypracoval Zdeněk Nejedlý, a aktivně se hlásila k odkazu vybraných „pokrokových“ tradic (zejména husitství a národního obrození). Stalinismem podmíněná vize „nové“ Prahy tak v sobě zdánlivě paradoxně, ale velmi úzce spojila prvky tradice a modernity a stala se svébytným vyjádřením touhy po dosažení kvalitativně vyššího typu společenského řádu. V dobových obrazových materiálech lze názorně zachytit nejen intenzitu, ale i krátkost trvání této vize. Již koncem 50. let byla vizuální reprezentace „socialistické Prahy“ zásadně redefinována, a to v souvislosti s pozvolnou destalinizací a opuštěním doktríny tzv. socialistického realismu.

MAREK PODLASIAK

Fotografie ve službách propagandy. Nacistická architektura v Norimberku a obraz města Toruň ve fotografické sbírce Kurta Grimma

Príspevek se zabývá rolí fotografie v nacistické kulturní politice, která toto médium pokládala za účinný prostředek ovlivňování mas. V rámci studie jsou jako příklad zkoumány propagandistické prvky ve fotografické sbírce fotografa architektury Kurta Grimma (1890–1963).

Grimm se ve třicátých letech podílel na některých nacistických projektech a jeho snímky nacistických staveb byly prezentovány v knižních publikacích, které byly věnovány nové nacionálněsocialistické architektuře, např. ve svazku Gerdy Troost *Das Bauen im neuen Reich* vydaném v roce 1938 a v publikaci *Neue Deutsche Baukunst* vydané Albertem Speerem roku 1943. Grimm byl činný také jako fotograf-novinář na XI. olympiádě, která se uskutečnila roku 1936 v Berlíně.

Významnou zastávkou v činnosti Grimmově se stala Toruň, kde v letech 1940–1944 na zakázku městské správy a Úřadu kultury (Kulturamt) fotograficky dokumentoval politický a kulturní život města. Propagandistický materiál obsahoval mimo jiné foto-zprávy z velkých manifestací NSDAP, vzpomínkových oslav připomínajících nacistické hrdiny a z návštěv vysokých nacistických funkcionářů v Toruni. Propagandistický charakter měla také řada snímků výstav, jejichž

prostřednictvím chtěli nacisté zdůraznit „němectví“ města. Podle nařízení německých okupačních úřadů v Toruni připravoval propagandistické foto-zprávy, které měly ukázat „polský šlendrián“.

V oblasti kulturního života města vytvořil Grimm obsáhlý fotomateriál, který prezentoval hudební a divadelní život Toruně.

Grimm se podílel i na jedné z největších propagandistických akcí během okupace města, tj. na oslavě 400. výročí úmrtí Mikuláše Koperníka, astronoma narozeného v Toruni, která se konala v květnu 1943. Fotograf podrobně dokumentoval všechny akce v Toruni, které byly součástí procesu ideologické akceptace Mikuláše Koperníka nacisty.

Grimmovy fotografie, které byly pořízeny ve službách místní propagandy, byly uveřejněny mimo jiné v deníku *Thorner Freiheit* a v některých propagandistických publikacích, např. v obrazové publikaci vydané v roce 1942 v nakladatelství Heinrich Hoffmann v Mnichově pod názvem *Deutscher Osten – Land der Zukunft*.

Příspěvek zohlednil z větší části dosud neznámé archivní prameny.

ALEXANDRA KLEI

Od obrazu k městu. Konstrukce „Bílého Města“ v Tel Avivu prostřednictvím fotografie

Fotograficky bylo zachyceno již založení Achusat Baijt, pozdějšího Tel Avivu, v dubnu 1909: zástupci 60 rodin se shromáždili na kousku pláže a rozlosovali mezi sebe 60 stavebních pozemků, které byly k dispozici. Snímek ukazuje více než jen tento akt; odkazuje na mýtus, že zde byla na písku založena městská (židovská) utopie. Také výstavba města v následujících desetiletích byla bohatě dokumentována, zejména období mezi 30. a 50. lety, během něhož vzniklo více než 4 000 staveb moderní architektury. Mnoho těchto snímků se spolu s aktuálními fotografiemi stalo součástí výstav a obrazových publikací, které počínaje polovinou 80. let výrazně přispěly k tomu, že je město Tel Aviv těsně spjato s obrazem [image] Bílého Města. Vytvořily přitom představu zastavěného prostoru, která je naprosto protikladná konkrétnímu městu, v němž tyto často špinavě šedé a jinými objekty zastavěné budovy stojí.

Příspěvek představuje výběr z katalogu, který od poloviny 80. let vytváří pomocí jak soudobých, tak historických fotografií obraz Bílého Města v jeho historii. Z jejich zkoumání vyplynulo, že představa Bílého města byla zpočátku vytvořena prostřednictvím fotografií, které stavby moderní architektury zobrazují izolovaně jak od jejich okolí, tak také od života ve městě. Dřívější vrstvy vývoje místa, stejně jako význam Tel Avivu jako prvního moderního židovského města, byly do tohoto obrazu zahrnuty teprve za pomoci fotografií nasnímaných v období od roku 1909 do 60. let 20. století.

DOCUMENTA PRAGENSIA XXXVI

2017

Řídí Olga Fejtová a Jiří Pešek

OD VEDUTY K FOTOGRAFII INSCENOVÁNÍ MĚSTA V JEHO HISTORII

Stati a rozšířené příspěvky z 34. vědecké konference Archivu hlavního města Prahy, uspořádané ve spolupráci s Historickým ústavem Akademie věd ČR, v. v. i., Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy a Univerzitou Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem ve dnech 6. a 7. října 2015 v Clam-Gallasově paláci v Praze

Editoři Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Martina Maříková a Jiří Pešek

Redakční úpravy Olga Fejtová a Martina Maříková.
Redakce a jazyková úprava Jaroslav Havel a Nina Lohmann.
Šéfredaktorka Olga Fejtová.

Lektorovali Eva Kowalská a Vít Vlnas.
Překlad abstraktů a resumé do angličtiny a jazyková korektura
anglických textů David Gaul.
Překlad resumé do němčiny a jazyková korektura německých textů
Nina Lohmann.
Jazyková korektura slovenských textů Martina Hrdinová.

Pro Archiv hlavního města Prahy,
Archivní 6, 149 00 Praha 4 – Chodov,
[HTTP://WWW.AHMP.CZ](http://www.AHMP.CZ)
vydalo

SCRIPTORIUM®

spolek pro nekomerční vydávání odborné literatury,
252 41 Dolní Břežany čp. 397
[HTTP://WWW.SSCRIPTORIUM.CZ](http://www.SSCRIPTORIUM.CZ)
(jako svou 267. publikaci),
v Praze roku 2017.

Technická redakce, grafická úprava a sazba Miroslav Veselka.
Obálka Marek Lašťovka.

Vytiskl PBtisk Příbram. Vydání první. Náklad 500 výtisků.

Počet stran 736, vyobrazení 344, z toho 227 barevných.

Na zadním předeštlí 2 vložené listy s reprodukcemi plánů.

ISBN 978-80-86852-79-9 (Archiv hl. m. Prahy)

ISBN 978-80-88013-73-0 (Scriptorium)

ISSN 0231-7443