



Theatrum historiae 32 (2023)

DOI:10.46585/th.2023.32.03

Svědectví „starých obrazů“: kulturní krajina ideální a reálná

Robert ŠIMŮNEK

Abstract: *Old maps and images – paintings, drawings, graphics, and, in recent centuries, old photographs and postcards – capture the space around us, the proverbial “stage of history”, and have been seen as lucrative antiques for ages. However, the beauty of the old original still has magic in the digital age because the appeal of the old “representations of the landscape” remains. This is true for 15th-century murals, 17th-century copper engravings, and 19th-century lithographs. The present article, despite (unavoidably) being based on a series of micro-examinations delineated by time, territory, and relations to individuals, families, or institutions, takes on the characteristics of an aggregated work. It is dedicated to “images of the cultural landscape” as a whole, their role when they were created, their uses for the people that ordered them, and their role today (in this case primarily as a historical source).*

Keywords: *veduta, map, cultural landscape, historical landscape, representation, nobility, church*

Staré mapy a plány, stejně jako obrazy – malby, kresby i grafiky, ale v posledním století i staré fotografie a pohlednice, zachycující prostor okolo nás, ono příslovečné „historické jeviště“, odedávna náleží k lukrativním položkám antikvárních trhů. Krása starého originálu má své kouzlo i v digitálním věku, a stejně tak nadčasový je půvab starých „obrazů krajiny“. Platí to shodně o nástěnných malbách 15. století, mědirytech 17. století anebo o litografiích 19. století. Zájem poutají mapy všech měřítek, od kontinentů a jednotlivých zemí až po mapky vzniklé v souvislosti se sporem o kus lesa nebo hranice polí; stejně tak i veduty, ať už nabízejí jak na dlani města všech velikostí či jejich vybrané části, anebo se jedná o prospekty kulturní krajiny, kde lidská sídliště tvoří jen integrální součást širokého panoramatu. Předkládané zamyšlení, třebaže (nevyhnutelně) vychází z řady mikrosond, vymezených časově, teritoriálně či vazbou na jedinou osobu či rod anebo instituci, má povahu soubornou; je věnováno „obrazům kulturní krajiny“ jako celku. Jejich roli v době jejich vzniku a poplatně záměrům objednavatelů, stejně jako jejich roli dnešní (v tomto případě především ve smyslu historických pramenů).

Pojem „krajina“ je v dnešním jazyce polysémantický, s řadou metaforických významů (literární a jazykové krajiny, válečné krajiny, šlechtické či klášterní krajiny atd.), ale klíčový zůstává onen význam primární, tj. krajina ve smyslu kultivovaného prostoru (kulturní krajina), jenž „je stále zde“: bez ohledu na míru antropogenní proměny, resp. průběžných proměn (řečeno indiferentně), eventuálně devastací či naopak kultivací (řečeno s citovým zabarvením).¹ Zmapovat – být ve vši stručnosti – směry moderního bádání na téma krajin, a to i když máme na mysli krajiny historické (jež ovšem vždy mají přesah do krajin současných), dalece přesahuje (prostorové) možnosti přítomného textu. A není k tomu vlastně ani důvod – z průběhu posledního desetiletí je k dispozici celá řada prací, které aktuální stav střeoevropského bádání (s akcentem na jeho zakotvení v českém prostředí) mapují z různých úhlů a metodických přístupů, s různou měrou detailu a šířkou záběru.²

V následujícím se zaměřujeme jen na jediný, zdánlivě dílčí segment z širokého spektra výzkumu historických krajin, a tím jsou „obrazy kulturní krajiny“. Co tímto na první pohled poetickým označením mám na mysli? Jakoukoli formu „reprezentace krajiny“, jejího zprostředkování, potažmo zachování v paměti. Trojici způsobů, jimiž lze prostor

- 1 Definice a koncepty pojmu „krajina“ a „krajinotvorba“ v moderní vědě, a zvláště pak v kontextu studia historických krajin, nejnověji sumarizuje Michal VOKURKA, *Barokní krajínotvorba na sasko-lauenburských panstvích 1635–1740*, Praha 2022, zvl. s. 13–26; historická krajínotvorba v koncepci dnešní památkové péče přehledně Alena SALAŠOVÁ, *Komponované krajiny České republiky a jejich formování*, *Životné prostredie* 54, 2020, s. 166–177.
- 2 Eva CHODĚJOVSKÁ – Robert ŠIMŮNEK (eds.), *Krajina jako historické jeviště. K počtĕ Evy Semotanové*, Praha 2012; aktuální trendy historickogeografického výzkumu byly zmapovány blokem studií vydaných u příležitosti 15th International Conference of Historical Geographers, konané v Praze v roce 2012 (*Historická geografie* 38, 2012, s. 5–203); Eva CHODĚJOVSKÁ – Eva SEMOTANOVÁ – Robert ŠIMŮNEK, *Historické krajiny Čech. Třeboňsko – Broumovsko – Praha*, Praha 2015 (úvod o stavu a možnostech studia historických krajin a návazně trojice modelových sond věnovaných trojici typů historických krajin); Václav MATOUŠEK – Tomáš JANATA – Růžena ZIMOVÁ – Jan CHLÍBEC, *Krajina českých zemí v době třicetileté války v díle Matthäuse Meriana staršího*, Praha 2018; Eva SEMOTANOVÁ – Pavel CHROMÝ – Zdeněk KUČERA, *Historická geografie. Tradice a modernita*, Praha 2018; Eva SEMOTANOVÁ, *Vyprávĕné krajiny*, Praha 2018; Robert ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství v Čechách 1500–1750*, Praha 2018; Eva CHODĚJOVSKÁ a kol., *Krajina v rukou barokního človĕka. Lidĕ a krajina 16.–18. století na východĕ Čech*, Josef 2020; Lucie RYCHNOVÁ, *František Josef Šlik a česká barokní krajina. Život šlechtice na východočeskĕm venkovĕ*, Praha 2020; M. VOKURKA, *Barokní krajínotvorba*; Robert ŠIMŮNEK a kol., *Krajiny barokních Čech*, Praha 2022 (na úvodní přehledovou stať Robert ŠIMŮNEK – Jitka MOČÍČKOVÁ – Michal VOKURKA, *Krajiny barokních Čech dnešníma očima*, s. 7–59 navazují případové studie věnované jednotlivým typům krajin a koncipované jako prolnutí mikro- a makropohledu); Robert ŠIMŮNEK, *Wege und Mittel der „Konstruktion des Landbildes“: Das Königreich Böhmen ca. 1520–1720*, in: Herbert Karner – Martina Stercken (eds.), *Herrschaft kartieren. Schriftbildliche Darstellungen der habsburgischen Länder im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien – Zürich 2023 (v přípravĕ); k dnešním klasifikacím typů historických kulturních krajin (s ohledem na potřeby památkové péče) vedle shora citované publikace A. SALAŠOVÁ, *Komponované krajiny* srov. níže v pozn. 9; široký zábĕr metodických přístupů studia historických i současných krajin přehledně odráží *Atlas krajiny ČR*, dostupné z URL: <https://www.mzp.cz/cz/atlas_krajiny_cr>, [cit. 1. února 2023]).

v tomto smyslu zachytit – popsat jej či zobrazit – představují text, obraz a mapa. Jednotlivě i ve vzájemném propojení (kosmografie, topografie, od počátku 17. století se objevují i mapy provázené texty a vedutami míst z území, které je zachyceno na mapě) jich ovšem bylo možno využít, a také bylo využíváno, nejen k deskripci okolní reality, ale současně a nevyhnutelně, ba prvořadě ke konstrukci jejího obrazu. Takového, který odpovídá určité představě, nejednodušeji řečeno kombinuje realitu a ideál. Z našeho dnešního pohledu představuje ona triáda, již se okolní svět popisoval a zobrazoval již od středověku, trojici klíčových typů pramenů. Tím čtvrtým jsou potom krajiny dnešní, „hmotný relikt“ krajin minulosti.

Obrazy – veduty i mapy

Pojem „obraz“ můžeme, přinejmenším ve starší době, použít nejen pro vyobrazení v dnešním slova smyslu (prospekty, veduty), ale i pro kartografické znázornění prostoru (mapy), jež do konce 18. století nebylo ničím více než „obrazem krajiny“, zvláště pak v případě map velkých měřítek. Teprve poté, co mapy dostávají geodetický základ, se cesty obrazu a mapy v tom smyslu, jak těchto pojmů užíváme dnes, rozcházejí. Vyobrazení architektury (ať máme na mysli architekturu samu o sobě, nebo zasazenou v komponovaném rámci jejího bezprostředního okolí, např. zahrady či později krajinářského parku) i kulturní krajiny se stejně jako tvorba map dlouho pohybovala na sotva definovatelném rozhraní mezi uměním, administrativní pomůckou a technickou kresbou. Jejich podobu spoluurčovalo více faktorů, počínaje přáním zadavatele, obecnými estetickými principy či aktuálním užitným kontextem vzniku, a konče uměleckou a technickou zdatností kreslíře či malíře, event. také rytce.

Jako „obrazy“ tedy chápeme „zobrazení (kulturní) krajiny“, konkrétního, identifikova(tel)-ného prostoru. Velmi široké vymezení nelze zúžit, resp. podobný pokus by byl násilný a v neprospěch věci: „obrazem“ tohoto typu je nástěnná malba zachycující hrad a jeho okolí, plátno s obrazovou mapou panství, stejně jako perokresba s vedutou města, vsi, či kresba zachycující oblast sporného průběhu hranic či jakkoli jinak vymezenou část konkrétního prostoru. Jedinečnou ilustrací v daném směru jsou translokační plány židovských obcí (1727–1728) – u státní objednávky tohoto typu evidence bychom očekávali do značné míry uniformní zpracování, reálně však před sebou máme pestrou paletu přístupů k zachycení prostoru, a to právě na nezřetelném pomezí mapy a obrazu.³ Totéž potom platí i o mapách velkých měřítek, a v tomto rámci ukázkově o mapách vznikajících jako součást dokumentace

3 Filip PAULUS – Šárka STEINOVÁ a kol., *Krajina a urbanismus na rukopisných plánech 18. století. Translokační plány židovských obydlí v zemích Koruny české v letech 1727–1728*, Praha 2020.

provázející řešení sporů o průběh hranic, stejně jako o mapách pozemků příslušejících k hospodářským dvorům. Propojení plánů a prospektů charakterizuje dokumentaci, kterou máme k dispozici např. ve vztahu k hospodářským dvorům a navazující kulturní krajině na šlikovských panstvích na Jičínsku, přičemž symboliku těchto „obrazů“ podtrhuje už jen volba psací látky – část plánů je totiž vyvedena na pergamentu, v době kolem roku 1700 už méně obvyklém.⁴

Atributy kulturní (de facto ovládnuté) krajiny na všech jejích „obzorech“ tvořila sídliště různých typů, od měst přes vsi až po solitérní sídelní jednotky, komponenty posvátných krajin (kaple, boží muka při cestách, poutní kostely a cesty k nim vedoucí), ale i takové, jež implikovaly ekonomickou prosperitu: na prvním místě cesty, jimiž byla krajina protkána, krajina s šachovnicově uspořádanými poli a lukami, lesy, s hospodářskými dvory a dalšími provozy (např. mlýny, cihelny apod.). Kulturní krajina jako ovládnutý prostor podřízený řádu, s atributy zbožnosti, ale současně prosperity, odpovídala ideálu a jako taková byla výrazem i zástupným symbolem „dobré vlády“.⁵

„Obrazy“ nebyly věrným otiskem reálného prostoru, ale vždy jeho konstruktem – tím, co a jak zachycovaly a samozřejmě nezachycovaly, a tedy tím, jakou představu v divákovi vyvolávaly. A namnoze stále vyvolávají – zatímco text, a do určité míry i mapa vyžadují studium a pramennou kritiku, obraz (zde v užším smyslu prospektu) působí dojmem média srozumitelného každému, média, jež nahrazuje realitu samu tím, že ji bezprostředně a věrně reprodukuje. Otázka po dokumentární hodnotě ve vztahu k někdejší podobě zobrazeného prostoru, při studiu starých mapových i obrazových pramenů tradičně nejrozšířenější, není bez významu, ale nestojí v popředí. Daleko více nás zajímá, proč vlastně tyto „obrazy kulturní krajiny“ vznikaly, co a jak zachycovaly, jakou mohly mít podobu a komu byly určeny. Ptát se můžeme také po objednatelích a tvůrcích map, obrazů i obrazových map, po tom, jaká byla úloha velkoplošných plátů v rámci výzdoby interiérů stejně jako úhledných grafických alb, která bylo možné rozdávat vybraným návštěvám či rozesílat i dalším potenciálním zájemcům.

Ve světle těchto otázek je zřejmé, že svědectví „obrazů kulturní krajiny“ přeceňujeme i podceňujeme zároveň. Na jedné straně od nich očekáváme exaktní výpověď o podobě zachyceného prostoru v celku i detailu, resp. jejich podobu s „ověřitelnými“ prvky reálného prostoru konfrontujeme s často až nemístnou hyperkritičností, na druhé straně se po

4 Eva CHODĚJOVSKÁ, *Příspěvek k ikonografii hospodářských budov na schlikovských panstvích Jičínska*, in: Ivo Navrátil (ed.), *Šlechtické rody a jejich sídla v Českém ráji*, Semily 2009 (= Z Českého ráje a Podkrkonoší – Supplementum 13), s. 332–346; L. RYCHNOVÁ, *František Josef Šlik*, s. 168–223.

5 Základní směry, v nichž se „argumentace obrazem“ především v 17. století uplatnila, mapují stati ve sborníku Horst BREDEKAMP – Pablo SCHNEIDER (eds.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysieren der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München 2006.

mnohém z toho, co nám tyto prameny sdělit mohou, vůbec neptáme. „Polohovou přesnost“ starých map i „fotografickou věrnost“ obrazů a vedut je třeba posuzovat měřítky doby jejich vzniku, nikoli dnešní představou o „přesném“ zachycení reality (i ono je nakonec v řadě ohledů klamné či minimálně účelově uzpůsobené). Zdánlivá ztráta části výpovědní hodnoty našich pramenů jí ve skutečnosti není – právě naopak. „Obrazy kulturní krajiny“ znamenaly zasazení reality do rámce ideálu – z nedílného prolnutí obou těchto rovin vychází i jejich výpovědní hodnota.⁶

Podoby „obrazů kulturní krajiny“

Ať už zachycovaly cokoli, „obrazy kulturní krajiny“ vždy byly stylizované, vždy byly selektivní, malíř / grafik byl tím, kdo rozhodoval, co chce akcentovat a co naopak marginalizovat, a typický byl pracovní postup, kdy vlastně obraz příslušného prostoru sám skládal, jakkoli z komponentů přirozeně reálných nebo více či méně reálně zachycených. Preciznost starých „obrazů“ je autorským trikem, který stále funguje: měla navozovat věrné vyobrazení, a případy, kdy je jako takové vnímáme i po staletích, nejsou zdaleka ojedinělé.⁷ Přesně tak, jak to zamýšleli jejich autoři, když ujišťovali, že jejich mapy i obrazy jsou přesné a aktuální (formulace typu „*wahre Abbildung*“, „*accurate Abbildung*“), což v některých případech neváhali podpořit i zakomponováním postavy skicujícího malíře, případně do popředí obrazu ladně rozhodili měřické pomůcky. Přechod mezi reálným na straně jedné a konstruovaným a idealizovaným na straně druhé byl zcela neznatelný, a dojem věrného vyobrazení tak mohly vzbuzovat i „portréty“ měst a krajiny, které nikdo reálně vidět nemohl – totiž z velmi oblíbené zvýšené, event. ptačí perspektivy. A interpretačně nejzrádnější jsou pak případy, kdy máme před sebou vyobrazení objektů či areálů, zachycující ovšem stav pouze plánovaný či navrhovaný (aniž by tato skutečnost byla explicitně zmíněna).⁸

Výchozí otázka zde zní: jak mohl vypadat „obraz kulturní krajiny“? Odpověď zdaleka není tak jednoduchá a jednoznačná, jak by se snad mohlo zdát. Pohled na různé typy zobrazení prostoru – co a jak bylo zachycováno – nabízí zásadní výpověď o tom, co bylo považováno za důležité, co bylo nositelem významu a současně odpovídalo ideálnímu („očekávanému“) rámci. Je známou skutečností, že při interpretaci minulosti nikdy nepřekochíme stín své vlastní zkušenosti, kterou nutně tak či onak projektujeme do svého vidění a metodických přístupů. Pro dnešní přístupy je příznačný akcent na základní charakteristiky (lázeňské

6 K této problematice souborně R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*.

7 Robert ŠIMŮNEK, *Kulturní krajina na starých vyobrazeních*, *Studia historica Nitriensia* 19, 2015, č. 1, s. 3–19; TÝŽ, *Raně novověké veduty měst – dávné „panoramatické fotografie“?*, in: Radana Červená et al. (ed.), *Jak psát dějiny velkých měst?*, Brno 2016, s. 393–415.

8 K těmto aspektům blíže R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, zvl. s. 345–356.



Obr. 1 Delsenbachův prospekt Nového zámku u Lanškrouna z obrazového alba liechtensteinských panství z doby kolem roku 1720 zachycuje dnes jen torzálně dochovaný výstavní letohrádek. Neméně než architektura však zaujme i stafáž v popředí – jednak návštěvníci, v obvyklých pozicích a s obvyklými gesty (nepřehlédneme, že jeden z nich má v rukou, resp. u oka dalekohled – což výstižně naznačuje jednak výhled, který se od letohrádku nabízí, a současně návštěvnícký zájem o něj), a jednak měřiči (měřič vlevo stojí u měřického stolu); ani tento typ stafáže není na starých vedutách neobvyklý – postavy geometrů, stejně jako malířů skicujících v plenéru, implikovaly přesnost a věrnost zobrazení, tvořily jakýsi obrazový pendant k ujištěním typu „*wahre Abbildung*“. Zdroj: Josef CIBULKA – Jan SOKOL, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Lanškrounském*, Praha 1935, s. 196.

krajiny, rybníční krajiny, městské krajiny), případně až fragmentarizaci prostoru ve smyslu viniční krajiny, krajiny luk a pastvin, tedy poplatně dominantnímu, resp. distinktivnímu nebo minimálně zřetelně definovatelnému prvku krajinného rázu.⁹ I tyto přístupy jsou samozřejmě legitimní, už jen tím, že reagují nejen na potřeby historického a historickogeografického studia, ale neméně se jich užívá v památkové péči anebo ochraně přírody.

Pro starší dobu, s těžištěm v desetiletích kolem roku 1700, kam náleží zlatá éra prospektů kulturní krajiny, ovšem s moderními klasifikacemi nevystačíme, a kategorizace – vždy nutně jen pomocné – je třeba odvíjet od dobových pramenů. Zachytíme tři stále se opakující modely zobrazení: (1) zobrazení s disproporčním akcentem na mikrosvět – rezidenčního sídla, kláštera, hospodářského dvora či poutního místa, počítaje v to i zahradní a jiné

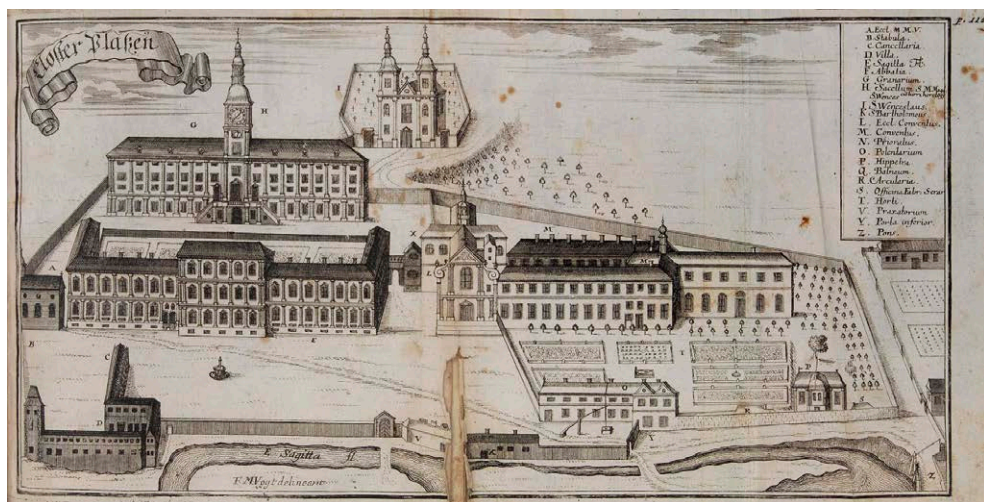
9 Základní souborné publikace v tomto směru z posledních let představují Karel KUČA a kol., *Krajinné památkové zóny České republiky*, Praha 2015; TÝŽ a kol., *Historické kulturní krajiny České republiky*, Průhonice 2020, a shora citovaný *Atlas krajiny ČR* (srov. pozn. 2).

kompozice v bezprostředním zázemí; (2) opačný pól představují případy, kdy významově stěžejní bod / objekt (architektura) je relativně drobný, jakkoli nepřehlédnutelný, a jeho role je zdůrazněna např. centrálním umístěním v rámci plochy obrazu, jehož většinu zaujímá kulturní krajina; konečně (3) může jít o kompromis, zlatou střední cestu mezi oběma přístupy předchozími, kdy rovnoměrně rozdělený prostor je věnován objektům a areálům „s významem“ a krajinný rámeček tu tvoří vizuálně i významově rovnocenný pendant.

Konkrétní volba odrážela mimo jiné individuální vkus objednavatele, techniku i účel, pro nějž obrazová reprezentace vznikala, a také význam přičítaný jednomu či druhému ze základních komponentů. Reálně bylo spektrum velmi široké – sahalo od velkoplošných krajinných panoramat s miniaturní architekturou na straně jedné až po grafické listy, jejichž celá plocha je zaplněna budovami zámeckého komplexu či přilehlé zahrady. Nejčastěji se ovšem pohybujeme v prostoru mezi těmito dvěma krajnostmi: krajina a architektura nestály v opozici („nekonkurovaly si“), ale naopak jedno bez druhého by bylo ve svém estetickém i symbolickém význění výrazně ochuzeno a oslabeno (což se ostatně odráží v samotných principech krajnotvorby). Žádný ze tří shora pracovních naznačených typů zobrazování přitom nelze označit za „lepší“, z hlediska reprezentace „obrazem kulturní krajiny“ za vhodnější či ve své době oblíbenější. Podobně individuální roli sehrály – hovoříme-li o publikovaných „obrazech“ – doprovodné texty. Někdy mívaly jen podobu legendy, jindy mohly zabrat celé tiskové strany. Ani v tomto případě jednotný model neexistoval.

Pracovní kategorizace umožňují přehledné uchopení velmi různorodé látky, současně však s sebou nesou riziko nežádoucích zjednodušení, v nichž mohou zaniknout signifikantní detaily. Výběrový přehled konkrétních typů obrazových reprezentací kulturní krajiny může tato negativa do jisté míry kompenzovat. Nejstarší „obrazy kulturní krajiny“ se v českém prostředí objevují od druhé poloviny 15. století – ať již to jsou vyobrazení hradů v prostředí šlechtických sídel (patrně nejznámější malby tohoto druhu z uvedené doby najdeme na hradech Žirovnici a Švihově), anebo městských kostelů v miniaturách rukopisů (např. Plzeň), případně městských panoramat, jež se začínají objevovat v pozadí votivních obrazů. Z období 16. století představuje jedinečnou kolekci bohemikální část alba prospektů ze střeoevropské cesty falckrabího Ottheinricha z Neuburg-Pfalz (1536/1537), v níž je zachycena zhruba desítka lokalit od západu Čech přes Prahu až po východ Čech a Kladsko – ovšem specifický kontext vzniku i následného uložení způsobily, že tyto prospekty byly nadlouho neznámé a zůstaly bez návaznosti. Doba předbělohorská znamenala do určité míry období zlomu – objevují se nejstarší topografie, byť i bohemika v nich byla zastoupena poskrovnu, a ovšem také městský svazek Paprockého *Diadochu* (1602), s prospekty krajských měst. Šlo o hrubé dřevoryty na základě naopak velmi detailních a propracovaných předloh Johanna Willenberga, jenž zachytil i mnohé další objekty (hrady, kláštery, města), kterých se pro *Diadochus* ani jinde nevyužilo.

Willenbergovy veduty jsou mimořádně precizní a dokumentárně cenné. Zachycují řadu pozoruhodných detailů (nejednou i ověřitelných), pokud jeho kresby vnímáme jako



Obr. 2 Panoramatický pohled na areál Vogtova domovského cisterciáckého kláštera Plasy je jedním z nejrozměrnějších prospektů v jeho topografii, a jediným, který je signován Vogtovým jménem („F. M. Vogt delinavit“); u ostatních – vyjma odvozenin ze starších tištěných vedut – původ neznáme. Jako jedna z mála je tato veduta také opatřena legendou, a to poměrně obsáhlou. Máme před sebou nejen dokumentární pramen o stavební podobě a vnitřním uspořádání klášterního areálu (lze jej velmi dobře konfrontovat s Willenbergovým prospektem z roku 1602, pořízeným z téže světové strany a zhruba v témže prostorovém záběru), ale současně i odraz ideálu funkčně i esteticky uspořádaného „světa v malém“. Zajímavý je i doprovodný text, zabírající půl druhé tiskové strany (což je na poměry díla rozsah vysoce nadprůměrný), vnitřně ale i v tomto případě až překvapivě nevyvážený – kromě zmínky o založení kláštera a jeho zkáze za husitských válek se tu mnoho místa věnuje vztahu s Jaroslavem Bořitou z Martinic (1582–1649), a závěrem autor připojuje už jen tři „zajímavosti“ (o varhanech, o kapli z dob založení kláštera a o vícebarevném kameni). Zdroj: Mauritius VOGT, *Das Jetzt-lebende Königreich Böhmen In einer Historisch- und Geographischen Beschreibung vorgestellt, wie solches sowohl an Städten, Clöstern, Schlössern, Herrschafften, und heilsamen Gesund-Brunnen etc. anjetzo zu sehen ist, nebst Einer kurtzen Lebens-Beschreibung Aller Böhmischen Herzoge und Könige, biß auf jetzt-regierende Römische Kayserliche Majestät Carolum VI. Ingleichen mit vielen Kupffern und einer accuraten Land-Charte gezieret*, Franckfurt – Leipzig 1712, obr. příl. ke s. 115.

celek, jedná se o jeden z typických případů konstrukce obrazu: máme před sebou rozvinutá panoramata, která odnikud nebyla reálně vidět, a jejich konstruovaný obraz mohl vést až k deformaci prostorových vztahů. V letech 1650 (Merian – Zeiller) a 1712 (Vogt) se objevuje dvojice proslulých barokních topografií – část vyobrazení v jedné i druhé z nich sahá svými kořeny až do doby předbělohorské, v případě mladší, Vogtovy topografie byly přejímány předlohy z Merianovy topografie i dalších zdrojů, ale část vyobrazení vznikla na základě dnes neznámých (neidentifikovatelných) předloh; ojediněle jsou mezi nimi zastoupeny i detailní prospekty s obsáhlou legendou (např. Roudnice nad Labem).¹⁰

10 Willenbergovy prospekty R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, s. 175–176; obrazový doprovod topografií zvl. s. 211–215; reprodukce prospektu Roudnice s komentářem R. ŠIMŮNEK – J. MOČÍČKOVÁ – M. VOKURKA, *Krajiny barokních Čech*, s. 12.

Ve vztahu k dobové roklí „obrazu kulturní krajiny“ je ilustrativním specifikem Vogtova topografie její záhlavní oddíl, věnovaný reprezentacím panství dvojice zjevně stěžejních mecenášů díla – Františka Antonína Šporka (1662–1738) a Jana Arnošta Josefa Kajetána z Thunu (1694–1717). Pasáže věnované Šporkovým panstvím představují pomyslný vrchol reprezentací svého druhu: propojení slova, obrazu a mapy je zde modelovým, téměř maximalistickým příkladem. Sledujeme-li navíc tyto pasáže v kontextu Šporkovy vlastní až přepjaté sebe prezentace, konstatujeme, že právě „obrazy vlastních panství“ tu sehrály mimořádnou roli – objevují se i jako obrazový doprovod jeho dvojího životopisu, v podobě volné grafiky i na olejomalbách, na základě nichž vznikaly další tištěné prospekty. V případě panství thunovských je tomu poněkud jinak – v době, kdy vychází Vogtova topografie, se také v prostorách Thunova rezidenčního zámku v Děčíně objevují i prospekty panství v podobě velkoformátových olejomaleb (jedna z nich je prakticky identická s vedutou města Děčína uveřejněnou v topografii), ovšem zachytíme i širší kontext. Zdá se totiž, že máme před sebou jakousi tradici sdílenou v prostředí široce rozvětveného rodu. O zhruba dvě desetiletí starší jsou obrazy panství Michaela Osvalda z Thunu v podobě nástěnných maleb v letohrádku v areálu zámku v Ledči nad Sázavou (cca 1690); v téže době vznikají i obrazy rodových panství mimo Čechy, a to v kapli na zámku v Cholticích, vysvěcené roku 1691.¹¹

Objednávky obrazů vlastních panství v podobě výpravných olejomaleb zachytíme – vedle již jmenovaných – např. v rodech Eggenbergů, Trauttmansdorffů, Šternberků, Nosticů anebo Šliků, podobu velkoplošných perokreseb měly obrazy českých panství Sibylly Augusty Bádenské (1716), jejichž autor, architekt ve službách markrabat bádenských, o něco dříve zhotovil i album zámecké zahrady v Ostrově (1715). Méně se reprezentace šlechtických panství objevovaly i v tištěné podobě – nejznámější jsou v tomto směru počiny již zmíněného Františka Antonína Šporka, připomenout je ovšem třeba i obrazové album panství pánů z Liechtensteinu – na objednávku Antonína Floriana z Liechtensteinu je v letech 1718/1719–1722 zpracoval Johann Adam Delsenbach; vzniklo zhruba čtyřicet prospektů, z nichž polovina byla vydána tiskem. Obrazové mapy jsou dochovány pro panství Frýdlant hrabat z Gallasu (1660), Opočno (cca 1667) z doby colloredovské držby, Třeboň pánů ze Schwarzenbergu (1684), následovaná sérií dalších rodových panství na počátku 18. století, anebo Lnáře Černínů z Chudenic (1696).¹²

11 Mecenáš Vogtovy topografie R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, s. 190–200, reprezentace Šporkových panství (v topografii i na jiných místech) s. 227–254; reprezentace thunovských panství Robert ŠIMŮNEK, *Obraz a text. Thunovská panství v Čechách kolem roku 1700*, in: Robert Šimůnek a kol., *Krajiny barokních Čech*, Praha 2022, s. 122–150.

12 O obrazech a obrazových mapách panství zmíněných rodů R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, dle rejstříku; ze speciálních monografií lze citovat Robert ŠIMŮNEK, *Prospekty českých panství Sibylly Augusty Bádenské (1716)*, *Průzkumy památek* 21, 2014, č. 1, s. 5–38 (reprezentace panství Sibylly Augusty); Hellmut LORENZ, *Die Ansichten-Serie der Liechtenstein-Schlösser von Johann Adam*



Obr. 3 Hospodářský dvůr Hubenov v obvodu domény cisterciáckého kláštera Plasy jako ukázka (dis)kontinuity kulturní krajiny s architekturou. Porovnáme-li dnešní obraz s vyobrazením z poloviny 18. století, konstatujeme, že geometrická pravidelnost sice z krajiny v těsném zázemí dvora Hubenova zmizela, a dvůr je poplatně aktuálnímu stavu porostu dobře viditelný jen z některých úhlů, ovšem jinak se mnoho nezměnilo. Dvůr má stále stavební podobu, kterou vidíme na pozdně barokním prospektu, a stále slouží hospodářským účelům. Foto: Robert Šimůnek (2020).

Neméně rozrůzněná byla i vyobrazení vlastních panství v podobě nástěnných maleb. V tzv. Svatebním sále na zámku ve Lnářích najdeme dvojici maleb tamějších panských sídel, kdy na první je zachycen starý zámek a výstavba nového a na druhé pak nový zámek v podobě, kterou měl v době pořízení malby, tedy někdy po polovině 18. století. Panské sídlo – a současně centrum panství – je zastoupeno i v Zeleném pokoji na zámku v Týnci (u Klatov); spolu s ním ovšem dalších jedenáct prospektů zachycujících hospodářské dvory (dílem někdejší drobná venkovská sídla) v obvodu týneckého panství Krakovských

Delsenbach, in: Marek Vařeka – Aleš Zářický (ed.), *Das Fürstenhaus Liechtenstein in der Geschichte der Länder der Böhmischen Krone*, Ostrava – Vaduz 2013, s. 455–468 (album liechtensteinských panství) anebo Robert ŠIMŮNEK, *Kulturní krajina Černínů z Chudenic. Obrazová mapa panství Lnáře (1698) a Dietzlerův prospekt Lnář (1725)*, Jihočeský sborník historický 84, 2015, s. 410–450 (obrazová mapa panství Lnáře).

z Kolovrat (pozdní 18. století, nejspíše po 1772).¹³ Další případ představují obrazy panství již zmíněného Michaela Osvalda z Thunu v Ledči. Vzácné je k dispozici i „mapa panství“ v podobě nástěnné malby, a to nikoli z prostředí světského, ale církevního – jde o obrazovou mapu farnosti Odolena Voda z roku 1736, vymalovanou v tamějším kostele sv. Klimenta; figuruje zde jako zástupný symbol zobrazeného území, podobně jako model areálu jezuitské koleje Klementinum zde zastupuje tehdejší patronátní pány kostela.¹⁴

Z klášterního prostředí představují modelový příklad reprezentativní úlohy „obrazu kulturní krajiny“ mapy, plány i vyobrazení z obvodu domény cisterciáckého kláštera Plasy. Zachycuje ji několik map, opatřených prospekty hospodářských dvorů (jež jsou samy o sobě fenoménem i z hlediska barokní architektury), a vedle toho veduty areálu kláštera i jeho proboštství v nedaleké Mariánské Týnici, stejně jako vybraných dvorů. Ve všech případech byla architektura začleněna do rámců kulturní krajiny – a série akvarelů Martina Prusíka z konce 18. století je pak přímo ukázkou prolnutí reality a ideálu.¹⁵

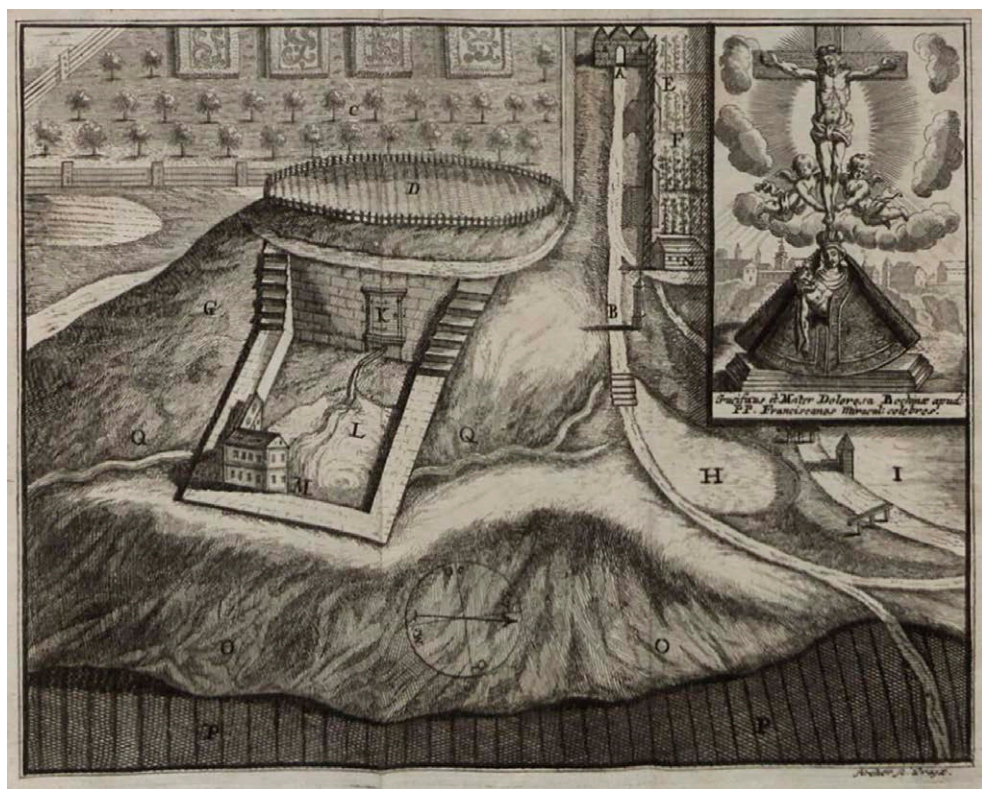
Samostatný typ reprezentace představují četné „propagační“ publikace vztahující se k poutním místům, zpravidla s léčivými prameny – propojení složky náboženské a medicínské (balneologické) tu představuje základní stereotyp koncepce spisů tohoto typu, jakkoli s individuálními odstíny. Rané případy spadají do prvních desetiletí 18. století, jmenovitě můžeme uvést šporkovský Vápenný Podol anebo Chudenice Černínů z Chudenic, do sledované kategorie ovšem náležejí i pasáže věnované Kuksu v kontextu reprezentací panství F. A. Šporka. A pokud ve většině spisů můžeme vnímat výkyvy v poměru mezi pojetím náboženským a balneologickým, spis věnovaný léčivému prameni a lázním na paarovském panství v Bechyni moment náboženský téměř opomíjí (byť i zde je zmíněna kaple u pramene), a akcent klade na léčivé účinky pramenů – a to nejen onoho bechyňského, ale i řady dalších, které jsou zmiňovány v úvodu.¹⁶

13 Lnáře R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, s. 418–419; Týnec J. ANDERLE – J. MILER – Z. PROCHÁZKA – P. ROŽMBERSKÝ – V. ŠVÁBEK, *Týnecký cyklus vedut*, Castellologica Bohemica 1, 1989, s. 335–345.

14 Robert ŠIMŮNEK, *Farnost Odolena Voda roku 1736. Obrazová mapa jako zástupný symbol*, Středočeský vlastivědný sborník 35, 2017, s. 10–34.

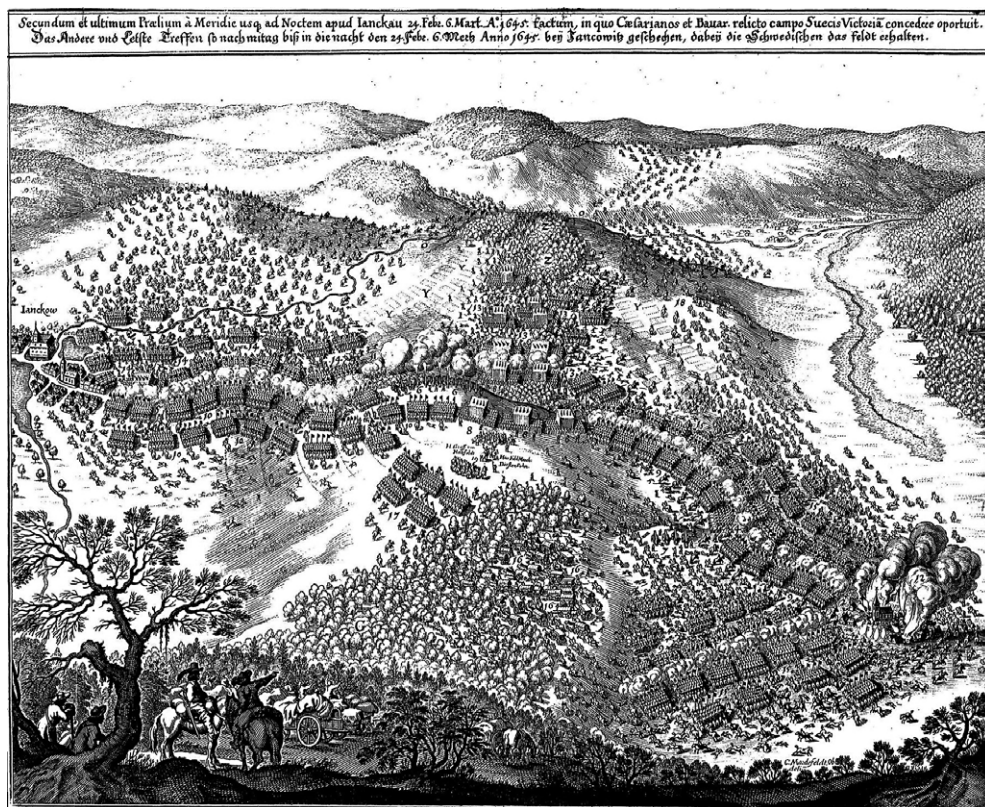
15 Irena BUKAČOVÁ, *Cesta opata Fortunáta Hartmanna (1755–1779). Příspěvek k barokní topografii Plaska*, Historická geografie 35, 2009, s. 229–248.

16 Vápenný Podol Kateřina KŘÍŽKOVSKÁ, *Šporkovské lázně ve Vápenném Podole*, Chrudimský vlastivědný sborník 17, 2013, s. 287–299; speciálně ve vztahu k propagačnímu spisu z 20. let 18. století, vydanému tehdy německy i česky, R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, s. 296–303; o spisu vztahujícím se k areálu poutního kostela sv. Wolfganga u Chudenic připravuji speciální pojednání; Kuks R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, zvl. s. 238–247; Bechyně Johann Jacob GEELHAUSEN, *Hoch-Gräffliches Paar-Sternbergisches Bechiner-Baad. Sambt Dessen Halt, Nutzen, Würckung und Gebrauch. Beschrieben Durch Johann Jacob Geelhausen, Phil: & Med. D. ac P. P. P.*, Gedruckt zu Prag bey Johann Wenzl Helm, Anno 1730; o autorovi spisu Karel NESMĚRÁK – Radek CHALUPA, „*Macte animo*



Obr. 4 Na pomezí vhledu do komponovaného mikrosvěta a technického plánu stojí pohled na areál léčivého pramene a lázní v Bechyni v Geelhausenově spisu z roku 1730; miniaturou je zde zastoupena i složka náboženská (tedy Ukřižovaný a Bolestná Panna Marie, jíž byla zasvěcena kaple přistavěná k františkánskému klášternímu kostelu a sloužící od roku 1736 jako paarovská nekropole, ovšem v knize se zdůrazňuje její prostorová vazba na léčivý pramen), ale v textu samotném jednoznačně převažuje přístup balneologický, tedy pohled chemika, jímž Johann Jakob Geelhausen byl, na chemické složení pramene, a lékaře, doporučujícího k léčení jakých nemocí a jakým způsobem správně léčivých účinků pramene využívat. Zdroj: Johann Jacob GEELHAUSEN, *Hoch-Gräffliches Paar-Sternbergisches Bechiner-Baad. Sambt Dessen Halt, Nutzen, Würckung und Gebrauch. Beschrieben Durch Johann Jacob Geelhausen, Phil: & Med. D. ac P. P. P.*, Gedruckt zu Prag bey Johann Wenzl Helm, Anno 1730, prospekt na frontispisu.

Sotva bychom v 18. století našli významnější poutní či lázeňské místo, jež by zůstávalo uzavřeno v lokálním mikrosvětě a nevyužilo možností vlastní propagace – obrazem, který byl srozumitelný každému, ale nechybějí ani kratší či delší doprovodné texty a někdy i mapy či plány. A zatímco tisk se obracel na široký okruh publika, obrazy a malby (nástěnné malby stejně jako závěsné obrazy) existovaly v jediném originálu či několika málo exemplářích, umístěných v reprezentativních prostorách profánních i sakrálních.



Obr. 5 Bitva u Jankova (1645) se na stránkách pátého svazku řady *Theatrum Europaeum* (1. vyd. 1647, 2. vyd. 1651) dočkala hned několika „obrazů“. Jedním z nich je i široký panoramatický pohled na dějiště bitvy od jihu, zhruba z prostoru, kde byla bitva ukončena kapitulací císařských vojsk (odsud je pořízena fotografie vespod, nepochybný „referenční“ bod tu představuje jankovský kostel, zhruba vprostřed); při levém horním okraji prospektu vidíme samotný Jankov, s dvojicí tamějších dominant (kostel a vlevo od něj zámek, v místech pozdějšího pivovaru), v ploše obrazu pak prostor na východ od Jankova. Zvlněná krajina je zachycena z mírně zvýšené perspektivy, rámcově však způsobem, odpovídajícím jejímu skutečnému vizuálnímu charakteru. Zdroj: *Theatrum Europaeum*, sv. V, vyd. 1647, dostupné z URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Battle_of_Jankau%2C_Treatrum_Europ%C3%A6um%2C_Vol._5.gif>. Foto Robert Šimůnek (2023).

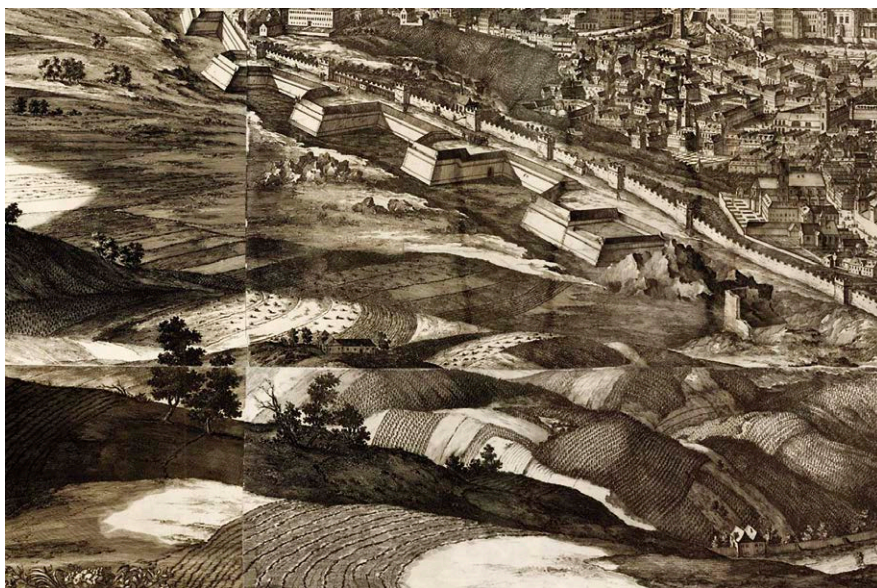
Ani tak ovšem nemusely být tak dalece exkluzivní – svědectvím jsou případy, kdy tiskem publikovaná rytina posloužila jako předloha ke zhotovení velkoplošného plátna, případně obojí vzniká paralelně. Příkladem propojení tohoto typu mohou být monumentální plátna Pietera Snayerse (1592–1666/1667) zachycující slavné bitvy třicetileté války – objednávka na jejich zhotovení přicházela z řad vítězů, a zvláště na stěnách panských sídel bychom našli někdy i celé galerie s bitevními výjevy: příkladem mohou být rody Piccolomini anebo Buquoy ve vazbě na významné bitvy třicetileté války. Obraz tvořící součást výzdoby reprezentativních interiérů byl v prvním plánu oslavou svého zadavatele-vítěze, jeho výpovědní hodnota je však ilustrativní i z hlediska propojení mezi malbou a tiskem – prospekty bitev třicetileté války se hojně objevují jak v dobových topografiích, tak především v díle *Theatrum Europaeum*, a již tato skutečnost svědčí o tom, jak širokému zájmu se tyto materiály těšily.¹⁷ Jako výzdoba interiérů v podobě velkoplošných olejomalb se sice „obrazy bitev“ – z pochopitelných důvodů – nemohly uplatnit univerzálně, na rozdíl např. od prospektů vlastních panství, nicméně tvořily nedílnou součást škály výrazových prostředků sebe prezentace šlechtice-válečníka.¹⁸

Konstrukce „obrazů kulturní krajiny“

Předcházející stručně komentovaný přehled je výběrem z modelových příkladů jednotlivých typů reprezentací kulturní krajiny – a to jak svým záběrem, tak i způsoby samotného popisu, eventuálně jejich kontextem. Díky „obrazům kulturní krajiny“ můžeme pochopit mnohé z toho, jak sociální elity vnímaly prostor pod svou vládou či správou, co považovaly za signifikantní a v daném kontextu nepominutelné. Nositelem sdělení totiž nebyla jen výstavná (reprezentativní) architektura a navazující komponované mikrosvěty (především zahrady a později parky), ale ve všech případech i okolní kulturní krajina – hospodářsky využívaná i „posvátná“ (ve smyslu krajina poutních míst, neboť posvátný rozměr mívala krajina každopádně, jak svědčí bezpočet kapliček, božích muk apod., tvořících typické prvky krajinného rámce už od středověku). Reprezentativní role „obrazů“ tohoto typu, ať již umístěných ve vnitřních prostorech (šlechtických rezidencí, v městských palácích,

17 V. MATOUŠEK – T. JANATA – R. ZIMOVÁ – J. CHLÍBEC, *Krajina českých zemí*; ve vztahu ke krajinné bitvě u Jankova (1645) Blanka ALTOVÁ – Jaroslav ALT – Václav MATOUŠEK – Jan ŠIMEK, *Krajinná panoramata bitvy u Jankova v Theatru Europaeu*, *Archeologie ve středních Čechách* 11, 2007, č. 2, s. 589–633; na konkrétním případě malby Pietera Snayerse zachycující obléhání Prachatic roku 1620 bylo možné detailně demonstrovat i přínos a výpovědní hodnotu, ale také limity svého času oblíbených analýz geometrické či topografické přesnosti starých obrazů (Eva CHODĚJOVSKÁ – Tomáš JANATA – Václav MATOUŠEK, *Pieter Snayers: Prachatic en Bohem. Příspěvek k zobrazování krajiny v 17. století*, in: Robert Šimůnek a kol., *Krajiny barokních Čech*, Praha 2022, s. 105–121).

18 K této problematice je k dispozici monografie Vítězslav PRCHAL, *Společenstvo hrdinů. Válka a reprezentace českomoravské aristokracie 1550–1750*, Praha 2015.



Obr. 6 Prospekt Prahy od Folperta van Ouden Allena (1685) poutá pozornost především jako jedno z velmi detailních zachycení města v 17. století; volba stanoviště padla na osvědčené stráně nad Smíchovem, a i když townscape zaujímá větší část plochy obrazu, zaujme nás i landscape, a na tomto místě přímo v detailu: i zde totiž byla pro zobrazení krajinného rámce použita struktura členění ploch, uplatňující se do značné míry univerzálně, bez ohledu na jejich reálnou polohu, nadmořskou výšku apod. O dokumentární věrnost tu vlastně nešlo – podstatné bylo naznačit, že jde o „ovládnutý“ prostor, o půdu, která je obdělávána, neleží ladem, ale přináší užitek, je kultivována. Zdroj: URL:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Pohled_na_Prahu_Praga_caput_Regni_Bohemiae_Ouden_Allen.jpg>, výřez.

v klášterech), nebo dokonce publikovaných tiskem (zpravidla spolu s texty, ale nikoli nezbytně), byla určující z hlediska jejich podoby – jednak toho, co se na takových „obrazech“ objeví, a jednak toho, jak to bude ztvárněno. Již to samo o sobě nasvědčuje tomu, že šlo o díla komponovaná, (mlčky) uzpůsobená obecným ideálům či konkrétním potřebám a požadavkům; a právě takový „obraz kulturní krajiny“ byl jedním z výrazových prostředků reprezentace, uplatňujícím se v prostředí všech mocenských a společenských elit.

„Obrazy kulturní krajiny“, stojící na pomezí ideálu a reality, jsou jak pramenem s rámcovou výpovědí pro rekonstrukci její někdejší podoby, a tak i obecně sdílených ideálů při jejím koncipování; krajinotvorbu lze totiž v každém případě považovat za nedílnou součást stavebních a zakladatelských aktivit sociálních elit (především panovníka a šlechty, ve sféře církevní na prvním místě klášterů).¹⁹ Při pohledu na staré prospekty všeho druhu můžeme konstatovat, že reliéf je zobrazen velmi podobně, býval zpravidla členitý a mírně

19 Inspirativní je v daném směru M. VOKURKA, *Barokní krajinotvorba*, souborný srovnávací pohled i na další šlechtické rody s. 186–213.



Obr. 7 Legenda mapy Čech Mauritia Vogta, vzniklé souběžně s přípravou jeho topografie a vydané jako její příloha (1712) dokládá, jak dalece mapa mohla představovat pendant textu a do určité míry i obrazu, a z jakých komponentů se na počátku 18. století skládal konstrukt „obrazu země“. Evidovány jsou nejen jednotlivé typy sídelních jednotek (města, městečka, vsi), ale i kaple, hrady, kláštery (včetně jejich zřícenin), tedy objekty sakrální i profánní; v pravém sloupci legendy potom najdeme značky vztahující se k těžbě kovů, pěstování vína anebo rozmištění lázní, tedy poukazy na hospodářskou prosperitu země, nerostné bohatství i její potenciál v oblasti zemědělství a lázeňství. Zdroj: Mauritius VOGT, *Das Jetzt-lebende Königreich Böhmen In einer Historisch- und Geographischen Beschreibung vorgestellt, wie solches sowohl an Städten, Clöstern, Schlössern, Herrschafften, und heilsamen Gesund-Brunnen etc. anjetzo zu sehen ist, nebst Einer kurtzen Lebens-Beschreibung Aller Böhmischnen Herzoge und Könige, biß auf jetzt-regierende Römische Kayserliche Majestät Carolum VI. Ingleichen mit vielen Kupffern und einer accuraten Land-Charte gezieret*, Franckfurt – Leipzig 1712, přílohová mapa.

zvlněný, nikdy nechybí sídelní a cestní síť, implikující kultivované území a současně jeho prostupnost; krajinu jako prostor uspořádaný, podřízený řádu (což byla jedna z legitimizujících kategorií již od středověku) naznačují linie všeho druhu – cesty lemované alejemi, ploty, stejně jako geometricky vymezené plochy polí. Povšimneme si i toho, že řeky bývají zachycovány ve stavu ideální vodní hladiny (prakticky nikdy rozvodněné, ale ani vyschlé), krajina bývá zásadně bez sněhu, jenž by automaticky znemožnil vykreslit mnohé z toho, co bylo podstatné (cesty, strukturu ploch), a zpravidla v jakémisi ideálním letním období (stromy s listy). Samotný krajinný rámeček se skládal z komponentů uplatňujících se do značné míry univerzálně (vedle zmíněných cest šlo především o pole, lesy, louky, časté bývaly i rybníky). Zdůrazněna bývá stěžejní role „architektury s významem“ – zpravidla centra vyobrazené oblasti, ať už se jednalo o město, zámek či klášter, architektura bývala zástupným symbolem vrchnosti. Analogický mechanismus „architektury s významem“ se uplatňoval i v mikropohledu, v případě předimenzovaných vyobrazení významově klíčových

areálů – profánních i sakrálních (reálně bývaly často opatřovány erby či znaky, což je další z nepochybných svědectví o významu jim přiřítaném). Nejen orientaci na prospektu či mapě samé, ale i v tom, co bylo považováno za významově stěžejní, usnadňují legendy – právě ony evidují objekty a areály, které současníci považovali za nositele významu; a vedle panských sídel, kostelů a klášterů, ale i radnic či městských bran se tu pozornosti dostává také hospodářskému potenciálu a přírodnímu bohatství krajiny (hospodářské dvory, cihelny a jiné specializované provozy, doly apod.). Vyznění „obrazu kulturní krajiny“, jež je vizitkou „dobrého hospodáře“, podtrhoval ruch na cestách, stafáž v podobě pracovních sil na polích či ve dvorech, ale také třeba procesí na klikatící se cestě směrem k poutní kapli anebo návštěvníci se zájmem a obdivem prohlížející letohrádek v zámecké zahradě.

Společenský rámec „obrazů kulturní krajiny“

Nejstarší vyobrazení krajinného rámce jsou k dispozici již od 14. století – jejich doklady ve středoevropském prostředí přirozeně jsou poměrně skromné, zvláště pokud bychom je porovnávali s „inkunábulemi krajinomalby“, s nimiž se v té době setkáváme v západo- a jihoevropském prostředí. Ani stylizovaný krajinný rámec, jakási „skládanka komponentů“, které se již od středověku opakují, však není bez výpovědi – bez ohledu na to, zda jde o ilustraci biblického příběhu anebo příchodu praotce Čecha do české kotliny, ve všech případech se setkáváme s naznačením terénu, zpravidla kopcovitého, cestami, jež pročeňují krajinu, s různými druhy porostů a „využití ploch“; jde o prvky navzájem kombinovatelné, uzpůsobitelné potřebě kompozice. V obecné rovině z toho plyne nepochybně přinejmenším tolik, že „obrazy kulturní krajiny“ byly od svého počátku (spolu)tvůrci obsahu vyobrazení, odrážely dobové vnímání okolního prostoru a jeho signifikantních prvků, a postupem doby (od pozdního středověku) se dostávají i „do popředí“. V tom smyslu, že vyobrazení kulturní krajiny napříště nebylo jen součástí, „pozadím“ jiného námětu, ale samo se stává nositelem sdělení a významu.

Od 15. století se obrazy krajiny (s architekturou) uplatňují ve smyslu zachycení konkrétních míst, jež jsou obrazem „zpřítomněna“. Ať máme na mysli vyobrazení hradu na stěně zelené světnice či v hradní kapli, anebo panorama města v pozadí scény Ukřižování. „Identifikovatelné“ vyobrazení prostoru totiž zakomponovávalo konkrétní objekt do kulturní krajiny a současně mu „přibližovalo“ zobrazené náměty, v případě sakrálních témat jej stavělo pod ochranu vyšší moci (analogickým mechanismem, jako se to dělo s modely sakrálních a ojediněle i dalších staveb, např. hradů, ale i celých měst, již hluboko od středověku). Z nejstarší časové vrstvy můžeme připomenout vyobrazení hradu Švihova v rámci centrálního výjevu svatojiřské legendy (boj sv. Jiří s drakem) na stěně tamější hradní kaple (cca 1520),

v průběhu 16. století přibývá případů, kdy zvláště v pozadí desek a pláten s Ukřižováním můžeme tušit aluze na konkrétní hrady či města.²⁰

Ať šlo o město a jeho hospodářské zázemí, mikrosvěty šlechtických panství, klášterní domény anebo o celé monarchie – ve všech případech mohl být obraz kulturní krajiny s architekturou zástupným symbolem. Ukázkový příklad naposled uvedeného najdeme na místě možná poněkud nečekaném: v rámci malířské výzdoby na nádvoří Palazzo Vecchio ve Florencii (1565). Veduta Prahy tu tvoří jeden (a jediný bohemikální) ze zástupných symbolů habsburské monarchie – prospekty 14 měst vznikly u příležitosti sňatku Francesca de' Medici s arcivévodkyní Johannou, dcerou císaře Ferdinanda I. Prospekt s nadpisem *Praga regia civitas Boemia* Praze odpovídá spíše v hrubých rysech než v detailu (siluetou návrší nad řekou s hradem a podhradním městem), zaujme nicméně dvojí. Za prvé veduta nevychází z žádné z dnes známých předloh a za druhé její autor zvolil na svou dobu neobvyklý úhel pohledu: ze staroměstského nábřeží přes Vltavu (v popředí) na Pražský hrad a Malou Stranu, přičemž most přes Vltavu je dřevěný (!).²¹ Zástupným symbolem země byla již roku 1517/1518 její mapa – nachází se ve spodní části Klaudyánova jednolistu (a tvoří jeho zdaleka nejznámější část) a k horní části, struktuře mocenské hierarchie země, představuje významově nerozlučný pendant.²²

Tak jako před staletími můžeme i dnes „navštěvovat“ vzdálená místa prostřednictvím jejich obrazů, ve všech dobách poplatně i technickým možnostem. Nejen fotografie, ale i „street view“ anebo naopak ptačí perspektiva v podobě průletů nad krajinou, abychom jmenovali jen několik možností „zobrazení prostoru“ v dnešní době, mělo po celá staletí svůj pendant v podobě statické: obrazu na stěně, plátně či ve skicáři, existujícího v jednom či několika málo exemplářích (kopiích), přičemž maximální dosah zajišťoval tisk (distribuce obrazu v téměř libovolném množství identických kopií). Generalizace jsou vždy osídlné, zvláště pohybujeme-li se napříč staletími, geografickými i sociálními prostředními, jeden společný bod (charakteristiku) však přece postihneme: a tím byla tendence k zachycení ideálního obrazu, toho, jak měl být zobrazený prostor viděn, vnímán a zapamatován. A to platilo pro společnost návštěvníků šlechtického sídla, radnice, ale také církevních institucí, kde měli možnost vidět na stěnách „obrazy panství“ náležejících jejich hostiteli (ať již šlechtici, městu anebo klášteru), stejně jako pro zemskou topografii, v níž se prostoru dostávalo jednomu či více panstvím, městům, poutním místům anebo zahradám či jiným prvkům komponované krajiny. Právě v tomto smyslu můžeme hovořit o společenské roli „obrazů kulturní krajiny“ – ať již byly součástí výzdoby interiérů panských sídel anebo tvořily

20 Robert ŠIMŮNEK, *Vyobrazení hradu ve středověku*, in: Daniela Dvořáková a kol., *Středověké hrady na Slovensku. Život, kultura, společnost*, Bratislava 2017, s. 139–152 (včetně dalších příkladů).

21 O souvislostech zhotovení a koncepci výmalby Adriana CONCIN, *Changed locations: the Habsburg cityscapes in Palazzo Vecchio, Florence*, *The Burlington Magazine* 161, 2019, s. 544–555.

22 R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, s. 71 (s literaturou).



Obr. 8 Romantismus ve spojení s rozvojem („turistického“) cestování s sebou nesl vlnu dosud nebývalého zájmu o obrazové reprezentace kulturní krajiny s architekturou, jak svědčí například alba *Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen* a *Abbildungen sämtlicher alten und neuen Schlösser in Böhmen* z doby kolem roku 1800, stejně jako rychle rostoucí počty tiskem vydávaných průvodců, doprovázených ilustracemi. V roce 1831 vydal V. Christ. Rubesch spis o Sloupu (*Historisch-malerische Beschreibung des Einsiedlersteines, auf der Herrschaft Birkstein, im Leitmeritzer Kreise in Böhmen*, Leitmeritz 1831), především pak ve vztahu k tamějšímu hradu, jehož doslova bizarní vyobrazení najdeme ve Vogtově Topografii (1712). Rubeschův popis nese již v názvu nezbytná adjektiva „historisch-malerisch“ a v souladu s očekáváním je dedikován tehdejšímu majiteli panství, hraběti Karlu Kinskému, jehož zásluhy o zvelebování Sloupu i celého panství jsou v knize opakovaně vyzdvihovány a vytvářejí tak pozoruhodně explicitní profil „dobré vrchnosti“ na samém sklonku „starých časů“. Záhavní prospekt hradu Sloupu a jeho okolí vytvořil Karel Ferdinand Brantl (1801–1871), neprávem dnes téměř zapomenutý autor mnoha desítek vyobrazení českých hradů (URL:<<http://www.augustsedlacek.cz/?q=cs/brantl>>, [cit. 1. února 2023]), z nichž část posloužila jako předlohy k rytinám ve 40. letech 19. století doprovázejícím dílo *Böhmens Burgen, Vesten und Bergschlösser* předčasně zemřelého Franze Alexandra Hebera (1815–1849). Zdroj: V. Christ. RUBESCH, *Historisch-malerische Beschreibung des Einsiedlersteines, auf der Herrschaft Birkstein, im Leitmeritzer Kreise in Böhmen*, Leitmeritz 1831, prospekt v záhlaví publikace.

grafická alba, která sloužila jako dar vybraným hostům. Ve všech případech tvořily „obrazy“ vlastních panství součást spektra výrazových prostředků stavovsky adekvátní reprezentace; kulturní krajina tak, jak ji vidíme na těchto obrazech, byla vizitkou „dobrého hospodáře“, řádně spravujícího svá panství a Bohem svěřené poddané.²³

23 Širší rámec základních námětů výzdoby interiérů zámeckých sídel Václav BŮŽEK, *Der Adel im Königreich Böhmen nach 1620 in der symbolischen Ausschmückung seiner Sitze*, in: Karl Möseneder et al. (ed.),

„Moc obrazů“ (prezentovaných jako *simulacrum* reality – tedy ono *wahre Abbildung*, o němž již byla řeč) spočívala právě v tom, že předkládaly publiku prostor tak, jak měl být viděn a vnímán. Obraz, jež zprostředkovávaly, byl konstruktem, který se na jedné straně od dobového vidění světa, zobrazovacích stereotypů i estetických kánonů odvíjel, ale současně (zpětně) je (spolu)vytvářel, a to tímž mechanismem, jaký zachytíme i v oblasti psaného slova – krajinný rámec, stavební podoba města či některé jeho další rysy jsou popisovány navzájem velmi blízkými formulacemi, ať se jedná o texty typu *laudes urbium*, narativy v dobových topografiích nebo záznamy v cestovních denících.²⁴

Závěr

Shrnout postačí ve třech bodech – tak jako se výpověď „obrazů kulturní krajiny“ jakožto historických pramenů odvíjí ve třech základních rovinách: (1) v pohledu sebe prezentace obrazem vlastního panství, spektra přístupů ke kompozici („konstruování“) těchto obrazů i škály výrazových prostředků, jež v daném směru přicházely ke slovu (nástěnná malba, závěsný obraz, tisk – obraz a text, eventuálně mapa); dokumentární („fotografická“) věrnost těchto obrazů nestála v době jejich vzniku v popředí a s vědomím toho ji nutně posuzujeme i dnes; (2) nabízí se možnost konfrontace těchto obrazů se zakladatelskými aktivitami světských i duchovních vrchností (komponovaná krajina, zahrady, parky, poutní místa, hospodářské dvory ad. provozy) a v širším rámci pak s koncepcí vlastních panství; (3) namnoze cenná je výpověď těchto „obrazů“ i v mikropohledu, jako dokumentace o podobě krajiny i významově stěžejní architektury – zde je ovšem nezbytná konfrontace s dalšími typy pramenů, včetně stavebněhistorických průzkumů, ale také map velkých měřítek anebo názorných „plánků“, vyhotovovaných jako součástí podkladů k projednávání hraničních aj. sporů (tyto pak současně ilustrují nezřetelnou hranici mezi mapou a obrazem). Tam, kde to není možné, bývá dokumentární výpověď obrazů nutně jen rámcová.

PhDr. Robert Šimůnek Ph.D., DSc.

Historický ústav AV ČR, v.v.i.

simunek@hiu.cas.cz

ORCID: 0000-0003-2954-8582

Barocke Kunst und Kultur im Donauraum I, Petersberg 2014, s. 194–204; R. ŠIMŮNEK, *Obraz šlechtického panství*, s. 371–376.

24 K tomu např. Martin HOLÝ, „V pěkné a veselé rovině leží, povětrí velmi zdravé má“. *Evropská města pohledem cestovatelů z českých zemí v 16. a na počátku 17. století*, *Historická geografie* 36, 2010, s. 7–28.

Summary

The testimony “old images”: ideal and real cultural landscape

“Images of the Cultural Landscape” in the 16th–18th centuries are not just effective supplements to scholarly and popular texts about this period, but also significant historical sources, like texts or maps. The combination of texts, maps, and images as the three basic methods of description and, significantly, as an interpretation of the surrounding world is common from the 15th century and reaches its first culmination in the form of printed compendia in the 16th century. The term “images of the cultural landscape” can be a form of “representation of the landscape” in its mediation of reality and preservation in memory. An “image” in this period is not just a representation by today’s definition (leaflets, vedutas), but also a cartographic representation of space (maps) that up to the 18th century were nothing other than an “image of the landscape,” especially large-scale maps.

The testimony of “images of the cultural landscape” as historical sources is based on three basic levels:

(1) the self-representation of domains owned with a spectrum of compositions of these images (“design”) and the range of forms used (frescos, paintings, print – images and text, even maps); the documentary (“photographic”) accuracy of these images was not the most important aspect at the time of their creation, and that fact must be considered in their interpretation today; (2) the opportunity to confront these images with the activities of the lay and ecclesiastical nobility (designed landscapes, gardens, parks, pilgrimage sites, large farms, and additional operations) and in a broader framework with the concept of their own domains; (3) the testimony of these “images” about the appearance of the landscape and often the major architecture, even in minutiae, is often valuable. These three levels are illustrated by model examples that demonstrate this and can thus present a representative overview of the topic.

