Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Disertační práce

Portrétní silueta v českých zemích od 18. do 19. století

Portrait Silhouette in the Czech Lands from the 18th to the 19th Century

Anežka Mikulcová

2020

školitel prof. PhDr. Roman Prahl, CSc.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat především mému školiteli, prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., za jeho vstřícný přístup a cenné rady, které provázely tvorbu této práce již od počátečního výběru tématu. V této souvislosti patří nemenší dík také PhDr. Lubomíru Sršňovi, který inicioval můj zájem o portrétní siluety. Velké poděkování si zaslouží pracovníci sbírkotvorných institucí, díky nimž jsem se mohla seznámit s domácími sbírkami siluet a kteří také souhlasili se zveřejněním reprodukcí v této práci. Vzhledem k jejich velkému počtu je bohužel nemohu všechny vyjmenovat, chtěla bych zde tak zmínit alespoň ty, s nimiž jsem měla možnost intenzivněji spolupracovat: Mgr. Hedvika Kuchařová, Ph. D. ze Strahovské knihovny, Lucie Kölbersberger z Uměleckoprůmyslového musea v Praze, PhDr. Petr Mašek z oddělení zámeckých knihoven Národního muzea, Mgr. Dita Tajzichová ze Sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze. Za cenné rady bych chtěla poděkovat akad. mal. Olze Trmalové z Národního muzea a Akademie výtvarných umění v Praze, restaurátorovi Karlu Holubovi a Anně Pavlíkové z Ústavu řeckých a latinských studií FF UK. Na závěr patří velký dík mé rodině a kolegům z Národního památkového ústavu, kteří mě po celou dobu velmi podporovali.

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

_____

Anežka Mikulcová

Anotace

Portrétní siluety, které jsou předmětem předkládané práce, jsou svérázným a dnes již pozapomenutým typem portrétů. Představují specifickou součást vizuální kultury druhé poloviny 18. a 19. století a prolíná se v nich řada dobových společenských, kulturních, uměleckých i vědeckých fenoménů. Po technické stránce jsou tyto zdánlivě prosté monochromní profilové portréty velmi různorodé. Stejně pestrá je i škála siluetovaných i siluetujících osob. Cílem této práce je komplexní zmapování fenoménu portrétních siluet v českých zemích s přesahem do obecnějších rovin týkajících se filozofických aspektů tohoto druhu portrétování.

Klíčová slova: portrétní siluety, stín, profil, vystřihovánky, ceroplastiky, stínové divadlo, fyziognomie, fotografie, daguerrotypie, ilustrace

Abstract

Portrait silhouettes, which are the subject of the present work, are a peculiar and now forgotten type of portraits. They represent a specific part of the visual culture of the second half of the 18th and 19th centuries and a number of contemporary social, cultural, artistic and scientific phenomena intertwine in them. Technically, these seemingly simple monochrome profile portraits are very diverse. The range of silhouetted persons and persons creating them is equally diverse. The aim of this work is a comprehensive mapping of the phenomenon of portrait silhouettes in the Czech lands with an overlap to more general levels concerning the philosophical aspects of this type of portraiture.

Key words: portrait silhouettes, shadow, profile, cutouts, wax portraits, shadow theatre, physiognomy, photograph, daguerreotype, illustration

Obsah

I. Úvod do problematiky ... 8
I.1 Úskalí studia portrétních siluet v českých zemích ... 9
I.2 Cíle disertační práce ... 11
II. Stav dosavadního bádání ... 13
II.1 Domácí literatura ... 14
II.2 Zahraniční literatura ... 17
II.3 Portrétní siluety na domácích výstavách ... 21
II.4 Portrétní siluety na zahraničních výstavách ... 27
II.5 Zhodnocení ... 31
III. Filozofické aspekty portrétních siluet ... 33
III.1 Paradox obsažený ve stínech ... 33
III.2 Jaká je podstata siluet? ... 37
III.3 Profil a stín ... 38
III.4 Vnitřní versus Vnější ... 39
IV. Fenomén portrétních siluet ... 44
IV.1 Terminologie ... 44
IV.2 Předpoklady vzniku siluet ... 45
IV.3 Proč bylo siluetování tak populární? ... 54
IV.4 Příručky a psané návody z 18. a 19. století ... 56
IV.5 Mechanické siluety ... 65
IV.6 Siluety a dobová knižní kultura ... 69
IV.7 Dějiny siluetování v Evropě a USA ... 72
IV.7.1 Německé země ... 72
IV.7.2 Vídeň ... 79
IV.7.3 Velká Británie ... 87
IV.7.4 USA ... 91
IV.7.5 Francie a další evropské státy ... 93
V. Siluety v kontextu dobové vizuální kultury v českých zemích ... 99
V.1 Profilové portréty ... 99
V.1.1 Grafika ... 100
V.1.2 Malované portréty ... 106
V.1.3 Ceroplastiky a jiné drobné reliéfní portréty ... 112
V.2 Psaligrafie ... 117

V.3 Stínové divadlo ... 125
V.4 Fyziognomické studie ... 130
VI. Stručná charakteristika sbírek na území ČR ... 137
VI.1 Muzejní a galerijní sbírky ... 137
VI.2 Zámecké sbírky ... 142
VII. Charakter „českých“ siluet ... 145
VII.1 Zmínky v domácích periodikách ... 145
VII.2 Zmínky v domácí krásné literatuře 18. a 19. století ... 151
VII.3 Techniky ... 159
VII.3.1 Mechanicky vytvořené siluety ... 160
VII.3.2 Vystřihování ... 161
VII.3.3 Malba ... 165
VII.3.4 Verre églomisé ... 169
VII.3.5 Grafika ... 173
VII.4 Náměty a kompoziční schémata ... 174
VII.5 Uplatnění a dobová prezentace ... 181
VII.6 Tvorba siluet jako zábava a volnočasová aktivita ... 198
VII.7 Portrétovaní ... 201
VII.7.1 Šlechta ... 201
VII.7.2 Duchovní ... 207
VII.7.3 Studenti a představitelé vojenské sféry ... 218
VII.7.4 Měšťané a úředníci ... 220
VII.7.5 Herci a umělci ... 227
VII.7.6 Intelektuálové a další významné osobnosti ... 231
VII.7.7 Cyklus z Rájce nad Svitavou ... 234
VII.8 Autoři ... 239
VII.8.1 Zahraniční autoři zastoupení v českých sbírkách ... 240
VII.8.2 Domácí autoři ... 253
VII.8.3 Šlechta ... 272
VII.8.4 Duchovní ... 275
VII.9 Sběratelé ... 284
VII.10 Česká specifika? ... 287
VIII. Proměny na přelomu 19. a 20. století ... 289
VIII.1 Siluety jako ilustrace ... 292
VIII.2 Nová témata ... 294
VIII.3 Siluety, karikatury a humor ... 297

VIII.3.1 Humoristické časopisy ... 303
VIII.4 Siluety versus fotografie ... 310
IX. Závěr ... 316
X. Seznam užité literatury ... 321
XI. Seznam vyobrazení ... 341
XII. Vyobrazení ... 363
Příloha a – Seznam siluetistů z českých sbírek ... 484
Příloha b – Výběrový katalog portrétních siluet ze sbírek na území ČR ... 495
Příloha c – Přepis *Sacri et Canonici* ze strahovských sbírek ... 750
Příloha d – Přepis *Syllabu* ze strahovských sbírek ... 755
Příloha e – Přepis seznamu portrétovaných z bzeneckého konvolutu ... 759

I. Úvod do problematiky

Siluety jsou specifickou částí vizuální kultury třetí čtvrtiny 18. století a celého 19. století. Pohybují se od mechanického zachycení vrženého stínu po vysoce umělecký a kultivovaný výtvarný projev. Jejich různorodá kvalita souvisí s tím, že se siluetování věnovali nejen specializovaní siluetisté či výtvarně školení jedinci, ale také laici napříč téměř všemi společenskými vrstvami. Z toho je patrné, že siluety nelze obecně zařadit buď do produkce uměleckořemeslné, či výtvarné. Bylo by nutné posuzovat vždy konkrétní případ. Je každopádně podstatné, že dobové příručky často pracovaly s pojmem „Silhouettenkunst" a profesionální i amatérští siluetisté byli často označováni za umělce.

Obdobně různorodá, jako je kvalita siluet, je škála používaných technik. Základní rozdělení rozlišuje mechanické a rukodělné techniky. Obě z nich byly dobovými příručkami detailně popsány. Zjednodušeně lze říci, že mechanické siluetování je založeno na obkreslení stínu vrženého profilem portrétované osoby. Aby se docílilo co nejpřesnějšího záznamu stínu, byly konstruovány různé mechanismy v podobě speciálních křesel atd. Ruční tvorba siluet mohla mít podobu malování, vystřihování a vyrývání v kombinaci se zlatou či stříbrnou fólií. Při malbě siluet byly používány nejrůznější podložky, jako papír, sklo, porcelán, smalt nebo slonovina. V případě vystřihovaných siluet se svou technikou siluety překrývají s uměním vystřihování neboli psaligrafií, německy „Scherenkunst". Je tedy velmi obtížné definovat portrétní siluety po technické a materiálové stránce. Obdobně nesourodé je médium siluet i z hlediska námětu. Vzhledem k názvu disertace je zřejmé, že bude pozornost zaměřena na portrétní typ siluet. Ten také zcela dominuje siluetové tvorbě. Je však třeba uvést, že ve formě siluet byla zachycena také zvířata, květiny a žánrové výjevy. Samotné portrétní siluety lze dále rozčlenit na siluety hlavy či poprsí, celofigurální a skupinové.

Jak lze tedy definovat portrétní siluety? V disertaci bude pojmem „portrétní silueta" označena drobná, obvykle monochromní, podobizna provedená v ploše s žádnými nebo minimálními vnitřními liniemi, zobrazující dotyčného z profilu, která je založena na jasně vymezeném obrysu a výrazném kontrastu mezi barvou siluety a barvou pozadí. Jedná se spíše o pomocnou charakteristiku. Jak bude ukázáno, velmi záhy byly autory používány různé ozdoby, které narušují jak dvojrozměrnost, tak monochromii siluet. Užití černé monochromní plochy vycházelo ze samotného významu siluet představujících zafixovaný stín. Přesto nelze siluetu ztotožňovat se stínem. Stín coby fyzikální jev je závislý na zdroji světla, které jej činí proměnným a fyziognomicky nepřesným, zatímco siluetový portrét je charakteristický svým

ostrým zachycením lidského profilu. V případě žánrových výjevů je třeba zmínit vizuálně příbuzné stínové divadlo a dobově oblíbené fantasmagorie, kterým bude věnována jedna z podkapitol.

I.1 Úskalí studia portrétních siluet v českých zemích

Předtím, než budou nastíněny cíle disertace, ráda bych uvedla některá úskalí, s nimiž se téma portrétních siluet v českých zemích pojí. Otázkou je již samotný titul disertace. Cíleně nehovořím o „českých siluetách“, nýbrž o „siluetách v českých zemích“. Je třeba obě formulace dodržovat, a to nejen z důvodu otázky „českého“ v habsburské monarchii. Hlavní příčinou je skutečnost, že z konkrétní siluety prakticky nelze (až na pár výjimek) odhadnout, jaká je její provenience. Při bádání vycházím ze sbírek na území ČR, což však zdaleka nevylučuje přítomnost zahraničních autorů v těchto sbírkách, ba naopak. Siluetisté se podobně jako například miniaturisté přemisťovali mezi hlavními městy i mezi lázeňskými či jiným způsobem lukrativními místy. Je těžké odhadnout, jak velké procento siluet z českých sbírek bylo buď pořízeno v zahraničí a majitelem dovezeno na české území nebo vzniklo přímo na české půdě, ale rukama zahraničního siluetisty. Je však třeba říci, že toto odlišování českých siluet od zahraničních je nejen neproveditelné, ale není v podstatě ani žádoucí. Způsob siluetování se i vzhledem k jednotlivým příručkám nijak nelišil. Na rozdíl od portrétních miniatur tak nelze rozlišovat například vídeňskou, francouzskou či českou školu siluetování. Nabízí se nicméně otázka, zda se portrétní siluety vznikající v českých zemích, přeci jen lehce neodlišují od ostatních siluet a zda je možné vysledovat nějaká místní specifika. Na tuto otázku se pokusím odpovědět na základě detailního průzkumu siluet, u nichž je jejich česká provenience nezpochybnitelná.

Určení provenience siluet je znesnadněno asi největším problémem spojeným s českými sbírkami siluet; naprostá většina sbírkových fondů představuje anonymní siluety bez signatury, popřípadě se signaturou v podobě monogramu, zobrazující anonymní osoby. Obdobně nebývá uváděna ani datace, ani místo pořízení siluety. Existuje samozřejmě řada výjimek, které jsou pro disertaci stěžejní, nicméně jejich nevelké množství příliš neumožňuje následující generalizaci. Úplnou výjimkou jsou pak siluety, na nichž je uvedeno hned několik podstatných údajů, jako signatura, místo a datum. Situaci ani neusnadňuje fakt, že se siluety nikdy příliš netěšily zájmu domácích kurátorů a naprostá většina inventárních karet podává velmi lapidární informace. Tento stav se velmi liší především od situace ve Velké Británii a USA, kde si tamní siluetisté označovali své siluety ze zadní strany takzvanými trade labels informujícími zákazníky o jméně, adrese siluetisty a někdy i o ceně a době, za kterou je

schopen siluetu vytvořit. Pro anglickou a americkou sekundární literaturu jsou tyto značky neocenitelným zdrojem údajů. Stejně vítaným pramenem jsou reklamy siluetistů v novinách. Bohužel i v tomto případě česká periodika neposkytují velké množství příkladů. Po poměrně podrobné rešerši, kterou nicméně nelze pokládat za zcela vyčerpávající, se mi podařilo najít čtyři zmínky o siluetování v pražském periodiku *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung*, Prag (1781-1785). Důvody k absenci místních příruček siluetování, které by byly rovněž vítaným zdrojem informací, jsou pak uvedeny v následující kapitole věnované literatuře. Zůstává tedy otázkou, do jaké míry lze probádanou situaci v zahraničí ztotožnit s domácí tvorbou siluet.

I v případě, kdy je silueta označena původním nápisem, mohou nastat komplikace, a to kvůli špatné čitelnosti písma (inkoust či tuš rozpité na zadní dřevěné straně rámečku) či kvůli nešťastnému způsobu druhotného zarámování, kdy část nápisu je skryta pod novějším rámem, jenž nelze nedestruktivně sejmout (zadní stěny jsou připevněny k rámu hřebíčky či přelepeny lepicí páskou). Badatel se může setkat i s extrémními případy, kdy je nejen nápis, ale někdy i samotná zasklená silueta, přelepena samolepkou s inventárním číslem… Ve většině případů, kdy nemáme k dispozici přípis, je tedy třeba určit dataci na základě něčeho jiného. Vzhledem k specifické formě siluet nelze v první řadě vycházet z ryze umělecko-historické analýzy. Největší pomůckou je historický vývoj módy, jež je ideální pro rámcovou dataci portrétovaných osob. Lze vycházet z analogických příkladů na grafických a malovaných portrétech, například z měšťanských portrétů Antonína Machka. Spolu s módou jsou některá období charakteristická i účesy (rozměrné dámské účesy vrcholného rokoka, pánské paruky s copy ozdobenými mašlí, empirové dámské účesy vyčesané nahoru s drobnou kudrlinou vlasů na čele, biedermeierový dámský účes s drdolem vzadu a loknami po stranách). Dalším vodítkem může být architektonické řešení grafického pozadí siluety, či podoba rámu. Poměrně časté jsou například empirové oválné rámečky s květinovými festony imitující kov, nebo biedermeierové dřevěné čtvercové rámečky z ořechového dřeva s rohy zvýrazněnými černými čtverečky. Je ale třeba mít na paměti, že siluety mohly být druhotně umístěny do nového rámečku. Jedná se tedy jen o jeden z aspektů, ke kterému je třeba při určování datace přihlédnout.

I v případě siluet však lze částečně vycházet z proměn formální stránky. Rané siluety zobrazují obvykle jen profil hlavy či busty, zatímco kolem poloviny 19. století se často setkáváme s polopostavami, kdy tělo může být částečně zachyceno z en face a hlava z profilu. Naopak celofigurální siluety, byť nebyly tolik časté, se objevují již na konci 19. století. Rané

siluety se vyznačují velmi detailní kresbou či střihem, siluety konce 19. století se od nich na první pohled liší rozvolněnějším rukopisem a důrazem na zachycení okamžiku. Rané siluety jsou ryze monochromní. V českých sbírkách zcela převládají černé siluety na bílém pozadí, nicméně siluety vznikaly i v opačné barevnosti. Stejně jednobarevné bývají i siluety konce 19. století a první poloviny 20. století. V průběhu 19. století začali tvůrci experimentovat s barevností v podobě používání barevných papírů či módních doplňků imitujících zlato. Na řadě domácích siluet z poloviny 19. století byl vedle reliéfně pojatého papíru použit nejčastěji vystřižený kousek bílého papíru, jenž byl zasunut za papír černé siluety v místě pánského límečku či dámského živůtku. Ten byl ojediněle vytvořen i ze skutečné krajky. Tyto siluety tak lze označit za jakési předchůdkyně moderní koláže. Je třeba mít ovšem na paměti, že zmíněné vypozorované formální proměny jsou jen zevšeobecnělou pomůckou a že existuje řada výjimek. Některé siluety zachycující pouze profil bez původního zarámování působí velmi nadčasovým dojmem a je obtížné stanovit jejich dataci.

I.2 Cíle disertační práce

Hlavním cílem předkládané práce je zmapovat fenomén portrétních siluet v českých zemích a tím alespoň částečně vyplnit stávající mezeru v umělecko-historickém bádání. Mým záměrem není vytvořit vyčerpávající katalog siluet z českých sbírek, který by vzhledem k výše nastíněnému charakteru domácích kolekcí neměl příliš vysokou vypovídací hodnotu. Z těchto sbírek však budu nepochybně vycházet, protože představují hlavní zdroj poznání o siluetování u nás. Umožní mi vytvořit si celistvější názor na kvantitu, kvalitu, charakter a případná specifika tvorby siluet. Na jejich základě bych se chtěla podrobněji věnovat užívaným technikám a materiálům, uplatňovaným motivům, autorství siluet či kupující klientele. Důraz bude kladen na samotné předpoklady vzniku zájmu o portrétní siluety u nás, stejně jako na proměnu siluet v čase, tedy jejich podoby, charakteru a využití.

Siluety nacházely své uplatnění po celé 20. století, což je ovšem rozsáhlý časový úsek a jeho zpracování by bylo nad plánovaný záběr a rozsah disertace. Z období 20. století tak budou zmíněny jen některé ilustrativní příklady. I tak tato práce sleduje poměrně rozsáhlý časový úsek přesahující jedno století. Je tedy nutné zaměřit se na hlavní momenty. Prvním z nich je přelom 18. a 19. století, kdy se na našem území začaly objevovat první příklady portrétních siluet (konkrétně 80. léta 18. století) a kdy i v českých zemích vypukl zájem o siluetování trvající přibližně do poloviny 19. století. Druhým momentem je přelom 19. a 20. století, kdy došlo k návratu siluet především v podobě ilustrací a užité grafiky.

V úvodu práce sice bude nastíněna tvorba siluet v zahraničí, především v sousedních německých zemích, ale spíše z důvodu možného porovnání s domácí situací. Ta je ústředním tématem disertace a nabízí řadu otázek. Některé z nich byly v případě zahraniční produkce zodpovězeny, některé obecnější otázky byly naopak zatím opomíjeny; Jak se vůbec rozšířilo umění siluet do Čech? Kdo přesně se siluetám v našem prostředí aktivně věnoval? Byli to spíše rytci a kreslíři, nebo se příležitostně této technice věnovali i umělci z jiných oborů? Komu byly siluety určeny? Jaký podíl z řad kupujících měla šlechta a jaké měšťanstvo? Pocházeli z řad kupujících také siluetisté-diletanti? Jakým způsobem byly siluety prezentovány, popřípadě jakou funkci plnily? Vznikaly v našem prostředí také sbírky siluet tak, jak je známe z Francie, Německa či Ruska? A jaké je zastoupení siluet v současných českých sbírkách? Kdy se tato výtvarná produkce stala předmětem zájmu uměleckých institucí? Byly počátky siluet u nás doprovázeny nějakými teoretickými texty – respektive existují vůbec nějaké místní dobové texty, které by se jimi zabývaly?

Vedle těchto otázek, jež se týkají výhradně domácí produkce, je však podle mého názoru třeba pokusit se odpovědět na otázky obecnějšího charakteru. Ty se v dosud existující zahraniční literatuře neobjevily, nicméně vrhají na téma siluet nové světlo, jež z nich vytváří něco víc než svérázná černobílá dílka. Základní otázkou je, jak lze vůbec tvorbu siluet definovat? K jejich tvorbě se používaly nejrůznější techniky grafické, malířské, kresebné, ale také technika vystřihování. Je třeba zaměřit se rovněž na samotnou myšlenku výtvarného zachycení lidského profilu. Vznik siluet je těsně spjat s dobou osvícenství, racionality, exaktních či zdánlivě exaktních věd. Právě v té době mohla vzniknout myšlenka, že čistě exaktní způsob zachycení lidské podoby siluetou je stejně pregnantní jako ryze malířský postup. Do jaké míry osvícenští vědci, ale i obecně osvícenská společnost, považovali profil za natolik charakteristický rys člověka, že jej dokáže vystihnout nejen v jeho fyzické, ale i duševní podobě a povaze? Další zajímavým a neprobádaným tématem, na které je třeba se zaměřit, je vztah siluet k daguerrotypiím, respektive fotografiím, a vztah siluet ke karikaturám.

Vzhledem k výše nastíněným úskalím není předem jasné, zda se mi podaří nalézt odpovědi na všechny tyto otázky. V každém případě se na základě konkrétních případů budu snažit vypozorovat charakter siluetování a systém fungování tohoto svérázného fenoménu v českých zemích. Zastřešující metodu, kterou jsem zvolila, lze označit za komplexní přístup k sledovanému tématu mísící v sobě přístupy dějin umění s jejich formální analýzou

a kulturní historie, některá témata se překrývají s obsahem studií *Bild-Anthropologie* Hanse Beltinga.

II. Stav dosavadního bádání

Pokud hovoříme o odborné (a v podstatě i o populární) literatuře na téma portrétních siluet, všimneme si výrazného kvantitativního nepoměru českého prostředí vůči zahraničnímu. Zatímco mezi domácími tituly nenajdeme žádné monografické zpracování siluet, především německé a anglické prostředí dalo vzniknout řadě takovýchto textů. Vedle drobnějších studií o jednotlivých siluetistech či detailnějších tématech siluetování se může Německo i Velká Británie pochlubit i pokusy o ucelené zpracování tohoto tématu. Největší zájem o sledované téma v obou zmíněných zemích se časově překrývá se zájmem o historii siluet v českých zemích. Jedná se o první čtvrtinu 20. století, což je zároveň doba, kdy proběhly dosud jediné dvě výstavy v českých zemích zaměřené (více méně) na portrétní siluety. S nástupem tohoto tisíciletí se setkáváme s nově probuzeným zájmem o siluety v amerických dějinách umění. Níže budou uvedeny z mého pohledu nejvýznamnější české, německé a anglické ukázky sekundární literatury.

Při psaní disertace bylo použito několik typů literatury a pramenů. Díky tomu, že siluetování bylo velmi rozšířenou a oblíbenou aktivitou dostupnou širokým vrstvám obyvatelstva, lze pracovat s poměrně početným a pestrým zdrojem primární literatury. Jedná se především o příručky a psané návody popisující jednotlivé způsoby tvorby siluet, jejich zmenšování, kopírování, zdobení atd., naprostá většina těchto příruček vznikala od 80. let 18. století do 30. let 19. století na území dnešního Německa. V práci bude kladen důraz na tyto německé texty především z důvodu jejich geografické i jazykové blízkosti vůči českým zemím. Patrně nejdostupnější pro domácí zájemce byly texty publikované v Lipsku, Norimberku a Vídni. Těmto textům bude věnována samostatná podkapitola práce, protože na jejich základě budou přiblíženy jednotlivé techniky siluetování. Samotné Lipsko zažívalo od první poloviny 18. století velký ekonomický, politický i kulturní rozkvět. Toto univerzitní město se stalo významným centrem knižní produkce a jednou z kolébek německého osvícenství. Řada příruček a fyziognomických studií souvisejících se siluetováním vznikla právě v Lipsku.[1] Odlišným typem textu napsaným konkrétním siluetistou je kniha francouzsko-anglického siluetisty Augusta Edouarta s názvem *A treatise on Silhouette Likenesses* (1835). Jedná se totiž o autobiografický text plný osobních názorů autora na siluetování, na společenský status

[1] Více viz LORENZOVÁ 2005, 9sqq.

siluetistů, na klientelu atd. Do primární literatury rovněž patří krásná literatura, na níž budu v příslušné podkapitole ilustrovat povědomí o portrétních siluetách v českých zemích. Půjde o ukázky z románů, básní či divadelních her. Všechny tyto příklady jsou psány v němčině, byly však vydány na českém území.

II.1 Domácí literatura

Zdá se, že domácí publikum i autoři siluet se spokojili s německými příručkami siluetování a že v českých zemích nevznikala potřeba samostatného teoretického psaní o siluetách. Vzhledem k tomu, že český dějepis umění disponuje obsáhlým slovníkem Bohumíra Jana Dlabače (1758-1820) *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien* z roku 1815, bychom mohli očekávat, že budou alespoň někteří autoři-siluetisté v tomto opusu zmíněni. Odpovídala by tomu doba vydání slovníku i skutečnost, že se Dlabač pohyboval v prostředí Strahovského kláštera, v němž vznikla celá série siluet. Opak je ale pravdou a Dlabač se zmiňuje pouze o jediném příkladu, jenž bude ocitován v souvislosti s Janem Berkou. Prosté siluety možná autor nepovažoval za dostatečně seriózní druh umělecké tvorby, ačkoli věnoval několik hesel mj. tvůrcům pečetidel, výšivek, drobných hodin, ceroplastikům či tzv. mechanikům vytvářejícím různé optické či elektrické přístroje. Stejnou absenci zmínek o siluetistech lze bohužel konstatovat také v případě několikadílného Schallerova *Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten* (1794-1797) a dalších dobových topografických dílech (například *Vollständige Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag von den ältesten bis auf die jetzige Zeiten*, 1787). Patrně nejstarším odbornějším textem o siluetách je tak slovníkové heslo v ***Ottově slovníku naučném*** (1905). Jeho autor (pravděpodobně F. X. Jiřík) zmínil souvislost „silhouett“ (podoby stínové, stínového obrazu) s Pliniovým mýtem o Korinthii, řeckou skiagrafií, etruskými vázami, psaligrafií a s Étiennem de Silhouette. V heslu jsou uvedeny dvě základní techniky, a to malované a vystřihované siluety. Je zajímavé, že autor popisuje siluety jako vyplněný obrys černou barvou s bílými jemnými vnitřními liniemi zobrazujícími oči, vlasy atd. Tento způsob siluetování se sice objevuje již kolem roku 1800, v základě se již ale jedná o odklon od prvotního principu siluetování. Tento typ se v českých sbírkách také vyskytuje, nicméně v nich dominují ryze černé siluety. Zajímavý je i následující citát: „…*Silhouetty vyskytují se tu a tam jako dekorační kresby, ba dosud i jakožto podobizen se jich užívá, ač fotografie dávno je vytlačila, ale umělecké ceny nemají, sloužíce nanejvýš studiu*

fysiognomie.“[2] V úryvku stojí za zmínku dva body; první dokazuje kontinuitu zájmu o portrétní siluety ještě na počátku 20. století, v době takové technické vymoženosti, jakou byla fotografie. Za druhé se autor pejorativně vyjadřuje o nevalné umělecké kvalitě siluet, kterou přímo popírá, a činí tak pouhý rok před brněnskou výstavou siluet.

O trochu rozsáhlejší pojednání lze nalézt v jedné z kapitol knihy Jana Marii Augusty ***Rukověť sběratelova*** (1927). Autor se rozhodl zařadit siluety do společné kapitoly s miniaturami, kterým však věnuje nepoměrně více prostoru. Jejich vznik spojuje s nutností ekonomické šetrnosti na francouzském dvoře konce 18. století a podle J. M. Augusty jsou siluety vlastně jakýmsi šetrným „surogátem“ miniatury.[3] Augustův text je cenný především díky svému pohledu na siluety také z hlediska sběratelství. Lze tedy říci, že na jeho text navazuje Karel Holešovský ve své drobné knize ***Portrétní miniatura*** (1976). Vedle výstižného, i když lehce zjednodušeného vývoje portrétních miniatur v českých zemích a v západní Evropě se autor zaměřuje na praktické rady pro sběratele miniatur a jiných drobných portrétů, včetně základu znalectví. Holešovský uvádí siluety v závěrečné kapitole *Silueta a jiné podoby miniaturního portrétu*, coby svéráznou a finančně nenáročnou náhražku malovaných podobizen. Celkově však hodnotí siluety v podstatě pozitivně pro jejich výtvarnou působivost a dokumentární pozoruhodnost. Text spíše shrnuje všeobecně známé informace o siluetách, vychází částečně z Perrenonovy příručky z roku 1780, nicméně se snaží zmapovat typické techniky domácích siluet. Mezi ně podle Holešovského patří malba kvašem na bílém kartonu nebo na rubu skla, eglomizovaná malba podkládaná zlatou folií nebo bělobou a vystřihované siluety lepené na karton.[4] Holešovský dává siluety do kontextu s ceroplastikami, medailemi a mincemi, intagliemi, gemami a portrétními medailony, pro něž je typické profilové vyobrazení. Podobným způsobem přistoupila k siluetám historička umění Jarmila Kubíčková[5] v článku ***Počátky měšťanského umění v XIX. století*** publikovaném roku 1947 ve *Volných směrech.*[6] Autorka se nevěnuje konkrétně siluetám, ale snaží se vystihnout obecný trend drobného portrétu, jenž výstižně charakterizuje postavení siluet a zájem o ně. Kubíčková hledala příčiny zájmu o siluety a o drobný portrét s rokokovým fin de siècle, jenž viděl v antické životní i formální prostotě východisko z hroutícího se složitého světa. Za další příčinu označila stoupající sebevědomí občanů a odloučení rodinných příslušníků za napoleonských válek. Na rozdíl od ostatních zmíněných drobných podobizen (miniatura, sochařská plaketa, intaglie,

[2] *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. 23 díl, Praha 1905, s. 164
[3] AUGUSTA 1927, 207
[4] HOLEŠOVSKÝ 1976, 126
[5] Vlastním jménem Jarmila Dvořáková
[6] KUBÍČKOVÁ 1947-1948, 318-324

voskové poussée) se podle Kubíčkové těšily siluety zájmu především u středního stavu a představovaly první pokus o mechanickou podobiznu. Obdobným způsobem přistupuje k siluetám Naděžda Melniková-Papoušková v obsáhlé knize ***Praha před sto lety*** (1935).[7]

Prvním a nejvýznamnějším pokusem o shrnutí dobových poznatků na poli siluet zůstává kapitola v knize Františka Xavera Jiříka ***Miniatura a drobná podobizna v době empírové a příbuzenské v Čechách*** (1930). Siluety zdaleka nejsou hlavním zájmem badatele vzhledem k samotnému názvu jeho monografie, o čemž svědčí i fakt, že svůj text o siluetách zařadil do dodatků společně s podobiznami na porcelánu a fotografiemi. Portrétní miniatury byly historiky umění objeveny dříve, což dokazuje i skutečnost, že byly prezentovány veřejnosti již po polovině 19. století na uměleckých výstavách.[8] U malovaných a barevných miniatur je snáze prokazatelný jejich umělecký status vzhledem k jejich příbuznosti k tradičním závěsným portrétům, jimž se naopak siluety velmi vzdalují. Jiřík však poukazuje na to, že „*V naší době obrátil se zřetel musel i k silhouettám*."[9] Vkladem F. X. Jiříka je, že pracuje s dvěma teoretickými díly věnovanými siluetám z 18. a 19. století (příručky P. H. Perrenona a C. Schulze), předává tak čtenářům základní myšlenky o siluetování. Siluety je třeba vnímat na základě fyziognomie a korektnosti, což Jiříka vede k označení siluet jako prvního kroku ke zmechanizování portrétu. Jiřík zahrnuje siluety do pestré škály zájmu o portrétování, který vyvrcholil v době „probuzenecké". Možná právě propojení siluet s kulturou biedermeieru Jiříka vedlo k tomu, že vnímal siluety především jako měšťanský typ portrétu, ačkoli z domácího prostředí známe řadu šlechtických siluet: „*Měšťan spokojoval se k témuž účelu zhusta jen siluetou*."[10] Jiříkův text je přínosný především tím, že uvádí několik nejvýznamnějších českých autorů siluet, které lze dnes porovnat se signaturami ze současných domácích sbírek.

Tím je výčet domácí literatury v podstatě vyčerpán. Nelze vyloučit, že se zmínka o siluetách nevyskytuje v nějaké z dalších knih o portrétních miniaturách, s největší pravděpodobností se však nebude jednat o příliš podrobný a novátorský text. Některé dílčí texty jsou pak zmíněny v konkrétních kapitolách práce.

[7] MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1935
[8] F. X. Jiřík například uvádí retrospektivní výstavu při otevření nové budovy Akademie výtvarných umění ve Vídni roku 1877 či Umělecké oddělení Jubilejní výstavy roku 1891.
[9] JIŘÍK 1930, 117
[10] Ibidem, 8

II.2 Zahraniční literatura

Přestože bývá za kolébku siluetování považována – i vzhledem k samotnému názvu – Francie, zdá se, že skutečné počátky portrétních siluet je třeba hledat v Anglii. Siluetování zde stejně jako v Německu silně zakořenilo a tvorbě siluet se osobně věnovali i členové královské rodiny. Není tedy divu, že jedny prvních rozsáhlejších textů o siluetách vznikly právě v Anglii. O tři z nich se zasloužila Nevill Jackson, autorka knih ***The History of Silhouettes*** (1911), ***Ancestors in Silhouette cut by August Edouart*** (1921), ***Silhouette. Notes and Dictonary*** (1938). Snažila se definovat pozici siluet v tehdejší britské společnosti a její kultuře. Podrobnou rešerší zjistila, že černé profilové siluety byly vytvářeny dlouho před É. de Silhouettem a že vystřihované siluety chronologicky předcházely těm malovaným. Zároveň ale autorka píše, že siluety se zrodily ve Francii a rozšířily se do Německa a Anglie, čímž si v podstatě protiřečí. V každém případě však svými texty dále dokládá obrovský zájem, jakého se siluetování v Anglii těšilo. Paní Jackson podává detailní informace o britských siluetistech, které získala mj. z tzv. trade label – firemních značek, které siluetisté nalepovali na zadní stranu siluety. Oproti českým autorům jsou tak britští siluetisté velmi dobře zmapovaní. Autorka nicméně prokazuje i velmi dobrou znalost německých sbírek a německé literatury, dokonce zmiňuje i exponáty z brněnské výstavy z roku 1906 (ačkoli ji geograficky nesprávně lokalizovala na území Německa). Jackson zajímavým způsobem dává do souvislosti charakter siluet s knižní malbou či grafikou, čímž si vysvětluje kvalitu francouzských siluet před rokem 1789 navazující podle ní na tradici francouzských knih hodinek, či kvalitu anglických siluet s odkazem na hodnotné knižní miniatury, a naopak podle ní rigidnost německých siluet, jež měly možnost vycházet pouze z heraldiky či ze dřevořezů. Tato interpretace je však očividně více než zavádějící.

V každém případě Neville Jackson položila základy britského odborného zájmu o siluety a ve svých knihách na ni navázal Raymond Lister či Emma Rutherford. Raymond Lister byl členem Council and the Librarian of the Royal Society of Miniature Painters, Sculptors and Gravers a autorem knihy ***Silhouettes. An introduction to their History and to the Art of Cutting and Painting*** z roku 1953. Autor prezentuje siluety jako samostatné umění s vlastními uměleckými ambicemi, technikami a estetickými hodnotami, což ilustruje především na anglické a německé tvorbě. Emma Rutherford je autorkou recentní publikace s názvem ***Silhouette. The Art of the Shadow*** (2009). Kniha bývá označována za první velké dílo o siluetách, čímž je neprávem upozaděna role Neville Jackson. V každém případě se ale jedná o nejkomplexnější současnou publikaci na toto téma mapující detailně techniky,

materiály, kulturní a vědecký kontext. Detailně se zabývá jednotlivými termíny, jimiž byly siluety v anglickém prostředí označovány, otevírá otázku společenského statutu siluetistů a roli žen-siluetistek. Ve svém studiu vychází především z anglických a amerických reálií, představuje tamní významnější tvůrce a charakterizuje specifika jejich tvorby. Z konkrétních britských příkladů je autorka schopná vyvodit všeobecně platné poznatky, čímž se kniha stává nápomocnou i pro badatele zabývající se tématem v rámci jiných geografických území. Další z výhod publikace je zdánlivě marginální, a to užití barevných reprodukcí, které nabídnou běžnému čtenáři pohled na různorodost technik portrétních siluet. V závěru knihy autorka uvádí početný seznam britských a amerických titulů věnovaných tématu siluet, jejichž vyjmenování by zde proto ani nemělo smysl a odkazuji se tímto na zmiňovanou publikaci. V každém případě seznam ilustruje veliký zájem, jakému se siluety těšily v anglicky hovořícím prostředí.

Vedle anglických publikací vznikala řada německých textů. Jedním z prvních souvislejších umělecko-historických pojednání o siluetách je text Georga Busse ***Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst – und kulturgeschichtliche Studie*** (1913).[11] Stejně jako pozdější text Jarmily Kubíčkové nachází Georg Buss zdroj zájmu o siluety v upadajícím vkusu rokoka a jeho přemrštěném životním stylu. Jejich počátky vidí v pařížských salonech padesátých let 18. století. Následně se autor poměrně detailně věnuje technikám a dopadu Lavaterovy fyziognomie na dobový zájem o portrétní siluety. Druhý rozkvět siluet nastal na přelomu 18. a 19. století, což Buss ilustruje tvorbou několika nejznámějších německých autorů.

Roku 1917 vyšla kniha Maxe von Boehna ***Miniaturen und Silhouetten***, která se následně objevila v několika reedicích a v anglickém překladu z roku 1927. Hlavní fokus autora leží v miniaturách, nicméně siluetám věnuje zajímavou závěrečnou kapitolu s cennými ilustracemi. Boehn hledá linii vývoje siluetování s počátky v Orientu, kdy – jak uvádí – v 16. století působili například v Konstantinopoli profesionální vystřihovači siluet. První německé siluety tak mají podle Boehna přímou souvislost s Orientem. Na evropské půdě se tato technika ujala v 17. a 18. století v ženských klášterech a spolu se stínovým divadlem, jež prý přišlo do Německa z Anglie, byla základním zdrojem pro vznik portrétních siluet. Boehn se zaměřil na samé počátky vzniku portrétních siluet, které jsou nesmírně zajímavé, nicméně postrádají citace či konkrétnější údaje. Pisatel dále vystihl tři základní důvody popularity siluet, a to jednoduchost provedení, fyziognomii a dobový zájem o antiku. Zároveň se snažil

[11] Ještě o 15 let dříve v Lipsku vyšla kniha Anny Corsep *Die Silhouette. Ihre Geschichte, Bedeutung und Verwendung*.

zmapovat vývojový trend v siluetování, jenž podle něj vede od siluetového zachycení poprsí, přes celé figury, po použití barev. Pro české čtenáře pak může být zajímavé, že vedle výstavy v Berlíně a Gdaňsku zmínil také výstavu brněnskou.

Z relativně novější německé literatury je třeba dále zmínit poměrně obsáhlou monografii Ernsta Biesalského ***Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouetten Kunst*** (1964, 1978) věnující se nástinu tvorby siluet v řadě evropských zemí a dále vystřihovanému umění v Japonsku a Číně. Na rozdíl od českého trendu propojování siluet s portrétní miniaturou se autor rozhodl uvést siluety do kontextu psaligrafie, což je podle mého názoru logičtější postup. Důvod, proč české dějiny umění nesledovaly siluety v souvislosti s uměním vystřihování je nepochybně ten, že o psaligrafii neexistuje žádná domácí literatura a že není samostatně zmapována v rámci českých sbírek. Autor podává stěžejní informace týkající se počátků siluet v 18. století, podobně jako M. von Boehn se snaží zmapovat chronologicky nejstarší příklady siluetování, které situuje do počátku 18. století na území Anglie. Detailněji se pochopitelně věnuje německým příkladům, nejranější portrétní siluety v Německu se podle něj nachází ve sbírkách Německého muzea v Norimberku a jsou datované do doby kolem roku 1748. V německém siluetování Biesalski vymezil následující etapy: mezi lety 1760 a 1790 datuje dobu největšího rozkvětu narušenou následně úpadkem v 90. letech 18. století způsobením používání barevnosti, doplňků atd., po roce 1800 mluví o tzv. kloboukové módě a uniformovaných siluetách, po roce 1820 se prý opět objevují barevně malované siluety. Podobný přístup zvolil i v kapitole o anglických siluetách, kdy klasické období (70. - 90. léta 18. století) přechází do doby barevného a mechanického úpadku (přelom 18. a 19. století), aby se následně kvalita opět pozvedla (po roce 1810). Toto členění se zdá být možná v praxi těžce uplatnitelné, nicméně je dobré ho mít na paměti a případně jej porovnat s vývojem v českých zemích. Biesalski na řadě příkladů rovněž dokazuje, že hlavní myšlenka siluet pokračovala v tvorbě některých německých umělců dále do 20. století.

Němečtí historici umění se rovněž zabývali tamním specifikem, a to tvorbou siluet v kulturním a společenském okruhu J. W. Goetheho ve Výmaru. S trochou nadsázky je možné říci, že siluety byly německými teoretiky objeveny právě na základě jejich spojitosti s německým literárním velikánem. Příkladem je kniha Heinricha Gloëla obsahující 55 siluet osobností působících v 70. letech 18. století ve Výmaru.[12] Většina z nich představuje tzv.

[12] GLOËL 1932

strengen Stils Silhouetten, tedy ryze celočerné profily. V německé bibliografii se dále setkáváme i s drobnými knížkami věnovanými konkrétním, většinou v té době ještě žijícím, siluetistům.[13]

Závěrem je třeba ještě zmínit, že existuje i několik titulů zaměřených na konkrétní sbírky siluet. Například drobná knížka z roku 1920 je věnována siluetám z rukou Daniela Chodowieckého z pozůstalosti Georga Christopha Lichtenberga (1742-1799). Roku 1930 Victoria and Albert Museum v Londýně a publikovalo seznam *Hand-list of miniature portraits and silhouettes.* S další konkrétní uměleckou sbírkou souvisí článek Jorise Oddena *Men in black: the silhouette portraits of the members of the First Dutch National Assembly* v *Rijksmuseum bulletin* 62/1 (2014).

Zmíněné tituly samozřejmě zdaleka nepředstavují vyčerpávající seznam všech existujících textů věnovaných portrétním siluetám. Těch je mnohem víc, především časopisové články a sborníkové příspěvky však budou zmíněny a citovány v příslušných kapitolách disertace. Výše uvedené knihy patří, podle mého názoru, k těm nejpodstatnějším. Je třeba říci, že se základní informace ve většině textů opakují a že byly přejímány z nejstarších psaných publikací. Výše citované knihy tak byly vybrány i na základě toho, zda k neustále opakovaným informacím ještě přidaly něco nového a přistoupily k danému tématu inovativním způsobem. Na první pohled je patrné, že je většina publikací věnována ryze německé či ryze anglické tvorbě, v závislosti na tom, odkud pisatel pochází. Toho si všimli již tehdejší zájemci o siluety. Například Hans Timotheus Kroeber ve svém textu z roku 1920 vyčítá, že se Neville Jackson ve své knize z roku 1911 věnuje pouze anglickým příkladům a že autorka nemá znalosti německých a rakouských siluet a že je tedy třeba považovat její knihu za nedostatečnou.[14] Osobně bych autorku ani její dílo zdaleka tak nekritizovala. Jackson naopak projevila větší povědomí o německé produkci než její němečtí kolegové o anglické tvorbě, nicméně je pravda, že její knihu se sebevědomým názvem *History of Silhouette* nelze označit za celkový přehled dějin siluet obecně. A to nepochybně z toho důvodu, že badatelsky obsáhnout tvorbu siluet řekněme alespoň v západní Evropě by bylo velmi náročně. Není zajisté ani třeba zdůrazňovat, že česká produkce siluet nebyla prakticky v žádném zahraničním textu nijak reflektována. Překvapivě málo rozvinutá je v porovnání s německým a anglickým prostředím francouzsky psaná literatura na toto téma, proto zde nebyla představena samostatně a bude uvedena jen jednotlivě v poznámkovém aparátu.

[13] KELLNER 1941
[14] KROEBER 1920, 10

II.3 Portrétní siluety na domácích výstavách

Portrétní siluety se zřídka objevují jako součást domácích výstav, stálých muzejních expozic[15] či zámeckých instalací,[16] kde na ně však není kladen žádný důraz a slouží obvykle jen jako dekorativní doplňky. Několik málo výstav věnovaných přímo siluetám proběhlo v prvním a druhém desetiletí 20. století. První z nich uspořádalo **Moravské průmyslové museum v Brně** (Maehrisches Gewerbe-Museum) roku **1906**, konkrétně výstava trvala od 22. dubna do 20. května, tedy poměrně krátkou dobou. K „Silhouettenaustellung“, jak se výstava jmenovala, byl vydán brožovaný katalog **[obr. č. 1]**. Ten sice neobsahuje žádnou předmluvu či jiný teoretický úvod a především neobsahuje žádné reprodukce, poskytuje však kompletní seznam všech 826 (!) vystavených položek. Vedle siluet byly veřejnosti představeny také miniatury z moravských soukromých sbírek (katalog. číslo 571-754), portrétní akvarely, kresby a pastely (katalog. číslo 755-780). V dodatku katalogu byly uvedeny další vystavené miniaturní podobizny (katalog. číslo 781-826). Místnosti s vystavenými siluetami byly doplněny nábytkem ve stylu Ludvíka XVI.

Datace v katalogových popiscích obvykle chybí, zřejmě byla uváděna jen v případě, že byla napsána na samotné siluetě. Většinou se jednalo o exponáty datované do 80. a 90. let 18. století a do 50. let 19. století, druhá výstavní místnost byla věnována siluetám z Goetheho doby a velký prostor byl věnován i současným siluetistům. Nejstarším vystaveným exponátem bylo ex voto z roku 1708, které bylo vystřiženo z bílého papíru a podloženo papírem černým. Díky této technice jsou barokní ex vota někdy označována za předchůdce siluet (Scherenschnitt). Samotné exponáty jsou v katalogu uváděny buď jako „Silhouette“, nebo jako „Schattenriss“. Nejstarší vystavené siluety (tedy skutečné portrétní siluety) jsou datovány do roku 1776 a spadají do samého počátku zájmu o portrétní siluety v Evropě.[17] V katalogu sice není důsledně uváděna použitá technika, z některých zmínek je však zřejmé, že zde byly vystaveny siluety vystřihované, ryté technikou verre églomisé, malované jako podmalba na skle či malované na slonovině. Byly zde také vystaveny šperky zdobené siluetami, tedy jehlice do kravat, prsteny a přívěsky. Po námětové stránce přirozeně převažovalo vyobrazení lidské hlavy a poprsí, návštěvníci výstavy si zde ale mohli prohlédnout také celofigurální siluety, skupinová či žánrová vyobrazení, například ženu

[15] Několik siluet je součástí stálé expozice Národopisného oddělení Západočeského muzea v Plzni či nové stálé expozice Muzea Karlových Varů.
[16] V rámci zámeckých instalací se můžeme potkat s vystavenými siluetami například v zámku Lešná, Ploskovice, Náchod, Opočno nebo Krásný Dvůr.
[17] Christian von Ulmesteinn, Wetzlar, 1776, tušová kresba; Herr von Kollenbach, Legationssekretär von Kur-Böhmen, Wetzlar 1776, tušová kresba.

čtoucí u stolu, muže u psacího stolu, dámu na procházce, oficíra na koni, narozeninovou oslavu nebo hrající kapelu. Část vystavených siluet zobrazuje neznámé osoby, u zbývajících se dozvíme jméno siluetovaného z katalogu; patří mezi ně teolog, filolog, profesoři z Göttingenu a Wetzlaru, lidé pohybující se v divadelním prostředí, šlechta či známé osobnosti jako Josef II. a Mozart. Většinou se jednalo o osoby z území dnešního Rakouska a Německa, což souviselo i s majiteli, kteří siluety na výstavu zapůjčili. Z převážné části se jednalo o soukromé vlastníky z Vídně (řadu siluet zapůjčil Dr. M. Strauss, který byl pravděpodobně sběratelem siluet), dále ze Stuttgartu (Gustav Pazaurek), Mnichova a Drážďan. Pár exponátů zapůjčilo k. k. Österreichisches Museum Wien a obchod s uměním Artaria Wien. Z domácího prostředí se na výstavě drobně podílelo samotné brněnské muzeum a soukromí vlastníci z Brna, Olomouce a Chomutova. V neposlední řadě jsou v katalogu uváděna také jména autorů, respektive jejich signatury. Zastoupeným siluetistům zcela dominuje grafik Johann Hieronymus Löschenkohl (katalog. číslo 35-57) a siluetista J. Schmid z Vídně specializující se na siluetové podmalby na skle.

Ačkoli brněnský katalog neobsahuje žádná vyobrazení a je tedy poměrně složité identifikovat na základě stručných katalogových hesel nějaký exponát s objektem ze současných českých sbírek, poskytuje nesmírně cenné údaje o charakteru kolekcí siluet na počátku 20. století. Řada informací, například přepsané signatury, budou důležité pro komparaci s domácími sbírkami. Jak bylo uvedeno výše, katalog neobsahuje žádnou předmluvu, místo ní byl v muzejním časopisu *Maehrisches Gewerbe-Museum Mitteilungen* zveřejněn rozsáhlý článek o siluetách.[18] Jeho autorem je Julius Leisching, tehdejší ředitel brněnského muzea, který se podrobně věnuje siluetám po technické stránce i z hlediska jejich dlouhé historie.[19] V naprosté většině však vychází z rakouské a německé tvorby a nezmiňuje domácí příklady či autory. Bohužel se ve svém textu nezabývá přímo vystavenými exponáty, nebo se je nesnaží uvést do kontextu domácí tvorby.

Na brněnskou výstavu vzpomíná německý spisovatel Walter Rothbarth v úvodu svého příspěvku o siluetách publikovaného roku 1916 v *Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums in Brünn* neboli v ročence bývalého Maehrischen Gewerbe-Museum. Tento text je pozoruhodným dokladem pokračujícího zájmu o portrétní siluety v první čtvrtině 20. století. Autor doslova uvádí, že stále ještě existuje řada přátel umění siluetování a vystřihování

[18] Julius Leisching (1865-1933) působil jako architekt, muzejník a historik umění, v letech 1893-1922 zastával funkci ředitele Uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Leisching byl spoluautorem knihy o vystřihovánkách a siluetách, viz BUCHERER – SPAMER – LEISCHING 1920

[19] Leisching cituje řadu příruček siluetování, podrobněji se věnuje F. Gonordovi a J. H. Löschenkohlovi.

z papíru (Silhouetten – oder Papierausschneidekunst), ačkoli opravdový rozkvět je již za námi. Siluety nejsou jen zábavou z jarmarků, nýbrž se jejich tvorbou zabývají skuteční umělci.[20] Tato slova mohou být potvrzena množstvím vystřihovaných siluet z počátku 20. století, které vyvrací často opakované tvrzení, že portrétní siluety byly fenoménem první poloviny 19. století a byly následně vytlačeny fotografiemi. Pisatel se v textu dále věnuje samotným počátkům siluetování, které dává do souvislosti s Paříží za doby Étienna de Silhouetta (1759 ministrem financí), a počátkům umění vystřihování, jež označil za německý objev – a to s odkazem na berlínskou výstavu z roku 1906. Na zmíněné výstavě měly být vystaveny siluety (Schattenbilder) datované do roku 1653 a 1654 znázorňující fantaskní, alegorické, heraldické či náboženské výjevy, které byly patrně vytvořeny na podobném principu jako ex vota vystavená na brněnské výstavě. Ačkoli se nejednalo přímo o portrétní siluety, podle W. Rothbartha šlo o nejstarší známé vystřižené figurální siluety. Za vynálezce vystřihovaného portrétního umění (Scherenschneidekunst) označil s odkazem na Johanna Praetoria (1630-1680) Heinricha Scholtze ze slezského Brzegu, který měl již roku 1653 vystřihovat lidské hlavy z papíru.

V témže roce jako brněnská výstava byl uspořádán neméně výpravný výstavní projekt **Městským průmyslovým museem v Hradci Králové** a Svazem rakouských průmyslových muzeí. „Výstava silhouet“ se konala od 25. listopadu do 2. prosince **1906** v čítárně muzea sídlícího tehdy v budově c. k. školy pro umělecké zpracování kovů a návštěvníci si zde mohli prohlédnout pět stovek vystřihovaných a malovaných siluet z let 1818-1848 a ze současnosti. O projektu informoval místní časopis *Obnova*, v němž muzeum rovněž zveřejnilo před zahájením výstavy svou výzvu, aby místní obyvatelé zapůjčili siluety a miniatury z rodinných sbírek. Vedle tohoto druhu akvizic (na kterém se aktivně podílelo 34 soukromých zapůjčitelů) byl na výstavě představen především materiál sebraný Svazem rakouských uměleckých průmyslových muzeí.[21] K výstavě však pravděpodobně nebyl vydán katalog. Některá jména moderních siluetistů byla zmíněna v článku v *Osvětě lidu* (č. 129): „*Vedle výborných starých prací Konevkových, Brühlových, jest tu celá řada novějších úrací od Fickentošera, Wolfa, Fröhlicha, H. Sch-aigra i neznámých autorů*.“ Převážně zde tedy byla prezentována tvorba německých a rakouských tvůrců.

[20] ROTHBARTH 1916, 27
[21] Časopis *Obnova* ze dne 21. září 1906 a ze dne 23. listopadu 1906, dále *Zpráva o činnosti Městského průmyslového muzea pro severovýchodní část Království českého* z roku 1907 (na straně 41)

Roku **1912** se konala **Národopisná výstava Plzeňska**, na níž byly představeny také portrétní siluety. Projekt ideově navazoval na slavnou Národopisnou výstavu českoslovanskou a byl zorganizován Společností pro národopis a ochranu památek v Plzni. Významným členem společnosti byl L. Lábek, který o výstavě zveřejnil zprávu v *Českém deníku* ze dne 9. dubna 1912. Ladislav Lábek byl zakladatelem a ředitelem Národopisného muzea Plzeňska a řada siluet z dnešních sbírek Národopisného oddělení Západočeského muzea v Plzni byla určena právě jím. Ve svém pojednání o siluetách mimo jiné uvádí: „*Přes veliké rozšíření silhouet nemáme téměř zprávy o jejich původcích. Zřídka setkáváme se s prací označenou*.“ Na Národopisné výstavě pak byla jedinou „označenou“ siluetou silueta Jana Stehlíka z Čenkova, která se v plzeňských sbírkách nachází dodnes **[č. kat. 443]**. K plzeňské výstavě byl vydán drobný průvodce,[22] díky kterému víme, že byla siluetám vyhrazena celá výstavní skříň. Přesný počet ani popis exponátů však bohužel neznáme. I přes skromné rozměry průvodce se zde čtenář dozvídá řadu obecnějších informací o siluetování – ostatním tématům zde zdaleka nebyla věnována taková pozornost. Siluety očividně L. Lábka velmi zajímaly, a tak jim věnoval ještě dodatek na závěru katalogu. Zatímco na Národopisné výstavě Plzeňska byly portrétní siluety relativně významně zastoupeny, na obdobných velkých pražských akcích tomu tak nebylo. Ani na Jubilejní zemské výstavě v Praze roku 1891, ani na Národopisné výstavě československé v Praze roku 1895, kde bychom mohli očekávat alespoň malé zastoupení portrétních siluet, se s tímto typem portrétu nesetkáváme. Na Jubilejní zemské výstavě bylo vystaveno jen několik portrétních miniatur a ceroplastik.

Sedm let po brněnské výstavě uspořádalo **Uměleckoprůmyslové museum v Praze** obdobnou výstavu miniatur a drobných podobizen. Výstava se konala od 16. února do 25. března roku **1913**. Autorem výstavy i katalogu je František Xaver Jiřík, budoucí ředitel muzea.[23] Již z názvu je patrné, že hlavní důraz byl v tomto případě kladen nikoli na siluety, nýbrž na malované portrétní miniatury. Ty byly na výstavě zastoupeny 409 exempláři pocházejícími většinou ze soukromých sbírek. V krátkém úvodním slovu v katalogu vysvětluje F. X. Jiřík nutnost uspořádání výstavy **[obr. č. 2]**. A tou byla skutečnost, že zatímco v okolních zemích, hlavně v Rakousku, již byly miniatury systematicky zkoumány, v českých zemích bylo teprve třeba položit základy tomuto bádání. Jiřík skutečně inicioval systematický výzkum portrétních miniatur a částečně i siluet, na ty však zatím v podstatě

[22] LÁBEK-MACHÁČEK 1912

[23] JIŘÍK 1913. Jiřík byl také autorem výstavy skleněných předmětů ze sbírek G. E. Pazaurka, která se uskutečnila v Uměleckoprůmyslovém museu v roce 1932 a která mimo jiné obsahovala i některé portrétní siluety. Řadu z nich pak Pazaurek muzeu věnoval. Jiřík je autorem i psaného průvodce výstavou, viz JIŘÍK 1932.

nikdo badatelsky nenavázal. Samotná výstava byla vyvrcholením cyklu Jiříkových přednášek věnovaných tomuto druhu umění. Autor dále v úvodu vysvětluje, že vystavený materiál není možné vždy posuzovat ryze po kvalitativní stránce, nýbrž že je třeba vystavené exponáty chápat jako kulturní dokument své doby a výstava si klade za cíl ilustrovat tehdejší pestrost drobných portrétů. Vedle malovaných miniatur byly vystaveny také drobné portréty vzniklé v médiu litografie, kresby, akvarelu, daguerrotypii, fotografie i v podobě siluet, tedy pomyslných konkurentů miniatur. Návštěvníci si mohli prohlédnout celkem 75 siluet (doslovně silhouet), což je poměrně velké množství, 21 z nich bylo signováno, ostatních 54 bylo anonymních. Mezi signaturami se objevuje například jméno Vavřince Klingera, Františka Měřínského či Vojtěcha Benedikta Juhna, stejně jako na brněnské výstavě byly i zde vystavené siluety od Grasmeyera a vídeňského siluetisty Schmida. Pražská výstava očividně upřednostňovala domácí autory, stejně tak jako zápůjčky z domácích sbírek – vzhledem ke jménům siluetovaných osob. Mezi portrétovanými byli převážně měšťané, dále aristokraté (hrabata Mensdorf-Pouilly, knížata Lobkowiczové) a církevní hodnostáři, mezi nimiž jednoznačně dominovali strahovští premonstráti, kteří zde byli zastoupeni několika samostatnými siluetami a souborem 107 siluet s názvem *Sacri et Canonici* (…), který je dodnes uložen ve sbírkách Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Většina siluet byla datovaná do 30. let 19. století, nejstarší exponát pocházel z 90. let 18. století, naopak nejmladší z roku 1862. Co se týče použitých technik, velmi často si mohli návštěvníci výstavy prohlédnout siluety na zlaté folii (technika verre églomisé), dále vystřihované a reliéfně vytlačované siluety a siluety malované tuší. Vystaveným siluetám zcela dominovaly (vzhledem k tématu výstavy) portrétní siluety, pouze poslední vystavený exponát s katalogovým číslem 485 představoval siluetové výjevy z Kristova života z doby kolem roku 1840. Pod číslem 477 byly vystaveny dvě šablony stínových obrázků z první poloviny 19. století, které zřejmě sloužily k obkreslování a následnému vystřihování.

Recenzi výstavy publikoval v *Národních listech* K. B. Mádl, v níž věnoval relativně velký prostor portrétním siluetám.[24] Mádl se dotkl řeckého mýtu o počátku malířství, zmínil některé z užívaných technik, výtvarné předchůdce siluet a Lavaterovu fyziognomii. Celkově Mádl nehodnotí siluety nijak vysoko: „*Po boku barevné miniatury monochromní stínorys* (…) *zdál se arci jen ochuzenou a chudou podobiznou…“*, zároveň je však nijak neodsuzuje, což dokládá i skutečnost, že jim byla věnována téměř polovina jeho recenze. V souvislosti s tvorbou G. J. Schulze dokonce označil jeho siluety za *„šťastnější část* (jeho) *pozůstalosti“*.

[24] MÁDL 1913, 17

Za posledního českého siluetistu pak Mádl označil vedle Schulze – pro mnohé možná překvapivě – Mikoláše Alše.

Na obě předchozí výstavy svým způsobem navázala výstava z roku **1916** pořádaná **Městským museem pražským**, jehož odborným asistentem byl v té době V. V. Štech. Výstava se konala v prostorách Staroměstské radnice a byla nazvána *Praha 1750-1850. Památky literární, umělecké a občanské*. Jednalo se o velice rozsáhlý výstavní projekt čítající na stovky exponátů, jehož cílem bylo zmapovat společenský, kulturní a umělecký vývoj hlavního města. Mezi vystavenými exponáty bylo jak volné umění zastoupené především obrazy, tak umělecké řemeslo v podobě porcelánu, skla, šperků a textilu české provenience. Předměty ilustrovaly proměny pražských měšťanských domácností od rokoka a klasicismu po biedermeier. Vystaveno bylo i několik portrétních siluet, kterým sice nebyl věnován ve stejnojmenném průvodci výstavou žádný slovní doprovod, nicméně byly evidentně považovány za nedílnou součást tehdejší kultury. I přesto byl poměr mezi desítkami vystavených portrétních miniatur a několika málo siluet velmi nevyrovnaný. Návštěvníci výstavy si mohli prohlédnout *„siluetovou podobiznu dítka z r. 1835“* od neznámého autora z majetku slečny Bubeníčkové a *„siluetu dámy v šatu ze zač. stol. XIX“* rovněž ze soukromé sbírky. Výstavní pokoj č. XXIV. byl vybaven souborem nábytku z doby předbřeznové, u kamen byla rozmístěna *„skupina akvarelů, kreseb a siluet“*. Jednalo se o podobizny členů rodiny Jana Hlaváče, sládka U Šenfloků z let 1846-9. Na závěr výstavy si mohl divák prohlédnout soubor prstenů zapůjčený Náprstkovým muzeem, *„z nich vynikají prsten se siluetou pána...*“. Siluety nebyly prezentovány jako ucelený soubor, ale byly zařazeny do různých oddílů výstavy, čímž se vlastně ilustrovala pestrá škála jejich uplatnění. Celkově však byly v záplavě jiných sbírkových předmětů spíše jen snadno přehlédnutým vizuálním doplňkem. Obdobně posloužily siluety jako drobný doplněk ilustrující pestrou škálu dobové tvorby na některých dalších výstavách – například v roce 1981 na výstavě portrétů z 19. století pořádané Vlastivědným muzeem v Ústí nad Labem, v roce 2000 na výstavě věnované grafické produkci rodiny Balzerů konané na zámku v Kravařích, či v roce 2007 na výstavě *Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780-1800*. Třemi zmíněnými velkými výstavními projekty se tak uzavřela krátká „éra“ výstavního zájmu o tento druh drobného portrétu a tato odmlka trvá v podstatě dodnes. Výjimku tvoří šestice siluet ze sbírek UPM v Praze prezentovaných v rámci výstavy *V lesku zlata, v záři barev* (UPM, 27. 2. – 27. 9. 2020). Pokud jsou v dnešní době siluety někde vystaveny, plní spíše doplňkovou dekorativní funkci. Siluety se zatím dalších samostatných výstav nedočkaly. Důvodů může

být několik – nevyhovující technický stav řady hypotetických exponátů z českých sbírek, anonymnost většiny siluet a neurčenost siluetovaných osob, předpokládaný nezájem laického i odborného publika kvůli zdánlivě nepřitažlivé vitalitě tohoto druhu portrétu a patrně nezájem ze strany kurátorů, který má za následek i nezpracovanost fondů siluet v českých sbírkotvorných institucích.

II.4 Portrétní siluety na zahraničních výstavách

Na rozdíl od českých zemí, kde se odehrály jen dvě velké výstavy siluet (přičemž ta pražská byla primárně zaměřena na portrétní miniaturu), se v zahraničí konalo nepoměrně více výstav, z nichž zmíním jen ty nejznámější. Řada z nich byla uspořádána v Německu, což nás nepřekvapí vzhledem k historickému vývoji siluetování a vzhledem ke všem příručkám vydaným na území dnešního Německa. Před rokem 1906 uspořádalo Werckmeisters Kunsthandlung v **Berlíně** výstavu siluet, kterou zmiňuje Julius Leisching ve svém článku o brněnské výstavě v *Maehrisches Gewerbe-Museum Mitteilungen* (1906). Roku 1909 uspořádalo Kunstgewerbemuseum výstavu siluet v **Düsseldorfu**. Před rokem 1916 se konala výstava siluet v **Gdaňsku**, které bylo tehdy součástí Německa, informaci o tom podává Walter Rothbarth ve své stati o siluetách v *Mitteilungen des Erzherzog-Reiner-Museums in Brünn* (1916). Katalogy k těmto výstavám však bohužel nejsou snadno dostupné. Naopak k berlínské výstavě *Ausstellung moderner geschnittener Silhouetten* z roku **1912** se do dnešních dnů dochoval katalog, jehož úvod napsal známý německý historik umění Max Osborn (1870-1946).[25] Výstava si kladla za cíl zmapovat 150 let siluetování, od období rokoka po současnost s důrazem na moderní tvorbu. Vystavený materiál M. Osborn rozdělil do čtyř skupin: a) klasická tradice zahrnující v sobě soudobé pokusy o siluetové kompozice á la rokoko či moderně vyhlížející portrétní siluety vytvořené původními technikami, b) poklasická tradice označující styl Paula Konewky, Karla Fröhlicha a jejich následovníků, kteří se věnovali nejrůznějším tématům jako dětské a pohádkové výjevy, sportovní či divadelní scény, to vše s velkým důrazem na virtuózní drobnopisné provedení, c) moderní „Schwarzbilder“ založené na nové stylizaci a zvýraznění černo-bílého kontrastu tematizující sociální, historické, biblické či legendistické motivy, d) skutečně inovátorské siluety pracující nově i s barvou. Právě poslední skupina zažívala touto výstavou svůj debut, v čele s prezentovanou tvorbou vídeňského Otto Böhlera (1847-1913), jenž se proslavil svými karikaturními portréty a žánrovými scénami z dění na současné hudební scéně. Osbornovo rozdělení moderní produkce siluet je velmi zajímavé, ilustruje tehdejší pestrost siluetování

[25] OSBORN 1912

navazující nejen na tradici portrétních siluet ale i na dlouhou historii vystřihování. Nabízí se porovnání těchto kategorií s tehdejší českou tvorbou.

Od prosince roku 1971 do ledna roku 1972 pořádala **Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin** výstavu s prostým názvem *Schattenrisse*. Byly na ní vystaveny exponáty z depozitáře knihovny, jejichž výběr měl za cíl poskytnout návštěvníkům přehled o vývoji siluetování v Německu od knihy vystřihovaných siluet z roku 1743 po tehdejší současné siluetisty, kteří našli uplatnění v knižní ilustraci a volné grafice. Nejvýrazněji zastoupena z nich byla tvorba Ernesta Heinemanna zabývajícího se ilustracemi antických dramat. Autoři výstavy kladli důraz právě na propojení siluet s psaným textem, což je vzhledem k prostředí knihovny přirozené. Počátky ilustrování formou siluet podle nich spadají do období biedermeieru s odkazem na Adelu Schopenhauer (1797-1849), sestru známého filozofa, která vystřihovala siluetové ilustrace k básním J. W. Goetheho.[26] Svým zaměřením na vztah siluet a literatury berlínská výstava navázala na *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*, jež se konala v Lipsku roku 1914.

Ve stejném roce jako berlínská knihovna uspořádala svou vlastní výstavu siluet také londýnská **National Portrait Gallery**. Její autorkou byla historička umění Peggy Hickman, jež se dlouhodobě zabývala tématem portrétních siluet.[27] Exponáty pocházely jak ze sbírek pořadatelské instituce, tak z Victoria and Albert Museum a od soukromých sběratelů. Také v Británii však byla veřejnost seznamována s tamními siluetami již mnohem dříve. Zmiňme zde ještě výstavu z roku 1930, na níž byly ve Victoria and Albert Museum sice vystaveny převážně portrétní miniatury, ale i poměrně velké množství siluet, které převážně pocházely ze sbírek kapitána Desmonda Cokeho (1879-1931).[28]

Do procesu prezentování siluet veřejnosti se brzy zapojily i sbírkotvorné instituce v USA. Jednou z prvních amerických výstav, na nichž byly siluety ve větší míře vystaveny, bylo *Second Biennial Exhibition of Old and Modern Handicraft* uspořádané roku 1915 v **Baltimoru** místním Řemeslným klubem. Sekretářka klubu, Emily E. Graves, informovala o proběhlé výstavě v časopise *Art and Progress* formou krátké stati s názvem *Art in Black and White*.[29] Díky ní víme, že nejstaršími vystavenými exponáty byly vystřihované skupinové siluety signované panem Herberem z Ženevy a siluety vystřihované lady Hamilton, ženou

[26] POPITZ 1972
[27] HICKMAN 1975; HICKMAN 1971
28 LONG 1930
[29] GRAVES 1915, 456-459

Sira Williama Hamiltona, obojí přibližně ze 70. let 18. století. Návštěvníci bienále si mohli prohlédnout především siluety od amerických autorů, či od zahraničních autorů působících v USA, z nichž byl nejvýraznější původem francouzský siluetista August Edouart (1789-1861). Vedle siluet byly prezentovány také další typy profilových portrétů, jakými jsou voskové portréty a Wedgwoodovy medailony. Zmíněné exponáty byly součástí oddělení bienále mapujícího staré řemeslo (Old Handicraft), ale stojí za zmínku, že i v druhém oddělení věnovaném modernímu řemeslu (Modern Handicraft) bylo představeno několik pokusů o siluetování. Baltimorské bienále je tak ilustrativním příkladem zájmu o siluety v první čtvrtině 19. století jak po stránce jejich vystavování, tak po stránce jejich tvoření. To dokazuje i výstava vystřihovaných siluet dánské siluetistky Else Hasselriis (1878-1953), jejíž tvorba byla představena americkému publiku roku 1923.[30]

Jedna z dalších významných amerických výstav se konala v roce 1940 v Galerii E **Metropolitního Muzea umění v New Yorku**. Jednalo se o prezentaci soukromé sbírky Mary Martin Collection, která se stala nedávno předtím součástí Muzea. Samotná sbírka obsahuje přes 500 exemplářů siluet a profilových portrétů od konce 18. století po současnost. Jedním z největších unikátů kolekce je silueta prezidenta Washingtona vytvořená rok před smrtí jeho vnučkou. Vystaveny byly opět výhradně siluety amerických autorů, mezi nimiž zaujímali výrazné postavení bývalý otrok Moses Williams, Miss Honeywell narozená bez paží vystřihující siluety ústy či Master Nellis narozený rovněž bez paží a používající k tvorbě siluet prsty u nohou. Výstavě byl věnován odborný článek v *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*.[31]

V novém tisíciletí se konaly dvě výstavy siluet, jež stojí za povšimnutí, a to především z toho důvodu, že výrazně aktualizovaly téma siluet.[32] Obě se odehrály na americké půdě. První z nich uspořádalo **The Studio Museum v Harlemu** v roce 2007 s názvem *Silhouette. Collection in Context*. Výstava se skládala z výběru fotografií, kreseb a soch z muzejních sbírek a vedle historie siluet představila návštěvníkům především současné umělce navazující a reagující na tradici siluetového vyobrazení. Autoři výstavy chtěli ilustrovat návrat siluet do současné populární kultury v hudebních videích, reklamách a současném umění. Specifický význam mají černé siluety pro americké a afroamerické umělce tematizující ve své tvorbě

[30] ABBOTT 1924, 578-581
[31] MAYOR 1940, 50-54
[32] Za zmínku také stojí výstava uspořádaná Ruským fondem kultury v Moskvě ve dnech 23. května až 15. září 2013 nazvaná *Eglomisé a siluety*, která prezentovala tvorbu siluet z dnešních soukromých sbírek. Více o výstavě viz http://www.rusiskusstvo.ru/news_p_3.html?id=977, vyhledáno 8. 4. 2020.

pozice utiskovatele a utiskovaných se zjevným odkazem na otrokářství a rasismus. V Harlemském muzeu byla vystavena díla Kary Walker, Roberta Pruitta či Hanka Willise Thomase. Tuto krátkodobou výstavu lze považovat za přímého předchůdce velké, půl roku trvající výstavy ve **washingtonské The National Portrait Gallery**. Výstava se konala od května 2018 do března 2019 a její kurátorkou byla Asma Naeem, kurátorka sbírky grafiky, kresby a nového umění, která dala projektu název *Black Out: Silhouette Then and Now*. Již z názvu je patrné, že si výstava klade za cíl prozkoumat spojitosti mezi historií a současností na poli siluet. Jak píše sama kurátorka, chtěla by objevit relativně neprostudovanou výtvarnou formu studiem bohaté historie a zhodnotit výraznou existenci siluet v současnosti. Projekt vychází ze skladby washingtonských sbírek a je tedy zaměřen na americkou produkci. Jedním z těžišť výstavy je tvorba již výše uvedeného Augusta Edouarta, který díky své plodné pracovní cestě po USA v očích místních kurátorů v podstatě zdomácněl. Divák si dále mohl prohlédnout „highlighty", jak je označuje sama kurátorka, v podobě dvojité siluety homosexuálního párů či siluetu osvobozené otrokyně v životní velikosti. Právě tímto důrazem na obskurní a divácky vstřícné motivy v siluetách navazuje washingtonská výstava na projekty typu Mary Martin Collection z roku 1940. Z tvorby současných umělců byly představeny panoramatické siluety ze života Afroameričanů na jižanských plantážích od Kary Walker, vystřihované nadživotní siluety tematizující dětský svět od kanadské umělkyně Kristi Malakoff, objekty pracující se světlem a stínem japonské umělkyně Kumi Yamashity či interaktivní digitální projekt reagující na návštěvníkův stín od Camille Utterback. Všechny zmíněné umělkyně jsou buď amerického původu, či zde žijí v USA. Je očividné, že efemérní téma světla a stínu, na němž jsou siluety založeny, oslovuje především ženy-umělkyně. V případě Kary Walker hraje svou roli také samotná černá barva odkazující jak na černou pleť amerických otroků, tak na negativní černé myšlenky jejich otrokářů, kteří se nechávali se svými rodinami v duchu biedermeieru siluetovat, čímž se paradoxně vizuálně přiblížili svým otrokům.[33]

Téma otrokářství a rasismus rezonuje v řadě amerických textů týkajících se portrétních siluet. Jedná se o specifický rys amerického uměnovědného bádání o siluetách. Na jednu stranu nelze chápat přítomnost otrokářského systému jako podnět pro vznik siluet, vzhledem k tomu, že evropské prostředí toto téma vůbec nereflektovalo i přes množství vytvořených siluet. Na druhé straně je toto téma v USA zcela oprávněné. V amerických sbírkách se totiž dochovaly jak siluety zachycující otroky, tak siluety vytvořené bývalými otroky. Ve formě černé siluety

[33] WICKHAM 2015, 335-354

bývali v novinách zobrazováni také uprchlí otroci, další detaily obličeje by je údajné příliš humanizovaly, jak píše Philip Kennicott.[34] Otázkou však je, zda se tak spíše nečinilo na základě lavaterovské fyziognomie založené na profilové siluetě. Tyto příklady každopádně stojí v paradoxním protikladu k otrokářským rodinám, jež se nechávaly zpodobňovat formou siluety. Jak výstižně napsal autor recenze v *Art Summary*, siluety odhalují paradox mezi americkými ideály o svobodě a traumatem z otroctví. To vše otevírá další téma, velmi časté v amerických textech, a to demokratičnost tohoto typu portrétování. Siluetami byli v americké společnosti zachyceni jak otroci, tak prezidenti a jako siluetisté se mohli uplatnit i fyzicky handicapovaní jedinci. Kurátorka dokonce označuje tehdejší americký zájem o siluety za znak rostoucí americké touhy po individualismu a osvobození se od Evropy, která reprezentovala staré aristokratické uspořádání ilustrované noblesními formálními portréty.[35] Asma Naeem, ale i další američtí autoři, vidí v siluetách vyjádření nové demokratické politické třídy a národní identity. V tom případě se však nabízí otázka, jak si lze vysvětlit množství siluet evropské šlechty… Americká interpretace portrétních siluet se zdá být vzhledem k americké historii logická a přesvědčivá, nezapadá však tolik do evropského kontextu siluetování, který je třeba brát v potaz o to víc, že se siluetování nejprve objevilo v Evropě a na americkou půdu bylo „dovezeno“ s evropskými imigranty. Washingtonskou výstavu doprovází stejnojmenná kniha, jež si klade za cíl zmapovat historické kořeny a dopady siluet coby americké umělecké formy na současné umění.[36]

Závěrem lze podotknout, že zmíněné výstavy měly i přes svou kvalitu a rozsáhlost většinou výhradně regionální fokus, kdy svým zájmem obvykle nepřesáhly politické hranice. Řada zmíněných výstav, ať se konala v kterékoli době, poukazovala na trvající aktivní zájem o siluetování, což se týká i dvou amerických recentních výstav.

II.5 Zhodnocení

Portrétní siluety se zdají být nezajímavou a opomíjenou částí dějin umění. Opak je ovšem pravdou, což dokládá i skutečnost, že zde byl uveden pouze zlomek existující literatury na toto téma, mluvíme-li v evropském a americkém kontextu. České dějiny umění částečně objevily toto téma v podstatě paralelně se zahraničím, na rozdíl od něj se však domácí zájem nerozvinul v komplexnější zmapování problematiky siluet. Portrétní siluety byly zpočátku předmětem zájmu badatelů i širší veřejnosti především v Německu a v Anglii. V dnešní době jsou vedle Anglie vůdčí zemí ve studiu siluet USA. Nejmodernější přístupy obou anglicky

[34] KENNICOTT 2018
[35] STAMLER 2018
[36] NAEEM 2018

hovořících zemí mohou být zastoupeny dvěma velkými projekty. Prvním z nich je britská databáze *Profiles of the Past. 250 years of British Silhouette History*: *Explore – Learn – Contribute – Share.* Tato webová stránka nabízí virtuální sbírku siluet, informace o umělcích, technikách a datování.[37] Autorem projektu je The Brunswick Town Charitable Trust a Silhouette Collectors Club, kteří spolupracují s University of Brighton. Organizátoři pořádají také workshopy a každoroční výstavy siluet v Brightonu. Druhým projektem je *Shades and Shadow-Pictures: The Materials and Techniques of American Portrait Silhouette*. Jeho autorem je American Institute for Conservation, spolu s Yale Center for British Art and Yale University Art Gallery a jedním ze zapojených badatelů je Penley Knipe, konzervátor prací na papíru a vedoucí laboratoře v Harvard Art Museum. Americký projekt přistoupil k siluetám po ryze materiální stránce a na základě laboratorních výzkumů se věnuje použitému typu papíru, barev atd. v siluetování.[38]

[37] http://www.profilesofthepast.org.uk/, vyhledáno 3. 4. 2019
[38] https://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-07.html, vyhledáno 3. 4. 2019

III. Filozofické aspekty portrétních siluet

Vznik a rozmach siluetového způsobu portrétování je spjat s dobou osvícenství. Ta zahrnovala rozvoj racionality, dobových nauk o člověku a celkově nový postoj k člověku jako jedinci, mj. ve vlivném proudu sentimentalismu (Empfindlichkeit). Právě v éře osvícenství se ujala představa, že co možná nejpřesnější způsob zachycení lidské podoby siluetou je stejně (nebo možná ještě více) výstižný jako volnější malířský přístup k vyjádření lidské podoby a charakteru. Obkreslení stínu lidského profilu a jeho následné vystřihnutí z černého papíru bylo základním postupem při tvorbě portrétních siluet. Lze jej dokonce označit za vůbec nejpůvodnější metodu a nejstarší siluety vznikaly právě tímto způsobem. Je tedy možné říci, že podstata portrétních siluet je založena na paradoxním spojení obyčejného stínu majícího zdánlivě mizivou vypovídací hodnotu a snahy o co nejvěrnější zobrazení podoby a povahy člověka pomocí znázornění jeho profilu. Tento paradox je ostatně obsažen v samotném termínu „portrétní silueta“, v němž můžeme vytušit propojení deskriptivního (realismus portrétování) a tušeného, nejasného (silueta). Stínu jako takovému i stínu ve vztahu k výtvarnému umění již byla věnována značná pozornost.[39] V souvislosti s portrétními siluetami je však třeba zaměřit se na dílčí téma, jakým je stín ve vztahu k portrétnímu umění.

III.1 Paradox obsažený ve stínech

Termín „portrétní silueta“ v dnešní době zcela převládá v uměnovědné literatuře, v minulosti však byly siluety častěji označovány termínem odkazujícím na jejich vznik, tedy stínorysy, stínové portréty, stínové obrázky, v anglicky hovořících zemích také „black types“ či přímo „shades“. Je pozoruhodné, jak ambivalentní postoj byl vůči stínu v souvislosti se siluetami zaujat. Na jednu stranu bývá stín chápán pozitivně, jako nedílná součást lidské existence, na druhou stranu bývá stín především v západní kultuře spojován s neznámem a s nebezpečím. Každý jedinec je doprovázen svým stínem z podstaty přírodních zákonů. Velmi výstižně je tento prostý fakt vyjádřen v novele *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla* (1814) spisovatele Adelberta von Chamisso. Hlavní hrdina považující stín za něco bezcenného prodá svůj stín ďáblovi, následně je však celou společností zavrhnut. Člověk bez stínu je v podstatě vnímán jako člověk bez vlastní identity, jako neúplný jedinec. Victor Stoichita, historik umění zabývající se hermeneutikou a antropologií obrazu, dokonce hovoří o takzvaném stínovém stádiu, které je podle jeho názoru neméně důležité jako Lacanovo zrcadlové stádium, na něž

[39] STOICHITA 1997b; GOMBRICH 1995; BAXANDALL 2003

stínové stádium navazuje.[40] Odraz jedince v zrcadle a jeho vržený stín mají skutečně velice podobný podíl na ontologickém procesu vnímání sebe sama. Zároveň je přirozené, že dítě nejprve rozezná svou identitu pomocí ryze mimetického odrazu a až poté pomocí efemérnějšího a částečně odosobněného stínu.

Stín je sice projevem, popřípadě důsledkem naší materiální, tělesné stránky, zároveň je ale chápán jako atribut našeho lidství. Tato myšlenka se objevila již v antickém Řecku, kdy lidé věřili, že po odchodu na onen svět, se mohou zesnulí vrátit jen v podobě nehmotného přízraku „eidolon", který býval označován právě jako stín.[41] I Dante oslovuje na začátku *Božské komedie* zesnulého básníka Vergilia „*Ať kdokoli jsi, člověk nebo stín*" a se stíny se následně setkává hned za branou pekla, kde představují duše ani zatracených ani spasených.[42] Podle Hanse Beltinga Řekové vnímali svůj stín jako zlou předtuchu své stinné existence na onom světě, kde již nebudou schopni vrhat svůj vlastní stín a naopak se budou sami stínu podobat.[43] Stín lze tedy interpretovat jako skutečnou esenci lidské duše/psýché. Právě na této myšlence je založena teorie Johanna Kaspara Lavatera (1741-1801), švýcarského pastora a propagátora fyziognomie, které se budu věnovat o trochu později.

Stín je vnímán nejen jako důkaz něčí existence, ale zároveň (což je velmi pozoruhodné) jako důkaz něčí absence. Pohybuje se mezi touhou, ztrátou a vzpomínkou. Pozorujeme-li něčí stín, nevidíme člověka jako takového. Tím spíše zafixovaný stín je pouhým odkazem na člověka, jehož existence zde již absentuje. Názorně je to ilustrováno v Pliniově textu o počátku malířství v *Historia naturalis*. Plinius zde uvádí, jak korintská dívka obkreslila stín svého milého před jeho odchodem z domoviny. Skutečný stín „odešel" s mladíkem, ale obrys tohoto stínu sloužil dívce jako vzpomínka se snahou o zpřítomnění absentujícího. Stín je v tomto případě doslovným zpřítomněním nepřítomného. Přesně takovým způsobem lze nazírat na portrétní siluety, které Emma Rutherford výstižně označuje za „*dekorativní formu naplněnou sentimentem*".[44] Černá barva siluety, stín absentujícího zobrazující nicméně jeho věrnou podobu – to vše činí ze siluet dokonalý objekt vzpomínek, ať již vzpomínek na živé, či mrtvé. Právě černá či šedá barva dodávají portrétním siluetám funkci nostalgického aktu vzpomínání. Absence barvy (protože černá bývá označována také za nebarvu) se rovná absenci zobrazeného subjektu a činí z černé a šedé symbolické barvy ztráty a vzpomínání. Zdá se, že

[40] STOICHITA 1997b, 30
[41] RUTHERFORD 2009, 8; HENAAN s.d.
[42] DANTE ALIGHIERI 1996, 6 a 9
[43] BELTING 2011, 18 a 20
[44] RUTHERFORD 2009, 7

i samotné profilové „neúplné“ zobrazení mělo svůj význam, jak dokládají profilové portréty a fotografie zesnulých na smrtelném loži, či vzpomínka z dětství Giorgia de Chirica, jehož první kresbou byla kresba profilu zesnulého otce.[45] Henry Bergson dokonce píše o našem habituálním zvyku vnímat stín jako absenci, pokud však tento zvyk překročíme, uvědomíme si, že se jedná o realitu stejně jako samotné světlo. Neboli stín má svou vlastní existenci, rovnocennou k existenci světla. Nicméně je třeba dodat, že pro korintskou dívku měl zafixovaný stín jejího milého větší význam coby živoucí obrys než odkaz na jeho absenci. Takovýto druh vyobrazení tak paradoxně umožňuje zpřítomnit existující (respektive dříve existující) pomocí absentujícího.

V každém případě siluety a stíny představují vizuální formu naplněnou emocemi, jak to dokládá mimo jiné příklad J. W. Goetheho. Údajně jej hluboce okouzlila silueta Charlotty von Stein a mezi oběma panovalo velmi silné pouto. Sílu vyobrazení blízké osoby v podobě siluety přirovnává Roland Barches téměř k fetiši.[46] Do zdánlivě objektivního a neutrálního zachycení lidského stínu si pozorovatel promítá své city a ideje. Stojí za zmínku, že Roland Barches označil siluety za „Somatographie“, což je disciplína, která analyzuje a graficky znázorňuje pracovní pohyby a polohy lidského těla.

Je zajímavé, že zatímco Plinius klade stín do souvislosti s počátkem malířství, Platon jej klade do souvislosti s počátky vědění/poznání/filozofování. V jeho *Podobenství o jeskyni* hrají stíny klíčovou roli, kdy uvěznění lidé nevnímají stíny jako stíny, ale považují je za skutečnost – nikoli za stíny skutečných věcí. Dokud vězni znali jen stíny, nemohli poznat pravou povahu skutečnosti. Platon se v *Podobenství o jeskyni* pochopitelně nezaobírá problematikou stínů, ty mu slouží jen jako názorný příklad k vysvětlení procesu lidského poznání. Nicméně je zajímavé, jakým způsobem Platon staví stíny do protikladu ke skutečnosti, jejíž součástí přeci stíny vždy jsou (jak bylo ilustrováno například v *Příběhu Petra Schlemihla*). Prostřednictvím Platona – byť nepřímo – můžeme dospět ke dvojí podstatě stínu. Za prvé, stín „materiální“ založený na nedostatku světla, který je vždy skutečný a jehož existenci nelze popřít. Za druhé, stín „zobrazující“ jenž zpřítomňuje absentující reálnou věc, kterou může i určitým způsobem transformovat, jak je tomu v podstatě v Platonově jeskyni. V sémiotické terminologii se jedná v prvním případě o stín-index, protože vyjadřuje přímou souvislost mezi člověkem a jeho stínem, v druhém případě se jedná o stín-ikón, kdy přítomnost člověka není pro existenci stínu nezbytně nutná. Portrétní siluetu lze označit za „zobrazující stín“ zafixovaný ovšem na papíře,

[45] KENAAN 2018
[46] NEUMANN 2013, 87-105

který zpětně odkazuje nejen na reálnou postavu siluetovaného, ale také na jeho „materiální" vržený stín. Zatímco u Plinia slouží stín k zafixování reality, u Platona vede k její desinterpretaci. Právě s desinterpretační rovinou stínu a siluet pracuje současná umělkyně Kara Walker, která jejich prostřednictvím nabízí jiný pohled na kulturní, rasové a sexuální stereotypy. Se „stínovým klamem" pracuje takzvaná ombromanie neboli stínohra. Dnes je spíše známá malým dětem, ale na konci 19. století byla v Paříži na vysoké úrovni provozována Félicienem Treweyem. Jedná se vlastně o vyšší stupeň desinterpretace, protože zatímco v Platonově jeskyni dochází k ztotožnění stínů se skutečnými objekty, které je vrhají,[47] ve stínohře jsou ztotožňovány stíny s lidskýma rukama, které napodobují stín vržený nepřítomným objektem.[48] Záměna objektu či osoby s jejich vrženým stínem byla oblíbeným humorně-sarkastickým motivem objevujícím se v humoristických časopisech konce 19. století a výjimečně i na některých siluetách. Příkladem je oboustranná silueta z Veltrus (VR01989) **[č. kat. 399]** znázorňující postavu (patrně rakouského) vojáka, při pohledu na druhou stranu však divák zjistí, že stín nevrhá postava vojáka, ale čerta v odraném oděvu.

S dvojí podstatou stínu pracoval Paul Gauguin, jak to vyplývá z jeho dopisu adresovaného jinému umělci Émilu Bernardovi z roku 1888: „*...I will get as far as possible from that which gives the illusion of a thing, and since shadows are the trompe l´oeil of the sun* (!), *I am inclined to do away with them. If in your composition, shadow enters as a necessary form, it´s a completely different thing. Thus if instead of a figure you put the shadow only of a person, that is an original point of departure, the strangeness of which you have calculated*."[49] (…Odprostím se, jak jen to bude možné, od toho, co vyvolává iluze, a jelikož stíny jsou trompe l´oeil slunce, hodlám s nimi skoncovat. Pokud stíny vniknou do tvé kompozice jako nezbytná forma, je to zcela jiná záležitost. Proto, jestliže místo postavy zobrazíš pouze její stín, je to originální bod tohoto odchodu od iluzí, zvláštnost, s níž musíš počítat.) Tímto citátem lze částečně vysvětlit, proč nejen P. Gauguin, ale také řada avantgardních umělců konce 19. století malovala své obrazy specifickým způsobem; na jednu stranu jsou na jejich obrazech zobrazeny předměty a osoby, které žádný stín nevrhají, na druhé straně se na jejich obrazech setkáváme s figurami zobrazenými jen v podobě stínu (či siluety). Gauguin tedy neuznává stín „materiální", který je podle něj pouhým klamem lidského oka, a naopak

[47] Lidé před jeskyní nosí „*…podoby lidí a zvířat z kamene i ze dřeva i všelijak vyrobené*." Viz PLATÓN 2014, 269

[48] Zřejmě ne náhodou nazvali autoři návodů ke stínohře svou knížku Virtuální realita, viz Čestmír Kocar, *Virtuální realita*, Brno 1997.

[49] FORGIONE 1999, 490. Autorka se ve svém článku zabývá siluetami v souvislosti se samotným stínem, jak byl vnímán umělci na přelomu 19. a 20. století.

upřednostňuje stín „zobrazující“ v podobě siluet, které lze chápat spíše jako znaky a které jsou schopny dodat vyobrazení dojem zvláštnosti. To vše je vedeno snahou o odmaterializování malby a naopak o její oduchovnění.

III.2 Jaká je podstata siluet?

Je pozoruhodné, jak rozporné interpretaci se stínu dostalo. Zatímco Plinius a Lavater jej vnímali jako otisk reality, Victor Stoichita jej považuje za stádium nejvzdálenější od reality, jakýsi odhmotněný filtrát reality, obdobně jako to ilustruje Platon v *Podobenství o jeskyni*. Je třeba si také uvědomit, že v případě portrétních siluet vlastně nejde o mimesis jako v malovaných portrétech, ale primárně jde o zafixování stínu na ploše, kde se samotný stín nachází, jak to ilustruje Plinius – stín byl zafixován přímo na zdi, na kterou byl vržen. Jak poukazuje profesor filozofie univerzity v Tel Avivu Hagi Kenaan, percepce stínů a portrétních siluet diváka aktivuje, protože musí z vlastních zkušeností či vzpomínek rozpoznat detaily siluetovaného.[50] Podobným způsobem pracuje se siluetami výše zmíněná umělkyně Kara Walker: „*Silhouettes became a blank space that you can project your desire into. It can be positive or negative. It´s just a hole in a piece of paper and it´s the inside of that hole*.“[51] (Siluety se staly prázdným prostorem, do něhož si můžete promítnout své touhy. Ty mohou být pozitivní či negativní. Je to jen díra v kusu papíru a [naše touhy] jsou uvnitř této díry.) Silueta nabízí divákovi větší pole pro interpretaci v porovnání s deskriptivním malovaným portrétem. Silueta neobsahuje žádná mimetická vodítka kromě obrysové linie, na základě níž je siluetovaný rozpoznán. To lze chápat jako další paradox, protože jak konstatoval již Merleau-Ponty, kontury v našem běžném vidění a světě nejsou viditelnými liniemi. Obkreslením obrysu stínu tedy korintská dívka proměnila náš kulturní postoj k vizuálnímu. Podle Hagi Kenaana přímo dovolila vizuálnu, aby se demonstrovalo jako vizuálno.[52]

Platon ve svých textech několikrát použil řecké slovo skiagraphia, které lze přeložit jako „malování stínem“. Jak je zřejmé z *Podobenství o jeskyni* a z teorie idejí Platon nemohl hodnotit stíny a stínové malířství příliš pozitivně. Tento negativní pohled zpochybnil ve 2. století n. l. Philostratos v *Životě Apollonia z Tyany*, kde napsal, že dokonce i když je vyobrazení vytvořeno pouze ze stínu (skia) a světla (phos) a nemá žádné kontury nebo substanci, může stále vyjádřit „podobnost“ – podobu a výraz, skromnost a statečnost, jak dokládá následující citát z anglického překladu: „*…but we must also concede the name of a painting to an outline drawn without any color at all, and composed merely of shadow and*

[50] KENAAN 2018, 26
[51] WICKHAM 2015, 336
[52] KENAAN 2018, 26

light. For in such designs we see a resemblance, we see form and expression, and modesty and bravery, although they are altogether devoid of color…"[53] (…ale musíme také přiznat pojmenování malířství bezbarvé obrysové kresbě skládající se jen ze stínu a světla. U takových kreseb vidíme podobnost, vidíme formu a výraz, skromnost a statečnost, i když jsou zcela bez barev.) Philostratos dále poukazuje na to, že ani při mimetické úloze portrétního malířství nejsou barvy nezbytně nutné, což dokazuje v podstatě prostřednictvím fyziognomie: „*and neither blood is represented, nor the color of a man's hair or beard; nevertheless these compositions in monochrome are likenesses of people either tawny or white, and if we drew one of these Indians with a pencil without color, yet he would be known for a negro, for his flat nose, and his stiff curling locks and prominent jaw, and a certain gleam about his eyes, would give a black look to the picture and depict an Indian to the eyes of all those who have intelligence*."[54] (a ačkoli není zobrazena ani krev, ani barva lidských vlasů či vousů, jsou tyto monochromní kompozice věrohodným zobrazením žlutohnědých či bílých lidí a kdybychom nakreslili jednoho z těchto Indiánů [?] jen tužkou bez barev, rozpoznali bychom, že se jedná o černocha díky jeho plochému nosu a kudrnatým vlasům a výrazné čelisti a jistému lesku jeho očí, to vše by dodalo jeho vyobrazení černé vzezření a všichni, kdo jsou inteligentní, by ve vyobrazení rozeznali Indiána.) Philostratus pochopitelně nezmiňuje konkrétně portrétní siluety, ale přesně na tomto principu monochromní siluety fungují, jak to dokládají nejen Lavaterovy ilustrace, ale například také fyziognomicky i etnograficky věrné siluety dvou Číňanů z Grafické sbírky Národní galerie v Praze či siluety afroamerických otroků. Philostratos dále v textu formuluje myšlenku, že absence barvy je spojena s absencí zobrazeného předmětu, čímž se opět vracíme k pojetí stínu referujícího na cosi absentujícího.

III.3 Profil a stín

Věnujme se nyní přímo zájmu o stín, profil a siluety na konci 18. století a v průběhu 19. století. Je zřejmé, že i v této době pokračuje ambivalentní vztah k stínu a siluetám. Na jedné straně stojí nové vědecké poznatky k teorii stínu a doslova masový zájem o siluety, na druhé straně se setkáváme až s pejorativním hodnocením siluet a to nejen u kritiků fyziognomie, ale i u samotných zastánců tohoto typu portrétování. I samotný termín „silueta" byl v počátku hanlivým označením. Jedná se o neúplný, polovičatý portrét. Siluety navíc postrádají vyobrazení očí, které bývají tradičně považovány za okna do duše portrétovaných,

[53] Překlad F. C. Conybeare z roku 1912, dostupné: http://www.livius.org/sources/content/philostratus-life-of-apollonius/philostratus-life-of-apollonius-2.21-25/, vyhledáno 10. 11. 2018
[54] Ibidem

a pohled portrétované osoby leckdy nese poselství jejího vnitřního života. Zvláštností profilu také je, že člověk nikdy bezprostředně nevidí svůj vlastní profil, z toho důvodu vkládají malíři do profilového vyobrazení skryté významy, a to především do profilového autoportrétu, jenž je však paradoxně jen těžko technicky proveditelný. Právě profil dodává stínu jeho mimetickou schopnost, stín pozorovaný en face má jen minimální vypovídací hodnotu. A jak správně uvádí Victor Stoichita, jen v profilu obrýsovaného stínu mohou koexistovat mimesis a index, založené na podobnosti a fyzickém spojení.[55] Na druhou stranu má profilové vyobrazení dlouhou tradici sahající do antiky v podobě profilových vyobrazení císařů na mincích a architektuře. Spolu s renesančním portrétním odkazem tak v sobě profilové vyobrazení patrně nese ducha noblesnosti a urozenosti lidského jedince a zřejmě také proto konvenovalo osvícenské společnosti.

Antickou tradici má také věda zvaná fyziognomie, která je založena na myšlence, že se vnitřní charakter člověka odráží v rysech jeho tváře. Jde v podstatě o další dobový paradox, kdy i v racionální osvícenecké společnosti měly své místo pochybné nauky a mysteriózní sedánky. Nebo se naopak jednalo o snahu zvědečtit nevědecké praktiky? Portrétní siluety byly hojně užívány jako ilustrační materiál pro fyziognomické studie, protože je to právě profil stínu, který je prvotním obrazem člověka „das Urbild“. Victor Stoichita dále poukázal na Lavaterův inovativní přístup k fyziognomii a k stínům – ve skutečnosti to není lidská tvář, která odráží duši, ale stín této tváře.[56] Lavater tak navazuje na již zmíněnou antickou tradici, která zároveň rozeznává lidskou duši ve stínu a stín v duši. Právě onen stín v duši lze podle Lavatera pomocí fyziognomie odhalit, aby mohl být vyléčen. Tento koncept „die Seelensorge“ byl velmi palčivým tématem ve společnosti konce 18. století, jak dokládá četná literatura napsaná na toto téma. Victor Stoichita jde při interpretaci Lavaterovy nauky dále, podle něj je v Lavaterově osvícenském pojetí stín fyzickou manifestací ďábla v nás.[57] Nahlíželo však racionální osvícenství na stín skutečně tak negativně? A jak si lze vysvětlit siluetu samotného Krista reprodukovanou ve *Physiognomische Fragmente*?

III.4 Vnitřní versus Vnější

Zatímco výše zmiňovaný Johann Kaspar Lavater a Johann Wolfgang Goethe se bezprostředně zabývali siluetami, následující osobnost se o ně, pokud vím, nijak zvlášť nezajímala. Možná právě o to zajímavější je její drobná zmínka o siluetách vztahující se nicméně k jejich samotné podstatě. Jedná se o významného dánského filozofa Sørena Kierkegaarda (1813-1855) a jeho

[55] STOCHITA 1997b, 113
[56] Ibidem, 157
[57] STOICHITA 1997a, 133

nejslavnější knihu *Buď-Anebo* (*Enten – Eller*). V samotné předmluvě knihy se Kierkegaard obrací na čtenáře s hlavní myšlenkou prolínající se celou knihou: „*Možno Ti občas zišlo na um, milý čitateľ, trošku zapochybovať o správnosti známej filozofickej tézy, podľa ktorej vonkajšie je vnútorné a vnútorné je vonkajšie…Vždy keď som objavil protirečenie medzi tým, čo vidím a čo počujem, moje pochybnosti silneli a chuť pozorovať rástla*."[58] Kierkegaard pochopitelně neměl na mysli jen rozdíl mezi tím, co vidíme a slyšíme, ale i rozdíl mezi tím co vidíme a co je lidskému zraku ukryto. Na této „známé filozofické tezi" založené na přímé analogii mezi vnitřním a vnějším je založena fyziognomie a jí podobné nauky, kdy na základě vnějšího (fyziognomických obličejových rysů osoby) lze podle této nauky odvodit vnitřní (lidský charakter). Zatímco však obličej je viditelný, lidský charakter zůstává skrytý a projevuje se v podstatě nepřímo, zprostředkovaně pomocí chování jedince. Kierkegaard dále pokračuje ve své úvodní řeči, v níž zmiňuje osobní zkušenost se dvěma muži: „*Jeho vonkajšok bol v dokonalom protiklade voči jeho vnútru. Do istej miery to platí aj o tom druhom, asi v tom zmysle, že za pomerne bezvýznamným vonkajškom sa uňho skrýva akoby významnejší vnútrajšok*."[59] Ono „vnější" je snadno zachytitelné prostřednictvím výtvarného umění, především mimetickým portrétováním, které je schopné zafixovat vnější existenci subjektu. Jestliže však „vnější" nemusí vždy odpovídat „vnitřnímu", představují portréty jen neúplný obraz portrétovaného. Kierkegaard se relativně často zabýval výtvarným uměním, problematikou formy a prezentace.

Jak přesvědčivě uvádí Ragni Linnet, profesorka dějin umění na Kodaňské universitě, Kierkegaard se zajímal o význam umění coby psychogramu, schématického nástinu či diagramu, který v grafické formě přenáší informaci o psychologickém stavu jedince.[60] Umění jej tedy zajímalo především ve funkci psychologického portrétu. Portrétní malířství má však své limity, které jsou dány mimo jiné již zmíněným rozporem mezi „vnitřním" a „vnějším". V knize *Buď-Anebo* Kierkegaard upozorňuje právě na skutečnosti, které není idealistický mimetický obraz schopen zachytit. Kierkegaard v tomto ohledu vědomě navázal na Lessingovu esej *Laokoon* z roku 1766, založenou na statické podstatě malířství a dynamické podstatě poezie. Malířství je tedy schopné, podle Kierkegaarda, zachytit jakousi „klidovou"

[58] KIERKEGAARD 2007, 11
[59] Ibidem, 12
[60] LINNET 2018, 195

situaci, kdy „*vnútorné sa opiera o príslušný vonkajšok"*, jestliže tomu tak ale není, umělec má svou úlohu velmi znesnadněnu či přímou znemožněnu.[61]

Kierkegaard dokládá svou teorii na zobrazení smutku a radosti. Radost se dere ven z lidského nitra, je proto snadno malířsky zachytitelná, zatímco smutek je v člověku uzavřený a prakticky jej nelze znázornit. To se týká především takového druhu smutku, který Kierkegaard označuje jako smutek reflektovaný: „*Vo výtvarnom umení tento smútok nemožno zobraziť, lebo rovnováha medzi vnútorným a vonkajším je narušená, čiže nie je priestorovo vymedziteľná.*"[62] Navíc je podle Kierkegaarda reflektovaný smutek dynamický, proměňuje se a není tedy – ve shodě s Lessingem – možné jej malířsky zachytit. Největším úskalím pro malíře však je, že reflektovaný smutek nevede k podstatné změně vnějšího povrchu, který zůstává klidný. Opakem k reflektovanému smutku je smutek bezprostřední, který je „*bezprostredným odtlačkom a výrazom dojmu zo smútku, pričom to všetko navzájom pripomína obraz, ktorý Veronika uchovala na svojom ručníku: sväté písmo smútku je zvýraznené vo vonkajšom prejave, krásne, čisto a čitateľne pre všetkých*."[63] Kierkegaard nepoužil přirovnání k Veroničině roušce náhodou, dokazuje tím, že vyobrazení je vnějším otiskem vnitřního. Navíc se jedná o „acheiropoieton" – obraz nevytvořený lidskou rukou (tedy stejně jako vržený stín) a je doslovným vyobrazením nejen Kristovy podoby, ale i jeho vnitřního stavu, konkrétně jeho utrpení cestou na Golgotu. Nabízí se tento bezprostřední smutek přirovnat k principu lavaterovského přístupu k portrétním siluetám; portrétní siluety zachycují bezprostřední obraz lidského vnějšku, respektive odraz tohoto vnějšku, je v nich však zároveň zobrazen vnitřní charakter portrétovaného.

Jak již bylo předesláno, Kierkegaard se nevěnuje portrétním siluetám jako takovým, jistě však není náhodou, že kapitolu, v níž demonstroval povahu reflektovaného smutku, nazval „Skyggerids" neboli *Siluety. Psychologické kratochvíle*. Kierkegaard tvrdí, že by výtvarné umění mělo raději přenechat zobrazování reflektovaného smutku poezii či psychologii. Aby to demonstroval, podrobně analyzuje v hlavní části studie tři ženské literární postavy – Marii Beaumarchais z Goetheho hry *Clavigo,* Donnu Elviru z opery *Don Juan* a Markétku z Goetheho *Fausta*. Kierkegaard v úvodu objasňuje, proč nazval svou analýzu reflektovaného smutku právě „siluetami": „*Rád by som priblížil práve reflektovaný smutok, a preto si pomôžem niekoľkými obrazmi. Nazývam ich siluetami, aby som už pomenovaním naznačil, že*

[61] KIERKEGAARD 2007, 177
[62] Ibidem, 178
[63] Ibidem, 180

ich beriem z tmavej stránky života (!)*, ale aj preto, lebo ako siluety nie sú viditeľné bezprostredne. Ak do ruky vezmem siluetu, nenadobudnem z nej nijaký dojem, neviem si o nej urobiť predstavu* (!)*. Keď ju však pridržím oproti stene a už obrázok nevidím bezprostredne, ale hľadím na to, čo sa mi ukáže na stene, až potom ho uvidím poriadne. Rovnako je to i s obrazom, vnútorným obrazom, ktorý tu chcem ukázať, keď si ho prezriem cez vonkajšie. Na vonkajšom možno nie je nič nápadné, ale až keď ho prezriem, až potom objavím vnútorný obraz, ktorý chcem ukázať; je príliš jemný, aby bol zvonku viditeľný, veď je utkaný z najnežnejších nálad duše*."[64] V citátu jsou zvláštní dva Kierkegaardovy postřehy o siluetách. První z nich je propojení siluet s něčím negativním, s tmavou stránkou života, což souvisí s všeobecným vnímáním stínu jako něčeho nebezpečného. Z vnější stránky se siluety mohou jevit jako líbivý obrázek, zatímco mohou při fyziognomické interpretaci vyplout na povrch záporné vlastnosti lidského charakteru. Ostatně právě to činilo ze siluetování oblíbenou společenskou kratochvíli. Nešlo jen o zachycení líbivého nebo obskurního profilu, určité dobrodružství poskytovala právě následná fyziognomická a psychologická interpretace siluety, která byla v kontrastu k předchozí dvorské rokokové kultuře založené do jisté míry na hraní společenských rolí a přetváření se.

Druhá Kierkegaardova myšlenka – podle mého názoru mnohem pozoruhodnější – je, že siluety nám neposkytnou sdělení bezprostředně, nýbrž až zprostředkovaně. Forma černých siluet byla naopak vždy užívána jako srozumitelný, poutavý symbol. Kierkegaard však očividně neměl na mysli čistě formální povahu siluet, ale poukazuje na nutnost pozorovat siluety zprostředkovaně. Kierkegaard se tak dotkl přímo samotné podstaty siluetování založené na zachycení lidského stínu vrženého portrétovaným. Poté co nebudeme pozorovat samotnou vystřiženou siluetu, nýbrž když ji přiložíme ke stěně a budeme pozorovat nikoli ji ale jí vržený stín, uvidíme přímo a bezprostředně to, čím silueta v prvopočátku byla – tedy stín člověka. Zatímco v ruce držíme na papíru zafixovaný stín, na zdi vidíme stín skutečný, i když zprostředkovaný nikoli skutečným člověkem, nýbrž jeho stínem – pozorujeme vlastně stín vržený stínem (i když zafixovaným na papíře). Jedná se v podstatě o dvojitou referenci – stín na zdi odkazující na siluetu, která odkazuje na prvotní stín na zdi a ten dokazuje na siluetovanou osobu. Kruh stín-silueta-stín se tak uzavírá. Obdobně tomu je i v Pliniově příběhu o korintské dívce. Výsledným produktem jejího počínání totiž nebyl obkreslený stín (jak se v 18. a 19. století díky malířskému vyobrazení legendy ustálilo), ale hliněný profilový portrét jejího milého, který vytvořil její otec hrnčíř Butades. Právě tento odlitek je stále

[64] Ibidem, 181

schopen vrhat stín absentujícího subjektu. Jedná se stejně jako u Kierkegaarda o „stín vržený stínem“.

Podle Ragni Linnet jsou jedním z témat *Siluet* dva různé typy vyobrazení, a to vyobrazení „uvnitř“ (pictures within) a vyobrazení postrádající tento „vnitřek“ (pictures without). Zatímco příkladem prvního typu je obraz imaginace, příkladem druhého typu je nehmotná silueta na zdi, malba, grafika kombinující formu a substanci, či daguerrotyp zachycující mihnoucí se světlo.[65] Tímto rozdělením se opět potvrzuje protiklad „vnitřního“ a „vnějšího“, která spolu však nedílně souvisí, protože každý „picture without“ byl před svým zhmotněním „picture within“. Je ovšem poměrně zvláštní klást na roveň nehmotnou siluetu na zdi s hmotnou grafikou, na první pohled panuje zřejmá hierarchie mezi jednotlivými stupni zobrazení – od čistě materiálního obrazu, po materiální daguerrotyp vzniklý působením nehmatatelného světla, po efemérní stín lidského profilu na zdi (před jeho zafixováním a tedy zhmotněním na papíře).

Stín, profil i silueta v sobě nesou řadu protichůdných významů a zdá se, že stejně tak rozporuplně na ně bylo nahlíženo ať již v antických dobách, tak v 19. století. Na druhou stranu jsou všechna tři slova tak běžná, že se ani nepozastavujeme nad jejich významy. Například již Jungmannův slovník z roku 1838 pod termínem „stín“ zmiňuje celou řadu ustálených spojení, přísloví a pořekadel spojených se stínem. Stín, profil a silueta jsou evidentně pevně zakotveny i v současné sémantice. Zároveň je s těmito pojmy spojena řada paradoxů. Týká se to především stínu a jeho ambivalentního vnímání, které se pohybuje v polaritách existence-absence, tělesné-duchovní, skutečnost-imaginace. Siluetu lze označit za druh stínu, zároveň slovem silueta označujeme vnější obrys objektu či lidské postavy. Zatímco existence siluety-obrysu není závislá na světelných podmínkách, silueta-stín ano, a to ji dělá proměnlivou a efemérní. Možná právě tyto paradoxy činí ze stínu, siluet a profilu přitažlivé téma i pro umělce vytvářejících své profilové autoportréty, do nichž jsou vkládány skryté významy.

[65] LINNET 2018, 195

IV. Fenomén portrétních siluet

IV.1 Terminologie

Vedle samotného pojmu silueta (respektive Silhouette), který v současné terminologii zcela převažuje, se setkáváme v 19. a později i ve 20. století s termínem das Schattenbild, das Ausschnittbild, der Scherrenschnitt, stínorys, stínomalby, skiografie, stínové obrázky, shades, striking likeness, Ombres, Découpage, jejich autoři jsou označováni jako Schattenbildner, Schattenmaler, Silhouetteurs, fysiognomisté, siluetisté, siluetáři či silhouetteuři. Například siluetista August Edouart (1780-1861) nepoužíval v Anglii běžný pojem „black shades", protože podle jeho názoru již samotný název řadu lidí odradí od toho, aby si siluetu pořídili.[66] Raději tedy používal termín „likeness", či „silhouette". Druhý z termínů zcela dominuje dobovým českým a německým pramenům, v dnešní době se jedná o nejčastěji užívaný termín. Jedním z důvodu zakořenění termínu v německy mluvícím prostředí (a tedy i v českých zemích) byl nepochybně ten, že jej použil Johann Kaspar Lavater ve svém korpusu o fyziognomii rozšířeném po celé Evropě.[67] O tom svědčí i skutečnost, že prakticky první užití slova „Silhouette" v německojazyčných periodikách pochází z *Gothaische gelehrten Zeitungen*, konkrétně z výtisku ze dne 24. června 1775, který obsahuje zprávu o publikování *Physiognomische Fragmente*. O dva roky později se slovo „Silhouette" objevilo v téže souvislosti také v německy psaném *St. Peterburgisches Journal*. Od téhož roku se pak běžně objevuje označení stínových portrétů pojmem „Silhouette", ačkoli i mnohem později měli někdy siluetisté tendenci dovysvětlit tento francouzský pojem německým termínem „Schattenbild". Tento pojem se objevuje již ve výtisku *Wiener Zeitung* z roku 1766, i když v přeneseném slova smyslu (Schattenbild eines Parlaments), ve smyslu stínové podobizny nebo siluety se pak v tomto periodiku poprvé objevil roku 1780 v reklamách původem francouzského siluetisty Françoise Gonorda. Samotný pojem „Silhouette" souvisí, jak se svorně shoduje veškerá literatura, s osobou francouzského ministra financí Ludvíka XV. Étienna de Silhouette (ministrem v roce 1759). Patrně nejstarší zmínku o spojitosti mezi politikem a profilovým portrétem poskytuje první díl několikasvazkového *Le Tableau de Paris* Luise-Sébastiena Merciera z roku 1781. Konkrétně se jedná o část kapitoly s názvem *La Courtille*: „*Dès lors tout parut à la Silhouette, & fon nom ne tarda point à devenir ridicule. Les mode porterent à dessein une empreinte de sécheresse & de mesquinerie. Les surtouts*

[66] EDOUART 1835, 9

[67] Zatímco do angličtiny byl pojem přeložen jako „shades", viz Johann Kaspar Lavater – Thomas Holcroft (překlad), *Essays on Physiognomy. For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind II*, London 1789, s. 108.

n´avoient opin de plis, les culottes point de poches; les tabatieres étoient de bois brut; les portraits furent des vosages tires de profil sur du papier noir, d´après l´ombre de la chandelle, sur une feuille de papier blanc."[68] (Od té doby se všechno zdálo být siluetou a toto jméno se brzy stalo směšným. Móda odůvodněně nesla otisk strohosti a lakomství. Především neexistovaly žádné záhyby, kalhoty neměly kapsy; krabice na šňupací tabák byly ze surového dřeva; portréty byly zběžnými obrazy pořízené v profilu na černém papíře, ze stínu svíčky, na listu bílého papíru.)

Německá literatura někdy rozlišuje různými názvy siluety podle způsoby jejich vzniku. Ernst Biesalski nejčastěji používá pro portrétní malované či vystřihované siluety pojem Silhouette, které dále rozděluje po tematické stránce na **Genre-Silhouette**, **Gruppen-Silhouette**, **Landschaft-Silhouette**. Pojem **Schattenbilder** autor užívá výhradně v případě, kdy vyobrazení vzniklo obkreslením stínu na zdi, či jiné vertikální podložce. Tento obrys má být vždy vyplněn výhradně černou barvou. Existuje dále označení **Pseudo-Schattenbilder,** která vznikají bez stínu, ale svou vizuální stránkou napodobují skutečné Schattenbilder. Německý badatel dále rozlišuje **Scherenschnitt**, čímž označuje vystřihované siluety. Obdobně je tomu v americké literatuře, která používá pojem Silhouette pro malované či kreslené siluety. Vzhledem k tomu, že nejrozšířenější technikou v USA bylo vystřihování, rozlišují američtí badatelé **Hollow-cut**, kdy vystřihnuté místo ze světlého papíru s profilem je vyňato a zbývající list s otvorem uprostřed je podložen tmavým papírem, jedná se tedy vlastně o negativ siluety. Takovým způsobem vznikaly především siluety v podobě poprsí. Naopak **Cut-out** představují i v Evropě a českých zemích běžné vystřihované siluety, kdy je silueta vystřižena většinou z černého papíru a nalepena na druhý světlý papír. Tento postup používali američtí siluetisté při tvorbě celofigurálních siluet. V anglickém prostředí se terminologie příliš nerozlišovala na základě techniky, jednotlivé pojmy a jejich užívání odkazovalo na efekt, jaký vyobrazení vyvolávala, případně na samotnou podstatu siluetování. Tak je tomu v případě označení **Shades** a **Profiles** odkazujících na prvotní způsob zachycení stínu vrženého profilem portrétovaného. Naopak termínem **Striking Likeness**, jenž je patrně nejrozšířenější v britské terminologie, siluetisté zdůrazňovali velkou výhodu siluet, a to překvapivou a nezpochybnitelnou schopnost věrného mimetického zobrazení osoby.

IV.2 Předpoklady vzniku siluet

Médium siluet se přirozeně neobjevilo nezávisle na širším kulturním prostředí. Můžeme vysledovat řadu přímých či nepřímých inspiračních zdrojů, které jsou po formální či obsahové

[68] MERCIER 1781, 231

stránce siluetám velmi blízké. Patrně nejsilnější odkaz představovala **antika** v podobě černofigurového stylu starověké řecké keramiky, profilových medailonů římských císařů a Pliniova příběhu o korintské dívce. Svou blízkostí k antice se staly siluety snadno přijatelné pro společnost, v níž byl právě módní empir a neoklasicismus. Siluety představovaly stejně jako oba panující styly reakci na přebujelost rokoka a vyjadřovaly dobové nadšení z antiky. Jako jeden z prvních, kdo formuloval vztah mezi řeckou keramikou a siluetami bývá označován Johann Wolfgang Goethe, který se sám zabýval tvorbou siluet. Odkazuje se nejčastěji na jeho dopis Philippu Oto Rungemu z roku 1806, v němž Goethe napsal „*I like to feel that by silhouettes two irrevocably sundered ages are drawn together*“.[69] (Líbí se mi, že se v siluetách propojují dva nezměnitelně rozdělené věky.) Z historiků umění to byl již Alfred Lichtwark (1852-1914), ředitel hamburské Kunsthally, jenž poukázal na propojení siluet s černofigurovým vázovým malířstvím.[70] Zájem o antickou keramiku i architekturu byl podnícen archeologickými objevy v Pompejích od roku 1748 a v Herculaneu mezi lety 1738-1740 a 1745-1765.

Profilové vyobrazení má přímou vazbu na antické medailony a mince imperátorů, na které navazovaly italské renesanční portréty a medaile (Pisanello, Pollaiolo a řada dalších).[71] Zdá se, že profilové vyobrazení vyjadřovalo vznešenost císařského majestátu, respektive vznešenost lidského jedince tak, jak jej pojímal humanismus a následně osvícenství. S profily se setkáváme často na architektuře konce 18. a první poloviny 19. století v podobě dekorativních medailonů a vlysů. Profilové podobizny se uplatnily i v médiu keramiky, nejslavnějšími příklady jsou bílé medailony na tmavém podkladu vyráběné v podniku Josiaha Wedgwooda (1730-1795), často navrhované Johnem Flaxmanem (1755-1826) **[obr. č. 3]**. Samotná grafická a kreslířská tvorba Johna Flaxmana je založena na eleganci jednoduchých linií a na poměrně častém profilovém vyobrazení, což je nejlépe patrné na jeho ilustracích Homérovy *Odyssey* (1805).[72] Názorným dokladem propojení antiky, neoklasicismu a siluet je první anglický vzorník siluetování, jehož autorkou je Barbara Anne Townshend (činná 1805-1836). Příručka *Introduction on the Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds, &c. in Black Paper* byla vydána v Londýně roku 1815 **[obr. č. 4]**. Siluetistka se věnovala především

[69] MAYOR 1940, 50
[70] VON BOEHN 1917, 178
[71] K renesančnímu profilovému portrétu viz například SIMONS 1988, 4-30; LIPMAN 1936, 54-102. Především P. Simons si všímá převahy ženských profilových portrétů v quatrocentu, čímž tento typ podobizen interpretuje jako idealizovaný vzorový objekt krásných a ctnostných mladých žen, které byly portrétovány muži-malíři pro muže-objednavatele často jako svatební dar. Je zde tedy zdůrazněn velký rozdíl mezi mužským aktivním pohledem a pohledem zobrazené ženy, který je díky profilovému zobrazení zafixován a ženě není umožněno, aby aktivně pozorovala své okolí.
[72] HOFMANN 1979

vystřihování vícefigurálních siluet zachycujících osoby v interiéru či v přírodě. Řada těchto výjevů nese antikizující rysy. Postavy jsou oblečeny do empirových šatů, příroda je doplněna antikizujícími sloupy a vázami, interiér je vybaven empirovým nábytkem. Příručka je skvělým dokladem toho, jak přirozeně působí propojení siluet s antikizující estetikou. Podobně je forma siluet a antická tématika propojena na protějškových siluetách neznámých manželů ze sbírek Západočeského muzea v Plzni (Uměleckoprůmyslové oddělení, 19.031). Jedná se o rozměrné eglomizované siluety doplněné bílou a modrou barvou. Zatímco muž je oblečen do typického oděvu z doby Vídeňského kongresu (jako srovnání poslouží řada portrétů kancléře Metternicha), jeho manželka je oblečena do bílé antikizující řízy a ve vlasech sčesaných po vzoru antických soch do drdolu má umístěnou zlatou čelenku. Siluety jsou na čelní straně signovány: „J. Neidl Vienna fec 1823“ **[č. kat. 274-275]**. Obdobným příkladem, rovněž z anglického prostředí, jsou siluety označované jako etruské profily (newly invented Etruscan profiles). Jednalo se o vynález původem švédského siluetisty Jacoba Spornberga (1768 - po 1840), název měl očividně upoutat milovníky antiky **[obr. č. 5]**. Další ukázkou jsou některé siluety Luisy Duttenhofer (1776-1829), které ilustrují jak empirovou módu, tak zájem o antiku. Lze zmínit siluetu Angeliky Kaufmann v jejím studiu vyzdobeném antickým kratérem (1806), či siluetu Johanna Heinricha Danneckera v jeho sochařském ateliéru s antikizujícími sochami (kolem roku 1806) **[obr. č. 6]**.

Jiným zdrojem inspirace spojeným s antickou kulturou je text Plinia staršího v *Historia naturalis* (77 n. l.). Popisuje v ní příběh dívky dcery hrnčíře Butada, která obkreslila stín svého milého, jenž měl odejít do daleka: „*Již až dosti o malířství. Budiž mi dovoleno k tomuto výkladu připojiti ještě plastiku. Pomocí téže země vytvářeti z hlíny hrnčířské podoby vynalezl první sikyonovský Butades, hrnčíř v Korinthu,* ***zásluhou své dcery, jež z lásky k jinochovi, odcházejícímu do ciziny, obtáhla čarami na stěně stínový obraz jeho tváře při svitu lampy****; a její otec přitlačiv na ně hlínu vytvořil otisk a vypáliv jej v ohni s ostatními hliněnými nádobami, jej vystavil; a vypravují, že byl dlouho uchován v nymfeiu, dokud Mummius nevyvrátil Korinth*.“[73] (Dívka zde není výslovně pojmenována, druhotně však bývala označována jako Dibuthades, Kora, Kallirhoe či Korinthia). Ačkoli Plinius v tomto příběhu popisuje především vznik keramického reliéfu, jeho text byl vždy interpretován jako počátky malířství a potažmo i jako počátky siluetování. Pověst se stala jedním z inspiračních zdrojů pro tvorbu siluet v 18. a 19. století i samostatným námětem výtvarného umění.[74] Jejímu

[73] PLINIUS SECUNDUS 1941, 59-60
[74] ROSENBLUM 1957, 279-290

ztvárnění se věnovali například John Mortimer (před 1771), Alexander Runciman (1771), David Allan (1775) **[obr. č. 7]**, Jean Baptiste Regnault (1785), Joseph Wright of Derby (1782-1784) **[obr. č. 8]**, Joseph – Benoît Suvée (1791), Felice Giani (přelom 18. a 19. století), Anne-Louis Girodet de Roucy Trioson (před 1824), Heinrich Eddelien (1830), Karl Friedrich Schinkel (1830)[75] a Wilhem Eduard Daege (1832). Zájem o tento malířský námět trval od 70. let 18. století do 30. let 19. století, překrýval se tedy s obdobím největšího zájmu o portrétní siluety. Pro samotné siluetisty byl Pliniův text a jeho malířské ztvárnění vítanou reklamou a opodstatněním jejich profese, která se navíc mohla pochlubit tradicí sahající až do opěvované antiky. Akt obkreslení lidského stínu zároveň znázorňuje myšlenku, že siluetování je nejrychlejším i nejvěrohodnějším způsobem portrétování osoby, neboť je k němu nezbytná fyzická přítomnost portrétovaného. Siluetu lze tak chápat jako otisk lidského jedince a jeho existence.

Druhý významný zdroj inspirace pro siluetování představuje **stínové divadlo**, založené na hře vržených stínů. Pokud bychom zacházeli do detailů, lze vysledovat antickou tradici i v případě stínového divadla. To se totiž velmi blíží nejznámější Platonově podobenství o jeskyni, v níž připoutaní vězni pozorují stíny vržené na stěnu jeskyně. Počátky stínového divadla bývají spojovány s Orientem, konkrétně s Čínou, Jávou a Indonésií. Siluety skutečně připomínají stínové loutky vystřihované v obrysech z kůže či jiného materiálu. V novověku se tato tradice rozšířila také na západ. Kolem roku 1700 existovalo v Hamburku stínové divadlo, založené na práci s marionetami. Max von Boehn vyjadřuje hypotézu, že se móda stínového divadla dostala do Hamburku přes Londýn, což vyvozuje ze skutečnosti, že první portrétní siluety (Bildnissilhouetten) pocházejí z Anglie.[76] Stínovým divadlem se nechala inspirovat i literatura, jako příklad lze uvést *Reiseschatten von dem Schattenspieler Lux* Justina Kernera (1786-1862) z roku 1811. Stínové divadlo bylo znovu velmi oblíbené v Evropě 18. a 19. století, a to především ve Francii, kde bylo označováno jako „Les ombres noires“ nebo „Les ombres chinoises“.[77] Se stínovým divadlem dále souvisí divadelní produkce nazvané **fantasmagorie**.[78] Lze je označit za typ hororového černého divadla založeného na stínech, podivných zvucích a magických lucernách, jež měly společně vyvolat dojem přítomností duchů a podobných nadpřirozených jevů, což je ukryto v samotném řeckém pojmu „fantasmagorie“, které lze přeložit jako promlouvání přízraků. Jak mohla vypadat domácí

[75] Podle Schinkelova návrhu byla vytvořena freska téhož námětu ve vstupní hale původního Berlínského muzea, viz ROTHE 1920, 5
[76] VON BOEHN 1917, 176; více také VON BOEHN 2011
[77] *Ombromanie. Méthode pour faire des ombres chinoises*, St. Aubin 1860
[78] Podrobněji viz například HEARD 2006

projekce magickými lucernami, ukazuje grafický list pařížské mědirytce Jeana Ouvriera podle malby drážďanského malíře Johanna Eleazara Schenaua s názvem *La Lanterne Magique* (1750) **[obr. č. 9]**, vystřihovaná silueta A. Edouarta *The Magic Lantern* z první poloviny 30. let 19. století či o něco skromnější novoroční přání na rok 1808 od Josefa Berglera v podobě Saturna obsluhujícího laternu magiku. Do tohoto druhu luceren se vkládaly například hrůzostrašné výjevy malované na skleněných deskách. Fantasmagorie atakovaly všechny rozjitřené smysly diváků, kteří se přišli podívat na záhadně vytvořené duchy a kostlivce. Význam těchto oblíbených zábav nelze brát na lehkou váhu, protože mají úzkou souvislost se siluetami. Tyto podívané byly výsledkem důmyslného propojení camery obscury, magických luceren, systému optických čoček, dýmu, světelných a zvukových efektů. Jeden z nejznámějších iluzionistů Étienne-Gaspard Robert (1763-1837) pracoval s černým pozadím, na němž vytvářel díky průhledným objektům z gázy napuštěné voskem dojem odhmotněných postav plujících tmou. Sám Goethe chtěl využít techniky fantasmagorií při výmarské premiéře *Fausta*.[79] Názorným příkladem propojení siluet s magickými lucernami a podobnými dobovými vymoženostmi je ilustrace Johanna Rudolfa Schellenberga (1740-1806) pro jedno z vydání Lavaterovy *Physiognomische Fragmente* z roku 1781, na němž jsou zobrazeni dva malí chlapci promítající si magickou lucernou na zeď siluetu muže, s největší pravděpodobností samotného Lavatera. V souvislosti s fantasmagoriemi stojí jistě za zmínku také dvanáct litografických listů s názvem *Ombres fantastiques et Diableries* od grafika Eugena Modesta Le Poittevina (1806-1870), který je vydal v Paříži roku 1830. Autor prokázal bezbřehost své fantazie na více než osmi desítkách figurálních siluet zachycujících roztodivné scény s pekelníky i měšťany.

Max von Boehn hovoří o dvou kořenech siluetování, které je v podstatě vyjádřeno i v německé terminologii. Prvním z nich stínové umění Schattenkunst, označující výše zmíněnou tradici stínového divadla. Druhým zdrojem je **umění vystřihování** Scherenkunst.[80] Umění vystřihování je starodávná technika, jejíž počátky bývají spojovány se středověkou Persií. V 16. století působil v Konstantinopoli cech profesionálních vystřihovačů siluet (Silhouettenschneidern).[81] Jak vyplývá z německé literatury, nejstarší německé siluety mají souvislost s touto orientální technikou. Na rozdíl od orientálních vystřihovánek, které byly barevné, vystřihované siluety charakterizuje černobílá barevnost. Existuje nicméně řada

[79] Technikám fantasmagorií se věnovala ve své knize WALKER 2006. Našeho tématu se především týká kapitola *Darkness Visible: The Phantasmagoria*, s. 147-156.
[80] VON BOEHN 1917, 175
[81] Ibidem. Podobnou informaci podává také E. Rutherford s komentářem, že vystřihovánky jsou známy již z Číny z 12. století viz RUTHERFORD 2009, 21.

vystřihovánek známých i z českých sbírek, které jsou vyrobeny z barevných papírů. Stejnou techniku vystřihování používaly v 17. a 18. století jeptišky, jež vystřihovaly dekorativně pojaté svaté obrázky a ex vota. Je zcela zřejmé, že stínové divadlo se pojí s vystřihovánkami a ty se pojí se siluetami.

Stínové divadlo, vystřihovánky či antikizující profily na architektuře plnily nicméně symbolickou a dekorativní funkci, nešlo prozatím o portrétní podobnost. Průlom nastal až na konci 17. století v Anglii, kde vznikaly první skutečně portrétní siluety. S realistickým zachycením lidského profilu souvisí poslední z klíčových inspiračních zdrojů siluetování. Tím je věda, respektive pseudověda, **fyziognomie**, která je založená na závislosti lidského zevnějšku na lidském charakteru. Také ona má základy v antickém Řecku, byla součástí filozofických a medicínských prací a ve svých textech se jí částečně věnuje například Aristoteles. Na antickou tradici následně navázal v renesanci Giambattista Della Porta svým slavným spisem *De humana physiognomonia* 1556, založeným na analogii mezi lidskými a zvířecími hlavami a jejich charaktery. Za zakladatele moderní fyziognomie je pak oprávněně považován švýcarský pastor Johann Kaspar Lavater (1741-1801). V letech 1775 až 1778 byly vydány čtyři díly Lavaterova spisu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* **[obr. č. 10]**.[82] Význam této knihy a potažmo fyziognomie pro siluetování spočívá v myšlence, že zkoumaný lidský charakter, který se projevuje na lidském zevnějšku, je nejvíce patrný na lidském profilu.[83] A nejlepším zachycením lidského profilu je právě silueta. Z toho důvodu je v druhém svazku spisu zahrnut jedenáctý a dvanáctý fragment věnovaný přímo siluetám nazvaný *Über Schattenrisse* a *Fortsetzung. Was man aus blossen Schattenrisen sehen könne?* Právě z jedenáctého fragmentu pochází nejčastěji citovaný text ve vztahu k siluetám: „*Das Schattenbild von einem Menschen oder menschlichen Gesichte ist das schwächste, das leerste, aber zugleich, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden, wenn das Gesicht auf eine reine Fläche gefallen, mit dieser Fläche parallel genug gewesen, das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann. Das schwächsten, denn es ist nichts Positives, es ist nur etwas Negatives, nur die Grenzlinie des halben Gesichts, das getreueste, weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist, wie keiner, auch der geschickteste Zeichner einen nach*

[82] LAVATER 1775-1778

[83] Ještě před tímto zásadním spisem Lavater napsal roku 1772 knihu *Von der Physiognomik*, po vydání *Physiognomische Fragmente* dále napsal *Vermischte physiognomische Regeln, ein Manuscript für Freunde* (1789) a měl v úmyslu vydat ještě spis *Physiognomische Linie*, k čemuž ale již nedošlo.

der Natur von freier Hand zu machen imstande ist.“[84] (Stínový obrys člověka nebo lidské tváře je nejslabší a nejprázdnější, ale zároveň pokud je světlo v patřičné vzdálenosti, když stín obličeje dopadá na čistý povrch a tento povrch s ním je rovnoběžný, je to nejpravdivější a nejvěrnější obraz. Nejslabší [nejjednodušší], protože to je jen něco negativního, jen obrysové linie poloviny obličeje, nejpravdivější, protože se jedná o bezprostřední otisk přírody, jaký nedokáže vytvořit nejšikovnější kreslíř od ruky.)

Lavater dále odkazuje na Pliniovu tradici, když uvádí, že stíny těl byly údajně prvním podnětem kreslířského a malířského umění. Žádné umění podle něj nedosahuje takové pravdivosti jako dobře udělaný stínový obraz. Lavater si v předchozí kapitole věnované portrétnímu malířství ostatně posteskl nad neuvěřitelnou nedokonalostí portrétního malířství a nad tím, že fyziognomie mnohdy není základem malovaných portrétů, kterým navíc chybí i zachycení lidské duše. V obraze je podle něj nutné zviditelnit charakter, což se ale v mnohých případech neděje. Z jednoduchých stínových obrysů prý sesbíral více fyziognomických znalostí než ze všech portrétů. Význam siluet pro fyziognomii spočívá mimo jiné v tom, že umožňuje vědci koncentrovat se pouze na obrys a dělá tím pozorování snazší a jistější. Lavater se rovněž zabýval praktickou stránkou siluetování. Byl si vědom, že siluetování nemusí být vždy pro siluetistu ani pro siluetovaného zcela pohodlné. Navrhl tedy speciální židli s rámem (Sesselrahme) a obdržel na ni patent. Jedná se v podstatě o předchůdce židlí raných fotografů a daguerrotypistů. Židle byla vybavena polstrováním a skleněnou deskou připevněnou vertikálně k područce, na niž se upevnil papír pro obkreslení stínu **[obr. č. 11]**. Protože Lavater užíval siluety hlavně k vědeckým účelům, upřednostňoval ty mechanicky vytvořené před vystřiženými volně od ruky. Z toho důvodu dodává řadu rad, jak vytvořit přesnou siluetu.[85]

Zajímavá je rovněž otázka, co lze ze siluet vyčíst? Podle Lavatera jsou ze siluet nejlépe čitelné charaktery prchlivých a jemných lidí, hrdost či pokora, přirozená dobrota, vnitřní síla i smyslnost.[86] Na každé siluetě si lze všimnout 9 horizontálních hlavních úseků – od vyklenutého temene po začátek vlasů, od čela po obočí, od obočí po kořen nosu, od nosu po horní rty, od horních rtů po dolní rty, úsek horní brady, úsek spodní brady, krk a týl. Pokud

[84] LAVATER 1776, 90
[85] Doporučuje například použít dopisní či olejový papír, hlava siluetovaného by měla být opřena o židli, jeho stín má dopadat na papír přes čisté sklo. Siluetista sedí za sklem a drží jej svou levou rukou, ostrou černou tužkou obkreslí zprava stín. Skleněná tabule, jejíž rám má být ze železa, se může posunovat nahoru či dolu podle výšky siluetovaného. Pro komfort portrétovaného a kvůli eliminaci jeho pohybů je dobré přidat polštářek a tyč ze dřeva či kovu na zapření.
[86] LAVATER 1776, 96

jsou všechny tyto části v harmonii, je charakter pozorovaného člověka velmi zřejmý. Čím více vůči sobě jednotlivé části kontrastují, tím těžší je odhalení charakteru. Je třeba doplnit, že Lavater ilustruje své myšlenky nejen na siluetách, ale také na profilových podobiznách, či podobiznách zachycujících portrétovaného z en face.[87] Dále se ve *Physiognomische Fragmente* čtenář setká s negativními siluetami (bílými siluetami na černém pozadí) a s elementárními prázdnými černými konturami profilu na bílém podkladu. To vše ilustruje počáteční hledání vhodného pomocného vizuálního materiálu a výsledné přiklonění se k černým stínovým siluetám. Siluety vyplněné černou barvou jsou vizuálně nejvíce kompaktní a lidským okem nejsnadněji vnímatelné, navíc odpovídají samotné podstatě vzniku siluet, tedy zafixováním vrženého stínu. To jsou zřejmě důvody, proč se k nim Lavater přiklonil.

Lavaterův spis *Physiognomische Fragmente* měl značný vliv na dobovou kulturu, zájem o fyziognomii a všeobecně rozšířenou a kladnou recepci siluet. To bylo spojeno již se samotnou fází příprav knihy, při níž švýcarský fyziognom cestoval za doprovodu kreslíře a grafika Georga Friedricha Schmolla († 1785) po německých zemích a obstarával si obrazový materiál v podobě portrétů a portrétních siluet.[88] Siluetované osoby se tak nejen dozvěděly o této nauce, ale často se o ni začaly i hlouběji zajímat. Brzy se stalo otázkou prestiže, zda bude dotyčný zobrazen v dalším díle *Physiognomische Fragmente*. Zájemci často posílali Lavaterovi sami své portréty či siluety s žádostí, aby byly zahrnuty do dalších dílů. Řadu těchto siluet nechal skutečně otisknout spolu s komentářem do svého konvolutu. Mezi siluetovanými byli nejčastěji měšťané pohybující se v obdobném sociálním prostředí jako J. K. Lavater, například rodina Johanna Wolfganga Goetheho. Pokud se jednalo o žijící osoby, byly siluety zveřejňovány anonymně, s výjimkou slavných osobností. V lipské reedici původního vydání z roku 1968 jsou však patrná ručně dopisovaná jména siluetovaných osob.

Dalším důvodem všeobecného povědomí o *Physiognomische Fragmente* byly četné překlady. Díky nim byl spis znám prakticky po celé Evropě, ovšem největší dopad měl přirozeně v německém kulturním prostředí. Po německé edici z let 1775-8, následoval roku 1781 překlad do francouzštiny, roku 1789 překlad do angličtiny, roku 1794 byla v Bostonu publikována první americká edice, o šest let později se na americkém trhu objevil *The Pocket*

[87] Tématu ilustrací se dotýká následující text: LYON 2007, 257-277. Autor mj. dokazuje, že Lavaterova fyziognomie spoléhala na estetický nikoli na vědecký model reprodukování.
[88] V Rakouské národní knihovně ve Vídni je uložen Lavaterův *Physiognomische Kabinet* čítající na 22 000 listů se siluetami a dalšími vyobrazeními. Otec hraběte Moritze von Fries (1777-1825) koupil roku 1803 v Curychu sbírku Lavaterových ilustrací a kreseb. Poté, co se hrabě dostal do finančních obtíží, tuto sbírku zakoupil císař František I.

Lavater. Do roku 1850 bylo postupně vydáno 150 edic Lavaterova spisu. Ilustrace jednotlivých edic se částečně liší a brzy začaly samostatně cirkulovat v populárních ilustracích. Původní edice byla vybavena vyobrazeními o velikost folia, což činilo knihy velmi drahými, později byly proto vydávány menší a levnější edice. Je třeba upřesnit, že v době Lavatera již působilo několik profesionálních siluetistů, především ve Velké Británii. Lavaterova kniha ovšem představuje výrazný impulz pro další rapidní rozvoj siluetování.

Zájem o fyziognomii zcela zapadá do způsobu myšlení konce 18. století, kdy se stala součástí debat o přírodě, lidském jedinci a interpretaci vizuálna. Vedle fyziognomie se v té době těšila zájmu také frenologie, jejímž zakladatelem je rakouský lékař a patolog Franz Joseph Gall (1758-1828). Frenologie je založena na zkoumání souvislostí mezi tvarem lidské lebky, lidským charakterem a duševními schopnostmi. Tento obor se stal velmi populárním kolem poloviny 19. století v USA, kde byl založen Frenologický ústav a byl vydáván *American Phrenological Journal*. Jinou dobově populární pseudovědou byla palmistrie neboli chiromancie, tedy čtení z ruky a čtení z barvy očí. Může být překvapivé, že různé pseudovědy spolu se zájmem o vyvolávání duchů (nekromancii) a tajemné podívané (fantasmagorie) našly své uplatnění v racionální době ovlivněné ještě osvícenstvím. Zdánlivé kontrasty se ovšem nevylučují, naopak můžeme sledovat snahu o zvědečtění těchto pochybných oborů.

Lavaterova fyziognomie měla řadu zastánců – vedle J. W. Goetheho[89] například spisovatele Johanna Georga Zimmermanna, literáta Johanna Gottfrieda Herdera, spisovatele Christopha Martina Wielanda, švýcarského přírodovědce Albrechta von Hallera – ale také řadu odpůrců. Roku 1801 se uskutečnila na britské Royal Academy přednáška Henryho Fuseliho (1741-1825) ke známému tématu počátků malířství, v níž původem švýcarský malíř pronesl: „*If ever legend deserved our belief, the amorous tale of the Corinthian maid, who traced the shade of her departing lover by the secret lamp, appeal to our sympathy* (...) *the first essays of the art were skiagrams, simple outlines of a shade, similar to those which have been introduced to vulgo use by the students and parasites of Physiognomy, under the name of Silhouettes*“.[90] (Jestliže si nějaká legenda zasluhuje naši důvěru, je to milostný příběh korintské dívky, která pomocí lampy tajně obkreslila stín svého milého předtím, než musel odejít (…) první umělecké pokusy měly podoby skiagramů, jednoduchých obrysů stínu, podobné těm, které

[89] Pro podrobnější informace o vztahu J. W. Goetheho a J. K. Lavatera viz FLIEDL 1994, 192-218. Jejich přátelství a spolupráce trvala přibližně jedno desetiletí, které je dokumentováno jejich korespondencí. Goethe zpočátku redigoval některé Lavaterovy texty, později se však začali po obsahové i jazykové stránce rozcházet.

[90] Celá Fuseliho přednáška je v elektronické verzi dostupná na: https://archive.org/stream/lecturesonpainti00fuse_1/lecturesonpainti00fuse_1_djvu.txt, vyhledáno 28. 3. 2019.

nám jsou pod označením siluety představovány vulgárním způsobem studenty a parazity fyziognomie.) Fuseliho komentář kritizující zvulgarizované obkreslování stínů parazitující na fyziognomii nepochybně odkazuje na Lavaterovu knihu, která zapříčinila rozšíření siluet. Fuseliho kritika je o to překvapivější, když uvážíme, že byl Lavaterovým spolužákem ze studií v Curychu a jeho blízkým přítelem, který přeložil do angličtiny Lavaterovo *Aphorism on Man* (London 1788) a podílel se na ilustrování německé a anglické edice *Physiognomische Fragmente*. Je ovšem pravda, že Fuseli nekritizuje přímo fyziognomii, ale staví ji do role zneužité nauky.

Skutečným odpůrcem Lavatera byl göttingenský profesor experimentální fyziky Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), jenž otevřeně zpochybňoval Lavaterovu pseudovědu. Jeho kritický postoj nicméně nebránil Lichtenbergovi, aby se zajímal o portrétní siluety a sám je sbíral.[91] Nicméně Lichtenberga nezajímal charakter člověka, jenž se podle teorie fyziognomie měl v siluetách odrážet, nýbrž pathognomie neboli zachycení lidských emocí. Tomu odpovídá i skladba siluet z jeho sbírek, které označil přípisy jako „pedant, smějící se, mrzutost, melancholie“ či „zármutek“. Některé z těchto siluet (velká část z nich pochází z ruky Daniela Chodowieckého) nesou až karikaturní rysy **[obr. č. 12]**. Na rozdíl od Lavatera si vybíral k pozorování i obyčejné neurozené muže a ženy. Tyto siluety byly ještě za Lichtenbergerova života zveřejněny v *Göttinger Taschenkalender*. S humorem a satirou pak G. Ch. Lichtenberg zparodoval Lavaterovu podrobnou analýzu lidského profilu, když v 5. svazku *Baldingers Neuem Magazin für Ärzte* publikoval *Fragment von Schwänzen* (Fragment ocasů), reagující na Lavaterovo rozdělení lidského profilu na 9 částí. Povědomí o fyziognomii se v 19. století rozšířilo po celé Evropě, o čemž svědčí i komedie *Fyziognomista a chiromantik* (Физиономистъ и Хиромантикъ) od Nikolaje Iluna, jejíž premiéra se odehrála v petrohradském carském divadle roku 1815. V dnešní době je fyziognomie z pochopitelných důvodů označována za pseudovědu, zájem o portrétní rysy se ovšem přetransformoval do antropologie, kde má své oprávněné uplatnění.[92]

IV.3 Proč bylo siluetování tak populární?

Siluety se rychle staly vlivem různých faktorů velmi módní záležitostí. Některé z důvodů byly v podstatě již naznačeny. Především naplňovaly estetická kriteria doby.[93] Lze říci, že

[91] KROEBER 1920; O Lichtenbergově vztahu k Lavaterovi detailněji viz OHAGE 1995, 93-111.
[92] Úzkou souvislost mezi antropologií, fyziognomií a siluetami ilustruje následující článek: MCLEAN — MORANT – PEARSON 1928, 389-400. Autoři jsou pracovníky Antropologického oddělení Galtonské laboratoře. Podobně také WHITE – LANDIS 1930, 431-435.
[93] Pro zajímavost uveďme, že se ve sbírkách Muzea města Ústí nad Labem nachází silueta jednoho u hlavních propagátorů klasicistního malíře Antona Raphaela Mengse (1728-1779), inv. č. H 1.035.

neoklasicismus umožnil vznik profesionálních siluetistů, jelikož siluety se staly akceptovaným doplňkem dekorace interiérů. Na neoklasicismus lze nahlížet v rámci širšího sociopolitického kontextu osvícenství, kdy panovala silná tendence k návratu k přírodě a jednoduchosti inspirované antikou, tomu siluety perfektně odpovídaly. Další důvody byly ryze praktické a zdůrazňovali je obzvláště autoři příruček – jednalo se o snadnost provedení, k tvorbě siluet v podstatě nebylo zapotřebí předchozího uměleckého školení a na základě podrobných postupů by měl být každý schopen siluetu vytvořit. Samozřejmě je na výsledku patrné, zda byla dotyčná osoba zručná či ne. Také některé techniky, například verre églomisé, nebyly zcela jednoduché. Základní postup, tedy prosté obkreslení stínu však zvládl kdokoli. Druhou výhodou je rychlost. Vytvoření siluety trvá nepoměrně kratší dobu než namalování portrétní miniatury či reprezentativního portrétu. Bylo třeba pouze jednoho sezení a to velice krátkého. Vystřižení siluety obvykle trvalo necelé dvě minuty.[94] S drobnými rozměry siluet a s použitým materiálem, nejčastěji papírem, souvisela také jejich snadná přenosnost. Siluety tak byly ideálním dárkem milované osobě,[95] která cestovala do daleka (třeba v případě emigrace do USA) či si s sebou nemohla vzít velká zavazadla (vojáci v dobách napoleonských válek). Drobnou siluetu mohl mít dotyčný uloženou v modlitební knížce či v náprsní kapse uniformy. Lidé sbírali a navzájem si vyměňovali siluety jako později poštovní známky.[96] S možností darování své siluety osobě blízké se pojila také další výhoda, a to jejich snadná a levná multiplikace.

Často zdůrazňovaným pozitivem byla rovněž dokonale zachycená podobnost siluetované osoby, která se projevila například i v anglické terminologii, kdy pojem „Striking Likeness“ neboli „pozoruhodná podobnost“ byla nejčastěji užívaným označením siluet v různých reklamách. Ruční a především mechanický způsob zachycení lidského stínu a profilu byl vnímán jako první zcela objektivní a věrohodný způsob portrétování lidského jedince. Tento aspekt činí spolu s rychlostí jejich provedení siluety přímými předchůdkyněmi fotografování. Přes nezpochybnitelnou mimetickou vlastnost siluet, nám zůstává identita siluetované osoby, pokud ji neznáme, skryta. Také tento rys byl ovšem využíván jako pozitivum, především v podobě různých zamilovaných zpráv a darovaných medailonů se siluetou milované osoby, jejíž identitu bylo z určitých důvodů třeba před ostatními skrývat. Názorným příkladem je

[94] PERRENON 1780a; Autor příručky v úvodu uvádí, že pořízení obyčejné siluety trvá do dvou minut. Pokud si samozřejmě přál návštěvník nějakou náročnější techniku se zlacením atd., musel si počkat do druhého dne.
[95] Existovaly přímo tzv. Dedikationssilhouette vytvářené v drobném měřítku na sádrovém kartonu. V německých zemích se začaly objevovat vizitky a upomínkové karty se siluetami přibližně od roku 1820. Například M. von Boehn uvádí, že jistá paní Rath zaslala k Vánocům 1785 slečně von Göchhausen jako dárek medailon se svou siluetou, viz VON BOEHN 1917, 200.
[96] Ibidem, 188

prsten z přelomu 18. a 19. století uložený v zámeckých sbírkách v Opočně (OP7549). Na jeho lícové straně je zlatý monogram, zatímco na rubové straně skryté všem nežádoucím pohledům je silueta mladé dámy. Specifická podoba černých siluet našla záhy uplatnění v podobě smutečních oznámení a smutečních šperků.[97] Jak černá barva, tak stín osoby odkazující na její absenci této funkci odpovídaly.

Jiným ryze praktickým důvodem obliby siluet byla jejich nízká cena, rozdíl v ceně siluet a portrétních miniatur byl značný. Existují ovšem i výjimky v podobě luxusně pojednaných siluet ozdobených bronzovým „zlacením", siluet malovaných na slonovinové destičce či vsazených do zlatých etují a medailonů. To jsou ovšem spíše výjimky a siluety tak lze obecně označit za první demokratický způsob portrétování, kdy si jej mohly dovolit střední vrstvy. Zároveň je ovšem díky jejich módnosti vyhledávala i šlechta. Všeobecná rovnost mezi siluetovanými však byla pochopitelně setřena vzhledem k důrazu šlechty a lépe situovaných měšťanů na zachycení přepychového oděvu, účesu a luxusního prostředí. Dalším velkým pozitivem, majícím ryze lidský aspekt, je pak skutečnost, že se lidský profil s věkem mění pozvolna. Na rozdíl od barevného en face vyobrazení není věk siluetované osoby tak zřejmý, nejsou zde viditelné vrásky atd., takže tento způsob portrétování nepochybně lichotil především postarším dámám.

IV.4 Příručky a psané návody z 18. a 19. století

Portrétní siluety se staly záhy předmětem zájmu široké veřejnosti a umělců-diletantů, mezi něž patřili jak měšťané, tak aristokraté. Právě pro ně začaly být publikovány příručky a návody, které v dnešní době představují velmi cenný zdroj detailních informací o používaných postupech a materiálech. Patrně nejstarší příručka byla vydána v nakladatelství J. G. Brücknera v Lipsku a Römhildu v roce 1779 a její anonymní autor ji nazval ***Anweisung zum Silhouettenzeichnen und zur Kunst, sie zu verjüngen, nebst einer Einleitung von ihrem physiognomischen Nutzen*** **[obr. č. 13]**. Pro naše účely je nejzajímavější úvod knihy, v níž se autor věnuje podstatě a potřebnosti fyziognomie. Zastavme se tedy nad některými jeho názory o fyziognomii a siluetování. Již v úvodu pisatel tvrdí, že je umění siluetování nepochybně potřebným vynálezem pro znalce lidí (Menschenkenner) a pro fyziognomy (Physiognom). Pod fyziognomií autor rozumí schopnost usoudit z vnějšího vnitřní, neviditelné z viditelného. Je zajímavé, že bychom se podle jeho návodu neměli věnovat pouze obličejovým rysům, nýbrž také řeči či chůzi pozorované osoby, které ji mohou stejně dobře

[97] DOOSRY 2004, 95; Autorka dokazuje cílené propojení siluet a smutečních šperků na základě několika příkladů, kdy jsou takovéto šperky opatřeny přípisy odkazující na lidskou pomíjivost, například „*Il ne reste que l´ombre*" (nezůstane nic než stín).

charakterizovat. Podle jeho názoru umění fyziognomie poněkud uškodilo, že bylo příliš zvědečtěno, přesto zůstalo pro státníky, právníky, biskupy i sedláky – jak je doslova uvedeno – stále nepostradatelné. Racionální fyziognomie je podle autora nápomocná především největším lidumilům (größesten Menschenfreunde), kteří bývají často oklamáni, pokud se při hodnocení druhých řídí jen vlastním srdcem. Tito dobráci si totiž ani nepřipustí, že mohou existovat i zlí lidé. K jejich odhalení jim slouží právě fyziognomie. Autor lipského vydání dokonce zastává již zastaralý názor o tom, že na základě fyziognomie, jež odhalí lidský temperament, může doktor stanovit diagnózu. Pisatel dále kategoricky odmítá, že by fyziognomie někdy lhala. Není prý nic pravdivějšího než výraz obličeje člověka, jenž člověk tak často zaujímá, že se mu tento výraz natrvalo zafixuje v jeho tváři (endlich in seinem Gesichte fixiert) a ani žádná přetvářka jeho charakteristický výraz nezakryje. Tento výraz souvisí s charakterem, takže přirozenost fyziognomického bádání je nezpochybnitelná. S poměrně překvapivým názorem autor přichází na základě řečeného v souvislosti s dětmi – vzhledem k tomu, že se jejich typické výrazy ještě nevytříbily a nestihly se zafixovat do jejich tváří, jsou jejich obličeje pro fyziognomii doslova prázdné (was die Gesichter der Kinder so leer macht). V tom se německý pisatel zcela liší od francouzsko-anglického siluetisty A. Edouarta, jenž naopak uvádí, že děti pro něj představují nejčistší přirozenost (I am very fond of taking children´s Likenesses; in them I find nature in perfection, they have no pretension…).[98]

Jisté detaily obličeje jsou zřetelné pouze z profilu a to činí siluety nepostradatelnou pomůckou, protože dováží být mnohem přesnější než malované portréty. V následujících částech příručky se pisatel velmi detailně věnuje konkrétním postupům při tvorbě siluet. Zaměřil se na kreslené siluety, popsal pět různých postupů k jejich tvorbě a různé pomůcky v podobě speciálních křesel atd. Čtenář se v textu seznámí i s metodou zmenšování siluet pomocí pantografu, jenž si může podle podrobného návodu sám sestrojit. Tyto postupy jsou až na drobné výjimky shodné s postupy v následující příručce, která je o něco rozsáhlejší a která byla v pozdější literatuře poměrně často citována, proto budou postupy siluetování prezentovány v souvislosti s ní.

Následujícího roku 1780 byla vydána stěžejní příručka nazvaná ***Ausführliche Abhandlung über die Silhouetten und deren Zeichnung, Verjüngung, Verzierung und Vervielfältigung*** **[obr. č. 14]**. Autor chtěl zůstat v anonymitě, je tedy na titulní straně uveden jako „vydavatel

[98] EDOUART 1835, 21

fyziognomického kabinetu“. Kniha byla vydána ve Frankfurtu a Lipsku münsterským knihkupcem Philippem Heinrichem Perrenonem. Autor na 258 stranách popisuje různé metody siluetování, zmenšování, zdobení a kopírování siluet. Vzhledem k tomu, že se jedná o velmi podrobný a druhý nejstarší dostupný text tohoto druhu, je mu zde věnována větší pozornost. Mladší příručky se s touto v mnohém překrývají a v jejich souvislosti tak bude zmíněno spíše několik drobných inovací a změn, které jejich autoři přinesli.

V úvodu Perrenonovy příručky pisatel zdůrazňuje, jak oblíbeným a rozšířeným koníčkem siluety v této době byly. Doslova píše, že každý, kdo umí psát, je schopen nějakou siluetu vytvořit, a to stále při přesném zachycení fyziognomických rysů siluetované osoby. Tento poznatek nebudí dojem, že by siluety patřily do sféry umění, ale je třeba mít na paměti, že zatímco řada siluet vznikala ryze mechanickým způsobem, existuje i mnoho kvalitních, vysoce uměleckých siluet vytvářených z volné ruky bez užití jakýchkoli technických pomůcek. V tomto kontextu se nám může zdát absurdní, že autor příručky dokonce vyčítá soudobému portrétnímu malířství, že se ponížilo k ryze řemeslné tvorbě. Na druhou stranu nás nepřekvapí jeho další výtka vůči malovaným i grafickým portrétům, a to doslova nesnesitelnou tuhost a natočení hlavy, nepřirozené pozice rukou a nevkus neboli úplný odklon od přírody (obdobnou kritiku nacházíme i u J. K. Lavatera). Pisatel upřednostňoval siluety vzniklé obkreslením vrženého stínu, tedy exaktního fyzikálního jevu. Podle autora je portrét, který by byl zcela fyziognomicky přesný a který by byl vytvořen z volné ruky, i pro toho největšího malíře za hranicí možného. Siluety jsou rovněž oproštěny od kritizované idealizace a „kostýmování“ (Kostumierung) portrétovaných. Siluetování navíc překonává veškeré překážky spojené s malovanými portréty, jakými je únavné a zdlouhavé sezení modelem, fyziognomické chyby či proměny obličeje portrétovaného na základě chvilkových myšlenek a pocitů.

Čtenář se mohl v příručce dozvědět, že tvorba siluet je sice jednoduchá, vyžaduje však dodržování čtyř nevyhnutelných pravidel: plocha, na níž má být vržen stín, musí být kolmá a rovnoběžná s profilem siluetovaného; plamen svíčky, profil a plocha musejí být v rovině; zdroj světla musí být co nejdále od hlavy siluetovaného a naopak plocha, na níž má být stín vržen, má být k profilu co nejblíže. V příručce je dále přesně popsaný vhodný typ papíru,

světla, tužky atd.[99] Při siluetování měl portrétovaný zakázán jakýkoli pohyb, kašlání, kýchání a smích.

Pisatel dále uvádí, že je třeba siluety zmenšovat, protože jsou za prvé bezprostřední obrysy vrženého stínu příliš velké a za druhé je fyziognomická informace ve zmenšené siluetě lépe patrná (der physiognomische Aussdruck in einer verjüngten Silhouette pikanter ist). Ke zmenšování siluet se používal pantograf (der Storchschnabel), který se dal podle návodu v příručce snadno zhotovit. Další kapitola je věnována finální úpravě a dekoraci siluet. Autor se v ní věnuje různým barvám, z nichž doporučuje čínskou tuš nebo směs sazí z lampy smíchaných s pálenkou, pryží a pivem. Obrys profilu se má následně vyplňovat barvou směrem do středu. Případně lze zbylý papír s „dírou po siluetě“ podložit načerněným papírem, tímto postupem vzniknou dvě totožné siluety. Bílé, zelené, červené, modré atd. siluety autor kategoricky odmítá, protože jsou v rozporu s přírodou, v níž takto barevné stíny nenalézáme. Tento postoj je velmi zajímavý. V současné literatuře o siluetách se totiž často opakuje informace o tom, že barevné siluety se začaly objevovat až ve 20. letech 19. století jako projev úpadku této výtvarné formy, její transformace do uměleckého řemesla a následného zániku. Zcela evidentně bylo užívání barev aktuální již v samých počátcích siluetování, jinak by neměl autor Perrenonovy příručky potřebu tuto metodu odsoudit.

Na závěr autor popisuje postup vytvoření siluety na skle a předkládá možnosti kopírování siluet, a to pomocí šablon a patron, dřevorytu a mědirytu. Konkrétní postupy jsou nicméně podrobněji popsány v dalším zveřejněném textu. Nesmírný zájem o vlastnoruční tvorbu siluet totiž podnítil vznik příručky, která byla vydána v témže roce jako příručka předcházející (tedy v roce 1780) a kterou vydal tentýž nakladatel, Philipp Heinrich Perrenon v Münsteru a Hammu. Text nese název ***Beschreibung der Boumagie oder der Kunst, Schattenrisse auf eine gichte und sichere Art zu vervielfältigen*** a její pisatel do detailu představuje jednotlivé metody množení siluet **[obr. č. 15]**. V úvodu autor shrnuje přednosti siluet, jako je jejich snadná realizace, schopnost zachytit přesnou podobu, která je zachována i při různých metodách jejich množení. V základě lze rozdělit tyto techniky na ruční a na grafickou. Pro zajímavost zde uveďme nejčastější postupy. Nejjednodušší technikou je obkreslení vystřižené

[99] Nejvhodnější je silný a rozměrnější papír (nikoli tedy obyčejný psací či dopisní papír), který lze lépe natáhnout do dřevěného rámu. Úsměvný se nám může zdát důvod ke zvolení většího rozměru papíru, a to příliš rozměrné dámské účesy, které byly tou dobou módní (Wegen des ungeheuren modischen Turmkopfputzes der Frauenzimmer kann man öfters das Papier nicht gross genug bekommen). Čtenáři je dále doporučována vosková svíčka (popřípadě lampa), jejíž plamen je stálejší než u lojové svíčky, čímž je zajištěna rovnější linie obrysu siluety.

siluety na další papír,[100] či obkreslení nevystřižené siluety pomocí průklepového papíru (Copirblat). Další snadnou možností je přejet tužkou přes papír, pod nímž je položená silueta vystřižená z tvrdého papíru. O něco náročnější jsou grafické techniky, ať již dřevoryt realizovaný pomocí knižního lisu, či mědiryt. V obou případech však pisatel upozorňuje na to, že je třeba grafické reprodukce siluet ještě druhotně ručně dočernit, protože zmíněné grafické techniky nevytváří dokonalé černý celistvý povrch. Pro dobovou vizuální kulturu byla očividně jedním z měřítek krásy dokonale kompaktní černá silueta s co nejostřejším obrysem a bez drobných světlých míst, které by rušily divákovo oko.[101] Již z názvu vyplývá, že autor upřednostňuje metodu nazvanou Bou-Magie, jíž vynalezl Jacob von Döhren z Hamburku a která podle pisatele překonává veškeré nedostatky ruční i grafické multiplikace. Jak sám pisatel uvádí, pan Döhrer si své tajemství ostře střežil, ale pisatel tak dlouho experimentoval, až odhalil správný postup, jehož výsledek má být prý neméně kvalitní, jako originální Bou-Magie pana Döhrera. Patrně tato ne zcela oficiální cesta, kterou se pisatel vydal, byla důvodem, proč se autor příručky rozhodl zůstat v anonymitě. Autor doslova uvádí, že sám ze svého „druhotného" objevu nic nemá, spokojí se ale s tím, že tajemství odhalil a že se pan Döhrer neurazí.[102] Pro zajímavost uvádím, že již o rok dříve (1779), vydal J. F. G. Unger v Berlíně album siluet vytvořené technikou Bou-Magie[103] a knihkupec J. C. Müller vydal obdobné album v Lipsku.[104]

V čem vlastně spočívá princip této tajemné techniky? Paradoxně se jedná o jednoduchý obtisk formy určené pro knižní lis ale vytvořený lisem na mědirytiny. Postup má být údajně tak snadný, že jej dokáže následovat jak umělec, tak jakýkoli milovník siluet. Zmíněná forma se vystřihla z cínu, smíchal se lněný olej s lampovou černí, čímž vzniklo černé barvivo. Dále byla potřeba dvojice štůčků z koňských žíní a ovčí vlny. Těmito štůčky se následně nanesla černá barva na formu, na ní se položil navlhčený papír, který se svrchu zatěžkal a umístil do

[100] Takovým způsobem patrně vznikla dvojice identických vystřihovaných siluet muže ze sbírek Národního muzea H2-54.087 a H2-54.088.
[101] Začerňování těchto rušivých bílých teček se ve své knize z roku 1835 věnuje i siluetista August Edouart, viz EDOUART 1835, 14.
[102] PERRENON 1780b, 9; „*…so begnügte ich mich damit, dass meine neugierde gestillt war, und beschloss, den Herrn von Döhren durch Bekanntmachung diesel Geheimnisses nicht zu kränken…*" Pisatel se dále ospravedlňuje tím, že v Lipsku ostatně viděl siluety vytvořené podobným způsobem jako je Bou-Magie. Sám píše, že na samotné metodě vlastně není nic tajemného a že se vlastně diví, že na správný postup nepřišlo více lidí.
[103] Album se jmenuje *Schattenbilder von auswärtigen und Berlinischen Gelehrten in Holz geschnitten zu liefern* a má podtitul *Das beispiel des Jac. v. Döhren zu Hamburg, welcher 6 Schattenrisse von hamburgischen Gelehrten verfertigt, und zwar in einer Manier, welche er en Bou-Magie nennt, hat ihn hierzu Gelegenheit gegeben*. Mezi siluetovanými je mimo jiné J. W. Goethe a J. K. Lavater. Album bylo prezentováno v lednovém čísle lipského *Allgemeines Verzeichniss neuer Bücher mit kurzen Anmerkungen auf das Jahr 1779*.
[104] Johann Carl Müller, *Biographien jetzt lebender Gelehrten und gelehrten Künstler nebst ihren Silhouetten en Bou-Magie*, Leipzig 1779.

lisu. Ten si mohli zájemci vlastnoručně vytvořit podle přiloženého návodu. Pisatel dále rozvádí ještě různé alternativní postupy a vylepšení, které ilustruje na několika vyobrazeních. Vzhledem k současným sbírkám může být zajímavý údaj ohledně množství tisků, které mohou být touto metodou provedeny a kterých mohou být podle pisatele desítky. Výhodou je také rychlost této metody, kdy se údajně během hodiny může vytvořit až šedesát tisků. Dále autor uvažuje o využití této techniky také při množení kreseb a při tvorbě herbářů, vzniklých bezprostředním otiskem rostlin. Na závěr pisatel zdůrazňuje význam Bou-Magie a siluet pro fyziognomii, protože siluety nejsou podle jeho slov nic jiného než otisky lidské hlavy (Abdruck des Kopfs), což z nich činí nejlepší a nejpravdivější zachycení lidské podoby.

Philipp Heinrich Perrenon byl evidentně velmi zaujat tvorbou siluet a uměl využít módní vlny siluetování, protože ve svém nakladatelství vydal ještě v roce 1780 další, v pořadí již třetí, příručku věnovanou siluetám. Tento drobnější text je věnován zmenšování siluet pomocí pantografu, které si mohou čtenáři – jak hlásá titul – vytvořit sami: ***Beschreibung eines sehr einfachen zur Verjüngung der Schattenrisse dienenden Storchschnabels, den sich jeder Liebhaber selbst verfertigen kann, nebst einem geometrischen Beweis und Tafeln über dies Werkzeug*** **[obr. č. 16]**. Jednoduché mechanické zařízení pantograf vynalezl na počátku 17. století jezuita Christoph Scheiner a po dalších vylepšeních se na konci 18. století stalo základní pomůckou siluetistů, kteří se dokonce mohli poučit v používání pantografu ve speciální příručce M. C. F. Hellwaga *Beschreibung und Gebrauch des Storchschnabels* z roku 1776.

Další příručka, která zde ještě nebyla zmíněna, se věnuje speciální technice vytváření siluet na pozlaceném skle, jak napovídá i samotný název: ***Anweisung wie Silhouetten auf eine gichte Art mit setr geringen Kosten sowohl in einzelnen Köpfen als Ganze Grouppen von Personen mit treffender Aehnlichkeit auf Goldgrund hinter Glas zu verfertigen sind***. Text byl vydán v Norimberku roku 1791 a jeho autorem je Gustav Philipp Jakob Bieling. Metoda bývá také nazývána francouzským pojmem verre églomisé, jenž odkazuje na francouzského dekoratéra a obchodníka s uměním Jeana-Baptistu Glomyho (1711-1868), který zapomenutou antickou techniku znovu objevil.

Je zřejmé, že největší rozkvět literatury o siluetování se překrývá s počátečním masovým zájmem o tento druh portrétování a že se týká německy hovořících zemí. A to především díky iniciativě jednoho vydavatele P. H. Perrenona, který vydával své tisky nejen v Münsteru, ale také ve Frankfurtu, Hammu a Lipsku. Z těchto tisků bylo čtenářům v českých zemích pochopitelně geograficky nejdostupnější lipské vydání *Ausführliche Abhandlung über die*

Silhouetten, které lze označit patrně za nejvlivnější příručku i vzhledem k jejímu citování v sekundární literatuře. Díky velkému množství textů z 18. století již patrně nebylo zapotřebí v 19. století dalších příruček. Přesto byly vydávány texty, které dokládají trvající zájem o siluetování v 19. století i po technické stránce. Nejstarším z těchto textů je návod ***Anweisung zur Anfertigung der Schattenrisse*** vydaný roku 1806 v Jeně. V roce 1834 byla vydána v saském Wesselu kniha, která se svým titulem zdánlivě odlišuje od všech ostatních – ***Der Silhouetteur. Der Enthüllung eines Geheimnisses*** (…), nicméně již dlouhý podtitul vysvětluje, že se jedná o návod k tvorbě siluet na pozlaceném a postříbřeném skle. O osm let později byla vydána v Quedlinburgu a Lipsku obdobná příručka od N. H. Uhleho s názvem ***Vollständige Silhouettenkunst,*** která je věnována vedle historii siluetování především tvorbě siluet na skleněném, zlatém a stříbrném podkladu.

Pokud jsou zde představovány německy psané příručky je třeba pro úplnost zmínit ještě text z roku 1782, který však není příručkou, nýbrž krátkým pojednáním o siluetování ve Vídni. Jedná se o knížku ***Schilderung der Silhouettenfabrik in Wien*** A. J. von Aichensteina.[105] Text byl zřejmě oblíbený, protože ještě v témže roce byl vytištěn druhý náklad. Jedná se spíše o soubor autorových postřehů, z nichž zde zmiňme jen ty nejzajímavější. V úvodu autor tvrdí, že Vídeň je v umění siluetování (Silhouettirkunst) dále než jakýkoli jiný národ a že místní siluetisté předstihli konkurenty z Londýna, Berlína, Drážďan, Lipska i Francie.[106] Téměř v každém domě se nachází tyto černé portréty, jež jsou provedeny velmi precizně a fyziognomicky přesně. Autor „vyzdvihuje“ siluetistu N. N., jenž je schopen v celofigurálních siluetách geniálně zachytit po vzoru Lavaterovy nauky stavbu kostí a svalstva i držení těla. Tomuto muži nelze podle autora upřít podíl na ryteckém umění (Schwarzkunst). Jedná se prý o nejschopnějšího majitele manufaktury (!) vyhledávané rytci a siluetisty. Po technické stránce je zajímavé, že zmiňovaný N. N. si nechával předem vyrýt postavu portrétovaného bez hlavy a vlastnoručně přimaloval hlavu ke grafickému tělu. Takovým způsobem prý portrétoval císaře či přijetí papeže na vídeňském dvoře. Ve Vídni rovněž vznikaly siluetové konverzační scény (Konversationstücke). Text v sobě nese stopy ironie již samotným označením „továrny na siluety“ a velmi pravděpodobně naráží na

[105] VON AICHENSTEIN 1782

[106] Ibidem, 3-4 „*Im deutschen Sprachraum war Wien sozusagen die Hauptstadt der Silhouette. Fast in jedem Haus von Distinktion sieht man zwar nur schwarze Bilder, aber sie sind dennoch mit soviel Genauigkeit gezeichnet*…“, (V německy mluvícím prostředí byla Vídeň takříkajíc hlavním městem siluety. Skoro v každé domácnosti bez rozdílu člověk vidí sice jenom černé obrázky, ale ty jsou nicméně nakresleny velkou přesnotí…).

masovou produkci siluet a grafik vídeňského tvůrce Johanna Hieronyma Löschenkohla, který byl navíc majitelem několika skutečných továren – například na knoflíky a vějíře.[107]

Také v anglicky mluvícím prostředí vznikaly psané příručky. Vzhledem k tomu, že na rozdíl od německy psaných příruček nelze zcela očekávat obeznámenost českého publika s anglickými návody, nebude jim zde však věnována tak detailní pozornost. Jedna z nejranějších britských příruček (instruction book) pochází z roku 1808 a nazývá se ***Introduction to the Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds c. in Black Paper***. Knížka byla následně vydána ještě v letech 1815 a 1836. Již podle názvu je zřejmé, že kniha je typickým příkladem domácí tvorby siluet, kterou lze označit za oblíbenou volnočasovou aktivitu a ruční práci. Pro takovouto domácí tvorbu je typická technika vystřihování, stejně tak jako zmíněné zvířecí a rostlinné motivy i skutečnost, že autorkou knihy je žena – Barbara Anne Townshend. Takzvané „Groups of figures" zachycují stolní společnost či každodenní rodinné výjevy bývají označovány za typicky britskou specialitu na poli siluet, i když se s takovým typem siluet můžeme občas setkat například i v německých a českých sbírkách. Příručka obsahuje řadu ilustrací reprodukujících v grafice vlastní vystřihované siluety paní Townshend. Je zajímavé, že zájemci si mohli pořídit buď celou knížku, nebo jednotlivé listy. Autorka na základě vlastních zkušeností poskytuje praktické rady začínajícím mladým umělcům (young artists) k vystřihování z volné ruky a kresbě návrhů založeném na různých stylech vystřihování (Art of Cutting Out). Siluetování rychle zdomácnělo také na americké půdě, kde se stalo součástí manuálů, jakým byl například ***The artists assistant in drawing, perspective, etching, engraving, mezzotinto-scraping, painting on glass, in crayons, in water-colours, and on silks and sattins*** od Caringtona Bowlese vydaný ve Filadelfii roku 1794.

Kromě B. A. Townshend byla většina autorů příruček buď záměrně anonymní, popřípadě své jméno odhalili, ale v textu nevystupovali jako siluetisté. O to cennější je proto pojednání sepsané jedním z nejznámějších siluetistů Augustem Edouartem. Edouart publikoval svůj rozsáhlý text v Londýně roku 1835 pod názvem ***A treatise on Silhouette Likenesses*** **[obr. č. 17]**. Publikace má výrazně autobiografické rysy, autor v ní popisuje, jakým způsobem v sobě objevil talent k siluetování, vypráví různé anekdoty, ale i nesnáze se kterými se coby siluetista setkává. Edouart se také věnuje termínu „silhouette", jenž spojuje s šetřivou

[107] Ačkoli je pravda, že s pojmem manufaktury na siluety pracuje ve zcela vážném duchu také A. Edouart: „*There are many Black shade manufactures, and they may be classed according to their works.*" Stejně jako vídeňský pisatel ovšem toto slovní pojení používá pejorativně, a to v souvislosti s masově vyráběnými mechanickými siluetami, viz EDOUART 1835, 9.

politikou francouzského ministra financí Étienna de Silhouette. Podle něj byly jednoduché stínové portréty nazývány „portraits a la Silhouette“, což mělo naznačit, že se takovýto typ portrétů hodí pro osoby jako É. de Silhouette. Edouart ovšem zdůrazňuje, že on sám nevytváří siluety podle stínu, což se mu překvapivě zdá být málo exaktní, nýbrž je vystřihuje volně z ruky, k čemuž je třeba vrozeného talentu a zručnosti. Z toho důvodu nepoužívá pro svou tvorbu pojem dobově častě označení „black shades“, „Likeness“ či „Silhouette Likeness“. Podle Edouarta již samotný pojem „black shades“ řadu lidí odradí od toho, aby si siluetu pořídili.[108] Siluetista důrazně rozlišuje mezi mechanickou tvorbou siluet a ruční tvorbou, kterou označuje za umění. Dále klade důraz na to, aby siluetovaná osoba byla zachycena ve své největší přirozenosti, což se týká jejího oblečení, postoje, mimiky i gest. Edouartova kniha je nesmírně cenným zdrojem informací o reálné práci siluetisty, o jeho názorech, postojích, společenském postavení a jeho vnímání tehdejšího fenoménu siluet. O to více je zarážející, že tato kniha nebyla novodobými badateli nijak výrazně reflektována.

Následující text byl publikován v roce 1921, tedy o více než sto let po vzniku stěžejních příruček. Jeho autorem je Anton Kippenberg (1847-1950), vydavatel a sběratel reálií týkajících se J. W. Goetheho. Jeho sbírky jsou dodnes základem Goetheho Muzea v Düsseldorfu. Kippenberg zároveň pravidelně přispíval do ***Jahrbuch der Sammlung Kippenberg***, v jehož prvním díle z roku 1921 publikoval článek o technikách siluetování. Je otázkou, zda Kippenberg přistupoval k tomuto tématu s cílem přiblížit čtenářům tuto zajímavost (což je pravděpodobnější), nebo zda měl text skutečně sloužit jako drobná příručka – sám pisatel se k tomu v úvodu nevyjádřil. Přesto je zmínka o Kippenbergově textu zařazena do této kapitoly, protože se v podstatě jedná o výstižné a detailní shrnutí údajů z příruček z 18. století. Jeho text navíc obsahuje pojednání o využití siluet v uměleckém řemesle, konkrétně se věnuje technikám aplikace siluet na porcelán a sklo. Na obdobném principu je založena knižní příručka ***Silhouetten schneiden und malen*** Gustava Freunda, vydaná roku 1920 ravensburgským nakladatelstvím Otto Maiera. Text poskytuje všem zájemcům o tvorbu siluet detailní informace vycházející sice ze starých příruček, ale je doplněn o návodné ilustrace a z čtenářského hlediska je také komfortně „přeložený“ do soudobé němčiny. Freundova příručka je navíc zajímavým dokladem aktivního zájmu o siluety ve 20. století. Jestliže měl Kippenbergův článek možná jen za cíl informovat čtenáře o historických technikách, Freundova knížka je typickou – byť zmodernizovanou – příručkou, doplněnou o nově vynalezené postupy. Některé z nich například pracují s fotografickým papírem.

[108] EDOUART 1835, 9

Techniky jsou rozděleny na mechanické a rukodělné, v závěru je představeno široké pole uplatnění siluet. Autorem navrhovaná uplatnění siluet jsou až obskurní, například siluetové stínidlo lampy, výšivky na polštáře či dekory na velikonoční vajíčka. Každopádně i příklady takového využití se dochovaly v českých zámeckých sbírkách – velikonoční vajíčko zdobené malovanými siluetami (Buchlovice, BC10778a) a vyšívaná silueta dámy s holubičkou (dříve Jemniště, dnes NPÚ ÚPS v Praze JE3572). Na rubu dřevěného rámečku výšivky je přípis: „*Ihrer Hochgeborenen Frau Baronin Korb von Weidenheim in dankbarkeit gewidmet von Anny Ludwig. Kunratitz 1919*“ (Její vysoceurozené paní baronce Korbové z Weidenheimu z vděčnosti věnováno Annou Ludwigou, Kunratice 1919.). Přibližně ze stejné doby pochází silueta vyšívající dámy na lenošce s papouškem v kleci, která vznikla metodou koláže z barevných papírů a textilií (NMP ZČM 66.476).

Jak bylo výše naznačeno, vzniklo velké množství příruček zaměřených na postupy siluetování, které byly věnovány všem diletantským zájemcům o tento druh umění. To mimo jiné dokládá velikou módnost siluet a také společenský status této tvorby. Ta se sice díky příručkám zařadila mezi oblíbené domácí aktivity, jakýsi typ ručních prací, zároveň se však snad ve všech příručkách hovoří o umění (Silhouettenkunst, art of taking Silhouette Likeness) a adepti siluetování byli často označováni za umělce. Mezi skutečně uznávaným „vysokým uměním“ a uměním siluetování však patrně vždy existovala jistá propast. I když existují i důkazy o poměrně vysokém statutu siluetistů. Například zhořelecký siluetista Johann Zacharias Näther (či Noether) (1747-?) tak zdokonalil své umění a vytvořil tolik siluet, že se údajně mohl stát měšťanem ve svém rodném městě a zakoupil zde pivovar.[109] Tvorba dalšího siluetisty – Johanna Adolpha Opitze (1763-?) – pocházejícího z Drážďan zase naznačuje, jaký mohl být vztah mezi akademickou výukou a siluetováním. Opitz nejprve absolvoval šest let studia na drážďanské výtvarné akademii a pak si vybral jako svůj oblíbený obor volnou kresbu a siluetování. Své siluety prezentoval na akademických výstavách a díky jejich kvalitě s nimi slavil velký úspěch.[110] Jedná se o velmi cenný doklad toho, že našly siluety (minimálně v drážďanském prostředí) své uplatnění i na výstavách Akademie vedle tradičního malířství.

IV.5 Mechanické siluety

Zatímco byly i techniky ručního obkreslení stínu autory příruček vnímány vlastně jako umělecká či minimálně uměleckořemeslná činnost, objevil se v siluetování zcela odlišný trend

[109] MEUSEL 1808, 80

[110] Ibidem, 108 „*…und wählte zu seinem Lieblingsfche freye Handzeichnungen und Silhouetten…Bey den akademischen Ausstellungen hat er sich vorzüglich durch seine Silhouetten, die er immer richtig trifft, sehr ausgezeichnet*.“

ve formě siluetování prostřednictvím speciální přístrojů, které téměř zcela vyloučily účast člověka. Již F. X. Jiřík označil siluety za první krok ke zmechanizování portrétu. Vzhledem k tomu, že siluety si vybudovaly reputaci vědecky přesných portrétů, začaly se přirozeně objevovat snahy o sestrojení přístrojů k siluetování. Nejprve se jednalo o různé pomůcky v podobě Sesselrahme, pantografu a měřících přístrojů, později si však někteří siluetisté vybudovali svou kariéru na siluetách nevytvořených lidskou rukou.

Mechanické zaznamenání obrazu má dlouhou tradici, kterou detailně zpracoval Martin Kemp ve své knize *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat* z roku 1990. Většina těchto pomůcek datovaných především do doby renesance byla založena na správném zachycení perspektivy (různé perspektografy, pomocné sítě atd.). Po polovině 18. století byl však tento zájem o perspektivní přístroje nahrazen zájmem o jakési magické optické přístroje (vylepšené verze camery obscury, cameru ludicu atd.), což podle M. Kempa souvisel s dobovou popularitou optických kouzel (magických luceren, fantasmagorií), vzrůstajícím zájmem o levnější typy portrétů mezi středními společenskými vrstvami a s rozšiřujícím se počtem amatérských umělců. Nedostatek jejich výtvarného vzdělání a někdy i talentu do jisté míry nahrazovaly právě optické přístroje.[111] Patří mezi ně například optigraf, diagraf, tzv. Royal Delineator, grafický teleskop a především fyzionotrace, která našla své uplatnění při tvorbě profilových portrétů a siluet. Vynalezl ji roku 1786 Francouz Gilles-Louis Chrétien a jednalo se o jednoduchý stroj sestavený z vysokého rámu vybaveného pohyblivým okulárem se dvěma zkříženými latěmi **[obr. č. 18]**. Siluetista podržel okulár u svého oka a pohyboval svou hlavou tak, že průsečík latí kopíroval profil portrétované osoby, zatímco tužka připevněná ramenátem k okuláru zakreslovala profil v měřítku 1:1 na list papíru. Takto vytvořené siluety mají po obvodu patrné vrypy od kovových ukazovátek. Tento velký profil byl následně zmenšen pantografem. Výsledek se ještě často transformoval do podoby mědirytu. Během prvního měsíce, kdy si v Paříži otevřel svou živnost, takto Chrétien údajně vytvořil přes 300 siluet.[112] Siluetoval mimo jiné hrdiny i oběti Francouzské revoluce. Do USA přinesl myšlenku fyzionotrace francouzský emigrant Charles Balthazar Févret de Saint-Mémin, který roku 1796 v New Yorku sestrojil svou první fyzionotraci, která se stala předmětem jeho obživy po dalších šest let a Févret s ní vytvořil odhadem téměř tisícovku siluet. Tento postup začali rychle napodobovat další místní podnikaví siluetisté, kteří ve svých reklamách zdůrazňovali výhody fyzionotrace, kterým bylo hlavně pohodlí. Obličej portrétovaného nemusel být přeměřován či stabilizován různými nástroji či

[111] KEMP 1990; našemu tématu je nejbližší čtvrtá kapitola s názvem *Machines and Marvels* (strana 167-220).
[112] MAYOR 1940, 52

osvětlován svíčkou v temné místnosti. Jedním z majitelů fyzionotrace byl Charles Wilson Peale, zakladatel muzea ve Filadelfii, který vlastnil přístroj vynalezený Johnem Isaacem Hawkinsem. Jeho přístroj fungoval tak, že se pomocí mosazné tyčinky obtáhl profil portrétovaného, tyčinka byla napojena na pantograf, který již rovnou zmenšil profil do požadované velikosti. Podložením dvou papírů pod sebe mohly zároveň vzniknout dvě totožné siluety. V Pealově muzeu si mohli návštěvníci od roku 1802 nechat vytvořit svou vystřiženou siluetu, a to prostřednictvím přístroje obsluhovaného Pealovým černošským otrokem Mosesem Williamsem. Během prvního roku, kdy byla fyzionotrace v muzeu k dispozici, Williams vytvořil díky přístroji přibližně osm tisíc siluet. Není proto divu, že Peal v dopise svému anglickému partnerovi Hawkinsovi v roce 1805 psal: „*the Physiognotrace has done wonders, profiles are seen in nearly every house in the United States of America, never did any invention of making the likeness of men, meet so general approbation as this has done*…“[113] (Fyzionotrace dělá divy, siluety jsou k viděné téměř v každé domácnosti v USA, nikdy se žádný objev na poli portrétování nesetkal s tak všeobecným uznáním jako tento.) Peal rovněž popisuje fungování přístroje v dopise Thomasu Jeffersonovi z ledna roku 1803.[114] Americký prezident byl známý svou oblibou v užívání polygrafu, což byl přístroj, který na obdobné bázi jako fyzionotrace dokázal vytvářet kopie psaných listin.

V devadesátých letech 18. století vytvořil další fyzionotraci anglický vynálezce John Isaac Hawkins a ve stejné době Američan William Bache vynalezl tzv. Bache´s patent, přístroj na vystřihování siluet.[115] Velmi rychle se s obdobnými pomůckami doslova „roztrhl pytel“ a jejich autoři se předháněli v důmyslných názvech, které by vzbudily zvědavost zákazníků: Ediograph vynalezený Johnem Oldhamem roku 1807, Prosopographus, Pasigraph, Profilograph Delineator, Copier, Facietrace, Limomachia či Proportionometer patentovaný roku 1806 Charlesem Schmalkalderem. Někdy docházelo až k paradoxním a humorným případům, kdy třeba v přístroji označovaném jako Automaton Artist (1818-1830) byl ve skutečnosti ukryt živý siluetista, a to Charles Hervé (1785-1866). Prosographus měl zase podobu figuríny s rydlem v ruce, za postavou byla díra ve zdi a přes ni se díval reálný siluetista.[116] Tyto siluetové automaty navazovaly na tradici automatů na čtení z karet a hraní šachů.

[113] DUBOIS SHAW 2005, 35
[114] KNIPE 2002, 213
[115] ROBIE 1918
[116] RUTHERFORD 2009, 55

Lidskou rukou nevytvořené siluety byly populární především v USA, konkrétně v New Yorku, Baltimoru či ve zmíněném Pealově muzeu ve Filadelfii. Méně často byly obdobné pomůcky používány v Evropě. Zmiňme například Johna Theodora Tussauda (1858-1943), syn Marie Tussaud, a Johanna Heinricha Hessela (1757-1830). Hesselův přístroj však nesloužil k úplnému zmechanizování tvorby siluet, ale představoval pomůcku pro zdokonalení siluetování. Příkladem je zpráva z tisku nazvaném *Museum für Künstler und für Künstlerliebhaber II* vydaném Johannem Georgem Meuselem v Mannheimu roku 1788, kde je na straně 87 zmínka o přístroji nazvaném doslova Hesselova trefa: „*In Nürnberg hält sich jeztz ein grösses Künstlergenie, Names Hessel, aus St. Petersburg, auf. Der Mann porträtirt vortrefflich, und sehr wohlfeil. Er hat eine eigene Maschine, der Hesselische Treffer genannt, deren er sich dazu bediet, um bey Tageslicht eine Silhouette abzunehmen*.“ (V Norimberku se nyní zdržuje velký umělecký génius jménem Hassel z Petrohradu. Tento muž výtečně a velmi dobře portrétuje. Vlastní přístroj pojmenoval Hesselova trefa a umožňuje mu siluetovat i za denního světla.) Zájem o mechanické vymoženosti a potažmo i siluety se dotkl i českých zemí. Dne 8. února 1791 se v *Oberpostamtszeitung* objevila nabídka na „*elektrische Maschinen*“ a 27. září 1792 pozvánka na „*Das Kabinet mechanischer Automat*“. Podívaná se měla konat v lázních (Der Schauplatz ist im Bade). Reklama na „Mechanische Kunstkabinet“ se objevila 10. února 1796 v *Prager Neue Zeitung* a tak bychom mohli pokračovat s výčtem dále. Ve dnech 25. a 27. března (na plakátu bohužel není uveden přesný rok) probíhalo v sále pražské Reduty v představení mechanika Weisse z Vratislavi, jenž lákal obecenstvo na své mechanické divadlo, kde mj. byly k vidění mechanické hodiny či mechanická urna. Jisté „umění bez kreslení“ (die Kunst ohne Zeichnen zu können) podle anglického vzoru nabízel ve své reklamě ze dne 10. května 1794 ve *Wiener Zeitung* také Johann Hieronymus Löschenkohl, ovšem je otázkou, co si pod tímto zvláštním označením můžeme představit. Několik tvůrců označovaných jako Mechanikus zmiňuje také B. J. Dlabač ve svém slovníku umělců (Johann Görner, Johann Jechel, jistý Kindel, Franz Kučžera).

Velký zájem o mechanické siluety pochopitelně nemohl trvat věčně a začali se objevovat nadaní siluetisté jako A. Edouart, kteří si stavěli svou dobrou pověst na tom, že dokázali vystřihnout siluety přímo z ruky, bez jakýchkoli pomocných kreseb či mechanických pomůcek. Například sám Edouart ve svém traktátu píše, že nemůže označit mechanicky vytvořené siluety za umění, protože k nim za prvé není nutný talent a za druhé siluety vytvořené přístroji (Patent Machine) nejsou schopné zachytit emoce a hnutí mysli, které jsou

naopak v průběhu nepřirozeného a nepříjemného obkreslování lidské tváře potlačeny.[117] V USA se objevil po odeznění boomu fyzionotrace nový trend v podobě vytváření siluet dětmi a handicepovanými osobami.

IV.6 Siluety a dobová knižní kultura

Siluety se neobjevovaly pouze v příručkách, ale také v knihách ve formě siluetových ilustrací a v titulech, kde siluety dokonce dominovaly nad psaným textem. Ty mají nejčastěji podobu alb, čímž představují oficiálnější tištěnou verzi rodinných alb s portrétními siluetami rodinných příslušníků a přátel, které bývají v souvislosti se siluetami obvykle nazývány jako Stammbuch. Tento trend byl velmi dobře rozšířený v německých zemích, zatímco z českého prostředí neexistují žádné výraznější exempláře. Jedním z nejstarších příkladů je album ***Silhouetten jetztlebender Gelehrten en Bou-Magi*** vydané v Hamburku roku 1778. Obsahuje sedm siluet, z nichž nejznámější osobou je básník Friedrich Gottlieb Klopstock a hudební skladatel Carl Philipp Emanuel Bach, syn Johanna Sebastiana Bacha. Další siluetovaní učenci zastupovali svými zájmy geografii, lexikografii, literaturu a pedagogiku. Obdobně orientovanými alby prezentujícími kulturní a vědecké elity té doby je dvojice konvolutů siluet berlínských a zahraničních učenců provedených J. F. G. Ungerem v dřevorytu. Siluety byly publikovány vždy po šesti ve dvou albech z roku 1779 – ***Schattenrisse sechs Berlinischer Gelehrten*** a ***Schattenrisse sechs auswärtiger Gelehrten***. V druhém albu je mimo jiné umístěna silueta Lavatera a Goetheho, kdy Goetheho silueta vznikla okopírováním grafické siluety vytvořené Schmollem pro třetí díl *Physiognomische Fragmente*. Z téhož roku pochází ***Biographien jetzt lebender Gelehrten und gelehrten Künstler nebst ihren Silhouetten en Bou-Magie,*** které bylo k dostání v lipském knihkupectví Johanna Carla Müllera. Album obsahuje osm siluet, mezi nimiž byla tentokrát i jedna žena, a to Ernestine Christine Reiske (1735-1798), spisovatelka a překladatelka z řečtiny. V úvodu alba je uvedena zajímavá informace o tom, že každá silueta s přiloženým životopisem stojí 4 groše. To znamená, že siluety byly umístěny v albu na volných listech a prodávaly se jednotlivě obdobně jako grafické listy shromažďované do grafických alb. Ve stejném roce (1779) byly v Lipsku vydány tiskem Operety od hudebního skladatele C. V. Bretznera, kde byl každý titulní list jednotlivých operetních textů opatřen siluetou představitele či představitelky titulních rolí. Následující dva příklady lze označit spíše za texty doplněné ilustracemi, a to ***Annalen der neuesten theologischen Litteratur und Kirchengeschichte*** vydané v Rintelnu, Lipsku

[117] EDOUART 1835, 10

a Frankfurtu roku 1793 a ***Neue Theologische Annalen*** vydané v Marburgu roku 1799.[118] Oba spisy byly doplněny četnými portréty ve formě rytých siluet. Na obdobném principu je založena řada dalších (především německých) alb siluet významných či méně známých osob, pocházejících často z univerzitního a uměleckého prostředí a také tištěné kalendáře vydávané například ve Vídni či v Göttingenu. Specifickým příkladem portrétních siluet užitých jako ilustrační materiál jsou Lavaterovy ***Physiognomische Fragmente*** **[obr. č. 19]**.

Zdá se, že s výjimkou Lavatera byly siluety ve formě ilustrací užívány spíše v podobě vinět umisťovaných na frontispisech knih a zobrazujících autora či osobu, o níž kniha pojednává. Frontispisy se siluetami se začaly objevovat na konci 30. a v průběhu 40. let 19. století především v litografické technice. Za typický příklad lze označit životopisnou knížku ***Leben, Meinungen und Thaten von Hieronimus Jobs*** vydanou v Hammu a Crefelfu roku 1839 s portrétní siluetou H. Jobse.[119] Obdobným způsobem jsou portrétní siluety umisťovány i přímo do textu knih. Jako příklad lze uvést přepis Goetheho dopisů paní von Stein ***Goethes Briefe an Frau von Stein*** vydaný ve Frankfurtu roku 1885. [120] V knize byly reprodukovány známé siluety Goetheho vyučujícího malého Fritze von Steina a paní von Stein s Fritzovou bustou, jejichž autorem je sám Goethe. V tomto konkrétním případě je užití siluet jako ilustrací navíc odůvodněno také skutečností, že Goethe se ve svých dopisech několikrát zmiňoval o siluetách paní Stein, do nichž si evidentně promítal své emoce vůči ní.[121] Silueta mladé dámy se nachází také na titulní straně naučné knihy Philippine Knigge *Versuch einer Logic für Frauenzimmer* vydané roku 1789 v Hannoveru **[obr. č. 20]**. Kniha je typickou osvícenskou výchovnou literaturou pro mládež, je založena mimo jiné na přesvědčení, že by dívky měly znát základy filozofie.

Z výše uvedeného je zřejmé, že využití portrétních siluet k ilustrování textu bylo omezeno na životopisně zaměřené tituly, což je zcela logické. K ilustrování narativní prózy a poezie se mnohem více hodily výpravné grafické ilustrace, popřípadě žánrové siluety, s nimiž se však v ilustracích setkáváme až na konci 19. století. V grafických sbírkách Královské kanonie premonstrátů na Strahově se nicméně nachází několik drobných grafik na téma siluet od **Daniela Chodowieckého** (1726-1801), německo-polského grafika a ilustrátora. Jednotlivé grafiky na sebe nenavazují, ale všechny byly očividně zamýšleny jako ilustrace k příběhům. Pro naše téma je zajímavá rytina (Strahov, GS 3551) zobrazující mladého muže překvapeného

[118] Obojí vystaveno na brněnské výstavě roku 1906.
[119] Jeden výtisk je součástí fondu zámeckých knihoven Národního muzea, konkrétně z fondu Zahrádky.
[120] Jeden výtisk je součástí fondu zámeckých knihoven Národního muzea, konkrétně z fondu Bludov.
[121] NEUMANN 2013

příchodem ženy s dítětem a starším pánem **[obr. č. 21]**. Překvapením mu vypadl z rukou skicář se siluetami ženského profilu, patřící zřejmě oné ženě s dítětem. Je těžké odhadnout, zda se jedná o siluetistu, či zamilovaného muže, jenž si sám pro sebe kreslil siluety své milé. Každopádně byl tento detail pro knižní předlohu podstatný, a proto mu D. Chodowiecki věnoval samostatné vyobrazení. Obdobným příkladem je dvojice variantních grafik, patrně rovněž od D. Chodowieckého, z NG R 31258 a 16275 **[obr. č. 22]**. Na první z nich je zobrazen v lesnaté krajině muž, sedící pod stromem a zamilovaně hledící na list se siluetou dámy. Na druhé grafice je tento výjev doplněn o dvojici muže a ženy, muž výrazně gestikuluje a žena pláče. Možná se jedná o vyobrazení vzpomínky hlavního hrdiny příběhu, která se mu vybavila při pohledu na siluetu. Jedná se nepochybně o grafiku popsanou v soupise Chodowieckého tvorby pod názvem *Der junge Mann mit der Silhouette*.[122] Ve sbírkách NG se rovněž nachází skupina drobných grafik doplněných veršovaným textem. Je možné, že se jedná o ilustrace do dobově oblíbených ilustrovaných kalendářů, čemuž by odpovídal i počet 12 grafik, které jsou v pravém horním rohu označeny vyrytou číslicí.[123] Jedná se o ilustrace každodenního života, úvodní a závěrečná grafika ovšem představuje okřídleného génia. Úvodní grafika je rovněž opatřena signaturou „*D. Chodowiecki de let sculpsit*“. Ze skupiny 12 grafik vybočuje svou formou silueta mladé dámy olemovaná stuhou a větvičkami (R 1641). Doprovodný nápis pod siluetou zní: „*Verstehst du dich auf Silhouetten? / Wohlan, mein Freund, so lass uns wetten, / du sahst in deinem Leben nimmer / solch liebenswerthes Frauenzimmer / Die Wette hast du Lust zu wagen? / So bitt dich, nur umzuschlagen*.“ (Rozumíš siluetám? No, můj příteli, pojďme se vsadit, že jsi nikdy ve svém životě neviděl takovou rozkošnou ženu. Máš chuť riskovat sázku? Tak prosím, jen si zalistuj [myšleno v kalendáři].) **[obr. č. 23]** Připomeňme ještě, že Chodowiecki se často podílel na ilustrování *Göttinger Taschenkalender* a například výtisk pro rok 1791 byl nabízen 6. ledna 1791 v *Oberpostamtszeitung.* Chodowiecki byl rovněž jedním z prvních, kdo ilustroval Goetheho román *Utrpení mladého Werthera* (1774) a učinil tak již rok po jeho sepsání. V souladu s dějem románu zařadil do ilustrací několika scén siluetu Charlotty **[obr. č. 24]**.

Více příkladů siluetových ilustrací se začíná objevovat na sklonku 19. století, kdy se siluety začaly uplatňovat nejen v knižních, ale i v časopisových ilustracích. V době, ze které pochází několik drobných zmínek o siluetách v periodiku *k. k. Prager Oberpostamtszeitung,* se totiž

[122] ENGELMANN 1857; Jedná se o katalogové číslo 722 a 722a. V soupise jsou zmíněny obě varianty. V rámci soupisu je grafika uvedená samostatně, nikoli jako součást většího narativního cyklu.
[123] V soupise autorových děl z roku 1982 je těchto dvanáct grafik publikováno a označeno jako 12 listů rozličného obsahu z roku 1779 (katalog. číslo 649-660), viz BAUER 1982.

v domácích novinách a časopisech ještě žádné ilustrace nevyskytovaly. Dekorativní část se omezovala jen na emblém vydavatelství na titulní straně. Později, kdy začaly být ilustrace zařazovány i do českých periodik, patrně ztratily siluety punc novosti a nebylo potřeba jejich reprodukování v podobě ilustrací. Jednu z mála výjimek představuje drobná žánrová silueta uveřejněná v časopise ***Slovan americký*** z roku 1884. Siluetka je opatřena komentářem doporučujícím dětem, aby si komickou siluetu vystřihli stejně jako další příklady, které bývají v časopise publikovány, a aby se následně těšily ze své sbírky.[124] Další příklady převážně humorných siluetových ilustrací z přelomu 19. a 20. století jsou uvedeny v kapitole Siluety, karikatury a humor.

IV.7 Dějiny siluetování v Evropě a USA

IV.7.1 Německé země

Německým badatelům v čele s Maxem von Boehnem a Ernstem Biesalskim se podařilo poměrně přesvědčivě vysledovat kořeny německého siluetování, které se skládají ze dvou hlavních linií – Schattenkunst a Scherenkunst. V případě stínového umění bylo již zmíněno stínové divadlo působící na přelomu 17. a 18. století v Hamburku. Umění vystřihování má v německých zemích rovněž dlouhou tradici. Jednou z prvních ukázek je list z alba (Stammbuchblatt) Johanna Davida Schäffera z Tübingenu datovaný do roku 1631 a dalších 28 vyobrazení z let 1653-1654 signovaných R. V. Husem (či také Hut, Hess).[125] Tato vyobrazení jsou vystřižená z volné ruky z bílého papíru a nalepená na barevný papír. Jednalo se o alegorické a heraldické listy zobrazující například boj zvířat s čerty, ale také o listy s pašijovými tématy. Nešlo tedy přímo o siluety osob a tím méně o portrétní siluety. Nicméně Walter Rothbarth tvrdí, že jistý Heinrich Scholtz z Briegu ve Slezsku je vynálezcem vystřihovaného umění (Scherenschneidekunst) a že jeho album z roku 1653 obsahuje lidské hlavy vystřižené z papíru.[126] Přesto je otázka, zda se jednalo o skutečné portrétní siluety, nebo o smyšlené charakterové hlavy. Jako příklad typických klášterních vystřihovánek uvádějí M. von Boehn a J. Leisching ex voto s vyobrazením Útěku do Egypta z roku 1708 ze sbírek muzea v Linci. Bayerische Nationalmuseum v Mnichově vlastní vystřihovaný výjev s námětem honu na jelena z roku 1746 signovaný G. M. Kellnerem. Patrně nejstarší německé skutečně portrétní siluety se nachází v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Jedná se o tři mědirytecké siluety akademických hodnostářů z Halle a Norimberka z let 1748

[124] *Slovan americký XV*, 16. 1. 1884, s. 7.
[125] ROTHBARTH 1916, 27; Vystřihované listy byly vystaveny na berlínské výstavě roku 1906.
[126] Ibidem, 28. Tato informace se ale v další literatuře neobjevuje.

a 1751.[127] Konkrétně silueta z roku 1748 zobrazuje gymnaziálního rektora Schweibeliuse von Nürnberg, druhé dvě z roku 1751 představují kancléře Univerzity v Halle L. B. Wollfa. Všechny tři jsou ukázkami siluet vytvořených v mědirytu. To podporuje hypotézu, že portrétní siluety byly silně ovlivněny mědiryteckými transparentní portréty umisťovanými před lampami.[128] Tyto mědirytecké vystřihovánky (Kupferstiche auszuchneiden) byly v Německu rozšířené na počátku 18. století.[129]

Počet německých siluet se postupně zvyšoval v průběhu 60. a 70. let 18. století. Již z roku 1760 pochází zajímavý komentář k siluetám v dopise hraběnky Karoline von Hessen princezně Amalii siluetu: „*Man behauptet, die Not habe sie erfinden lassen, also nennt man sie nach ihrem Entdecker*.“[130] (Tvrdí se, že je [siluety] objevila nouze, a proto se jmenují podle svého objevitele.) V 70. a 80. letech 18. století se objevil zájem o vlastnoruční tvorbu siluet, Ernst Biesalski v této souvislosti hovoří přímo o „Silhouettismus“,[131] který neměl své obdoby ani v Anglii a už vůbec ne ve Francii. První období rozkvětu v Německu tedy spadá do období let 1770-1790. První album vytvořil student práv Georg Friedrich Ayrer v Lipsku roku 1764, byl to amatérský vystřihovač siluet, v jeho stammbuchu jsou i siluety, které vystřihoval po vzoru jiných siluet (Nachschnitte).[132]

K módnosti siluet v německých zemích nepochybně přispěl zájem o siluetování slavného literáta Johanna Wolfganga Goetheho. Dne 23. 6. 1774 navštívil Lavater s kreslířem Georgem Friedrichem Schmollem ve Frankfurtu nad Mohanem J. W. Goetheho a jeho rodiče, aby je nechal siluetovat.[133] Goethe záhy přejal myšlenky Lavaterovy fyziognomie, stejně jako zájem o siluety, které vlastnoručně vytvářel.[134] Von Boehn dokládá, jak významnou roli sehrála fyziognomie a siluetování v Goetheho korespondenci. Je znám například Goetheho komentář k siluetě Charlotty von Stein.[135] O tehdejší všeobecné zálibě v siluetování svědčí i následující Goethův výrok z roku 1792: „*Jedermann war im Silhouettiern geübt und kein Fremder zog vorüber, den man nicht abends an die Wand geworfen hätte, der Storchchnabel durfte nicht*

[127] BIESALSKI 1964, 24; K počátkům německých siluet viz také BRÄUNING-OKTAVIO 1976, 19-27.
[128] VON BOEHN 1917, 24
[129] BIESALSKI 1964, 23
[130] VON BOEHN 1917, 178
[131] BIESALSKI 1964, 25
[132] Ibidem, 25; Mezi „Nachschnitte“ byly některé lavaterovské a goethovské siluety.
[133] LEISCHING 1906, 36
[134] Pro Marianne von Willemer vytvořil celé album siluet osobností z prostředí jejího dvora. Dále je autorem siluet Charlotty von Stein, jejího syna Fritze či své sestry Cornelie.
[135] LEISCHING 1906, 36 „*Es wäre ein herrliches Schauspiel zu sehen, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt wie sie ist und doch durch das Medium der Liebe. So ist auch Sanftheit der allgemeine Eindruck*.“ (Bylo by úžasné vidět, jak se svět odráží v této duši. Vidí svět tak, jak je, a přesto skrze médium lásky. Takto je také přívětivost všeobecným dojmem.)

rastem.“[136] (Každý se učil siluetování a žádný cizinec se nevyhnul tomu, aby jeho silueta nebyla vržena na zeď, pantograf nesměl odpočívat.) Goetheho siluety jsou po technické stránce velmi kvalitní, zároveň přinášejí cenný pohled na frankfurtské a výmarské kulturní prostředí tamních literátů a vyšší buržoazie i aristokracie (vévodkyně Anna Amalie a Luisa Sasko-Výmarská). Goethe vystřihoval celofigurální siluety, což lze označit za jeho osobitý rys. Do tohoto okruhu lze zařadit protějškové vystřihované celofigurální siluety dámy a pána ze sbírek Západočeského muzea v Plzni (UMP 1.571-1.572), které byly do muzea zakoupeny ze známého vídeňského obchodu se starožitnostmi Gilhofer & Ranschburg **[č. kat. 165]**. Jedná se o velmi kvalitní produkci přibližně ze 70. let 18. století. Silueta stojící dámy držící v ruce knihu je po formální stránce velmi blízká siluetě dámy reprodukované v albu *Schattenbilder aus der Entstehungszeit der klassischen deutschen Literatur in Weimar* z roku 1976, kde je označena jako pravděpodobné dílo samotného J. W. Goetheho **[obr. č. 25]**. Rovněž k siluetě pána v paruce, dlouhém kabátci s kordem a vycházkovou holí nalezneme řadu analogií mezi siluetami z výmarského prostředí 70. a 80. let 18. století. S takzvanou výmarskou klasikou souvisí i další silueta z plzeňské sbírky, a to silueta Michaela Ungara z roku 1782 (UMP 1.593). V tomto případě se jedná o lept zachycující poprsí portrétovaného v detailně provedeném květinovém festonu svázaném mašlí. Na výmarské prostředí tak spíše než formální podoba siluety odkazuje ručně psané věnování na rubu, které situuje tvorbu siluety do nedaleké Jeny: „*Dic quibus in terris inscripti nomina amicum, nascantur flores: quos Phyllida solus habeto, Virg. Jena d. 19. Maji Anni 1782. Sic bona ex parte JEPSI neo acquisitum Fratrem Euerum, si aquum, amicum dilligas, qui ad extremum vita hiatum se Taum* (…) *Michael Ungar Transylvaniae natum*.“ (Řekni, v kterých zemích se rodí květy, na nichž jsou zapsána jména králů; a sám [pak] měj Phyllis. Jena, dne 19. května roku 1782. Stejně tak JEPSI [patrně jakási zkratka] nově získaného pravého bratra, miluješ-li spravedlivého přítele, který až do poslední chvíle života se [bude považovat za] Tvého Michaela Ungara, narozeného v Transylvánii). Úvod věnování je mimochodem citátem ze závěru Vergiliovy třetí *Eklogy*. Obdobné „goetheovské“ siluety se do českých sbírek dostaly většinou pozdějšími nákupy, jako je tomu i v případě siluety dámy z Plzně, která byla zakoupena roku 1912 ve vídeňském nakladatelství Gilhofer & Ransburg.

Siluety se staly v německých zemích i oblíbenými sběratelskými předměty. Řada těchto německých sbírek byla druhotně publikována, jako sbírka schönburského rady G. F. Ayrera, mannheimského divadelního režiséra W. Ch. D. Meyera či darmstatského spisovatele a kritika

[136] VON BOEHN 1917, 182

J. H. Mercka (1741-1791). Například prvně zmíněná sbírka čítá na 1370 siluet, několik z nich pochází z období 1764-1767, ale naprostá většina je datovaná do období mezi lety 1768-1779.[137] To dokládá nejen brzký zájem o siluety v německých zemích, ale i dobu největšího rozkvětu siluetování kolem roku 1780. Toto období se překrývá také s dobou vydání základních příruček siluetování, kdy naprostá většina z nich byla vydána právě na území dnešního Německa. Výmluvná je rešerše *Meusels Künstlerlexikon*, kterou provedl Julius Leisching; zatímco v roce 1778 nebyli ve slovníku uvedeni žádní siluetisté, v roce 1789 zde byl uveden C. D. Henning a A. L. Möglich z Norimberka, E. Valentini, B. Rode a G. J. Burmester v Berlíně, J. G. Solbrig a J. A. Opitz v Drážďanech.[138] Doba rozkvětu německého siluetování skončila podle většiny badatelů na přelomu 18. a 19. století, po přelomu století projevovali zájem o siluety příslušníci středního stavu a studenti, což údajně vedlo k postupnému úpadku kvality. Jako úpadkový rys bývá označováno používání vnitřních bílých linií, aplikace zlata či používání barevného papíru. Tyto tendence vyvrcholily kolem roku 1840, kdy se siluetisté snažili konkurovat fotografům. Osobně bych tuto tendenci, která se objevila i v českých zemích, neodsuzovala. Je zcela přirozené, že se siluetisté snažili najít další cesty a vytvořit něco zajímavějšího. Jejich snahy leckdy sice vedly k nevkusným výsledkům, ale na druhé straně existují i příklady velmi půvabné a po technické stránce dokonale provedené.

Německým specifikem lze označit „Uniformsilhouetten“ a „Studentensilhouetten“, neboli studentské a uniformované siluety **[obr. č. 26]**. První příklady pochází již z roku 1764. Na rozdíl od dobově převládajících monochromních siluet, se tento druh vyznačoval od počátku užitím barev a to z toho důvodu, že studentské, vojenské atd. uniformy byly rozlišovány právě pomocí barev. Proto byly studentské siluety většinou malované, nikoli vystřihované. Pro německé univerzity bylo typické používání barevných odznaků univerzit a univerzitních spolků, které byly zakládány již od počátku 18. století. Studentské siluety se navíc vyznačují zobrazením vysokých dvourohých nebo třírohých klobouků, čímž zapadaly do všeobecné módy klobouků kolem roku 1800. Studentské siluety vznikaly ještě v 60. letech 19. století prakticky ve všech univerzitních městech, jsou známy příklady z Tübingenu, Jeny, Halle, Göttingenu,[139] Heidelbergu atd. Za nejkvalitnější ovšem bývají považovány siluety vytvářené v Lipsku, které byly pojednávány velmi malířsky. Ernst Biaselski dokonce hovoří

[137] Ibidem, 190
[138] Ibidem. Drážďanský siluetista Johann Adoplh Opitz (1763-?) je zmíněn také v MEUSEL 1808, 108.
[139] S univerzitou v Göttingenu je například spojena studentská silueta Otto von Bismarka (1815-1898).

o „Miniatursilhouetten“.[140] Tentýž autor rovněž dokládá, že se styly siluet jednotlivých univerzit navzájem lišily.[141] Většina autorů byla původně malíři porcelánu. Řada studentských siluet se dochovala také v českých sbírkách. Jedná se většinou o místní mladíky, kteří studovali na některé z německých univerzit a jako vzpomínku na dobu svého studia si s sebou nazpět přiváželi siluety buď své, nebo častěji svých spolužáků. Tyto siluety budou zmíněny v kapitole věnované portrétovaným osobám na siluetách z českých sbírek.

Vedle univerzitních měst patřila mezi centra siluetování konce 18. a první poloviny 19. století Gotha, Výmar, Darmstadt a Hannover. Ve Výmaru a Gotě se dařilo siluetování nejvíce na dvoře Anny Amálie Brunšvicko Wolfenbüttelské (1739-1807) a jejího syna Karla Augusta Sasko-Výmarsko-Eusenašského (1757-1828).[142] Vedle Goetheho, který nejen vytvářel ale i sbíral siluety, zde například působil dvorní sochař Martin Gottlieb Klauert, který vytvořil siluetu Goethe s malým Fritzem von Stein, malíř miniatur Rat Schellhorn, jenž vytvářel rodinné siluety, či siluetista F. R. X. Starcke. V Hannoveru, který byl rezidenčním městem plným šlechty a měšťanů, působil F. B. Barnstorff. Naopak Johann Wilhelm Wendt byl od roku 1782 v kontaktu s dvorem v Darmstadtu, kde vytvářel celofigurální siluety dvořanů a velkoformátové siluety rodin a přátel.[143] Výraznou osobností byl Johann Friedrich Anthing (1760-1805), jenž vydal roku 1791 *Collection de 100 Silhouettes de Personnes illustrés et célèbres dessignés d´après les originaux*, mezi siluetovanými jsou příslušníci vysoké šlechty, králové, císařové a knížata. Jedna silueta z Anthingova alba se dochovala v českých sbírkách **[č. kat. 23]**. Pro tohoto autora je charakteristické zobrazení krajiny, stromů, keřů, zdí, ruin, altánků atd.[144] Od roku 1788 pracoval v různých evropských zemích, roku 1793 dorazil do Petrohradu, kde působil na dvoře Pavla I. Anthing je dokladem toho, že němečtí siluetisté nepůsobili jen na území německých zemí, ale hledali klienty i v zahraničí.

Siluetování se věnovali nejen siluetisté z povolání. Příkladem je slavný hamburský umělec Philipp Otto Runge (1777-1810), jenž se zabýval vystřihováním. Věnoval se především florálním motivům, po technické stránce u něj zcela převažují bílé siluety podložené černým papírem.[145] Jeho tvorba z počátku 19. století patří mezi vrcholný bod německého siluetování. Runge projevoval přirozený talent v práci s nůžkami, podle vzpomínek jeho bratra vystřihoval

[140] BIESALSKI 1964, 106
[141] Ibidem. „*So hatte denn mit wenigen Ausnahmen jede Universität ihren eigenen Silhouettenstil; natürlich wechselte auch der Charakter des ganzen Bildes mit jedem neuen Universitätsilhouetteur*.“
[142] SROKA 1989
[143] Těchto celofigurální skupinných siluet na světle zeleném pozadí vytvořil více než šest desítek.
[144] Příkladem je rodinná silueta cara Pavla I., jenž se prochází s carevnou v parku vyzdobeném klasicistním pylonem, a jejich dvou synů sázejících strom.
[145] EGGELBRECHT 2010

květiny přímo během procházky.[146] Přesněji bychom tedy měli jeho tvorbu označit za psaligrafii. Vystřihováním se zabýval také romantický spisovatel a diplomat Karl August Varnhagen von Ense (1785-1858), pro něhož představovalo vyloženě zábavnou volnočasovou aktivitu. Vystřihoval především portréty a karikatury, jeho vystřihované siluety se dochovaly v deskách s osmi tabulemi čtvercového formátu. V umění vystřihování se velmi dobře uplatnily i ženy, patrně z toho důvodu, že se vystřihování svým charakterem blíží například vyšívání či jiným detailním ručním pracím. Nejznámější siluetistou je Christiane Louise Duttenhofer (1776-1829) ze Stuttgartu.[147] Je autorkou vystřihovaných žánrových scén (například dámy nad šálky kávy), vystřihovaných květin a dekorativních arabesek. Její humorné i satirické žánrové scény ze stuttgartských ulic a tržišť dokazují, že byla velmi dobrou pozorovatelkou. Spolupracovala s porcelánkou v Ludwigsburgu, pro niž navrhovala porcelán s černým siluetovým vlysem. Dalšími zručnými siluetistkami byly Therese Huber (1764-1829), dcera göttingenského filologa Christiana Gottloba Heyneho, a Adele Schopenhauer (1797-1849), sestra známého filozofa, jejíž siluety chválil i J. W. Goethe.

Tvorba výše uvedených dam již spadá do období druhého rozkvětu německého siluetování, které lze stylově přiřadit k biedermeieru. V této době se začaly prosazovat žánrové siluety (Genre-Silhouetten), významnou roli hrály skupinové siluety a rodinné scény. Kolem poloviny století pracoval Moritz von Schwind (1804-1871) známý malíř a kreslíř německého biedermeieru, jenž vystřihoval siluety z bílého papíru či maloval černé siluety na bílém pozadí. Příkladem druhé techniky jsou humorné ilustrace ke *Geschichte vom Teufel und der Katz* publikované ve *Fliegende Blättern*. Mnichovský básník, ilustrátor a skladatel Franz Graf von Pocci (1807-1876) vytvářel typické siluetové ilustrace (Illustrations-Schattenkunst). V jeho tvorbě se navíc propojují oba německé kořeny siluetování – vedle tvorby vystřihovaných siluet se totiž Pocci proslavil jako zakládající ředitel mnichovského marionetového divadla (Müncher Marionettentheater), kde se vedle typických loutkoher hrály také stínové loutkohry. Jedním z nejhranějších představení byla pohádková hra s výmluvným názvem *Schattenspiel* (1847). V polovině století dále tvořil Wilhelm Müller (1804–1865), düsseldorfský siluetista specializovaný na velkoformátové vystřihované lovecké scény a každodenní výjevy. Básník a siluetista Karl Fröhlich (1821-1898) působící na Stralsundu se proslavil filigránovou technikou vystřihování, která našla uplatnění především jako ilustrace

[146] BIESALSKI 1964, 47

[147] K Louise Duttenhofer viz například SCHLAFFER 1986; Deutschen Literaturarchiv in Marbach, *Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Faksimile-Druck von 147 Tafeln aus der Sammlung im Schiller-Nationalmusem*, Marbach 1978

dětské literatury.[148] Fröhlichovy siluetované žánrové scény se dochovaly ve sbírkách zámku Lednice, navíc s přípisem „*Seinem Freund Hille Karl Fröhlich, 17. April 1887*“ (LE14499). Dnes již těžko zjistíme, kdo byl oním obdarovaným a jaký byl jeho vztah k Lednici, nicméně se jedná o zajímavou spojitost.

Německé siluetování druhé poloviny 19. století dosáhlo svého vrcholu v tvorbě Paula Konewky (1841-1871). Prošel si akademickou výukou sochařství a malířství v Berlíně, kde byl žákem mimo jiné Adolpha Menzela, ve své následující tvorbě se však zaměřil na siluety, k čemuž ho inspirovalo přátelství s již zmíněným Karlem Fröhlichem. Také Konewka se zabýval tvorbou vystřihovaných siluet, sám sebe zpodobnil v siluetovém autoportrétu při vystřihování něčí podobizny. Proslavil se především ilustracemi ke Goethovu *Faustu* a Shakespearovu *Falstaffovi* a *Snu noci svatojánské* **[obr. č. 27]**.[149] Jednotlivé výjevy jsou často doplněny geometrickými proplétanými arabeskami. V 60. letech 19. století nastal lehký útlum zájmu o siluety v důsledku módních fotografií, přesto siluety rychle nabyly moderní charakter, založený často na grotesce, karikatuře a dekorativnosti. Z desítek siluetistů působících především jako ilustrátoři lze namátkou zmínit Ernsta Moritze Engerta (1892-1986) z Mnichova, Elisabethu Wolff-Zimmermann (1876-1952), Rudolfa Kocha (1876-1934),[150] nebo Emila Preetoriuse (1883-1973), jenž mj. vytvořil siluetové ilustrace k již zmiňované novele *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*.

Je zřejmé, že siluetování mělo v německých zemích velký ohlas. To se odrazilo nejen ve velkém množství siluetistů, ale také v pestré škále siluetovaných osob. Patřili mezi ně vědci, herci, spisovatelé (Friedrich Jacobi [1743-1819], Johann Georg Zimmermann [1728-1795], Fridrich Schiller [1759-1805] jehož silueta z doby kolem roku 1772 představuje jeho nejranější portrét), ale také řada šlechticů. Existuje například skupinová silueta královské pruské rodiny v čele s Friedrichem Wilhelmem II. Tentýž panovník si objednal pro svůj zámeček na Pavím ostrově kávový servis se siluetami členů královské rodiny. V pozůstalosti Friedricha II. Velikého se nachází zlatá etuje se siluetou vévodkyně von Braunschweig malovaná na emailu. Královna Luisa vlastnila psací stůl ozdobený medailonem se siluetou.[151]

[148] Karl Fröhlich, *Karl Fröhlichs Fröhliches ABC-Buch*, München 1920; Karl Fröhlich, *Neue große Silhouetten-Fibel für artige Kinder*, Breslau 1859; Madame de Chatelain (ed.), *Karl Fröhlich´s Frolicks with Scissars and pen. The Rhymes translated and adapter from the original German of Fröhlich*, London 1840
[149] Hermann Kurz (ed.), *Falstaff and His Companions. Twenty-one Illustrations in Silhouette by Paul Konewka*, Boston 1872
[150] Ernst Kellner (ed.), *Häusliches Leben. Schattenbilder von Rudolf Koch*, Leipzig 1941
[151] VON BOEHN 1917, 202

Díky geografické i kulturní blízkosti českých a německých zemí se v českých sbírkách přirozeně nachází řada siluet německé provenience. Na tomto místě zmiňme alespoň tři příklady. Ve sbírkách pražského Uměleckoprůmyslového musea se nacházejí dvě protějškové siluety malované na mléčném skle s proškrabávanými detaily (79.773 a 79.774), signované „*Moritz Hense Silhouetteur*“. Podle Blättelova *Internationales Lexikonu Miniatur-Maler, Porzellan-Maller, Silhouettisten* se jedná o autora činného v Německu v první třetině 19. století. Mnohem zvučnější jsou však jména dalších dvou autorů. Z téže pražské sbírky pochází vystřižená silueta poprsí mladé dámy s vysokým účesem (66.705), která je nápadná sumárním abstrahovaným obrysem. Kolem siluety je tuší malovaný feston z konvalinek a pod siluetou ručně napsáno: „*Betreuliches Contrefail unserer lieben Prinzess Paar. Dieser Schattenriss wurde von Herrn von Goethe zu Karlsbad geschnitten*“ (S úctou naší milé princezně Paarové. Tato silueta byla vystřižena panem Goethem v Karlových Varech.) **[č. kat. 155].** Vzhledem k celkové kompozici komentář nebyl dopsán dodatečně, ale bylo s ním od počátku počítáno a siluetu tak lze skutečně chápat jako dílo velkého německého básníka. Ve sbírkách Moravské galerie (16.855) je pak uložena drobná vystřihovánka jezdce na koni od Moritze von Schwinda **[č. kat. 468]**.

IV.7.2 Vídeň

Zatímco v politicky roztříštěných německých zemích se setkáváme s řadou jednotlivých center siluetování, v případě rakouských zemí plní tuto funkci výhradně hlavní město celé habsburské monarchie Vídeň. Na rozdíl od stručného přehledu německých siluetistů bych se v případě vídeňského prostředí raději zaměřila na největší osobnosti siluetování, mezi nimiž panovala silná konkurence. Vzhledem k blízkosti Vídně a jejím přirozeným vazbám na české země místní siluetisté obvykle zavítali také do Prahy. Z toho důvodu je těmto tvůrcům věnováno více prostoru, který poskytuje informace z četných oznámení a reklam těchto autorů. Zdá se totiž, že kdo nepublikoval své ohlášky v hlavním periodiku hlavního města monarchie – ve *Wiener Zeitung* – nemohl nikdy masově oslovit zájemce o siluetování.

Prvním z těchto velikánů je nakladatel, mědirytec a siluetista **Johann Hieronymus Löschenkohl (1753-1807)**, přišel do Vídně z Porýní roku 1779.[152] Hned následujícího roku vydal ve *Wiener Zeitung* podrobnou reklamu koncipovanou jako speciální přílohu novin.[153]

[152] Hieronymus Löschenkohl (ed.), *Beschreibung der königl. Hungarischen Krönung als Seine Apostolische Majestat Leopold der Zweyte zu Pressburg zum hungarischen Königen gekrönt wurde*, Wien 1790; Historisches Museum der Stadt Wien, *Hieronymus Löschenkohl (1753-1807)* (kat. výst.), Wien 1959.

[153] Reklama je přepsaná v knize KLARWILL 1922, XXIX-XXX. Originál reklamy se mi bohužel nepodařilo najít, pravděpodobně vzhledem ke svým rozměrům nebyl oskenován do katalogu ANNO Rakouské národní

Díky ní se dozvídáme, že Löschenkohl vytvářel siluety buď celé černé, nebo s modrým tělem, dále nabízel siluety provedené v mědirytu, rovněž se věnoval dřevoryteckým siluetám a upomínkovým kresbám. Jako důkaz svého renomé uvedl, že již siluetoval více než 20 000 osob. Součástí reklamy je i ceník jeho služeb; silueta poprsí s orámováním stála 20 krejcarů, tatáž v prstenu 1 gulden, celofigurální silueta v krajině 40 krejcarů, jedna „ganze nuancierte" silueta 1 gulden. Pojmem „ganze nuancierte" patrně představuje siluety malované v odstínech černé a šedé, jimiž jsou ztvárněny detaily šatů, účesů a pozadí. Nezbytnou částí každé reklamy byla aktuální adresa siluetisty, v případě Löschenkohla se jednalo o Hohen Markt Nr. 488, kde vytvářel siluety od osmi hodin ráno do deseti hodin večer. Pro větší pohodlí zákazníků zároveň nabízel, že může zájemce navštívit přímo u nich doma. Je zajímavé, že se pod reklamu nepodepsal jako siluetista, nýbrž jako „Löschenkohl Graveur", nicméně jeho vizitky byly ozdobeny právě siluetou.

Löschenkohlovy mědiryty i siluety představují cennou kroniku vídeňských společenských událostí.[154] Zachytil například příjezd papeže a jeho setkání s Josefem II. nebo příjezd marockého sultána. Proslavil se mnohofigurálními siluetami oválného formátu, často pracující s valéry šedé,[155] s detailním vyobrazením oděvů siluetovaných a okolního prostředí. Takovým způsobem byla vytvořena silueta z roku 1780 *Theresiens letzter Tag* zachycující poslední chvíle císařovny.[156] Ta sedí v křesle, u něhož klečí Josef II., vedle stojí Leopold, dva úřednici u stolu zapisující poslední slova císařovny, scénu doplňují truchlící dvořané. Jedná se o typickou Löschenkohlovu siluetu / ne-siluetu; komnata, v níž se výjev odehrává, i oděvy postav jsou do detailu vykresleny v monochromním šedočerném provedení. Jako skutečné siluety jsou provedeny výhradně tváře zobrazených osob. To je jediné, co Löschenkohlovy mnohofigurální siluety odlišuje od jeho grafických listů, které mají často stejný oválný formát. Tento způsob siluetování kritizoval mimo jiné francouzský siluetista A. Edouart, který přirovnával siluety v barevných šatech s černými profily k černochům.[157] Jednalo se však očividně o způsob velmi oblíbený ve společných rodinných siluetách, protože mohlo být lépe představeno prostředí a oblečení neboli společenské postavení a zámožnost siluetované rodiny. Výjev posledních chvil císařovny byl očividně určen široké veřejnosti a stal se

knihovny, s nímž jsem pracovala. Samotná reklama totiž vyšla jako samostatná příloha novin o dvojnásobné velikosti, jako běžné stránky tohoto periodika.

[154] SOMMER 2009; HUBMAYER 2012

[155] V oznámení ve *Wiener Zeitung* ze dne 3. 6. 1780 Löschenkohl používá výraz, že maluje postavy ve stínu („*Ich zeichne im Schatten ganze Personen*…"), viz Historisches Museum der Stadt Wien, Hieronymus Löschenkohl (1753-1807) (kat. výst.), Wien 1959, s. 9.

[156] Silueta byla mj. otištěná dne 8. 3. 1781 v *Brünner Zeitung*.

[157] EDOUART 1835, 25 „*…is it not ridiculous to see such harlequinades; the face being quite black, forms such a contrast, that every one looks like a negro*!"

oblíbeným,[158] což dokládá řada grafických exemplářů a adresa Löschenkohlova ateliéru po straně listu („*zu finden bey Löschenkohl in Wien auf den hohen Markt im Gewölbe No. 488*“). Stejně tak tomu bylo v případě grafického listu s názvem *Die neue Prater Lust oder Dassvergnügte Wien in seinem Geliebten Joseph*, v tomto případě je na listu uvedena nová adresa, a to „*Kohlmarkt im Gewölbe No. 1179“*. Löschenkohlovy siluety se někdy skutečně pohybovaly na hranici tohoto média, názornou ukázkou je výjev dámy hrající na spinet a přihlížejícího muže (Wien Museum 56.345) **[obr. č. 28]**. Zatímco hlavy osob jsou malované tuší a mají podobu skutečné siluety, těla včetně inkarnátu rukou jsou malovány akvarelem v pestrých barvách. Dochází tak k nelogickému kontrastu mezi černou siluetovanou tváří a přirozeně zbarvenou pokožkou rukou. S obdobně zvláštní rozporuplností se setkáme například i u nesignované siluety neznámé dámy z UPM 18.256 malované na bílém podkladě **[č. kat. 347]**. Autor zachytil dámu v polofiguře zboku, ale zřejmě si nevěděl rady, jak postupovat při kresbě ruky, aby se vizuálně neslily s černými šaty, ruku portrétované tak namaloval světle růžovou barvou, zatímco její tvář a dekolt barvou černou.

Vedle mnohofigurálních scén v podobě siluet „ganze nuancierte“ Löschenkohl vytvářel i ryze portrétní siluety, založené na čistě monochromním užití černé barvy.[159] Typickou ukázku jeho siluet poskytuje *Kalendar für das Jahr 1786* obsahující 53 siluet osobností kulturního a společenského života ve Vídni. Löschenkohl rozdělil zobrazené v kalendáři do skupin, a to Příroda a umění (např. Emanuel Schikaneder ředitel brněnského divadla a libretista Mozartovy *Kouzelné flétny*, vídeňští herci), Duch a harmonie (J. Haydn, Ch. W. Gluck, A. Salieri). Další sérii portrétních siluet obsahuje *Oestereichischer National Tasche Kalender für 1789* obsahující 57 siluet rakouských učenců, či tabló s 28 siluetami herců a hereček vídeňského Leopoldstäter Theater (1790) či *Theaterkalender für das Jahr 1788* **[obr. č. 29]**. Spíše výjimečně vytvářel i celofigurální siluety, jako v případě vystřižené siluety Nikolause svobodného pána von Jacquin z roku 1780, jehož Löschenkohl zachytil s květinou v ruce (Wien Museum, 8I306).

Löschenkohl dokázal vyprodukovat skutečně velké množství siluet, není proto divu, že byl výsměšně označen za „Silhouettenfabrik“.[160] Ve svých četných ohláškách ve *Wiener Zeitung* (v rozmezí let 1793-1800) navíc figuroval jako obchodník s uměním, nikoli jako siluetista,

[158] Analogií je anonymní silueta s názvem *Borussiens Trauer am Sarge des Prinzen Friedrich Ludwig Carl* zachycující skon pruského prince roku 1796.
[159] Například silueta J. W. Mozarta z roku 1785, nebo silueta rakouského herce a spisovatele Johanna La Rocheho.
[160] VON AICHENSTEIN 1782 (pamflet proti J. H. Löschenkohlovi)

a nabízel nejrůznější předměty – vedle siluet a obrazů také tapety, malované vějíře, uniformy, grafiky s válečnou tématikou reagující na potyčky mezi rakouskou a francouzskou armádou, dále různé kalendáře, novoročenky (Neujahrswünsche), navštívenky (Visit-Billete), společenské hry, olejové portréty, portréty na vázách a lampách, nejnovější oděvy z Londýna, Vídně a Berlína. Roku 1800 také nabízel stínítko na lampu se stínohrami z nejnovějších baletů (Neue Lichtschirme mit Schatten-Spiele aus dem neuesten Balleten). Díky tomu, že svou živnost zdaleka neomezoval jen na tvorbu siluet a grafik, byl patrně poměrně finančně zabezpečený, o čemž svědčí jak jeho dar rakouské armádě ve výši 100 guldenů (zpráva ve *Wiener Zeitung* ze dne 20. února 1793), tak skutečnost, že se na rozdíl od svých kolegů příliš často nestěhoval, jeho stálou adresou byl Kohlmarkt.

Löschenkohlově tvorbě na poli siluet ovšem úspěšně konkuroval nejslavnější francouzský siluetista **François Gonord (1756-1822)**. Gonord se objevil ve Vídni již roku 1780. Také on se snažil propagovat svůj ateliér prostřednictvím reklam v tehdy nejrozšířenějším periodiku *Wiener Zeitung*. Gonord si byl očividně vědom Löschenkohlovy konkurence a z toho důvodu uvádí ve své reklamě zcela totožné ceny (běžná silueta 20 krejcarů, silueta do prstenu 1 gulden atd.). Dne 15. dubna 1780 umístil svou reklamu do přílohy *Wiener Zeitung* **[obr. č. 30]**. Ve zprávě uvádí, že si své nové bydlení zařídil co nejpohodlněji pro své klienty, kteří jej mohou navštívit v jakoukoli denní hodinu do desáté hodiny večerní. Nabízí jak běžné siluety (Silouette), tak siluety ve špercích, malované na perleti či slonovině. Gonord měl podnik v samém centru Vídně, a to na Stockameisenplatz č. p. 608 neboli na dnešním Stock-im-Eisen na rohu ulic Am Graben a Kärtnerstraβe. Gonord umisťoval své zprávy do *Wiener Zeitung* velmi pravidelně, často k nim přidával drobnou vinětu se siluetkou (mužskou, dámskou či dětskou), díky čemuž si i méně pozorný čtenář ihned všiml jeho oznámení, protože tyto noviny v té době jinak neobsahovaly praktický žádná vyobrazení. Snad nejrozsáhlejší zprávu autor publikoval dne 23. srpna 1780 (a následně 2., 6. a 13. září) **[obr. č. 31]**. Tato reklama obsahuje řadu zajímavých informací, které ilustrují způsob obživy siluetistů, proto je jí zde věnována trochu větší pozornost. Gonord, který se zde označil za kreslíře a mědirytce (Zeichenmeister und Kupferstecher in Wien) v té době sídlil na již zmíněném Stock-im-Eisen, které mohli zájemci o siluetování poznat i ve večerních hodinách díky speciálnímu osvětlení (im ersten Stock, wo man des Abends die Illumination siebt). V úvodu autor seznamuje čtenáře s úhloměrem (Winkelmesser), vychvaluje jeho využití nejen při tvorbě siluet (Silouetten oder Schattenbilder) a následně jej nabízí k prodeji. Dále nabízí výuku siluetování (Erlernung der Schattenbilder Privatlektion zu nehmen), která se může odehrávat buď v jeho

ateliéru, nebo u zájemců doma. Je prý schopen naučit zájemce velmi snadnou cestou a za krátkou dobu vytvářet siluety a to v životní velikosti, siluety jednotlivých postav i celých skupin. Dále nabízí svou vlastní tvorbu siluet, kterou nově rozšířil o siluety zasazené v krajině či v pokoji portrétované osoby (dazu gehörigen Landschaft […] den Prospekt des Gartens, oder des Zimmer). Také uvádí, že si vytváří sbírku těch nejhezčích osob, které obkreslil a že vlastní sbírku více než 15 000 těchto bílých výstřižků podložených černým papírem, které rovněž nabízí ke koupi. Podobnou sbírku vlastnil také britský siluetista A. Edouart, kterému však sloužila spíše jako soukromá dokumentace a pokud vím, nenabízel ji ke koupi. Z Gonordovy reklamy a obecně z jeho četných zpráv, které uveřejňoval ve *Wiener Zeitung* je zřejmé, že nebylo ani pro renomovaného siluetistu snadné uživit se tímto typem portrétování. Bylo potřeba neustále se připomínat místním klientům a přicházet s novými nápady, které by je oslovily. Za svůj relativně krátký pobyt ve Vídni se minimálně čtyřikrát stěhoval, což rovněž svědčí o náročnosti této profese. Na druhou stranu byly všechny jeho ateliéry na lukrativních adresách v samém centru Vídně. V jiném oznámení z 9. prosince 1780 nabízel také siluety pro dekoraci dóz a bonboniér, dále malované profilové portréty vytvořené za pouhou půl hodinu ovšem vystihují přesně podobu portrétovaných (akkurate Gleichkeit).

Z našeho pohledu je velmi zajímavá následující Gonordova reklama, kterou zveřejnil v témže periodiku dne 9. května 1781 **[obr. č. 33]**. Oznámení je opět doprovázeno ukázkou z Gonordovy tvorby, tentokrát ve formě siluety dětské hlavy a je zahájeno slovy „*Herr Gonord, Zeichenmeister, welcher die Ehre gehabt hat, die vornehmste Nobless in Wien, Prag und von Ungarn in Silhouetten oder in Schatten zu zeichnen*…“ (Pan Gonord, mistr kreslení, který měl tu čest ve formě siluety či stínu portrétovat vznešenou šlechtu ve Vídni, Praze a z Uher…) V této reklamě siluetista oznamuje změnu své adresy (Trattnerische Freyhofe am Graben Nr. 17) a vedle nabídky zhotovení siluet zde představuje a nabízí ke koupi (za 12 guldenů a 40 krejcarů) dvoudílnou knihu, nebo spíše album obsahující přes 1000 siluet (anzahl bis tausend Silhouetten) významných osobností habsburské monarchie. Nepochybně se jedná o album *Collection de l´Illustre Noblesse de Vienne, d´Hongrie et de Prague Contenant 1024 Silhouettes Dessinées et Dédiées a la Même Par François Gonord Suivie d´une Idée sur la Phisionomie. A Vienne chez Jean Thomas de Trattnern Imp. Et Libraire de la Court MDCCLXXXI*.[161] To dokládá i Gonordova další reklama ze dne 4. července 1781: „*Herr Gonord berichtet, das sein Buch Collection de l´illustre Noblesse de Vienne, d´ Hongrie & de Prague, oder: Sammlung von dem hohel Adel in Wien, von Hungarn und*

[161] ORAVETZ 1930, 34-35

Prag, welche 1024 gezeichnete Silhouetten etnhält, und selbe zugleich von Franz Gonord gewidmet worden, mit einem Versuch über die Physiognomie begleitet, Montag den 9. Juli zum Verkauf herauskommen werde." (Pan Gonord oznamuje, že jeho kniha Collection de l´illustre Noblesse de Vienne, d´ Hongrie & de Prague neboli Sbírka vysoce postavené šlechty ve Vídni, z Maďarska a Prahy, která obsahuje 1024 kreslených siluet, jež byly vytvořeny samotným F. Gonordem a jež jsou doprovázeny snahou o fyziognomické pojednání, bude k dostání od pondělí 9. července.) Jak dále uvádí, jsou mezi zobrazenými panovníci, knížata, kněžny, princezny, nejvýznamnější šlechta Vídně a Prahy, ministři, generálové, velvyslanci, herci vídeňského divadla, dámy a slečny, které „jsou proslavené svou krásou a duchem", také kavalíři a dámy, kteří si nepřejí být jmenovaní a kteří se nechali siluetovat inkognito. Najdeme zde ale také vědce, umělce, spisovatele, herce či zpěváky. Siluetovaní jsou seřazeni abecedně. Kniha byla k dostání u nakladatele v Trattnerschen Haus auf dem Graben Nr. 17, kde sám autor také vytvářel siluety. Z českého hlediska je rovněž zajímavé, že výtisky této knihy byly k dostání také v „Trattnerischen Buchhandlung zu Prag". Osudy tohoto známého alba jsou paradoxně těžko zmapovatelné. Do dnešních dnů se údajně dochoval pouze jeden exemplář, který navíc není zcela totožný s popisem avizované knihy. Siluety z tohoto výtisku byly naštěstí druhotně vydány Viktorem Klarwillem roku 1922 včetně přepisu úvodního textu.[162] V něm se Gonord obrací na vídeňskou, maďarskou a pražskou šlechtu a vyjmenovává ctěné osoby, které se jím nechaly siluetovat. Jejich jména jsou označena číslicí odpovídající jejich siluetě v albu. Předem uvedl, že ponechá stranou fyziognomickou interpretaci a další rozsáhlé popisy a že se omezí na nejpodstatnější informace, protože – jak sám píše – je kreslířem, nikoli spisovatelem. Gonordova kniha je cenná z hlediska uceleného siluetového souboru, ale také z hlediska kulturní historie, protože poskytuje přehled o tehdejší honoraci zobrazené navíc velmi věrným a nezkresleným způsobem. Gonordovy siluety jsou leckdy jediným zdrojem informací o tom, jak dotyčné osoby vypadaly.

François Gonord strávil ve Vídni přibližně pět let. Není známo, z jakého důvodu opustil hlavní město habsburské monarchie. Z roku 1785 jsou o něm zprávy v Lille, kde vytvářel miniatury a siluety. O tři roky později se objevil v Paříži, což víme díky reklamě v *Journal de Paris* ze dne 28. ledna 1788, v níž ohlašuje otevření svého ateliéru v Palais Royal označeném lucernou ozdobenou siluetami, tedy podobně jako ve Vídni na Stock-im-Eisen **[obr. č. 34]**.[163]

[162] Další reprint pochází z roku 2017.
[163] Reklamu zde uvádím ve volném překladu v češtině: Le Sieur Gonord dessinateur physionomiste oznamuje, že na rozdíl od ostatních umělců je obzvláště schopen rychle uspokojit všechny zákazníky. Za prvé nabízí portrétní

Kvůli politickému vývoji ve Francii odjel v revolučním roce 1789 do Ženevy, v letech 1789-1790 pobýval ve Štrasburku. Od roku 1806 byl zpět v Paříži, kde vytvářel mj. portrétní medaile a kde roku 1822 zemřel.[164]

Trojici nejvýznamnějších siluetistů působících ve Vídni doplňuje **Wilhelm Ackermann** (1764-1834) pocházející z Nizozemí. Také on se ve svých oznámeních publikovaných ve *Wiener Zeitung* obracel na šlechtu a vyšší vrstvy. V reklamě ze dne 26. dubna 1780 se představil jako „Schattenmaler aus Niederland" a informoval, že siluetuje zájemce pomocí skleněné tabule (patrně se jedná o Sesselrahme popisovaný Lavaterem) a to během pouhé minuty **[obr. č. 35]**. Zarámovaná portrétní silueta (Schattenrisse) v Ackermannově podání stála 20 krejcarů, malá silueta do prstenu na perleti stála 40 krejcarů. Zájemci jej mohli navštívit v jeho ateliéru u brány sv. Pavla (Paulertore) v Zimmermeisterische Haus Nr. 232, popřípadě obdobně jako Löschenkohl nabízel, že se osobně dostaví za klienty. Z jeho reklamy lze soudit, že Ackermann používal mechanické zafixování vrženého stínu, následné zmenšení pantografem a vystřižení siluety z černého papíru, kterou nalepil do předem připraveného grafického orámování, jaké se například dochovalo na signovaných siluetách ze sbírek Metropolitního muzea v New Yorku.[165] Siluety zobrazují například hraběnku a hraběte Coreth, hraběnku Lodroni, hraběnku Ferrari či Leopolda hraběte Kinigla. Mohlo by se zdát, že mezi trojicí těchto nejvýznamnějších siluetistů (Löschenkohl – Gonord – Ackermann) panovala rivalita, o to překvapivější je oznámení W. Ackermanna ve *Wiener Zeitung* ze dne 13. května 1780, v níž uvádí, že se umění siluetování přiučil právě od slavného kreslíře a stínového malíře (Zeichner und Schattenmaler) Gonorda, který mu jeho siluety bez závisti pochválil (mit neidlosen Augen und Herzen), Ackermann, jak pokračuje, ovšem používá jiné nástroje než Gonord, kterými mimo jiné údajně dosahuje většího pohodlí portrétovaných. Oba umělci se navíc objevili ve Vídni, či zde minimálně začali zveřejňovat své reklamy, ve shodnou dobu – v dubnu roku 1780. Ackermann se pak překvapivě na dlouhou dobu odmlčel, snad byla Gonordova konkurence přeci jen velká a odešel zřejmě z hlavního města. S jeho reklamou se ve vídeňských listech setkáváme až 24. března 1792, tedy celých dvanáct let po

siluety (*Portraits à la Silhouette*) od 24 solů za kus, vyrábí vždy minimálně dva kusy od jedné. Siluety vytvořené pro zcela malé dózy, medailonky a prsteny stojí 3 pfundy. Za druhé se v siluetovém vyobrazení mohou zobrazit účesy a oděv, které se nosí. Cena těchto siluet, které se nazývají Silhouette a l´angloise, činí 6 pfundů za kus. Jsou z papíru a orámované, nebo ze slonoviny. K těmto siluetám je zapotřebí pouze jednoho sezení trvajícího jednu minutu a silueta je připravena k vyzvednutí následujícího dne. Za třetí Gonord nabízí kameje a miniaturní portréty se siluetami, které se nazývají silhouette colorée. Stojí 12 pfundů, sezení trvá pouhé tři minuty a siluety jsou hotové k vyzvednutí třetího dne. Sídlí v Palais Royal pod obloukem č. 166 ze strany rue des Bons-Enfants. Snadno jej najdete díky lucerně visící nad obchodem ozdobené siluetami. Večer lucerna svítí.

[164] KLARWILL 1922, s. XXXV

[165] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/826011, vyhledáno 22. 1. 2020

předchozím oznámení, v níž ovšem nešetří sebechválou typickou pro tento typ oznámení **[obr. č. 36]**. Povzbuzen prý laskavým úspěchem, s nímž se po 12 letech setkával při siluetování (Schattenzeichnen) ve Vídni a dalších významných hlavních městech a svou snahou nejpilněji vylepšovat své umění, teď může všechny ujistit, že podobu každé osoby přesně zaznamená, což je prý každému znalce jasné na první pohled. Ackermann se očividně vzdělal v dalších technikách a vedle běžných siluet nově nabízí také grafické siluety a siluety na zlaceném skle neboli eglomizované siluety. V této době sídlil ve Wernerische Haus na Am Graben a jeho zvýšené sebevědomí a patrně i společenský status dává najevo i tím, že se mají zájemci hodinu předem ohlásit u domovníka. Ackermann se zabýval siluetováním překvapivě dlouho. O tom svědčí jeho další (a poslední) zpráva ve *Wiener Zeitung* ze dne 8. ledna 1803, v níž ohlašuje změnu svého bydliště (Naglergasse neben dem goldenen Lammel Nr. 305), kde – jak píše – se ještě stále zabývá tvorbou siluet (wo er sich noch immer mit Schattenzeichnen beschäftiget). Nově má v nabídce také siluety na bíle nataveném skle (auf Glas mit weiss geschmolzenen Grund). Celkově tedy Wilhelm Ackermann působil s menšími či většími přestávkami ve Vídni dvacet tři let, od roku 1780 do roku 1803.

Stojí za pozornost, že ani jeden ze zmíněné trojice autorů nebyl původem z habsburské monarchie, ale ve výsledku se právě ve Vídni nejvíce proslavil. Vedle nich působili ve Vídni, potažmo v habsburské monarchii, další siluetisté. Z nich je třeba jmenovat **Franze Deiwela** (1748-1810), jenž se proslavil dvorskými siluetami z doby vlády císaře Františka I. Obdobně jako F. Gonord a H. Löschenkohl vytvořil tři alba siluet, mezi portrétovanými je mimo jiné Marie Luisa, budoucí manželka Napoleona. Deiwel své siluety nejčastěji vystřihoval, zatímco módní doplňky maloval.[166] Dvě jeho siluety se dochovaly i v českých sbírkách (NM, H2-108.470, SZ Grabštejn, GR00342) **[č. kat. 30, 30a]**. Silueta z Grabštejna představuje Marii Theresii velkovévodkyni von Oesterreich-Este, sardinskou královnu (1773-1832). Její silueta zřejmě doputovala do českých sbírek pravděpodobně koupí z vídeňského aukčního domu Gilhofer & Ranschburg, kde byly v rámci aukce roku 1918 nabízeny téměř dvě stovky Deiwelových siluet, mezi nimiž je i silueta velkovévodkyně.[167] Velmi aktivní byl autor **Schmid**, jenž se nejčastěji podepisoval jako „Schmid aus Wien“ a s jehož siluetami se relativně často setkáváme i v rámci českých sbírek **[č. kat. 323-330]**. Byl činný minimálně

[166] Soubor dvou desítek jednotně provedených siluet od Franze Deiwela je součátí sbírek vídeňského MAKu (inv. č. KI 3932-1 až 3932-19). Siluety zobrazují císaře Františka I., císařovnu Marii Ludoviku a další členy císařské rodiny. Malované siluety byly vytvořeny jako předloha pro vídeňskou porcelánku.

[167] *XLIII. Auktion Gilhofer & Ranschburg, Alt-Österreich, Alt-Wien, Militaria, Topographien, Kostümwerke, Städteansichten, Porträts, Theatralia, Silhouetten-Porträts von Fr. Deiwel, Ausländische Militär- und Zivilkostüme*, Wien 1918

mezi lety 1795-1801 a zaměřoval se na skleněné siluetové plakety. Rovněž činnost vídeňské porcelánky založené roku 1718 přispěla k dobové oblibě siluet prostřednictvím své produkce váz inspirovaných řeckým černofigurovým vázovým malířstvím.

Z doby kolem roku 1900 stojí z rakouských siluetistů za zmínku především **Otto Böhler** (1847-1913), který se ve svých vystřihovaných siluetách věnoval námětům z klasické hudby. Sám autor se pohyboval v prostředí vídeňských filharmoniků a přátelil se s řadou vídeňských zpěváků. Ve své tvorbě se obratně pohyboval na hranici mezi vážností, humorem a satirou, což lze například ilustrovat na mnohofigurální siluetě *Brücknerův příjezd do nebes* a *Brahmsův příjezd do nebes*, kde oba zesnulé skladatele vítají velikáni německé a rakouské hudby za doprovodu malých andílků hrajících na hudební nástroje. Vedle dějových scén Böhler vytvářel i samostatné celofigurální portrétní siluety významných skladatelů. Řada jeho prací byla reprodukována do podoby pohlednic, posmrtně vydalo Lechnerovo vídeňské nakladatelství knihu Böhlerových siluet.[168]

IV.7.3 Velká Británie

V souvislosti s antickými kořeny siluetování nás nepřekvapí výrazná role britských siluet, vyrůstajících z tamní kultury orientované velmi brzy na antiku a neoklasicismus. Stačí zmínit palladianismus, architekturu Johna Nashe a Roberta Smirkeho, interiéry ve stylu bratří Adamů (Adam style), rytiny a kresby Johna Flaxmana či medailony Josiaha Wedgwooda. Právě velký úspěch Wedgwoodova závodu inspiroval siluetisty, kteří neustále hledali nové trendy a metody, aby vytvořili jejich osobitou verzi. Raný zájem o siluetování koresponduje také s malířským námětem počátku malířství, kdy se právě britští malíři začali jako první v 70. letech 18. století o toto téma zajímat (John Mortimer, Alexander Runciman, David Allan). Zajímavostí je, že obraz *Korintská dívka* (The Corinthian Maid) Josepha Wrighta dokončený roku 1784 byl objednán právě Josiahem Wedgwoodem.[169] Majitel známého keramického podniku se evidentně nejen zajímal o antiku, jak to dokládá produkce jeho firmy, ale také vnímal Pliniův motiv jako důkaz antických kořenů keramického umění, což byla historicky věrnější interpretace než spojování příběhu s počátky malířství. Rané počátky anglického siluetování ilustruje také báseň spisovatele Jonathana Swifta (1667-1745) s názvem *„Miscellanies“* z roku 1720 se zmínkou o dámě vystřihující mužskou siluetu:

Clarissa draws her scissors from the case,

[168] HAYEK – BÖHLER 1914

[169] Obraz je uložen v Národní galerii v Londýně, https://www.nga.gov/education/teachers/lessons-activities/origin-myths/corinthian-maid.html, vyhledáno 10. 2. 2020.

To draw the lines of poor D-n J-ns face.

One sloping cut made forehead, nose and chin,

A nick produces a mouth, and made him grim. [170]

Slavný architekt Horace Walpole se ve svém dopise siru Horaci Mannovi z roku 1761 zmiňuje o siluetě vévodkyně von Grafton, která byla vystřižena v Ženevě.[171] O 14 let později, roku 1775, byl udělen Sarah Harringtonové britský patent s číslem 1100 na metodu vyrábění a zmenšování siluet. Vztahoval se na siluety portrétní, ale také na zobrazení pokojů a ozdobné siluety. Díky její patentované technice mohly být osoby siluetované nejen za pomoci umělého světla, ale i prostřednictvím slunečních paprsků.[172] Nicméně již roku 1699 byly vytvořeny dvě portrétní siluety, což potvrzuje anglická, americká i německá literatura. Paní Elizabeth Pyburg tehdy vystřihla z černého papíru hlavy krále Williama a královny Mary, tyto siluety se však do dnešních dnů nedochovaly.

Podobně jako v německých zemích spadá první stěžejní etapa britského siluetování do 70. až 90. let 18. století, jež lze označit za klasické období. Před rokem 1752 je známo jen pár siluetistů. Jedním z prvních byl William John Jolliffe (cca 1738-1798), syn knihkupce v Londýně, jenž měl roku 1758 výstavu svých děl ve White´s Club. Básník Thomas Gray se v reakci na výstavu nechal slyšet: „*Lord, you are not one of us! Joliffe takes profiles by a candle better than anybody*.“[173] (Pane, vy nejste jedním z nás! Joliffe vytváří profily při světle svíčky lépe než kdokoli jiný.) Prvním a největším patronem anglického siluetování byl král Jiří III. (vládl 1760-1820), za doby jeho vlády pracoval jeden z nejslavnějších siluetistů John Miers (1756-1821), původně šperkař, působící v Leeds, Edinburgu a Londýně. Proslavil se precizními pánskými portréty, siluetoval i zmíněného Jiřího III. Později založil se svým společníkem firmu Miers & Field, jež se proslavila malovanými portréty na sádrovém kartonu či slonovině, siluetami vkládanými do medailonů, prstenů a ozdobných skříněk zdobených perlami či brilianty. Ve vedení firmy později pokračovali synové obou společníků. Vysoké společenské postavení britských siluetistů té doby ilustruje osoba Charlese Rosenberga (1745-1844), který pracoval pro Jiřího III. a jeho syna Jiřího IV. a pyšnil se titulem „Profile Painter

[170] MAYOR 1940, 51 Ve volném překladu citovaná část básně zní: Clarissa vytáhne nůžky z pouzdra, aby zaznamenala rysy tváře ubohého D. J., jedním šikmým řezem vytvořené čelo, nos a brada, říznutí vytvoří zachmuřená ústa.
[171] JACKSON 1911, 7
[172] KLARWILL 1922, XIV
[173] http://www.profilesofthepast.org.uk/mckechnie/jollife-william-john-mckechnie-section-3, vyhledáno 22. 1. 2020

to Their Majesties and Their Royal Highnesses the Prince and Princes of Wales, and the Duke and Duchess of York“. Z jeho rukou pochází mimo jiné silueta malé princezny Viktorie.

Pro britské prostředí je specifický nejen zájem panovníků o to být siluetován, ale také o vlastní tvorbu siluet. Dcery Jiřího III., Elizabeth a Charlotte, samy vytvářely siluety a siluetování pro ně bylo jednou z možností sebevyjádření se. Rovněž královna Viktorie v mládí vystřihovala siluety.[174] To souvisí s dalším rysem britských siluet, a to s poměrně velkým podílem žen-siluetistek.[175] Pro Jiřího III. například vystřihovala siluety Mary Delany (1700-1788), která se těšila privilegiu trávit s královskou rodinou volný čas, což zachycovala ve své tvorbě. Kolem roku 1785 dále působila v Londýně Mrs. Beetham. Její dcera se stala také siluetistou a svá díla vystavovala v Royal Academy v Londýně.[176] Vysoký podíl siluetistek a charakter britské kultury měly patrně podíl na vzniku siluet takzvaných „Conversation pieces“ zachycujících stolní společnost či idylické rodinné výjevy **[obr. č. 37]**. S podobnými náměty se sice setkáváme i v německých zemích či v habsburské monarchii, ale největší popularity dosáhly v Anglii.

Jedním z prvních, kdo profesionálně maloval (nikoli vystřihoval) siluety, byl Francis Torond (cca. 1743-1812) pracující v Londýně **[obr. č. 38]**. Zřejmě se začal věnovat malbě siluet kolem roku 1780 během svého působení na Oxford Street Drawing Academy. Jím portrétované postavy bývají malovány černě, detaily v podobě krajek a šperků bývaly domalovávány zředěnou tuší v šedavých odstínech. Torondova tvorba ilustruje, že malované siluety umožňují zachytit více detailů než ty vystřihované. Malované siluety dále vytvářel William Wellings (činný v letech 1778-1796), jenž se specializoval na klientelu z řad námořnictva, která si přála být zachycena s atributy jako mapy, lodě a kompasy. Na rozdíl od Toronda Wellings neužíval tuš, ale černý akvarel s dodatkem čínské běloby. Jak uvádí E. Rutherford, popisoval sám sebe jako malíře miniatur, což lze vysvětlit tím, že zřejmě siluetisté malující siluety, se cítili být více „umělci“, na rozdíl od vystřihujících siluetistů-„řemeslníků“.

Druhá etapa britského siluetování spadá do přelomu 18. a 19. století. Stejně jako v německých zemích bývá toto období v literatuře spojováno s kvalitativním úpadkem produkce vyznačující se pestrostí a vyšším podílem mechanické tvorby. Druhé desetiletí 19. století je

[174] RUTHERFORD 2009, 179; V Royal Collection ve Windsoru se dochovalo malé album s názvem Shades vytvořené Viktorií roku 1834.
[175] Přehled nejvýznamnějších britských siluetistek podává následující článek HANES 2009.
[176] RUTHERFORD 2009, 72

nicméně spojeno s nesmírně kvalitní tvorbou siluetisty francouzského původu **Augusta Edouarta** (1789–1861).[177] Edouart je díky kvalitě i kvantitě své práce, širokému časovému i geografickému rozpětí oprávněně označován za jednoho z největších siluetistů vůbec. Je také jedním z mála siluetistů, jemuž byla věnována monografie, a to poměrně brzy v rámci badatelského zájmu o siluety.[178] Zároveň je snad jediným siluetistou, jenž napsal knihu o své tvorbě a jež je v dnešní době běžně dostupná. Kniha s názvem *Treatise on Silhouette Likenesses* z roku 1834 je nesmírně cenným zdrojem autobiografických informací o siluetistovi druhé třetiny 19. století. Dalším důvodem, proč je jeho tvorba tak dobře zmapovaná je skutečnost, že si vedl podrobný soupis svých siluet a vytvářel jejich duplikáty s označením data, místa, jména a povolání siluetované osoby. V jeho produkci zcela převládají vystřihované celofigurální siluety často nalepené na graficky pojednané pozadí zobrazující konkrétní prostředí, které bylo typické pro siluetovanou osobu (například pracovna, knihovna, lázeňské město, tržiště atd.). Stejně tak kladl důraz na osobní znaky, jako byly brýle, a na charakteristický postoj. Jeho schopnost skvěle vystihnout fyziognomii i charakter portrétovaných je nejlépe patrná na dětských siluetách. Roku 1814 opustil Paříž a usadil se v Londýně, kde se nejprve živil jako učitel francouzštiny a vytvářel portréty z lidských vlasů. Svůj talent pro siluetování objevil, jak vzpomíná ve své knize, zcela náhodou.[179] Jako siluetista došel rychle uznání u britského dvora i u francouzského exkrále Karla X. pobývajícího v exilu v Edinburghu. V letech 1839-1849 působil v USA, například v New Yorku, Bostonu, Philadelphii a New Orleans.

Nedocenitelným zdrojem informací o britských siluetistech jsou takzvané „labels“, obchodní značky jednotlivých autorů, díky nimž známe mj. adresy siluetistů. Centry siluetování byl Londýn, Edinburgh, obchodní i průmyslová města jako Birmingham, Liverpool, Leicester, Bristol, Leeds, lázeňská města jako Bath, Cheltenham, Tunbridge Wells, Harrotage nebo přímořské rezorty Brighton a Plymouth. Za nejpopulárnější centrum lze nepochybně označit vedle Londýna Bath, kde působil například Jacob Spornberg a královský siluetista Charles Rosenberg. Jejich reklamy se objevovaly v *Bath Chronicle* a v různých průvodcích po městě.

Britským siluetám zde nebyl věnován takový prostor jako situaci v německých zemích, protože německá tvorba je geograficky i politicky mnohem bližší té české. Zdaleka to však neznamená, že by byly v obecném měřítku britské siluety méně významné. Dokonce

[177] Celým jménem Auguste Amant Constant Fidèle Edouart
[178] JACKSON 1921
[179] EDOUART 1835, 5

i němečtí badatelé vysoce hodnotili britskou tvorbu a její význam, lze citovat s mírným úsměvem Ernsta Biesalského, podle něhož je Anglie po Německu druhá nejvýznamnější země siluetování.[180] Na závěr zde zmíním ještě některá specifika britských siluet. Alespoň zpočátku zde převažovaly malované siluety (na rozdíl od USA a německých zemí), jež patrně vycházely z britské tradice malovaných portrétních miniatur.[181] Dokladem toho, že malované siluety byly typické pro Anglii, je i označení z Gonordovy pařížské reklamy z roku 1788, v níž nabízel siluety „a l´anglaise“ s malovanou toaletou a účesem (viz pozn. č. 155). Po tematické stránce zde byly upřednostňovány výhradně siluety lidí (nikoli zvířat atd.), velká pozornost byla věnována rodinnému životu odehrávajícímu se v interiéru, například u kávového stolku, oslavy narozenin. Výrazný je podíl žen-siluetistek, aktivní zájem britských panovnických rodin a siluetování i provázanost proslavených malířů miniatur s akademickým prostředím.

IV.7.4 USA

Spojené státy americké sice zdánlivě vybočují po geografické a kulturní stránce z této kapitoly věnované evropské tradici siluetování. Je ovšem na místě tamní situaci zmínit, z důvodu kvantity americké produkce a také z toho důvodu, že první američtí siluetisté byli imigranti z Anglie, Irska, Skandinávie či Francie. Evropská móda siluetování v USA velmi brzy a snadno zakořenila díky několika aspektům charakteristickým pro americké kulturní prostředí. Jedním z důvodů byla záliba republikánské Ameriky v neoklasicismu a vkus tamní puritánské společnosti, kterému dobře odpovídaly strohé monochromní profily. Jiným podnětem se stalo publikování zkrácené verze anglického překladu Thomase Holcrofta Lavaterových *Physiognomische Fragmente* v Bostonu roku 1794. Kniha doprovázená rytinami Samuela Hilla byla velmi živě přijata mimo jiné i proto, že se země snažila definovat svou vlastní národní identitu. Díky svým malým rozměrům byly siluety snadno transportovány a byly ideálním upomínkovým předmětem pro ty, kteří se rozhodli opustit Evropu a přestěhovat se za oceán. Vzhledem ke své mimetické věrnosti představovaly ideální prostředek komunikace mezi původním domovem a nově naturalizovanými Američany. Z toho důvodu lze předpokládat, že řada siluet vzniklých v USA se dnes nachází v evropských sbírkách, především v anglických, protože byly zasílány rodinám emigrantů.

Siluety se začínaly v americkém prostředí uplatňovat v 80. letech 18. století, tedy o něco později než v Anglii a v německých zemích, přibližně ve stejnou dobu jako v českých zemích.

[180] BIESALSKI 1964, 61
[181] Penley Knipe Shades and Shadow-Pictures: The Materials and Techniques of American Portrait Silhouette https://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-07.html, vyhledáno 15. 3. 2018

V rané fázi zde například působil John André původem z Ženevy (1751-1780). Slavným siluetistou, jehož tvorba bývá zmiňována snad všemi badateli zabývajícími se americkým siluetováním, je Moses Williams (1777-1825). Byl nejprve otrokem majitele muzea Charlese Wilsona Pealeho (1741-1827) a později se stal siluetistou v Pealeově muzeu ve Philadephii. Prakticky se stal osmým dítětem svého bývalého „majitele“, ale je výmluvné, že zatímco své děti Peale směřoval na dráhu malířů (pracovali tedy s barevnou paletou), Moses se stal siluetistou, čímž zároveň přestal být konkurence schopným vůči Pealeovým dětem. V Pealeově muzeu M. Williams obsluhoval již zmiňovaný přístroj fyzionotrace. Podobné „profile machines“ vzbudily v USA ohromnou popularitu a zájem o lidskou rukou nevytvořený profil je charakteristickým rysem americké kultury siluetování. Vraťme se však k osobě Mosese Williamse. Lze tvrdit, že jeho tvorba bývá americkými historiky umění zdůrazňována především díky tomu, že se jednalo o Afroameričana a bývalého otroka. Toto téma totiž silně rezonuje v americkém bádání o siluetách, na které je proto nahlíženo částečně z jiné perspektivy, než je ta evropská. Afroameričani, otroctví a siluety mají v americké historii několik styčných bodů. Může působit překvapivě, že se rodiny jižanských otrokářů nechali portrétovat v podobě černých siluet, čímž se vizuálně v podstatě připodobnili svým otrokům. Siluetování se sice ve značné míře v USA věnovali „běžní“ američtí občané, miniaturisté atd., ovšem poměrně často se setkáme i s fyzicky postiženými jedinci vystřihujícími například siluety prsty u nohou a s bývalými otroky. Zdá se, že právě siluetování nabízelo této společensky poznamenané skupině možnost sebeuplatnění se a možnost obživy, což by možná nebylo myslitelné na poli portrétního malířství obtěžkaného tradicemi a konvencemi. Siluety byly dále využívány i po praktické stránce. V americkém vydání Lavatera jsou ukázky typických rysů kriminálníků a obdobným způsobem bylo využíváno siluet – v případě útěku otroka bývala jeho siluetová podobizna zveřejněna v novinách. Ve sbírkách Historické společnosti ve Stratfordu se nachází vystřihovaná silueta z roku 1796 představující černošku Floru **[obr. č. 215]**. Flora byla zakoupena od předchozí majitelky Asou Benjamin ze Stratfordu. Před tímto prodejem byla podle Gwendolyn DuBois Shaw Flořina silueta součástí dokumentace, kterou při koupi získala její nová majitelka a která měla sloužit především v případě, pokud by Flora utekla. Jestliže by k tomu došlo, byla by její silueta předána policii a sloužila by jako nástroj k její identifikaci.[182] Již zmíněný Moses Williams je považován za autora siluety jiného Afroameričana, jenž se nechal siluetovat v Pealeově muzeu. Jedná se o vystřihovanou siluetu jeho poprsí s přípisem „Mr.

[182] DUBOIS SHAW 2005, 32

Shaw´s blackman“.[183] Bez tohoto přípisu by bylo jen těžko rozeznatelné, jaké rasy dotyčný byl, protože samotná fyziognomie o tom příliš nevypovídá. Přípis ovšem dokazuje, jaký význam byl kladen rasovému určení siluetované osoby. Toto téma specifické pro americké prostředí je dodnes živé a výrazně se k němu vyjadřuje ve svých projektech a siluetových instalacích umělkyně Kara Walker (*1969), jež vychází i z vlastní zkušenosti s afroamerickým původem **[obr. č. 39]**.

Na portrétní siluety bývá zároveň v americkém prostředí nahlíženo jako na demokratický prostředek portrétování. Vedle otroků, kteří byli siluetování svými „pány“ z identifikačních důvodů nebo kteří se po svém osvobození stali siluetisty, totiž bývaly siluetovány i osoby nacházející se na zcela opačné části společenského žebříčku. Řada amerických prezidentů se nechala během svého života siluetovat, patří mezi ně namátkou John Adams, William Henry Harrison, John Tyler či Franklin Pierce. Ovšem nejčastěji siluetovaným prezidentem byl George Washington, jenž byl na americké půdě vůbec nejčastěji siluetovanou osobou. Po smrti George Washingtona byly například produkovány smuteční šperky s jeho siluetou. Stojí za zmínku, že jedna z prvních amatérských siluetistek Nellie Custis byla adoptivní dcerou G. Washingtona.[184]

Z velkého množství amerických siluetistů, kteří bývali v USA obvykle nazýváni jako „profilists“ nebo „profilecutter“, namátkou zmiňme Henryho Williamse (1787-1830), Mosese Chapmana (1783-1821), Williama Doyleho (1769-1828), Williama Jamese Hubarda (1807-1862) či Williama Henryho Browna (1808-1883), jenž publikoval album siluet *Portrait Gallery of Distinguished American Citizens* (1846). Velmi výraznou stopu zanechal během svého desetiletého působení v USA Auguste Edouart, jenž zde portrétoval měšťanstvo, politiky, umělce či vědce.[185] Právě Edouartova tvorba, během níž procestoval mnoho amerických států, znovu podnítila tamní zájem o siluetování, jenž se po velkém rozkvětu na konci 18. století lehce utlumil na počátku 19. století.

IV.7.5 Francie a další evropské státy

V odborné i populárně naučné literatuře převažuje často opakované tvrzení, že se móda siluetování objevila nejprve ve Francii, pak se rozšířila do Německa a následně do Anglie.[186]

[183] Ibidem, 33
[184] MAYOR 1940, 51 Celofigurální silueta Washingtona v životní velikosti od Nelly Custis vytvořená rok před prezidentovou smrtí byla vystavena v Metropolitan Museum of Art 1940
[185] OLIVER 1977
[186] Z francouzské literatury viz například VIGARELLO 2012; PAËRL – BOTERMANS – VAN DELFT 1979. Mnohem většímu zájmu francouzských badatelů se těší fenomén stínového divadla, viz například BORDAT – BOUCROT 1994.

Tuto myšlenku podporuje zpráva z konce roku 1759 uvedená v pařížských novinách, zde uvedená v anglické citaci: „*Our ladies are all drawing portraits of their frond on black paper, cutting them out, and even giving away their own portraits without this being ill thought of. This useful invention reproduces sweet faces everywhere.*“[187] (Všechny naše dámy kreslí portréty na černém papíře, vystřihují je a dokonce jimi nahrazují své vlastní podobizny. Díky tomuto užitečnému vynálezu jsou reprodukce sladkých tváříček všudypřítomné.) Citovaný text dokládá rozšířené povědomí o malovaných i vystřihovaných siluetách v Paříži roku 1759, které zde ovšem nejsou ještě označeny za siluety, ačkoli již v březnu téhož roku byl jmenován do svého úřadu Étienne Silhouette, který v tomto postu zůstal pouze do listopadu. Své pejorativní označení obdržely siluety patrně o trochu později, neznamenalo to ovšem, že by byl tento typ portrétování odmítán, ba naopak, dochovaly se například siluety Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty. Existuje několik teorií, proč byl černobílý profilový portrét pojmenován po neoblíbeném ministru financí. Patrně nejvěrohodnější je prostá souvislost mezi jeho šetřivou politikou a snadnými, levnými siluetami. Jiným důvodem mohla být skutečnost, že Silhouette byl v úřadu jen několik měsíců a lidé stihli zaznamenat jen jeho „stín“, nebo naopak oběti jeho daňové politiky byly zredukovány na pouhé stíny.[188] V roce 1759 se usídlil na zámku Bry-sur-Marne, jehož interiéry nechal údajně vyzdobit vlastnoručně vytvořenými siluetami.[189] Někteří autoři tedy vidí původ v označení portrétů v zájmu ministra o tvorbu siluet. Konkrétní důvody ostatně nejsou zcela klíčovou otázkou, roku 1835 bylo každopádně slovo „silhouette“ přijato do slovníku Francouzské akademie.

Zatímco role Francie v historii názvu siluet je nesporná, její označení za kolébku siluetování se zdá být problematické. Již Walter Rothbarth ve svém příspěvku z roku 1916 polemizuje s touto rolí Francie.[190] Ještě před pařížskou zprávou z roku 1759 vznikly jedny z nejstarších siluet v německých zemích (1748) a byla vydána i výše citovaná báseň Jonathana Swifta (1720) popisující vystřihování portrétní siluety. Role Francie z hlediska produkce siluet byla v době největšího rozkvětu siluetování velmi oslabena tamním politickým vývojem, kdy v důsledku Velké francouzské revoluce řada siluetistů emigrovala. Již byla zmíněna tvorba Augusta Edouarta v souvislosti s anglickým prostředím a Françoise Gonorda ve Vídni. Jiným francouzským siluetistou, jenž se proslavil v zahraničí je E. G. Sideau působící v Petrohradě.

[187] MAYOR 1940, 51
[188] RUTHERFORD 2009, 23
[189] VON BOEHN 1917, 177; KLARWILL 1922, X
[190] ROTHBARTH 1916, 27 *„…uns interessiert die Frage, ob man mit Recht den Franzosen die Erfindung der Ausschneidekunst zuschreiben darf. Wir werden darzutun machen, dass ihnen dieser Ruhm – wie so mancher andere – zu bestreiten ist. Die Ausschneidekunst kann zumindest als deustche Erfindung angesprochen werden.*“ Autorův názor mohl být samozřejmě ovlivněn politickým vývojem své doby.

Je autorem dvoudílného alba siluet *La cour de l´ impératrice Cathérine II ses collaborateurs et son entourage* (1782-4) obsahujícího asi 200 vyobrazení, mezi nimiž dominuje šlechta ruského dvora a tamní akademici **[obr. č. 40]**.

Francie dále obohatila tvorbu siluet o další impulzy. Jedním z nich byl již vzpomínaný přístroj fyzionotrace, objevený francouzským hudebníkem Gillesem-Louisem Chrétienem (1754-1811). Nepřehlédnutou roli sehrálo také stínové divadlo Théâtre Seraphin otevřené v Paříži Seraphinem Dominiquem Françoisem roku 1771.[191] Znovuzrození siluetování po útlumu, jenž nastal v 60. letech 19. století, bylo spojeno také s pařížskou stínohrou. Konkrétně s kabaretem Chat Noir malíře Rodolpha Saliseho otevřeném roku 1881 a se stínovým divadlem Henriho Riviera otevřeném o sedmnáct let později.[192] Obě kulturní zařízení ve svých představeních pracovala s hrou světla a stínů, čemuž se blížila i vizuální stránka plakátů a v jejich okruhu působili mimo jiné umělci, jimž byla forma siluet blízká – například v Chat Noir byl od roku 1888 činný britský siluetista a karikaturista Phil May (1864-1903). Francouzští umělci především ti ze skupiny Nabis ve svých obrazech často tematizovali stín a siluetu. Zatímco fyzikální jev v podobě vrženého stínu obvykle záměrně nezobrazovali, pracovali s temnou siluetu osob v symbolické rovině.[193]

Také díky české šlechtě inspirující se na poli módy a kultury ve francouzské metropoli se nachází v domácích sbírkách siluety mající souvislost s Francií. Ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze pochází eglomizované protějškové siluety manželů ve formě medailonů (14.370 a 14.371). Jedná se o velmi propracované siluety s jemně rytými detaily empirového oděvu a orámování v podobě rostlinných ornamentů. Silueta dámy je na líci signována „*Jeanott 1807*“, což by odpovídalo tvůrci francouzského původu. Mohlo se jednat i o francouzského siluetistu působícího obdobně jako Gonord a Edouart po Velké francouzské revoluci v různých evropských zemích. Ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni se nachází vystřihovaná silueta dámy nalepená do grafického orámování, které bylo patrně součástí většího konvolutu siluet, čemuž by odpovídal vyrytý nápis nad orámováním „*I. Cahier des Silhouettes. H. 1*.“ neboli první sešit se siluetami (UMP 1.595). Pod orámováním je rytý nápis určující adresu autora „*à Paris chez Hauer, rue d´Hopital*“. Siluetu lze datovat do 80.-90. let 18. století. Grafické orámování obsahuje řadu různých atributů odkazujících na rozličná povolání, takže se jednalo o univerzální orámování pro konvolut

[191] Podrobně k tomuto tématu viz THÉZELAIS 1999; JOY 2005
[192] Více viz NOISETTE 1993
[193] K tomuto tématu viz FORGIONE 1999, 490-512

portrétů lidí různého zaměření. Mezi atributy jsou hudební nástroje, notové partitury symbolizující patrně obecněji uměleckou sféru a dále mapa, kompas i dalekohled symbolizující technicky zaměřené osoby. Orámování nicméně nepočítá s místem pro vepsání jména portrétovaného, což je u tohoto druhu siluet méně obvyklé. Do plzeňských sbírek se silueta nicméně dostala koupí ze známého vídeňského obchodu se starožitnostmi Gilhofer & Ranschburg.

Francouzskému kulturnímu prostředí je nejblíže Švýcarsko a tamní tvorba siluet, která čerpala ze silné tradice švýcarských lidových vystřihovánek. Uveďme zde alespoň tři autory stojící na počátku tamního portrétního siluetování, všichni z nich se věnovali vystřihovaným siluetám. Jean Huber (1721-1786) se proslavil jako malíř rokokových výjevů, jenž zároveň vytvářel siluety s nesmírně detailními krajinnými a historickými výjevy, které vystřihoval z papíru i z pergamenu.[194] Je například autorem satirické siluety Voltaira s lucernou evokující Diogena ze Sinopy hledajícího „člověka“.[195] Ženevský malíř Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) se proslavil svými obrazy exotických zvířat a krajin. Krajinné výjevy byly rovněž tématem jeho vystřihovaných siluet, v nichž demonstroval na jemně prostřihovaném listoví své virtuózní vládnutí nůžkami a nožíkem. Zatímco Huber a Agasse se věnovali krajinným motivům, bazilejský siluetista Elias Kern-Iselin (1735-1810) se zaměřil na vystřihované portrétní siluety patricijských rodin a tvorbu siluet do šperků.[196]

Z dalších zemí stojí za zmínku Rusko. Počátky ruských siluet souvisejí s petrohradským dvorem Kateřiny II., kde často působili zahraniční siluetisté. Vedle již zmíněného E. A. Sideaua z Francie a J. F. Anthinga z Německa zde tvořil také Švéd E. Rozen. Jejich působení v Rusku ilustruje dobovou praxi siluetistů tvořících napříč Evropou, stejně jako univerzalitu výtvarné formy siluet, jež našla uplatnění v různých kulturních prostředích. Kromě zahraničních autorů tvořila v Rusku také řada místních siluetistů. Vedle doby Kateřiny II. se zde siluetování těšilo největšímu rozmachu na přelomu 19. a 20. století v takzvaném Stříbrném věku, kdy své siluety vytvářela například Elizabeta Sergejevna Kruglikova, Nina Jakovlevna Efimova, Konstantin Andrejevič Somov, Aleksandr Nikolajevič Benua a další autoři ze skupiny Svět umění (Mir iskusstva) **[obr. č. 41]**.[197]

[194] Penley Knipe Shades and Shadow-Pictures: The Materials and Techniques of American Portrait Silhouette https://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-07.html, vyhledáno 15. 3. 2019
[195] https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1466944&partId=1&searchText=voltaire&page=1, vyhledáno 28. 3. 2019
[196] Ke švýcarským siluetám viz například DE HERDT – APGAR 1985
[197] K ruským siluetám viz například KUZNĚCOVA 1970

Závěrem nelze opomenout vystřihovánky Hanse Christiana Andersena (1805-1875), coby zástupce severské tradice vystřihování,[198] jenž zároveň ilustruje zájem literátů o ruční tvorbu siluet a vystřihovaných výjevů. Andersenovy vystřihovánky nelze oddělit od jeho literární tvorby, jsou s ní přirozeně propojeny.[199] Sám se nechal v jednom ze svých dopisů slyšet, že „*Schneiden ist der Beginn der Dichtkunst*.“[200] (Vystřihování je počátkem básnického umění.) Nevytvářel vystřihovánky ve funkci ilustrace svých textů, ale překvapivě postupoval opačně. Andersen obvykle vystřihoval ve společnosti (nejčastěji dětské) a zároveň vyprávěl improvizovaný příběh týkající se právě vystřihovaného motivu. Do dnešní doby se dochovala přibližně tisícovka Andersenových vystřihovánek.[201] Jsou mezi nimi jednoduché postavičky, siluetová tabló, i promyšlené ornamentální vystřihovánky. Přítel literáta vzpomíná na fenomén, který se objevil ve 30. letech 19. století a který patrně inspiroval Christiana k vystřihování – jednalo se o „*profile drawing shows a group of more or less grotesque, fantastic human figures*“.[202] (Profilové kresby zobrazující skupinu více či méně groteskních a fantaskních lidských bytostí.) Takové výjevy známe i z francouzského či českého prostředí. Andersenovy vystřihovánky jsou často založeny na fantaskním a pohádkovém světě, což dokládá jeho známý vystřihovaný autoportrét v podobě autorovy siluety, z níž se vynořuje postavička baleríny a panáčka. Jeho vystřihovánky působí moderním dojmem a to mimo jiné díky tomu, že na rozdíl od lidové tvorby nejsou jeho díla vždy striktně symetrická, naopak do nich záměrně zaváděl drobnou asymetrii. Stejně moderním a kolážovitým dojmem může pro dnešního diváka působit materiál, jenž Andersen užíval. Lze říci, že vystřihoval prakticky ze všeho, co měl k dispozici; z novin, map, účtů, reklam a tak podobně. Z dalších severských autorů zmiňme alespoň Franze Liboriuse Schmitze (1752-1827) původem z Bonnu působícího v Dánsku, Norsku a Švédsku, jenž se zabýval tvorbou skupinových a rodinných výjevů, či Boye Jensena Greveho (1756-1831) označovaného za královského siluetistu, který byl také miniaturistou na královském dvoře v Kodani.[203]

Z nastíněného přehledu siluetování v Evropě (a USA) je zřejmé, že se skutečně jednalo o celoevropský trend. I kvůli velkému geografickému rozsahu byla tato kapitola podána velmi výběrově s důrazem na německé země, Vídeň a Velkou Británii. Zařazení dnešního Německa

[198] GREVENOR 1922
[199] K Andersenovým vystřihovánkám existuje především dánská literatura, lze ale zmínit také anglický text z roku 1994, viz BRUST 1994 a slovenský článek PEDERSEN 2005, 18-21.
[200] FÖLSING 2006, 64
[201] ANDERSEN s.d.
[202] Ibidem
[203] K oběma autorům viz například dánský portál http://www.tuxen.info/silhuetter/index.htm, vyhledáno 28. 3. 2019.

a Rakouska je přirozené vzhledem k jejich velmi těsnému jazykovému i kulturnímu propojení s českými zeměmi. U siluetistů, u nichž známe jen jejich německy znějící jméno, je tak velmi obtížné zjistit, zda pocházeli z českého, či rakouského nebo německého prostředí. Je spíše otázkou, zda bude možné vysledovat větší rozdíly mezi domácí a tamní produkcí siluet. V případě Vídně lze předem říci, že propojení s Moravou i Prahou, bylo natolik silné, že zde budeme moci hovořit spíše o drobných nuancích. Jak bylo ukázáno, Prahu a Vídeň spojovala česká šlechta pobývající především v zimních měsících ve svých vídeňských palácích či přijíždějící do vídeňské metropole z úředních důvodů stejně tak jako přítomnost siluetistů, u nichž máme buď přímo doložený pobyt v Praze (F. Gonord), případně se jejich siluety nachází v českých sbírkách (J. H. Löschenkohl, J. Schmid). Větší pozornost byla dále věnována britskému siluetování, protože Velká Británie sehrála velmi významnou roli v samých počátcích siluetování a v jeho rozšíření do USA. V řadě zemí (Německo, Skandinávie, Švýcarsko, Itálie) se projevuje nápadná spojitost mezi siluetováním a uměním vystřihování z papíru (psaligrafie, Scherenschnitt, Papierschnitt, découpé), kterým je věnována i zahraniční literatura.[204] Bude zajímavé ověřit, zda toto propojení existovalo i u domácí tvorby, nebo zda se místní situace podobala spíše britské tvorbě založené více na malířsky pojednaných siluetách.

[204] Dodnes například ve Švýcarsku působí spolek pro vystřihování založený roku 1986 vydávající *Bulletin des Schweizerischen Vereins Freunde des Scherenschnitts*. Dále například ROTHE 1920; ERMER 1942; GURJ´JANM 1960; JUST – BŁACHOWSKI 1980.

V. Siluety v kontextu dobové vizuální kultury v českých zemích

Podněty k zájmu o siluetování v českém prostředí byly přirozeně shodné se situací v západní Evropě, která byla nastíněna výše. V obecné rovině se jednalo o inspiraci antikou ve formě klasicismu, stínovým divadlem, fantasmagoriemi, uměním vystřihování a fyziognomií. Cílem kapitoly je uvést konkrétní příklady a situaci z domácího prostředí a případně je rozšířit o místní specifika, či o inspirační zdroje, které prozatím nebyly prostřednictvím odborné literatury zmíněny. Zájem o siluety nepředstavoval jakýsi módní import, kterými by se chtěli místní tvůrci a objednavatelé připodobnit západoevropskému trendu. Pochopitelně existovala jistá návaznost na zahraniční siluetování, ale samotná vizuální stránka siluet velmi dobře odpovídala dobové vizuální kultuře v českých zemích, potažmo v zemích habsburské monarchie. Chronologicky první siluety z českých sbírek jsou datovány do druhé poloviny 70. let 18. století, tedy do závěru vlády Marie Terezie, jejíž samotná smrt byla zaznamenána J. H. Löschenkohlem ve formě siluety.

V.1 Profilové portréty

Formální strohost monochromního profilového vyobrazení velmi dobře korespondovala se vkusem 80. a 90. let 18. století, jenž bývá označován v německých zemích jako Zopfstil a v kontextu habsburské monarchie jako Josephinischer Stil neboli josefínský klasicismus, které představují analogie k francouzskému stylu Luiséz a k britskému pozdně georgiánskému stylu. Zjednodušeně se jedná o přechod od rokoka ke klasicismu, kdy dochází ke zklidnění architektury (Plattenstill) a redukci rokového ornamentu. Z výzdobných prvků se na architektuře uplatňují především festony, girlandy a portrétní medailony. Právě s tímto umírněným symetrickým dekorem se setkáváme v grafickém orámování raných portrétních siluet přelomu 18. a 19. století. Samotné portrétní medailony zobrazující po antickém vzoru profily imperátorů, myslitelů či alegorických postav jsou přímou analogií k portrétním siluetám. Názornou ukázkou uplatnění těchto dekorů je fasáda Sweerts-Sporckova paláce v Hybernské ulici od Antonína Haffeneckera (po roce 1783), Nostický palác na Maltézském náměstí po přestavbě podle plánů téhož architekta (před rokem 1762), průčelí knihovny Strahovského kláštera od Ignáce Nepomuka Palliardiho (1785) či Wimmerův palác v rytířské ulici připisovaný témuž architektovi (před rokem 1787).[205] Vkus konce 18. století se projevil i v akademickém prostředí, což dokládá řada výkresů studentů pražské akademie podle

[205] BIEGEL 2012

kreseb, odlitků antických soch či živých modelů.[206] Na řadě z nich je patrný důraz na formální čistotu zachycení profilu tváře spojenou s helénským ideálem krásy, jako je tomu na kresbě hlavy Pallas Athény od Františka Tkadlíka, Beglerově kresbě Venuše Medicejské nebo kresbě Martovy busty od Ludvíka Fortnera.

V.1.1 Grafika

Na všech uvedených stavbách se výrazně uplatňují profilové reliéfy obkroužené vavřínovými festony v suprafenestrách, v případě průčelí Filozofického sálu Strahovské knihovny je tepané pozlacené profilové vyobrazení císaře Josefa II. dominantním prvkem štítu stavby **[obr. č. 42]**.[207] Stejný typ vyobrazení i se shodnými atributy (u Josefa II. a dalších Habsburků olivová a palmová ratolest, říšský orel) se uplatňoval v užité grafice. Pro srovnání lze uvést grafiku teprve desetiletého prince, budoucího císaře Josefa II., podle předlohy Johanna Baptisty Zeisse (NM 28.529) **[obr. č. 43]**. Bílý, jen lehce tónovaný profil kontrastuje s tmavým monochromním pozadím reliéfu, čímž se mj. velmi blíží zmíněnému reliéfu ze Strahova. Některé siluety a profilové portréty naopak vychází z dobové architektury a sochařství, kdy je malovaná silueta umístěna do architektonizovaného grafického či kresleného rámu. S architektonickou strukturou i architektonickými výzdobnými prvky pracovali při návrzích grafických orámování siluet také Jan Balzer a Josef Berka. Jejich siluety bývají umístěny do iluzivních kamenných nik orámovaných suprafenestrami a sokly s festony, rozetami či vázami.

Striktně profilových vyobrazení měšťanů, vědců, umělců, literátů a panovníků je z přelomu 18. a 19. století nepřeberné množství.[208] Naprostá většina z nich vznikla v médiu grafiky, konkrétně v leptu. Namátkou zmiňme portrét Františka I. od Leonharda Posche (kolem roku 1804), portrét Josefa Antonína Jana Baptisty Habsbursko-Lotrinského od Josepha Müllera (1791), portrét Maxmiliána Františka Habsbursko-Lotrinského od Johanna de Giorgiho (1780), portrét Václava prince Kaunitze Rietberga (1786). Ryze profilovým portrétem byl dále zachycen například Maxmilián Josef Thurn-Taxis (1769-1831), František Josef Vrtba (1759-1830), Josef Matyáš Thun-Hohenstein (1794-1868) nebo Josef Lobkowicz (1790-1832). Takovýto typ vyobrazení vznikal jak podle živého modelu, což je přímo uvedeno na prvních dvou zmíněných portrétech, tak například podle reliéfu, což byl případ portrétu prince Kaunitze Rietberga vytvořeného podle bronzového reliéfu od salcburského sochaře Johanna

[206] PRAHL 1998
[207] VILÍMKOVÁ 1990, 291-296; KRATOCHVÍL, 2013
[208] Jedním z nejranějších příkladů je zmíněný portrét desetiletého Josefa II., pocházející již z roku 1751. Skvělou pomůckou pro vyhledávání profilových podobizen šlechty je on-line katalog portrétů ze sbírek státních hradů a zámků ve správě NPÚ, viz http://lysice.jabli.cz/.

B. Hagenauera (NM 28.521) **[obr. č. 44]**. Některá vyobrazení naopak navozují iluzi reliéfu (již zmíněný portrét desetiletého Josefa II.), nebo cíleně napodobují kovové medaile či mince odkazují přímo na antické vzory. Takovou podobu zvolil pro grafický portrét Josefa II. Wilhelm Christian Rücker (před rokem 1774) **[obr. č. 45]**. Velký přehled profilových grafických portrétů poskytuje kniha podobizen z Národního muzea čítající téměř čtyři stovky portrétů významných osobností napříč 19. stoletím (H2-28.790-29.176). Ocelorytiny mají jednotnou grafickou úpravu, ačkoli se na jejich tvorbě podíleli různí autoři. Mezi zobrazenými jsou většinou evropští spisovatelé, skladatelé, vědci a filozofové. Druhý velký přehled poskytuje ručně svázaná kniha podobenek a jednotlivých grafických portrétů rovněž z Národního muzea (H2-28.090sqq.) ručně nadepsaná *Portraits Sammlung berühmter Menschen.* Portréty jsou vytvořeny různými grafickými technikami a zachycují osobnosti vědy, kultury a politiky napříč staletími. Je třeba zdůraznit, že oba zmíněné konvoluty obsahují i běžné en face portréty, ovšem počet profilových portrétů v nich zastoupených představuje ucelenou ukázku vývoje tohoto typu portrétování. Co se týče autorů grafických profilových portrétů ze sbírek Národního muzea, zmiňme alespoň některé z těch, kteří působili v habsburské monarchii; Jan Balzer (Jan Rokycana, Jan Jiří Středovský), Ferdinand Lütgendorff (Frederika Auerspergová), Johann Hieronymus Löschenkohl (protějškový portrét cara Pavla I. Petroviče a carevny Marie Fjodorovny, H2-28.639-640), Johann Blaschke (Marcus Aurelius), Josef Berkowetz (Leopold II.), Jakob Adam (Josef II. 1783), Schleich (Marie Terezie, před 1756), vídeňské nakladatelství Artaria (série profilových portrétů, mj. generál Kutuzov, Karel August vévoda Saský). O J. H. Löschenkohlovi již byla zmínka v souvislosti s vídeňskou tvorbou siluet, na tomto místě je přesto třeba zdůraznit jeho práci s profilovým vyobrazením. To využívá nejen při tvorbě grafických portrétů, a to jak ve formě poprsí (Josef II. 1782, Emmanuel Schikaneder 1787-1788), tak u celofigurálních portrétů (Josef II., car Pavel I.), ale i při zachycení vícefigurální dějové scény. Typickou ukázkou je kolorovaný mědiryt *Oslavy nového roku ve Vídni* (1782), na němž je všech 17 figur zachyceno z profilu **[č. obr. 46]**. Obdobným příkladem je *Poslední den Friedricha II. Velikého* (1786), *Poslední ráno Josefa II.* (1790), *Poslední rozhovor Josefa II. s jeho ministry a generály* (1790) atd. Především grafiky dokumentující smuteční události evropské politiky Löschenkohl komponuje po vzoru antických sochařských vlysů patrně se snahou zdůraznit vážnost a majestátnost scén.

S výjimkou těchto Löschenkohlových kompozic se však v naprosté většině grafických profilových podobizen jedná o zachycení poprsí portrétovaného, méně často bylo striktně

profilové zobrazení užito i v případě celofigurálního portrétu, jako je tomu u podobizny Františka I. sedícího u psacího stolu podle předlohy Josefa Edera (SZ Lysice, LS5217), nebo u portrétu švýcarského přírodovědce a filozofa Charlese Bonneta (1720-1793) vytvořeného podle předlohy italského malíře G. B. Bosia, na němž je přírodovědec zachycen v krajinném prostředí **[obr. č. 47]**. Zdá se, že se italský autor do jisté míry specializoval na striktně profilové celofigurální portréty. Podle jeho předlohy byl vytvořen celofigurální profilový portrét Josefa II. opírajícího se o pomník (1816) či podobizna italského skladatele Antonia Sacchiniho (1730-1786) u klavíru. Nabízí se srovnání tohoto typu portrétů s celofigurálními siluetami, které se stejným způsobem snaží zakomponovat siluetovanou osobu do prostředí, jež ji charakterizuje. Na první pohled nás upoutá podobnost mezi Bosiovým portrétem Ch. Bonneta a anonymní tušovou siluetou pražského arcibiskupa Viléma Florentina knížete Salma ze Salmu procházejícího se během četby knihy v zahradě **[č. kat. 46]**. Tato dvojice byla vybrána víceméně náhodně, mezi oběma portréty neexistuje žádná souvislost kromě jejich vizuální podobnosti, která ovšem dokazuje přirozené zapojení siluetových portrétů do dobové portrétní tvorby. S výčtem autorů, v jejichž tvorbě zaujímají profilové portréty významné postavení, bychom mohli pokračovat i nadále, věnujme však raději trochu více prostoru dvěma autorům, jejichž profilové grafické portréty jsou hojně zastoupeny v domácích sbírkách.

Daniel Chodowiecki (1726-1801)

Daniel Chodowiecki je patrně nejvýznamnějším grafikem, ilustrátorem a autorem stovek leptů konce 18. století. Chodowieckého tvorba je po tematické stránce velmi pestrá,[209] z našeho hlediska je nejzajímavější jeho ilustrátorská a portrétní činnost, která v různých ohledech souvisí s tématem siluet, fyziognomie a profilového vyobrazení. Významnou roli v tom nepochybně sehrál fakt, že Chodowiecki byl jedním z nejvýraznějších ilustrátorů Lavaterových *Physiognomische Fragmente* a se spisovatelem spolupracoval i na dalším díle s názvem *Menschenkenntnis*.[210] Mezi jeho ilustracemi švýcarského spisu z let 1774 a 1775 se objevují různé viněty, titulní strana prvního svazku a především nepřeberné množství převážně profilových portrétů. Chodowiecki preferoval striktně profilové zachycení lidské tváře i při své samostatné tvorbě grafických portrétů. Podobně jako F. Gonord či J. Balzer tvořící ve stejné době komponoval Chodowiecki tyto portréty jako poprsí umístěná ve formě medailonu do propracovaného orámování evokujícího kamennou desku doplněnou o atributy

[209] MÄRKER, 1978; BAUER 1982
[210] Dalšími ilustrátory byli například Johann Rudolf Schellenber, Daniel Berger či Johann Heinrich Lips.

charakterizující portrétovanou osobu. Svou dokonalou grafickou technikou autor navozuje iluzi kamenné stély s otvorem, v němž je umístěn portrét. Chodowiecki ve svých portrétech zachytil svět německého osvícenství, mezi portrétovanými osobami je například Johann Bernhard Basedow, Friedrich Eberhard von Rochow, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg nebo Johann Wolfgang Goethe. Chodowieckého zájem o fyziognomii a jeho upřednostňování profilové kompozice dokládá i řada jeho portrétů, které se nesou ve stejném duchu jako jím vytvářené podobizny. Typickou ukázkou je portrét z roku 1775 od Johanna Rudolfa Schellenberga, který byl dalším z ilustrátorů *Physiognomische Fragmente*, a nepochybně si navrhl celkovou kompozici sám portrétovaný Chodowiecki. Také toto profilové poprsí je umístěno v iluzivním kruhovém otvoru v kamenné desce, pod ní sedí putti s plamenem na hlavě symbolizující zřejmě osvíceneckého ducha portrétovaného a ukazující na vavřínový věnec a nápis „*Daniel Chodowiecki verfertiget durch seinen Freund J. R. Schellenberg*“ **[obr. č. 48]**.[211] Chodowiecki se rovněž podílel na šíření známého příběhu o počátcích malířství, když jej vyjádřil v grafické podobě (*l'Invention de la peinture d'après Pline*, 1787). Jak bylo uvedeno výše, v jeho ilustrační tvorbě se setkáváme i se siluetami. Chodowiecki ovšem vytvořil i několik skutečně portrétních siluet, například siluetu Caroline Schuch. U Chodowieckého-siluetisty však zcela převažuje typ siluet, jež bychom mohli označit jako charakterové siluety a které vytvořil pro G. Ch. Lichtenberga. Zajímavý je jeho list kombinující profilové portréty se siluet pocházející ze sbírek J. K. Lavatera, který má charakter vědecké ilustrace **[obr. č. 12a]**.

Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg (1785-1858)

Samostatné pojednání si v souvislosti s profilovými portréty nepochybně zaslouží malíř a mědirytec Ferdinand Lütgendorff, jenž je pro kontext českého siluetování zajímavý o to více, že strávil více než jedno desetiletí svého tvůrčího období v českých zemích.[212] Tento rodák z Würzburku po studiu na akademiích v Mnichově a Vídni přesídlil roku 1813 do Prahy, kde zůstal až do roku 1822. Ještě předtím pobýval kratší dobu v Karlových Varech, kde portrétoval lázeňské hosty, ale podílel se také obrazovým doprovodem na knize Friedricha Ludwiga Richtera *Marienbad: Ein Handbuch für dienjenigen, welche diesen Kurort besuchen* z roku 1821. Jeho návštěva Prahy byla zpočátku zamýšlena jako dočasná,

[211] Podobně koncipoval Chodowieckého portrét autor Zingg (1780), který zdůraznil roli umělce portrétovaného v podobě malířské palety, ryteckých nástrojů a vyobrazení Charitas. Další profilové portréty Chodowieckého viz ENGELMANN 1857. Jeden z nich je také součástí zkrácené verze Lavaterových *Physiognomsiche Fragmente* vydané ve Winterthuru roku 1787.

[212] Vedle grafiky se Lütgendorff věnoval také olejomalbě a tvorbě portrétních miniatur. Po tematické stránce v jeho tvorbě zcela převažují portréty, vytvořil ale také řadu krajinomaleb, oltářních obrazů.

vzhledem k politickému vývoji v Sasku za napoleonských válek se zde ovšem usadil natrvalo. O Lütgendorffově působení v Čechách podává podrobné informace jeho vnuk, jenž ve své knize mimo jiné čerpal z deníků Lütgendorffovy manželky.[213] Umělec patrně bydlel u Zámeckých schodů (auf Schloßstiege) a jak je – možná s určitou nadsázkou – uvedeno ve zmíněné knize, jeho ateliér se stal brzy středobodem pražského kulturního života a Lütgendorff patřil mezi nejvyhledávanější pražské portrétisty. Z jeho realizací je možné uvést portrét knížete Karla Schwarzenberga určený patrně pro hostinec na Střeleckém ostrově,[214] portrét Františka I. pro pražskou Invalidovnu, portrét skladatele a ředitele tehdejší pražské opery Carla Marii von Webera, s nímž se Lütgendorff přátelil, obraz sv. Terezie pro obrazárnu Pražského hradu či sépiové ilustrace k Schillerovým básním. Lütgendorff záhy navázal přátelské a pracovní vztahy s pražským mědirytcem a učitelem kreslení a rytectví Jiřím Döblerem (1788-1845) a s Bohumilem Haasem, pražským obchodníkem s uměním a majitelem známého nakladatelství. Během svého pobytu v Praze podnikl menší cestu do Českého Švýcarska, Teplic (portrét přírodovědce Kašpara Marii hraběte ze Šternberka) a Bíliny (portrét Johanna knížete Lobkowicze). O jeho vysokém společenském postavení svědčí i to, že byl pozván knížetem Windischgrätzem na lov do Brandýsa nad Labem a opakovaně trávil volný čas na zámku v Hořovicích ve společnosti hraběte Nostitze.

Přibližně sto Lütgendorffových portrétních kreseb české šlechty, vojenských hodnostářů a státníků bylo roku 1820 převedeno do podoby mědirytu a vydáno pod názvem *Album de la Noblesse*, čímž se autor nejvíce vryl do místního povědomí. Jeden exemplář alba se dnes nachází ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie (R 203.031-203.120).[215] Mezi portréty zcela dominuje striktně profilové vyobrazení poprsí portrétovaného, čehož si všiml i autor slovníkového hesla Constantin von Wurzbach roku 1867, když o nich napsal: „*Sehr sauber gearbeitet, leider alle im Profil gehalten, was eine flörende Monotonie hervorbringt…*“[216] (Velmi čistě vypracované, škoda jen, že jsou všechny [portréty] pojednané v profilu, což s sebou nese monotónnost.) Tentýž autor se obdobně zmínil o Lütgendorffových ilustracích k Schillerovým básním a uvedl, že se jedná spíše o obrysy než o hotové grafiky (mehr

[213] LÜTGENDORFF 1906
[214] Ibidem, 42
[215] Do NG se album dostalo prostřednictvím svozů Národní kulturní komise ze zámku v Bečově nad Teplou. Nelze zcela jednoznačně potvrdit, zda byl bečovský zámek skutečně původní proveniencí. Pokud ano, v době vzniku alba vlastnili Bečov Kounicové, konkrétně Alois z Kounic. V albu se však nenachází žádný člen tohoto šlechtického rodu.
[216] WURZBACH 1867, 142

Umrisse als fertige Radierung).[217] Lütgendorff byl očividně charakteristický zájmem o přísně profilové podobizny. Velmi zajímavá je v tomto kontextu zmínka Lütgendorffova vnuka o tom, že tato podoba portrétů české šlechty byla přáním již zmíněného hraběte Nostitze (er einem Wunsche des Grafen Nostitz folgend die Merzahl der Köpfe in Profilstellung). Samotný Nostitz měl být inspirován Lavaterovou fyziognomií (Nostitz soll, von Lavater angeregt, eine Liebhaberei für physiognomische Studie gehabt haben und hielt das Profil für diese geeigneter), což se zdá být velmi pravděpodobné. V citovaném textu není uvedeno křestní jméno hraběte. Vzhledem k době vydání grafik se zdá nejpravděpodobnější, že se jednalo o Jana Nepomuka Nostitze-Rienecka (1768-1840), polního podmaršála a zakladatele české rodové linie Nostitzů. Jeho otcem byl nejvyšší purkrabí pražský a významný mecenáš František Antonín Nostitz-Rieneck, jenž nechal přestavět Nostický palác podle projektu Antonína Haffeneckera. Jan Nepomuk byl v mládí vychováván Josefem Schallerem, Františkem Martinem Pelclem i Josefem Dobrovským, po ukončení vojenské kariéry pobýval v Praze a částečně i v Teplicích a věnoval se umění a hudbě.[218]

Vraťme se však ještě na chvíli k samotné sérii *Album de la Noblesse*. Portréty byly obdobně jako jiné grafické cykly vydávány samostatně a jejich majitel si je uspořádal podle svého vkusu do vlastního alba. V albu z NG jsou portrétovaní řazeni podle titulu a podle rodové příslušnosti. Celou sérii zahajují podobizny císaře Františka I. a jeho manželky Karolíny Bavorské, dále jsou zde zastoupeni Dietrichsteinové, Šternberkové, Schwarzenbergové, Rohanové, Thunové, Lobkowiczové, Auerspergové, Nostitzové, Clam-Gallasové, Vrbnové, Šlikové, Thurn-Taxisové a řada dalších. Na konci alba jsou zařazeni někteří generálové. Mezi nejvýznamnější portrétované z dnešního hlediska patří přírodovědec Kašpar Maria hrabě ze Šternberka, zakladatel železáren v Komárově, kterého umělec již zachytil na malovaném portrétu **[obr. č. 49]**, dále Rudolf hrabě Vrbna, nejvyšší purkrabí v Čechách František Antonín II. hrabě Libštejnský z Kolovrat či patrně ideový spolutvůrce cyklu Jana Nepomuka Nostitze-Rienecka, jehož portrét Lütgendorff signoval na rozdíl od ostatních celým jménem **[obr. č. 50]**. Jak bylo uvedeno, jsou všechny portréty striktně profilové, zobrazující portrétované z levého profilu. Takové množství jednotně komponovaných profilových podobizen nepochybně souvisí s Lütgendorffovým hlubokým zájmem o lidský profil a o lidský charakter. Jeho zájem o psychiku dokazují například grafické podobizny zločinců, jakým byl slavný Jan Jiří Grasel (NG, R 57.201) nebo vrah Maçon, v jehož případě Lütgendorff vizuálně

[217] Ve sbírkách Národní galerie se nachází grafické panó s vybranými ilustracemi k Schillerovi, jež bylo vytištěno v Praze roku 1816.
[218] Podrobnější informace k jeho vojenské kariéře viz MUNZAR 2014, 27-48.

prezentoval i jeho poslední zločin spáchaný v Praze roku 1815 (NG, R 136.750) **[obr. č. 51]**. Oba zločinci byli nicméně zobrazeni en face, je tedy možné, že profilové vyobrazení Lütgendorff uplatňoval především při portrétování vznešených osob, jako tomu bylo v případě českého a uherského alba. To by odpovídalo myšlenkám o vznešenosti lidského profilu. Jeho profilové portréty rovněž odkazují na to, že s největší pravděpodobností vznikly pozorováním živého modelu, protože na rozdíl od řady existujících en face portrétů neměl Lütgendorff k dispozici malované či grafické předlohy. Další Lütgendorffovy profilové portréty šlechty jsou ve sbírkách Národního muzea (H2-59.375-482) a Národního památkového ústavu (SZ Horšovský Týn, SZ Kynžvart, SZ Lysice, SH Buchlov).

Na pražské *Album de la Noblesse* navázal Lütgendorff během svého působení v Bratislavě, tehdy v Prešpurku, (1824-1840) knižně vydaným albem portrétů s názvem *Magyar Pántheon* z roku 1830. Obsahuje grafické, převážně profilové portréty uherské šlechty a bratislavských politiků, které zpočátku vycházely samostatně v rámci časopisu *Pántheon* a následně byly vydány ve větším počtu výtisků. Do dnešních dnů se nedochoval úplný exemplář, album pravděpodobně obsahovalo přibližně 125 portrétů. Autor katalogu Lütgendorffovy výstavy z roku 1968 sice hodnotí bratislavské album výše než pražské album, přejímá nicméně o sto let starší hodnocení Constantina von Wurzbacha, když píše, že: „*Celkove však pôsobia aj tieto podobizne dosť jednotvárne a ich rovnakosť unavuje svojím stereotypným zobrazením v profile.*“[219] Nebere tak v potaz skutečnost, že Lüttgendorfovy portréty jsou stylově jednotným výrazem doby, v níž se prolínaly zájmy o přírodu, antiku a fyziognomii s klasicistní estetikou.

V.1.2 Malované portréty

Relativně často se setkáváme s profilovým vyobrazením v drobných malovaných portrétech. Několik příkladů je umístěno v Uměleckoprůmyslovém museu. Lze uvést akvarelovou miniaturu jistého pana Franze z konce 18. století (25.254), protějškové portréty Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty malované na perleťové destičce z konce 18. století (11.465) **[obr. č. 52]**, manželské protějškové portréty od miniaturisty Prokopa Steinla (1732-1794) provedené na slonovinové destičce (11.734) a řadu dalších miniatur neznámých osob. V souvislosti s francouzským královským párem ještě uveďme, že se brzy po vypuknutí revoluce začal objevovat ikonografický typ rodinného profilového trojportrétu, na němž byl zachycen i jejich syn Ludvík Karel. Tento trojportrét byl realizován v různých technikách, jako je mědiryt,

[219] MEDVECKÝ 1968

slonovinová řezba či malba.[220] Příkladem je malba akvarelem a kvašem na slonovinové destičce ze sbírek Národního muzea (H2-31.385) **[obr. č. 53]**. Zajímavou ukázkou je miniaturní podobizna na slonovinové kosti zobrazující z profilu dvě ženské a jednu mužskou polopostavu z počátku 19. století (UPM, 5.164) **[obr. č. 54]**. Rozsáhlý konvolut portrétních miniatur a drobných závěsných portrétů vlastní Národní muzeum,[221] které zároveň přirozeně poskytuje nejvíce příkladů profilového zobrazení. Je však třeba zdůraznit, že z obecného hlediska je striktně profilové vyobrazení v médiu portrétních miniatur méně časté.

V ojedinělých případech je profilové vyobrazení odůvodněno celkovou kompozicí miniatury, jako je tomu u miniaturního portrétu dámy, která se dívá na drobnou podobiznu svého manžela a tím je natočena do pravého profilu. Neznámý autor se zde snažil zachytit spíše než samotnou podobu portrétované její vztah k manželovi a vyjádřil tak intimnost daného okamžiku (NM, H2-195.068). Většinou se miniatury i vzhledem k svým drobným rozměrům soustředí přímo na osobu portrétovaného, v tom případě je profilové vyobrazení méně časté, ovšem s výjimkou protějškových portrétů.[222] Přesto lze zmínit miniaturu děvčátka držící květiny namalovanou olejem na kovové destičce (NM, H2-15.142) **[obr. č. 55]**, miniaturu jistého J. W. Scheffela namalovanou autorem Fenkem roku 1823 (NM, H2-17.331), miniaturu Josefa Hoffmanna (1776-1851) opatřenou signaturou „*Prag den 28. Junÿ 1810 gemalt Schödl*“ (NM, H2-18.071) či pastelovou drobnou podobiznu otce architekta Josefa Schulze z doby kolem roku 1820, který byl knihkupcem v Nerudově ulici, jejímž autorem je A. Kabler (NM, H2-15.262).[223] Většina profilových miniatur pochází z první čtvrtiny 19. století.

V porovnání s grafikou a miniaturami se s ryze profilovým vyobrazením setkáváme mezi malovanými portréty jen ojediněle. Ze zahraničních příkladů můžeme jmenovat tvorbu Jeana Augusta Dominiqua Ingrese, jenž relativně často pracoval s motivem profilu,[224] nejvýrazněji v případě portrétu Jeana-Baptisty Destebana (1781-1833), dále obraz *Chlapec s veverkou* od

[220] Tento kompoziční typ se ovšem nevztahoval jen k francouzské královské rodině. S profilovými portréty řazenými za sebou se můžeme dále setkat například v podobě tabatěrky s eglomizovanými portréty šesti nejstarších potomků ruského cara Pavla I., jejichž podoby vychází z grafiky Jamese Walkera (1748-1808[?]) pracujícího již ve službách Kateřiny II. Jiným příkladem je ocelorytina z počátku 19. století zobrazující dvojitý portrét bratří Montgolfierových (NM, H2-64.014).
[221] SRŠEŇ – TRMALOVÁ 2005; SRŠEŇ 2013
[222] Příkladem protějškových profilových miniatur jsou podobizny císařského páru Josefa II. a Marie Josefy Bavorské (NM, H2-17.479 a, b).
[223] Vedle výše citované knihy L. Sršně je miniatura zmíněna v knize JIŘÍK 1930, 126.
[224] Polopostava koupající se (1807, Musée Bonnat), Francesca de Rimini a Paolo Malatesta (1819, Musée des Beaux Arts d´Angers), Hlava Jupitera z profilu (prodáno 2003 v aukci na MutualArt), Oidipus a Sfinga (1808-1827), Portrét Madame Moitessier (1856, National gallery London).

Johna Singletona Copleyeho (1815), slavný portrét *Goethe v Římské Kampánii* (1787) od Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina, dámské portréty Thomase Couturea (1815-1879) či Anselma Feuerbacha (1829-1880). Tento víceméně náhodný výběr ilustruje provázanost striktně profilovaných malovaných portrétů s epochou klasicismu a neoklasicismu. Vedle těchto slavných malířů stojí jistě za zmínku možná poněkud opomíjený Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806), francouzský dramatik, malíř a architekt, který ve svých portrétních akvarelech zcela jednoznačně upřednostňoval striktně profilové kompozice. Jeho nejslavnějším akvarelem je skupinový portrét Leopolda Mozarta s malým Wolfgangem Amadeem a Marií Annou při společném koncertování (1764). V domácí tvorbě lze nalézt analogie k výše zmíněným zahraničním autorům ve tvorbě Josefa Berglera (1753-1829), Františka Tkadlíka (1786-1840) či Josefa Führicha (1840-1876). Není zřejmě náhodou, že Führich zvolil profilové vyobrazení pro postavu Krista ve svých malbách *Triumf Kristův* (1840) a *Pane, zachraň mě* (1832), znázorňující Krista jako vítězného spasitele. Se stejným postupem se setkáváme v Tkadlíkově obraze *Kristus v Emauzích* (1821). Obdobně zvolila Angelika Kauffmann čistě profilové zobrazení Krista ve výjevu *Kristus se Samaritánkou u studně* (1796) nebo Hippolyte-Jean Flandrin na fresce *Příchod Krista do Jeruzaléma* v pařížském kostele St.-Fermain-des-Prés (1846). U těchto maleb je zřejmé propojení profilového zobrazení s vítězným Salvátorem navazující opět na ikonografický typ, který bychom mohli s trochou nadsázky označit za „imperátorský profil".

V historických, náboženských a žánrových obrazech zachycujících děj profilové vyobrazení většinou vyplývá z malířovy potřeby vyjádřit vztah mezi jednotlivými postavami a nemusí mít tudíž hlubší význam. Jinak je tomu u portrétní malby, jejíž obsah striktně profilové vyobrazení nevyžaduje, je tedy méně časté a zároveň o to zajímavější. Na zobrazení z profilu mohl trvat sám portrétovaný nebo při nejmenším souhlasil s malířovým návrhem vytvořit profilový portrét. Otázkou je, co je k tomu vedlo. Svou roli jistě sehrála snaha o méně obvyklý typ portrétu, který by se odlišoval od převažujícího en face zobrazení, dále snaha zdůraznit krásnou či specifickou fyziognomickou linii lidského profilu.[225] Zobrazení osoby z profilu představuje v nejlapidárnější formě výstižnou podobu portrétovaného a podtrhuje jeho vznešené, aristokratické rysy a celkovou hieratičnost. Zřejmě není náhodou, že většina těchto portrétů zobrazuje muže. Reprezentativní ukázkou je olejomalba zachycující polopostavu Františka Josefa hraběte Šternberka-Manderscheid (1763-1830) (NM, H2-

[225] Specifickým případem jsou portréty Jana Žižky z 19. století zachycující záměrně vojevůdce z profilu, aby nebylo vidět jeho zranění oka (NM, H2-14.476, H2-17.068, H2-187.010).

11.813) **[obr. č. 56]**. Rakouský malíř Josef Lavos (1807-1848), absolvent vídeňské akademie, zobrazil hraběte v elegantním černém obleku s odznakem Císařského rakouského Leopoldova řádu na pozadí temných oblak. Malíř se volbou mračného pozadí vyhnul zbytečné popisnosti, zasadil portrét do nadčasovosti, dodal scéně dramatičnost v podobě temných bouřkových oblak a získal tak ideálně tmavé pozadí, na němž se rýsuje světlý profil hraběte s klenutým čelem a rovným dlouhým nosem. Právě tento efekt chtěl patrně malíř podtrhnout. Trochu jinými metodami dosáhl obdobného výrazu neapolský malíř Vincenze Abbati při tvorbě portrétu Františka barona Kollerra (mezi lety 1821-1826) (NM, H2-7.377) **[obr. č. 57]**. V tomto případě se jedná o celofigurální podobiznu a nejen hlava portrétovaného, nýbrž celá figura je zachycena striktně z profilu. Baron je zachycen ve své pracovně, jako by právě vstal ze židle, na jeho pracovním stole stojí dvě červenofigurové antické vázy. Ty odkazují na působení barona v pozici generálního intendanta rakouského vojska v Neapoli v době vzniku portrétu. Během svého působení v Itálii sbíral antické památky v Pompejích, Herculaneu a na Sicílii a sám se aktivně podílel na vykopávkách.[226] Reprezentativní olejomalba zobrazuje barona v bíločervené generálské uniformě s řadou vojenských řádů, která vystupuje zpoza temného pozadí. Preference profilového portrétu v tomto případě nepochybně souvisí jak s dobou vzniku portrétu (empir), tak s baronovým zájmem o antiku a řecké vázové malířství. V souvislosti s tímto typem antické keramiky ještě na okraj zmiňme zajímavost týkající se malíře a grafika Josefa Karla Burdeho (1779-1848). Ve sbírkách NG se nachází jeho akvarel zobrazující černofigurový kratér ze 4. století př. n. l., který pocházel z Burdeho sbírky, na což upomíná i přípis ve spodní části listu „*Die Originalvase war im Besitz J. Bourdet*“ **[obr. č. 57a]**.

Dalším názorným příkladem je reprezentativní celofigurální portrét krajináře Ferdinanda Runka (1764-1834) od Josefa Berglera z roku 1802, kdy se na tmavém pozadí stromoví rýsuje „aristokratický“ profil malíře zaujímajícího sebevědomou pózu **[obr. č. 58]**. Tento portrét, na němž nic neodkazuje na Runkovu profesi, byl objednán Arnoštem knížetem ze Schwarzenbergu.[227] Dobovou pozornost vůči profilovým portrétům dokládá také skutečnost, že se v albech Pauliny kněžny ze Schwarzenbergu a jejích dětí, u nichž F. Runk působil jako učitel malování, nachází rovněž řada striktně profilových portrétů v oválném rámu. Kresebné portréty si jsou svým provedením navzájem velmi blízké a velmi připomínají litografované podobizny od F. Lütgendorffa. Nejvýstižnější ukázku představuje album číslo 79 se třiceti

[226] SRŠEŇ 2009, 12
[227] HAVLOVÁ 2014, 43

kresebnými portréty od Marie Eleonory a Marie Pauliny, z nichž je většina striktně profilová. Portréty, vznikající v prvním a druhém desetiletí 19. století, znázorňují osoby z blízkého okolí knížecí rodiny včetně rodinných příslušníků, vychovatele a chůvy (SOA Třeboň) **[obr. č. 59]**. Sám Ferdinand Runk vytvořil totožným způsobem portrét princezny Eleonory z roku 1810 (NG, K 48.639).

Z dalších profilových portrétů můžeme zmínit olejomalbu znázorňující Václava Hanku, jejímž autorem je František Horčička. Vznešenost oválného portrétu podtrhuje zlacený rám se soustřednými rytými linkami připomínajícími paprsky vycházející z malovaného portrétu (NM, H2-22.545). Profilové vyobrazení se uplatňovalo i v portrétní tvorbě konce 18. století a 20. století. Pro ilustraci zmiňme portrét Františka Ladislava Riegra od Václava Brožíka z roku 1897 (NM, H2-67.696), portrét Svatopluka Čecha od Františka Lábka z roku 1898 (NM, H2-82) či Karla Kramáře z roku 1924 od malíře Rudolfa Váchy (NM, H2-54.371).

Na závěr této drobné podkapitoly věnované dvourozměrným profilovým portrétům by mělo ještě zaznít, jak se domácí umělci hlásili ke slavnému mýtu o korintské dívce a počátcích malířství. Bohužel toto téma dokazuje, že forma malovaných dějin umění nebyla v českých zemích tak populární jako v německých zemích a ve Francii.[228] Nemohu zde tedy uvést žádné mně známé domácí vyobrazení Počátků malířství. Na tomto místě však stojí za zmínku grafický list s názvem *Et Umbra Majestas* (Ve stínu je majestát) uložený v grafických sbírkách Strahovského kláštera (GS 3.471) **[č. kat. 42]**. Mědiryt vytvořil Johannes Esaias Nilson v roce 1775, augšpurský malíř miniatur a mědirytec. Grafika (24,6 x 18,1 cm) se skládá ze dvou částí – profilu císaře Josefa II. a z figurální scény pod ním. Scéna ilustruje legendární počátek malířství tak, jak jej popsal Plinius starší v *Kapitolách o přírodě*. Řecký antický hrnčíř Butades, na jehož profesi odkazují vázy v rohu vyobrazené místnosti, stojí za stolem a ukazuje na svou dceru obkreslující na zdi stín profilu hlavy osoby sedící u stolu. Námět scény vysvětluje doplňující francouzský text o objevení stínových podobizen: *La Tendre Dibutade instruit par l´Amour D´un Ombre passagere va fixer le Contour* (Něžná Dibutade vedena láskou zachycuje obrys pomíjivého stínu). Text je citátem z první kapitoly knihy Claude Henriho Wateleta (1718-1786) *L'Art de peindre, poème, avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture* (1760). Význam umění siluet je podložen jak spojením se samotným císařem, tak poukázáním na jeho tradici trvající od antiky.

[228] KONEČNÝ 1981, 186-198; V českých malovaných dějinách umění se lze setkat s námětem mladého Giotta, Michelangela v ateliéru či Petra Parléře v kamenické dílně.

Ve strahovské sbírce se dále nachází jiná pozoruhodná grafika tematizující vznik portrétních siluet (GS 3.852) **[č. kat. 43]**. Jedná se o drobný list zobrazující putto u kamenného kvádru, na němž je připevněn list papíru. Na papír dopadá stín vržený bustou šlechtice a putto tento stín obkresluje a vybarvuje tuší. Identita portrétovaného, respektive jeho busty, je objasněna nápisovou páskou umístěnou na kamenném kvádru – „*Le Lieutenant Turba*". O tomto šlechtickém rodu se nedochovalo mnoho zpráv. Rod byl povýšen do šlechtického stavu teprve roku 1701. V Praze jej dodnes připomíná Turbovský palác na Maltézském náměstí, jenž získal svou rokokovou podobu za života zobrazeného lajtnanta. V Novém pražském titulárním kalendáři (*Neuer Prager Tytular- und Logiaments-Calender*) na rok 1768 je uvedeno několik příslušníků tohoto rodu, a to Johann Wenzel Turba (zemřel roku 1772), jeho bratr Franz Xaver Turba, císařsko-královský rada, a jeho tři synové, Johann Joseph, Franz de Paula von Anton a Johann Nepomucen Wenzel.[229] Na vojenskou kariéru se tak zřejmě vydal jeden z těchto tří synů, který si nechal vytvořit drobnou grafiku. Vzhledem k jejímu kapesnímu formátu (7 x 5,9 cm) nelze vyloučit, že se jednalo o navštívenku. „Visitenkarten", které byly v této době již velmi oblíbené. S podobným motivem se setkáváme i na jedné z vinět z *Physiognomische Fragmente*.

K tématu počátků malířství ještě zmiňme, že se ve vlastnictví knížete Huga z Dietrichsteina (pravděpodobně Huga Alfonse Dietrichstein-Mensdorff-Pouilly [1858-1920]) nacházela malovaná varianta známého obrazu drážďanského malíře Johanna Eleazara Schenaua *L´origine de la peinture*.[230] V době kolem roku 1920 měla být malba součástí mikulovských sbírek knížete Huga. Jedná se o rodinný portrét, kdy kněžna Marie Kristina z Dietrischteina (1738-1788) sedí před zdí, v ruce drží malovaný portrét svého manžela knížete Karla z Dietrichsteina (1728-1808)[231] a jejich nejstarší synek obkresluje její stín vržený lucernou, zatímco se jeho mladší sourozenci baví stínohrou.[232] Zajímavostí je, že další dva portréty umístěné na stěně za kněžnou se do dnešních dnů nachází na mikulovském zámku. Samotný obraz se však již v zámeckých sbírkách nenachází. Pokud se do současnosti dochoval, je pravděpodobně majetkem některého z rodů příbuzných Dietrichsteinů, jejichž poslední mužský potomek zemřel roku 1964. Originál obrazu J. E. Schenaua se však v podobě

[229] *Neuer Prager Tytular- und Logiaments-Calender, Zu Ehren des H. Wenceslai*, 1768, 87. https://books.google.cz/books?id=76leAAAAcAAJ&pg=PA87&lpg=PA87&dq=Johann+Wenzel+Turba&source=bl&ots=MqbsXLrlj0&sig=_hfja1tqVqR_Kx82K0TghaJ9x0k&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwja7_P1gJvZAhUCzKQKHWZ_A3MQ6AEIPzAI#v=onepage&q=Johann%20Wenzel%20Turba&f=false, vyhledáno 2. 2. 2018.
[230] KIPPENBERG 1921, 145
[231] Knížete Karla z Dietrichsteina zmiňuje v souvislosti s touto malbou Julius Leisching, viz LEISCHING 1906, 34.
[232] ROTHE 1920, 5

mědirytu od J. Ouvriera rozšířil po celé Evropě a nachází se snad ve všech knihách o siluetách **[obr. č. 60-61]**.

Ve sbírkách zámku Kozel se dále nachází grafika Domenica Cunega z roku 1776 podle slavného obrazu Davida Allana *The Origin of Painting*, jedná se o svoz ze zámku v Chudenicích (KZ01971) **[obr. č. 62]**. V souvislosti s Pliniem ještě uveďme, jaké bylo zastoupení jeho knihy *Historia Naturalis* v některých zámeckých knihovnách. Na zámku Kynžvart se nachází benátské vydání z roku 1476 opatřené razítkem znaku Metternichů (sign. 14 C 12–9584). Zda si knihu pořídil přímo kancléř Metternich, není jisté, vzhledem k portrétním siluetám v jeho sbírce a jeho zájmu o nejrůznější kuriozity by to však bylo možné. V knihovně na zámku v Dobříši a v Opočně se dochovalo pařížské vydání z roku 1526. Pařížské vydání z roku 1741 je umístěno v auersperské knihovně ve Žlebech (sign. 562) a v chotkovské knihovně na Kačině (sign 555). Záměrně zde byly uvedeny knihovny těch zámků, v jejichž sbírkách se zároveň nacházejí portrétní siluety, ačkoli přímou souvislost mezi nimi nelze prokazatelně potvrdit.

V.1.3 Ceroplastiky a jiné drobné reliéfní portréty

Voskové reliéfy a menší plastiky jsou známé již z antiky.[233] V našem prostředí lze zmínit sbírku Rudolfa II., pro nějž vytvářel voskové reliéfy italský mistr Alessandro Bossio. V námi sledovaném období vznikaly volné voskové plastiky, žánrové reliéfní scény, ve Vídni byly oblíbené voskové panenky oblečené v šatech.[234] Vosk se uplatňoval i v lidové a klášterní tvorbě, kdy se voskové reliéfy doplňovaly drátěnou montáží do podoby svatých obrázků a relikviářů. Ve vztahu k portrétním siluetám jsou však nejvýznamnějším odvětvím prací z vosku reliéfní podobizny 18. století a první poloviny 19. století. Typ portrétní ceroplastiky (voskového pousseé) se objevil již na přelomu 17. a 18. století v měšťanském prostředí a následně se stal součástí i aristokratické kultury. Z řady autorů lze jmenovat vikáře kolínského dómu Kaspara Bernharda Hardyho (1726-1819), Leonharda Poche (1750-1831) působícího na vídeňském dvoře, autora portrétu J. W. Goetheho, či americkou autorku Patience Wright, jež portrétovala mj. George Washingtona.[235] Jednotliví autoři ceroplastik si obvykle vyvinuli vlastní metodu, ale měli k dispozici i tištěnou literaturu, roku 1837 byla například v Linci publikována kniha *Die Kunst der Waschsarbeit* J. Meisla. V textu jsou mimo jiné uvedeny postupy při tvorbě bílého a probarveného vosku.

[233] DVOŘÁKOVÁ – POLÁŠEK 2006, 4; BOLTON 1915
[234] Řadu vídeňských autorů voskových portrétů, respektive obvykle medailérů zabývajících se rovněž ceroplastikami, zmiňuje ve svém příspěvku VONDRÁČEK 2019, 31-37.
[235] Řada dalších autorů je uvedena v následující knize: BÜLL 1963.

Zájem o voskové plastiky v české literatuře je ještě menší než v případě portrétních siluet. Část svého článku *Počátky měšťanského umění v XIX. století* jim věnovala Jarmila Kubíčková (1947-1948). Autorka poukazuje na realismus těchto vyobrazení a vzhledem k uplatnění různých materiálů (textilie, skutečné vlasy, papírové doplňky) zařazuje tento typ portrétu do prostředí menších měst a vesnic.[236] Zajímavou drobnou zmínku obsahuje německá edice věnovaná vosku, v níž je uvedeno vystavení kabinetu voskových figur v Praze ceroplastikem Padovanym a Salleneuvem s názvem *Potentaten, berühmte Personen, Malefikanten, Kurioses und Abnormes*.[237] Citovaný německý zdroj neuvádí žádné bližší informace k této události, je ovšem zajímavé, že se o ní dočítáme i ve slavném románu A. Jiráska *F. L. Věk*.[238] Jirásek nepochybně čerpal z Dlabačova *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und tum Theil auch für Mähren und Schlesien* (1815), v němž se dozvídáme, že k výstavě došlo roku 1803 a bylo na ní prezentováno 61 exponátů. Mezi vyobrazenými převažovali aristokraté – rakouští Habsburkové, pruský královský pár, Ludvík XVI., ruský car, dále zde byli zastoupení různí generálové, ale také Voltaire a Rousseau. Z našeho hlediska je velmi zajímavé, že zde byl svou voskovou podobiznou zobrazen i „*der bekannte Physiognomik Lavater*“.[239] Jinou drobnou zajímavostí je reklama pražské voskové továrny (Prager Wachsfabrik) sídlící na Uhelném trhu ze dne 27. dubna 1815 v *Allgemeines Intelligenzblatt zur Kaiserlich- Königlichen privilegierten Prager Zeitung*. V oznámení jsou nabízeny různorodé druhy vosku z různých koutů Evropy. Díky takovýmto podnikům měli tvůrci ceroplastik usnadněnou práci i možnost experimentovat s materiálem.

Ucelenou sbírku ceroplastik vlastní pražské Uměleckoprůmyslové museum.[240] Nejstarší předměty z této sbírky pochází z druhé poloviny 18. století naopak nejmladší přibližně ze 70. let 19. století, většina ceroplastik české provenience pochází z druhé třetiny 19. století. Ve sbírce převažují portréty neznámých osob, výjimkou je podobizna knížete Pállfyho, pasovského biskupa Josefa Marii Thun-Hohensteina (1713-1763), olomouckého arcibiskupa Rudolfa Jana Habsbursko-Lotrinského (1788-1831) či Ferdinanda V. (1793-1875).

[236] KUBÍČKOVÁ 1947-1948, 322. Autorka vychází ve svém hodnocení voskových poussée coby zlidovělé odnože drobného měšťanského portrétu právě ze skutečnosti, že zde dochází k míšení různých materiálů, což je podle ní typické právě pro vesnické prostředí. Jisté vernakulární rysy českým ceroplastikám upřít nelze, ale je třeba dodat, že i Antoine Benoist (1632-1717) vytvořil voskové poussée Ludvíka XIV. v kombinaci s opravdovými vlasy, krajkami a textiliemi.
[237] BÜLL 1963, 455
[238] Alois Jirásek, *F. L. Věk. Obraz z dějin našeho národního probuzení IV*, Praha 1977, s. 249, „*Přišla všechna rozjařena* (Betyna) (…) *včera že byli v Železných dveřích, co tam je ten kabinet s voskovými figurami, ví-li Paula, Padovany a Selleneuve že ho mají, že už tu jednou byli, figury jako živé, císař s císařovnou, a Napoleon, jak byl o korunování, a zamordovaná rodina, toho taliánského hraběte, i ty čtyři bandity že tam mají –*„
[239] DLABACZ 1815, 422
[240] V inventárních kartách bývají rovněž označovány jako „poprsí modelovaná z vosku“ a „vosková bosáž“.

Ceroplastiky jsou většinou bez signatur a autorsky neurčené, i přesto se ve sbírce setkáme s několika jmény. Ze zahraničních autorů je zde zastoupen Brit Robert Scot (1776), Karl Hetter působící ve Vratislavi a v Berlíně v první polovině 19. století, Leonhard Posch (1750-1831) působící v Berlíně a částečně ve Vídni, vídeňský medailér Leopold Heuberger (1786-1839) nebo Idelfons Curiger (1782-1834), Švýcar působící ve Vídni. Vzhledem k původu autorů a jimi portrétovaných osob se zdá pravděpodobnější, že byly jejich ceroplastiky druhotně přemístěny do českých zemí, než že by zde jejich autoři nějakou dobu sami působili. V následujících třech příkladech je ovšem domácí původ ceroplastik jistý, jedná se o portrét muže ze 70. let 19. století signovaný „Josef Rolan, Prag“ (inv. č. 66.743), podobiznu jindřichohradeckého probošta Vojtěcha Juhna z roku 1839 od autora Berga (inv. č. 97.871) **[obr. č. 63]** a portrét Jana Čadského (narozeného 1832) z poloviny 19. století, jehož autorem je člen kláštera u Mnichova Hradiště A. Bouše (inv. č. 87.264).

Čtyři desítky ceroplastik vlastní Národní muzeum. Nejstarší exempláře pochází z konce 18. století (protějškové ceroplastiky Josefa II. a Leopolda II.) **[obr. č. 64]**, naopak nejmladší ukázkou je protějšková ceroplastika manželů z 80. let 19. století (H2-181.014 a H2-181.015) **[obr. č. 65]**, většina ceroplastik z NM pochází přibližně z poloviny 19. století. Všechny exempláře jsou dochovány v původních dřevěných zasklených rámečcích. Podle shodné adjustace a stranového obrácení lze ze skupiny vydělit šest protějškových voskových portrétů zobrazujících nejčastěji manželské dvojice. Veškeré ceroplastiky jsou bez signatury a jen ve čtyřech případech je na nich uvedeno jméno zobrazené postavy. Patří mezi ně císař Josef II., jeho bratr císař Leopold II., kanovník vyšehradské kapituly v Praze a zakladatel Křesťanské akademie v Praze Mikuláš Karlach (1831-1911) a barnabita Jeremias Khoben (†1831).[241] Ceroplastiky zachycují polopostavy portrétovaných striktně z profilu, jejich autoři pracovali s různými barevnými odstíny vosku dokonale imitujícími inkarnát, barvy vlasů a oděvů **[obr. č. 66]**. Spíše výjimečně autoři použili i doplňkové materiály v podobě umělých vlasů (podobizna muže H2-33.099) či nepravého zlacení šperků (podobizna dámy H2-142.888).

Ceroplastiky z UPM a NM, u nichž je uveden domácí původ, jsou obvykle vytvořeny z různobarevných vosků bez užití doplňkových materiálů v podobě pravých vlasů atd., kolem poloviny 19. století u nich převládlo profilové zachycení polopostavy (spíše než poprsí), což je trend shodný s portrétními siluetami. Další analogií je drobný rozměr vyobrazení a podoba

[241] Ceroplastika je z rubové strany doplněna německým přípisem, který v českém překladu zní: Páter Jeremias Khoben, provinciál řádu barnabitů německé provenience. Utonul v Dunaji u Prešpurku 28. listopadu 1831. Pokoj jeho kostem.

dřevěných rámečků, které byly jak v případě vystřihovaných siluet, tak v případě ceroplastik nutnou součástí portrétu zabraňující jeho poškození. Přirozeným a nejvýraznějším shodným znakem je pak striktně profilové vyobrazení, které se velmi často uplatňovalo v ceroplastikách, a vztah profilu k monochromnímu, obvykle tmavému pozadí. Voskové podobizny byly rovněž stejně jako siluety často komponovány jako protějškové (viz např. ceroplastiky manželů Arnošta a Emilie Oštádalových z poloviny 19. století, MG 28.687-8). Zájem o voskové poussée a siluety se časově překrývá a není tedy divu, že se zájemci nechali portrétovat oběma způsoby. Příkladem jsou rodiče J. W. Goetheho i samotný německý literát. V českém prostředí se objevuje zajímavá souvislost mezi jindřichohradeckým proboštem a malířem Vojtěchem Benediktem Juhnem (1779-1843), jehož voskový portrét se nachází v UPM a jenž sám vytvořil řadu portrétních siluet.

Na první pohled by se mohlo zdát, že se ceroplastiky zásadním způsobem odlišují od monochromního principu portrétních siluet. Do jisté míry je to pravda, ovšem existují i monochromní ceroplastiky z neprobarveného vosku (čtyři monochromní ceroplastiky z 18. století z přírodního či jemně probarveného vosku umístěné na břidlicové podložce (H2-3.750-753) **[obr. č. 67]**. Jsou sice méně časté, vznikaly především na přelomu 18. a 19. století, ale svou podobou odpovídají jak vizualitě siluet, tak především (díky své trojrozměrnosti) antickým portrétním medailonům. Například voskový reliéfní portrét Napoleona (1810) od Giovanniho Antonia Santarelliho zcela záměrně evokuje antické kamenné medailony či kovové medaile.[242] Zároveň se v původně monochromních siluetách s postupujícím 19. stoletím začaly používat barvy, papírové aplikace či skutečné krajky, což korespondovalo s tehdejší formou ceroplastik usilujících o co největší portrétní realismus.

Výše zmíněný voskový portrét Napoleona ilustruje, jak si byly různé typy portrétů na začátku 19. století navzájem blízké. S tím souvisí i další druhy drobných portrétů, jež se po formální stránce příliš neliší od ceroplastik, odlišuje je od nich především použitý materiál. Jedná se o drobné podobizny ze sádry, kosti, slonoviny, kamene a porcelánové hmoty. Také v tomto případě převažuje profilové vyobrazení založené na monochromním bílém portrétu kontrastujícím s tmavým pozadím. Ve sbírkách NM můžeme nalézt reprezentativní ukázku všech výše zmíněných materiálů užitých při tvorbě profilových portrétů, většina z nich je datována do druhé poloviny 18. století. Použití slonoviny ve sbírce reprezentují protějškové reliéfní portréty dámy a pána v původní adjustaci na černém sametu ve zlatém orámování

[242] BÜLL 1963, 489

(H2-33.107) **[obr. č. 68]**. Ukázkou užití porcelánové hmoty je monochromní reliéfní poprsí neznámého muže v rostlinném orámování (H2-032.370) **[obr. č. 69]**. Příkladem použití kamene k tvorbě drobného reliéfního portrétu je mramorový medailonek poprsí rakouského politika Adama hraběte Potockého (před 1872) (H2-181.012) **[obr. č. 70]**. Ve sbírkách UPM se nacházejí sádrové podobizny vévodkyně de Serra Capriola z doby kolem roku 1785, kněžny Marie Clary-Aldringen rovněž z 80. let 18. století, z doby kolem 1835 pochází etuje se sádrovou portrétní plaketou vytvořenou ve Františkových Lázních. Většina sádrových podobizen vznikala na konci 18. století a na počátku 19. století, kdy nejlépe odpovídala vkusu neoklasicismu **[obr. č. 71]**. Nemusely mít vždy jen podobu drobných medailonků, rozměrnější sádrové profilové medailony byly oblíbenou dekorací stěn klasicistních interiérů, věšely se obvykle nade dveře nebo mezi okna.[243] Dalším materiálem, který se uplatnil při tvorbě drobných profilových portrétů, je slonovina. Stejně jako siluety bývaly slonovinové podobizny rámovány jednotlivě, nebo hromadně v oválných rámečcích. Neobvyklou variací na slonovinové reliéfy či kameje je malovaný drobný portrét hraběte Františka Paula de Hartiga od Johanna Kleinharta z roku 1787 zachycující v bílých tónech profilové poprsí mladého hraběte (NG, DK 4.649) **[obr. č. 72]**. Pozoruhodným příkladem svědčícím o propojení obou výtvarných médií je sbírkový předmět z UPM (66.307) datovaný do konce 18. století. Jedná se o malovanou siluetu mladého muže na zlatém pozadí, na jejíž zadní straně je umístěn ženský portrét vyřezávaný ze slonoviny spolu s postavou amorka na modrém pozadí.

Závěrem ještě připomeňme, že profily portrétovaných panovníků či jiných význačných osobností se po vizuální stránce velmi blíží portrétním medailím a mincím. Ostatně i spis J. K. Lavatera *Physiognomische Fragmente* obsahuje vedle množství portrétních siluet také několik ilustrací mincí s lidskými profily **[obr. č. 73]**. Sbírání medailí a mincí bylo v době osvícenství rozšířené mezi šlechtou, měšťany i církevními hodnostáři. Numismatickou sbírku vlastnil mezi jinými také litoměřický biskup Emanuel Arnošt z Valdštejna (1716-1789), strahovští premonstráti, na jejich numismatickou sbírku je upozorněno i v rámci sochařské výzdoby průčelí Strahovské knihovny,[244] nebo knihtiskař J. F. rytíř ze Schönfeldu, vydavatel *Prager Oberpostamtszeitung*, kde se ostatně v 90. letech 18. století opakovaně objevovaly nabídky prodeje numismatických sbírek. Obdobně koncipovanou sbírkou zaměřenou na gemy

[243] Příkladem jsou sádrové reliéfy antických imperátorů ze zámku ve Vizovicích VI1767 a VI1768.
[244] VILÍMKOVÁ 1990, 294; Na levé straně reliéfu umístěném na samotném vrcholu štítu byl podle koncepce Ignáce Platzera znázorněn stolek s mincemi, představující kabinet mincí (eine Tafel mit verschiedenen Minsen, vorstellent das Minskabinet).

a kameje se pyšnil František Josef říšský hrabě Pachta a hrabata Nostitzové ve svém pražském paláci.[245]

V.2 Psaligrafie

Psaligrafie neboli umělecké vystřihování z papíru do značné míry souvisí s tvorbou siluet, spojuje je shodný materiál, používané nástroje, obvykle menší měřítko, monochromnost a plošnost. To dokládá ostatně i běžně užívaný dobový termín „Scherrenschnitt“, s nímž se v německy mluvícím prostředí setkáváme ještě častěji než s pojmem „Silhouetten“.[246] *Ottův slovník naučný* přímo uvádí, že psaligrafie je zvláštním druhem siluet a že je technicky shodná s vystřihováním siluet s tím rozdílem, že siluety zobrazují hlavu z profilu a dovolují i plošné odstínění (myšleno patrně v případě malovaných siluet), zatímco psaligrafie zachycuje krajiny, postavy a zvířata jen v obrysech.[247] Podle mého názoru se nabízí rozlišovat vystřihované siluety a psaligrafické portréty na základě toho, zda se jedná o striktně profilové vyobrazení bez prostřihovaných částí ve vnitřní ploše (silueta). V případě vystřihovaných květin, zvířat, krajinných výjevů a dekorativních vystřihovaných krajek (německy Spitzenbild) se přikláním k užívání termínu psaligrafie. Vizualita siluet je založena na jednotné, ničím nerušivé monochromní vnitřní ploše a významové funkci obrysu, zatímco v psaligrafii hrají výraznou obsahovou roli i prostřihovaná místa. Jestliže u portrétních siluet bylo hlavním cílem přesné fyziognomické zachycení konkrétní osoby (popřípadě později i její karikované zobrazení), k němuž bylo zapotřebí v případě vystřihování z volné ruky velké zručnosti a cviku, psaligrafie je ve své vrcholné podobě založena na nesmírně precizní práci s nůžkami a nožíky. Další rozdíl je v kulturním prostředí, v němž se oba druhy ruční tvorby uplatnily; zájem o psaligrafii byl velmi univerzální, ovšem snad největší úspěch slavila v lidové tvorbě, kdy lze skutečně hovořit o folklorních vystřihovánkách,[248] zatímco siluetování se vázalo na šlechtické a měšťanské prostředí a na venkově se tolik neuplatnilo. Vystřihované siluety pojí s psaligrafií orientální původ, kdy prokazatelným zdrojem inspirace pro vystřihované umění byla Čína a Blízký východ, kde se tento druh umění pěstuje dodnes. Na evropské půdě jsou nejstarší vystřihovánky spojeny s prostředím středověkých klášterů,

[245] KNEIDL 1989, 33

[246] Německé prostředí je specifické tím, že zde výrazně převažují vystřihované siluety nad malovanými. Richard Rothe v podstatě neodlišuje psaligrafii od vystřihovaných portrétů, což je názorně předvedeno v jeho knize *Der Schwarzpapierschnitt*. Výstřižky z černého papíru má na mysli jak portrétní siluety, tak vystřihovánky, které v německém prostředí bývaly nejčastěji vystřihovány také z černého papíru – na rozdíl například od polských folklorních vystřihovánek. Jak píše R. Rothe, vystřihovánky z barevných papírů byly doménou diletantů, viz ROTHE 1920, 14.
KNAPP 1916
Städtische Kunstsammlung (ed.), *Schattenbilder und Scherenschnitte* (kat. výst.), Karl-Marx-Stadt 1964.

[247] *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. 23 díl*, Praha 1903, s. 903

[248] JUST – BŁACHOWSKI 1980

jedny z nejstarších datovaných exemplářů by měly pocházet z 30. let 17. století.[249] Na brněnské výstavě siluet roku 1906 byla prezentována vystřihovánka *Kristův křest* označena erbem biskupa Johanna Ernsta hraběte von Thun und Hohenstein (1643-1709). Vystřihovánka je cenná i tím, že se na ní podepsal i její autor, kterým byl kapucín „*F. Agathangelus Bonnensis*".

Zájem o psaligrafii je časově shodný se zájmem o vlastnoruční tvorbu siluet, z exemplářů dochovaných v českých sbírkách lze usuzovat, že fenomén vystřihování nastoupil v měšťanském a šlechtickém prostředí jen o trochu později. Ovšem v případě nedatovaných vystřihovánek je jejich datace ještě obtížnější než v případě siluet. Nejstarší průkazně datovaná vystřihovánka z námi sledovaného období pochází z roku 1819, jejím autorem je jistý C. S. Grohl a zobrazuje (ne příliš zručně) kruhový chrámek se smuteční vrbou a cypřišem, jenž byl patrně inspirovaný dobovou módou sentimentálních zahrad (NM, inv. č. H2-25.487) **[obr. č. 74].**

Stejně jako v případě siluet se i umění vystřihování stalo záhy oblíbenou volnočasovou aktivitou nejširších vrstev obyvatel. Ve sbírce Národní galerie se dochoval svérázný doklad zájmu o psaligrafii v podobě knížky s vlepenými výstřižky (R 184.023/1-146) **[obr. č. 75]**. Album je přesvědčivým dokladem toho, jak si byly jednotlivé výtvarné obory blízké, vedle řady výstřižků knížka obsahuje grafiky, malůvky a siluety. Majitel, jenž byl s největší pravděpodobností zároveň autorem některých výstřižků, je neznámý, z alba lze pouze vyvodit, že se jednalo o příslušníka vyšší střední vrstvy, protože si mohl dovolit cestu do Paříže. Na samém začátku alba je totiž nalepena etiketa z parfému značky Houbigant Chardin sídlící v Paříži, odkud si dotyčný – nebo pravděpodobněji dotyčná – přivezl i čtyři grafiky karikující francouzskou módu. Na základě nich lze určit i přibližnou dataci alba; zmíněná pařížská parfumerie byla založena roku 1775 a móda na grafikách odkazuje přibližně na první desetiletí 19. století. Celé album však s největší pravděpodobností vznikalo na českém území, což dokládá německý přípis u jedné ornamentální vystřihovánky „*Der Freundschaft gewidmet*". Ta zároveň dokazuje, že se jednalo v podstatě o památníček, do něhož si majitelka ukládala nejrůznější vystřihovánky v upomínku na osobu, která jí vystřihovánku věnovala. Mezi psaligrafiemi lze totiž vysledovat několik rozdílných rukopisů od ne příliš uměleckého po velmi akurátní a sebevědomý projev. Také techniky a zvolený materiál se od sebe liší,

[249] ROTHE 1920, 8. Jedním z prvních známých německých kaligrafů byl Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1645-1677), literát a člen první německé jazykové akademie Fruchtbringende Gesselschaft, viz Städtische Kunstsammlung (ed.), *Schattenbilder und Scherenschnitte* (kat. výst.), Karl-Marx-Stadt 1964.

některý autor pracoval s vrstvením barevných papírů, jiný použil bílý papír, jenž velmi jemně prostříhal a podložil barevným papírem, další autor vystřihoval z černého lesklého papíru shodného s tím, jenž býval používán k siluetování. V jednom případě je vystřižená silueta opatřena tlačeným dekorem, což je typický postup právě pro vystřihované siluety. Přibližně ve třech desítkách případů se skutečně jedná o figurální siluety vystřižené z černého papíru, z nichž jedna je patrně portrétní siluetou, zbývající představují nejrůznější žánrové scény často humorného a karikaturního charakteru. Patří mezi ně čert letící na drakovi, kněz na kazatelně, večerní dostaveníčko milenců, manželská hádka či manžel, jemuž manželka doslova opatřila parohy. Psaligrafie je zde zastoupena květinovými studiemi, přírodními scenériemi či emblémy symbolizujícími lásku a přátelství. Album z NG je velmi cenným příkladem památníku, jenž ilustruje funkci siluet a vystřihovánek na počátku 19. století a dokládá jejich vzájemný vztah a do jisté míry neodlučitelnost. Hodnota alba není založena ani tak na umělecké a technické kvalitě, která je velmi různorodá, ale vychází z toho, že se jedná o jedno z mála dochovaných alb svého druhu, jež je umístěno ve veřejně přístupné galerijní sbírce. O to větší je škoda, že z dob akvizice alba neexistují žádné informace o jeho původu.

Zcela odlišným typem vystřihovaného umění je konvolut monochromních prostřihovaných portrétů evropských státníků a známých osobností z plzeňské sbírky (NMP ZČM, 13.037-13.051)[250] a obdobný konvolut z UPM (GS 17.172/1-57) **[obr. č. 76-77]**.[251] Jsou zajímavé především tím, že psaligrafie se při portrétování příliš často neuplatňovala. Na těchto portrétech lze navíc velmi dobře ilustrovat rozdíl mezi principem portrétních siluet a psaligrafických portrétů, které zobrazují dotyčné z en face či z tříčtvrtečního profilu a fyziognomické rysy jsou znázorněny vyřezáváním do plochy portrétu, jež vyniknou po následném podložení portrétu barevným papírem. V případě pražské kolekce obsahují všechna dílka na rubové straně identifikaci portrétovaného a je možné, že se jednalo o jakousi didaktickou pomůcku. Na stejném principu fungují tzv. průsvitky. Jedná se o drobná dílka z černého tuhého papíru, do něhož jsou vyřezány obrysy figur. Prořezaný papír se mohl ještě podložit barevným průhledným papírem a zavěsit proti zdroji světla. Na některých průsvitkách z českých sbírek datovaných kolem roku 1780 jsou znázorněny postavy

[250] Mezi zobrazenými je například ruská císařovna Marie Fjodorovna, vynálezce litografie Alois Jan František Senefelder či sultán Seid Madjid ze Zanzibaru. Obdobné příklady se nacházejí ve sbírce Muzea hlavního města Prahy, Královské kanonie premonstrátů na Strahově, Národního muzea a Uměleckoprůmyslového musea.
[251] Mezi vyobrazeními je podobizna Martina Luthera, Julia Cesara, Boleslava II. či Jana Žižky z Trocnova, postavy některých svatých, ale také vyobrazení zvířat a některých staveb.

z komedie dell´arte, divadelní postava Hanswurtha, nebo Štěpán Fadinger **[obr. č. 78]**.[252] Průsvitky zdaleka nezachycovaly jen divadelní prostředí, ale také žánrové scény a náboženské výjevy. Příkladem je soubor 25 průsvitek s výjevy Genesis a Nového zákona objevený ve 30. letech 20. století na faře chrámu sv. Jiljí v Milevsku.[253] Objevu věnoval Jaromír Krejcar stručný text nazvaný *Překrásný kukenaj*. Název vychází ze slova „kukenau", zkomoleniny německého „guck ein", odkazující na funkci průsvitky na lidových poutích, do kterých se nahlíželo jako do kukátka. Datace milevských průsvitek není jednoznačná, J. Krejcar však uvádí, že pocházejí patrně z doby siluet a obrázků na skle. Zároveň však s poukazem na techniku je datuje do 17. století (což si pochopitelně vzájemně odporuje).[254] Datování takovýchto lidových dílek je složité, navíc není Krejcarův text doplněn o reprodukci průsvitek. Nicméně výše zmíněné průsvitky z období kolem roku 1780, které jsou datovány díky jejich návaznosti na divadelní hry, by svým charakterem mohly připomenout také díla starší datace. Co se týče autorství průsvitek, uvažoval J. Krejcar o nějakém venkovském malíři. Vzhledem k místu nálezu těchto děl, tradici vystřihování v klášterech a náboženskému ladění průsvitek se však nabízí rovněž autorství místních premonstrátů.

Zajímavé příklady psaligrafie pochází z Uměleckoprůmyslového oddělení Západočeského muzea v Plzni. V některých případech je velmi složité určit, kdy se jedná o vystřihovanou siluetu a kdy o psaligrafii. Diskutabilní jsou konkrétně scény, dosahující poměrně velkých rozměrů (délka například 30 cm), kdy jsou drobné celofigurální siluety v podobě lovců,[255] dam v kočáře či táborníků umístěných v dominantní krajinné scenérii v podobě detailně prostřihovaného stromoví. Autoři inventárních karet obvykle označili tyto předměty za vystřihované siluetové obrázky. S technikou siluet je spojuje striktně profilové zachycení osob, používání typicky černého lesklého papíru a vyrývaného dekoru (koňský postroj, struktura kůry dřeva, střecha hájenky). Naopak některé partie (hájenka, smrky) byly vytvořeny tradičním postupem psaligrafie, tedy vystřihováním do přeloženého papíru za účelem vytvoření osově symetrického objektu, v jehož středu je následně patrný překlad papíru. Tyto vystřihované siluetové obrázky pochází z první poloviny 19. století (bližší časové určení je velmi nesnadné, osobně se přikláním k polovině 19. století) a jedná se, podle údajů na inventárních kartách, o pražskou produkci **[obr. č. 79]**.[256] Ve stejné sbírce se nachází

[252] ČERNÝ 1968, 206
[253] Soubor se stal tehdy součástí sbírek Národního muzea. V dnešní době se v premonstrátském klášteře nenachází žádné exempláře průsvitek ani siluet, bohužel v rámci sbírek NM je soubor nedohledatelný.
[254] KREJCAR 1937, 55
[255] Lovecké motivy a výjevy s lesní zvěří byly obecně velmi oblíbeným motivem psaligrafií.
[256] Obdobné příklady pochází ze sbírek Národního muzea (H2-54.091-54.0913).

i nejkvalitnější příklad ryzí psaligrafie z českých sbírek. Jde o typickou vystřihovanou krajku z černého papíru o rozměrech 55,3 x 48 cm (UMP 14.155) **[obr. č. 80]**. Krajka se skládá z vystřihovaných rozvilinových dekorů tvořící rámec pro ústřední scénu a šest bočních scén, jež propojuje tématika lovu. Autorem nesmírně jemně propracovaného díla je plzeňský rodák František Chvojka, jenž psaligrafii vytvořil roku 1884. Objednavatelem krajky byl pravděpodobně tamní lovecký spolek. Analogickým příkladem, lidovějšího charakteru, je vystřihované panó zobrazující postup vaření piva z roku 1846 (NMP, 54.800). Podobu vystřihovaných krajek měly často i náboženské výjevy, velmi kvalitním příkladem je Kalvárie umístěná ve vystřihovaném rozvilinovém rámu z téže sbírky (NMP, 13.678) **[obr. č. 81]**. V Národopisném oddělení muzea jsou umístěny další příklady (64.790/1, 64.790/2), z nichž jeden v podobě krucifixu ve florálním orámování byl vystaven na Jubilejní výstavě komorní v Praze roku 1906 coby dílo pětaosmdesátileté stařenky (6.080) **[obr. č. 82]**. Právě religiózní vystřihovánky se staly velmi rozšířeným druhem psaligrafie pěstěným na vesnicích mezi nejširšími vrstvami obyvatel. Příkladem lidové tvorby je soubor 57 drobných vystřihovánek z barevných papírů ze sbírek UPM (33.691) v podobě náboženských, funerálních a krajinných motivů, emblémů přátelství atd.

Mezi aktivními zájemci o vystřihování ovšem byly i vysoce postavené slečny a dámy, což dokládá tvorba kněžny Kristiny Clary-Aldringenové (1757-1830) a Henrietty z Rittersbergu (1811-1880). Kněžna se ve svém volném čase věnovala malování a zmíněnému vystřihování, o čemž svědčí také akvarel z doby kolem roku 1820. Je na něm zobrazena ve svém salónu ve vídeňském paláci Clary-Aldringenů a výrazným interiérovým doplňkem je zástěna ozdobená kněžninými vystřihovánkami **[obr. č. 83]**.[257] Jiným drobným příkladem je květinová psaligrafie podepsaná Eleonorou Auersperg (1892-1967) (Grabštejn, GR988) **[obr. č. 84]**. Henrietta z Rittersbergu byla pražskou vychovatelkou, spisovatelkou a překladatelkou a jejím koníčkem byla tvorba botanicky exaktních výstřižků květin doplněných o jejich latinské názvy.[258] Ve sbírkách UPM se nachází dva kartony s jejími květinami vystřihovanými z bílého papíru datovanými do doby kolem roku 1830 (12.513/a, b) **[obr. č. 85]**. Druhý konvolut výstřižků vznikal o přibližně dvě desetiletí později (G 44). Henrietiny výstřižky ve své kvalitě ničím nezaostávají ani za známými vystřihovanými květinami P. O. Rungeho **[obr. č. 86]**. Zdá se, že především vystřihování květin, bylo považováno za vhodnou tvůrčí činnost žen, stejně jako vyšívání a kreslení, čímž si zdokonalovaly svou zručnost a trpělivost.

[257] KŘÍŽOVÁ 1993, 95

[258] V případě prvního konvolutu je autorka označena jako Marie z Rittersbergu, což bylo jméno, jež autorka také používala.

Henrietta z Rittersbergu vedla v Praze vzdělávací ústav, kam docházela v letech 1874-1879 na hodiny francouzštiny a němčiny Růžena Pokorná-Purkyňová. Zajímavé jsou její vzpomínky v souvislosti s vystřihováním: „*…stará slečna si s ní* (maminkou Růženy) *pěkně rozprávěla a při tom stále vystřihovala krásné květinky podle skutečnosti. I při vyučování, když vykládala bez knihy, nedala tu zajímavou práci z rukou.* (…) *Vycházely knížky a předlohy k vystřihovánkám, podle kterých pracovali trpěliví lidé. Slečna Henrietta znala všechny způsoby, nejraději však vystřihovala věrně a do detailu podle přírody, podle rostlin, které jí nosili dobří přátelé*.“[259] Ve sbírce UPM jsou uloženy dva takovéto vzorníkové listy (10.570/1,2) **[obr. č. 87]**. Mají podobu čtvrtek s litografiemi květin, figurálních scén a krajin. Tyto vzorníkové listy pocházející z poslední čtvrtiny 19. století dokládají, že všeobecně rozšířený zájem o psaligrafii trval ještě na konci 19. století.[260] Tvorba další dámy, Marie baronky Helofsky z Kladna, dokládá živý zájem o tvorbu vystřihovánek ještě před vypuknutím druhé světové války. Jedná se o velmi kvalitní soubor osmi vystřihovánek z let 1939-1940, zakoupených roku 1940 do UPM (25.766/1-8). Mezi nimi je silueta ševce při práci velmi složitého obrysu vystřižená z jednoho kusu papíru, která nám připomene tvorbu G. J. Schulze (který ovšem dosahoval takto složitých obrysů u malovaných, nikoli vystřihovaných siluet). Další vystřihovánka zobrazuje pohádkový výjev mladého rybáře a vodní víly,[261] útěk svaté rodiny do Egypta, Šípkovou Růženku, Popelku, žánrový výjev spící hlídky a romantického dostaveníčka i typicky pojednanou vystřihovánku Krista jako dobrého pastýře a Madony s pasáčkem. Baroncina tvorba je tedy po obsahové i formální stránce neobvykle pestrá **[obr. č. 88-89]**.

Stejně jako siluetování ani nebylo tedy vystřihování zapomenuto s nástupem 20. století. Naopak lze právě v první čtvrtině 20. století sledovat institucionalizovaný zájem o vystřihování. Roku 1916 byla ve Vídni vydána příručka vystřihování Franze Čižeka (1865-1946), rodáka z Litoměřic působícího ve Vídni jako portrétista a profesor na Wiener Kunstgewerbeschule, kde se proslavil výtvarnými dílnami pro mládež. Čižekova příručka má název *Papier-Schneide-und Klebearbeiten. Ihre technischen Grundlagen and ihre erzieherische Bedeutung* a měla velký význam pro uznání uměleckého charakteru psaligrafie. V Čižekových vystřihovaných vzorech lze vysledovat analogii k moderním ornamentům z dobových plakátů či knižních ilustrací. Vídeňský MAK vlastní ve svých sbírkách ukázku

[259] POKORNÁ-PURKYŇOVÁ 1944, 189-190
[260] Ještě o sto let později vydaný článek podněcuje k zájmu o vlastnoruční tvorbu siluet a vystřihovánek, viz Anonym, Schwarze Kunst mit scharfer Schere, *Prager Volkzeitung*, 4. 4. 1980.
[261] Tematicky i po formální stránce lze baronce připsat také vystřihovánku s dívkou u studánky z NMP ZČM 69.149 a chlapce s motýlími křídly u studánky z téže sbírky NMP 69.148.

vystřihovánek Čižekových studentů, které byly prezentovány na výstavě k. k. Kunstgewerbeschule Wien v Londýně roku 1908 (inv. č. KI 7696-36). Na Čižekovu publikaci navázala o čtyři roky později metodická příručka Richarda Rotheho *Der Schwarzpapierschnitt. Dessen Geschichte, Zweck, Material, Technik, künstlerische und erzieherische Bedeutung*, jež byla vydána v nakladatelství A. Haaseho v Praze, Vídni a Lipsku. Rotheho text je zajímavý mimo jiné důrazem na nejrůznější využití vystřihovánek a siluet: album, gratulace, památeční obrázky, záložky do modlitební knížky, paravány, plakáty, ozdoba papírových krabic, papírové ubrusy, ex libris, průsvitky do oken, šablony na tapety, ozdoby na vánoční stromek, viněty, stínítko lampy, stínové divadlo atd. Vystřihovánky se uplatňovaly také jako knižní ilustrace, namátkou zmíním knihu *Das Märlein vom Wunderscherlein* vídeňského nakladatelství Gerslach & Wiedling z roku 1920. Zájem o psaligrafii pokračoval i později, z roku 1942 pochází příručka Franze Ermera *Freude am Scherenschnitt*, v níž se zrcadlí po stránce tematické válečná doba jejího vzniku.

Čižekova propagace vystřihování inspirovala řadu dalších uměleckých škol na kontinentě, jež výuku psaligrafie také zapojily do učebního plánu. Mezi nimi byla prostějovská škola, jejíž příručka sepsaná Bedřichem Brosmanem roku 1922 sleduje do jisté míry vídeňský vzor, ale doplňuje ho o další ruční práce. Příručka s názvem *Vystřihovánky, průplety, tisky a vzornice na vyšším stupni obecné a ve škole měšťanské* v sobě obsahuje 2200 ukázek žákovských prací, jež byly koncipovány nejen jako zábava, ale – jak píše sám autor – novátorským způsobem bylo dbáno na jejich účelnost. Žáci tedy navrhovali drobné dekorativní předměty pro lidové umění a pro umělecký průmysl (návrhy kolébek, papírové krajky, nástěnné kalendáře). Mezi náročnější návrhy patří tzv. ornamentální výplně se siluetovanou vystřihovánkou uprostřed a prostřihované průsvitky, jež jsou v podstatě moderní podobou starých průsvitek, jaké známé z milevského kláštera. Několik listů je přímo věnováno vystřihovaným lidským postavám a portrétním siluetám s karikaturními rysy, s nimiž úzce souvisely návrhy na figury pro stínové divadlo, čímž se opět vracíme k již uvedené propojenosti mezi siluetami, vystřihovánkami a stínovým divadlem. To ilustruje také titulní stránka příručky, na níž jsou zobrazeni chlapci věnující se vystřihování, z nichž jeden drží v jedné ruce svíčku, v druhé ruce vystřiženou siluetu a pozoruje její stín vržený na stěnu **[obr. č. 90-91]**.

Čižekova vídeňská příručka je sice označována za první svého druhu,[262] nicméně již v roce 1908 byla v Praze vydána metodická příručka s názvem *Nejvolnější způsoby kreslířské.*

[262] ROTHE 1920, 16

Návod, jak vyučovati kreslení a malování štětcem, kreslení pérem a vystřihování. Jejím autorem je Josef Jaroslav Filipi, učitel kreslení na C. K. odborné škole tkalcovské v Humpolci. Text doplněný řadou vyobrazení z rukou Filipiho žáků byl určen, obdobně jako předchozí dvě jmenované příručky, učitelskému sboru. Všechny zmíněné příručky dokládají, jak velký důraz byl kladen na rozvíjení zručnosti a výtvarného citu v rámci základního vzdělání. Také Filipiho text se částečně věnuje tématu siluet v podobě celých postav i bust, u nichž autor radí: „*Hlavy ovšem kreslíme jen v profilu, neboť s jiné strany je nemožno v siluetě podat charakteristiku. Hlavy obrácené obličejem na levo se přirozeně daří lépe*."[263] V oddílu věnované vystřihování v této souvislosti Filipi uvádí: „*Na vyšších školách mohou se také vystřihovati tvarové studie hlav z profilu. Jde to prý dobře bez předkreslování, tvrdí profesor Micholitsch,*[264] *ale s předkreslováním jsou dle mé zkušenosti u většiny žactva výsledky mnohem lepší. Nejlehčí jsou rázovité hlavy starších mužů, těžší hlavy žen a mladých mužů, nejtěžší hlavy dětské.* (…) *Tradiční je vystřihovati silhuety hlav z černého papíru; tak se vystřihovaly na počátku minulého století hlavičky, jež byly tehdy náhradou nynějších fotografií*." **[obr. č. 92]** Filipiho příručka je cenným dokladem toho, že byli studenti ještě na počátku 19. století obeznamováni s tradicí portrétních siluet.

Alespoň okrajově je třeba zmínit, že někteří výtvarníci pracují s technikou vystřihování i dnes. V roce 2007 proběhla například v Židovském muzeu v Praze výstava „papírořezů", jak bylo uvedeno na plakátu, izraelské výtvarnice Esther Shilo (*1952). Autorka vychází z izraelské tradice psaligrafie a ve své tvorbě se zabývá především tématy ze Starého zákona. Velmi silnou tradici má psaligrafie ve Švýcarsku, kde působí spolek Vereins Freunde des Scherenschnitts / l´Association suisse des Amis du découpage sur papier vydávající vlastní bulletin, v němž se mapuje historie psaligrafie i její novodobá podoba.[265] Relativně nedávno – v roce 2018 – proběhla v Hamburger Kunsthalle výstava moderních vystřihovánek s názvem *Cut/Scherenschnitte 1970-2010*, která ukázala, že se řada současných umělců inspiruje tradicí vystřihovánek například v podobě P. O. Rungeho (Olaf Nicolai), tradicí stínového divadla (Christian Boltanski) či stínových filmů (William Kentridge).[266] V českém prostředí nehraje umění vystřihování tak výraznou roli, přesto u nás také působí výtvarnice, která se tímto výtvarným odvětvím zabývá. Jedná se Kornelii Němečkovou (*1932), absolventku

[263] FILIPI 1908, 21
[264] MICHOLITSCH 1906
[265] Například rozměrné vystřihované krajky Hanse-Jürgena Glatze (*1960), jenž je zároveň sběratelem psaligrafie.
[266] Hamburger Kunsthalle, Cut. Scherenschnitt 1970-2010 (kat. výst.), Hamburg 2010

uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně, jež ve svých tzv. vystřihovaných grafikách tematizuje český a moravský folklor.

V.3 Stínové divadlo

Fenomén stínového divadla je nejvíce spojen s čínskou, indickou a indonéskou kulturou. Do evropského prostředí, konkrétně do Velké Británie a německých zemí, se inspirace touto formou divadla rozšířila prostřednictvím Turecka na počátku 18. století. Z německých zemí, kde se stínohry konaly i na tržištích, se postupně rozšířil zájem o stínové divadlo také do českých zemí, ovšem historie stínového divadla u nás je velmi chabě pochycena v domácí literatuře. Asi nejucelenějším textem je článek Jaroslava Dlouhého *Kapitola o divadle stínovém* publikovaný v roce 1913 v časopise *Český loutkář*. Pod stínovým divadlem autor rozumí nejen hry komponované v podobě živých herců či loutek vrhajících stín na plátno, ale také vytvářené rukama, jak to například známe díky Goetheho siluetě malého Fritze von Stein vytvářejícího prsty stín zajíčka (Goethe National Museum ve Výmaru). Ačkoli se autor věnuje ve svém článku také siluetám a uvádí, že se staly v Paříži 60. let 18. století módou současně se stínohrami, tvrdí že „*Snahy o náladové divadlo stínové rozvíjely se ovšem stranou od rázovitého, realistického umění silhouetového, jak se nám zachovalo na podobiznách pradědečků*.“[267] Zdánlivě chladné a neosobní portrétní siluety se očividně J. Dlouhému zdály být po obsahové stránce příliš vzdálené stínohrám. Každopádně se i v tomto článku dočteme, že není známo „*že by bylo, kdy v Čechách stínové umění kvetlo*“. Vysledování počátků české stínohry je obtížné především z toho důvodu, že se z doby druhé poloviny 18. století a první poloviny 19. století, kdy lze očekávat analogicky k německým zemím zvýšený zájem o tento typ divadla, nedochovalo mnoho tzv. divadelních cedulí.[268]

Výjimkou je cedule dokládající působení francouzského stínoherce a loutkoherce Jeana-Clauda Pierra (první polovina 18. století-po roce 1811), jenž zde pobýval od roku 1756. Reklamy na svá představení označované obvykle jako „*theatralisches perspektive, so wie auch der physischen, mechanischen und mathematischen Unterhaltungsstücke*“ (divadelní perspektivy, stejně jako fyzikální, mechanické a matematické zábavné kousky) často publikoval v letech 1791-1792 v *Oberpostamtszeitung*. Jeho vystoupení v sále U Železných dveří (Jilská ulice č. p. 436/10) dokonce navštívil Leopold II. u příležitosti své korunovace českým králem roku 1791. Toto představení bylo hlavně založené na užití mechanických figur, ovšem program pro následující divadelní sezónu strávenou v Lipsku měl ryze podobu

[267] DLOUHÝ 1913, 67

[268] Nejvýznamnější sbírku divadelních cedulí u nás spravuje Institut umění – Divadelní ústav. Na tomto místě bych chtěla poděkovat zaměstnankyni Institutu, PhDr. Aleně Jakubcové, Ph. D., za cenné rady.

stínového divadla s názvem *Ombres chinoises*.[269] Další loutkář a stínoherec ovšem uvedl své stínohry přímo v Praze. Jednalo se o Itala Ambrogia Sanquirica (†po 1782), jenž byl původním povoláním malíř a jenž obdobně jako J.-C. Pierre cestoval se svými představeními po celé Evropě. V roce 1776 například působil v Petrohradě s programem *Les ombres chionises или Китайские тени в трёх действиях*. Od listopadu téhož roku pobýval v Praze, kde také vystupoval s čínskou stínohrou. Svá představení, jež patrně uskutečňoval v Platýzu, členil na tři jednání, mezi nimiž probíhaly ještě taneční vsuvky či ukázka automatického provazolezce. Do Prahy se později vrátil ještě v roce 1782.[270] Dalším zahraničním stínohercem působícím se svými čínskými stíny v Praze, tentokrát v okolí dnešní Hybernské ulice, byl Noel Faiquement ze Savojska, jenž předtím působil ve Štrasburku a Lipsku.[271] Z domácích divadelníků lze zmínit Kryštofa Dufka, bývalého pěšáka u Daunova regimentu, který se více než 15 let živil svým stínovým a loutkovým divadlem.[272] Přímo v Praze vlastnil divadlo čínských stínů v rozmezí více než 11 let malíř Václav Grumbach, jenž svá představení provozoval například v místních chudobincích.[273] Většina dnes známých zpráv o provádění stínoher má podobu policejních zpráv týkajících se žádosti loutkoherců o udělení licence, jejich schválení či zákazu guberniem. Příkladem je zpráva policejního ředitele pražskému purkrabímu o tom, že Josef Marquis mladší byl roku 1789 zmocněn provozovat divadlo po dobu šesti týdnů v Platýzu. U zprávy byl zároveň přiložen plakát na *Les veritables ombres chinoises ou Les trois miroires savants, qui n´ont jamais parus dans cettle ville* (Skutečné čínské stíny neboli: Tři důmyslná zrcadla, jaká v tomto městě nebyla nikdy ukazována).[274] Hra byla založena na perspektivních pohledech měst, budov a krajin, které jsou oživeny pohyblivými postavičkami. V Platýzu vystupoval již v roce 1767 stínoherec Georg Zaller.

Velmi cenným dokladem je reklama stínoherce Andrease Kühnela z Brna, který působil roku 1730 v Lipsku, kde ukazoval „*sein kunstvolles Schattenspiel bloß mit den Händen und einem brennendem Licht*.“ (Uměleckou stínohru vytvořenou pouze rukama a světlem ohně.) Jeho představení byla oznamována formou veršované pozvánky:

„*Aus denen dunklen Schatten,*

Die gar kein Wesen hatten

[269] JAKUBCOVÁ 2007, 461
[270] Ibidem, 520
[271] NOVOTNÝ 1955, 72; Bohužel o Dufkovi (ano o Faiquementovi) neexistují žádné podrobnější informace.
[272] Ibidem, 73
[273] Ibidem.
[274] NOVOTNÝ 1955, 74

Und die gar nicht zu nennen,

Muß doch die Welt bekennen,

Daß ich mit meinen Fingern,

Den Kunst-geübten Dingern,

Die biblische geschichte

And Wänden dem Gesichte

Genau zu sehen gebe,

Als wenn es alles lebe;

Wie Adam war vor diesen,

Den Goliath, den Riesen,

Den Unschulds-Stand, die Schlange,

Die Weintraub an der Stange,

Den Jacob an der Leiter

Und hundert Sachen weiter,

Zeig ich bloß mit den Händen,

Die ich kann künstlich wenden,

Drum kommt, ihr lieben Leute,

Und seht das Wunder heute!

So braucht Ihr nicht auf Morgen

Es zu besehen sorgen."[275]

[275] JAKUBCOVÁ – LUDVOVÁ – MAIDL 2001, 151-152; Volný český překlad by zněl takto: Z jejich tmavých stínů, které nemají vůbec žádnou podstatu a které se nedají nijak pojmenovat, svět přeci musí poznat, že mými prsty uzříte umělecké věci - biblické příběhy, obličeje na stěně jako živé; jako kdyby z toho vzešel Adam, obr Goliáš, stav nevinnosti, had, hrozen vína na tyči, Jákob na žebříku a stovky dalších věcí ukazuji pouhýma rukama, které umím umělecky ztvárnit, proto přijděte, milí lidé, a uvidíte dnes zázraky! A nedělejte si se zítřkem starost.

Obdobně jako v případě siluet i vystřihovánek se na počátku 20. století znovu objevil zájem o stínové divadlo a stínohry. Jako příklad slouží stínohra *Zakletý Chalif*, která měla premiéru roku 1910 v amatérském divadle v pražských Čakovicích **[obr. č. 93]**.[276] Hra navazuje na tradici českých loutkových divadel, kterou kombinuje s orientálními motivy. Jako další příklad lze zmínit recitační pásmo čínské poezie s názvem *Věčná písmena*, které bylo prezentováno pražským amatérským divadelním souborem Kruh Praha roku 1943 **[obr. č. 94]**.[277] Na rozdíl od čakovické stínohry, soubor Kruh nepoužil pro vytvoření stínu loutky, ale živé herce, kteří se pohybovali za osvícenou průhlednou textilní stěnou. V divadelním prostředí se poměrně často pracovalo se stíny a siluetami,[278] příklady nalezneme ale také v tehdejší filmové tvorbě (viz kapitola Proměny portrétních siluet na přelomu 19. a 20. století).

Vedle obnovené produkce stínoher divadelními soubory přispěl k zájmu o hru se stíny fenomén domácích loutkových a stínových divadel, k nimž byly publikovány příručky. Již v roce 1895 vydal M. Knapp v Praze svou knížku *Žerty a švandy. Sbírka scén, pantomim, deklamací a stínových obrazů ku zábavám sylvestrovským, masopustním, výletům atd.* **[obr. č. 95]** Jedná se o soupis divadelních her a scének pro pobavení, z nichž dvě jsou pro nás zajímavé tím, že jsou určeny pro provedení ve formě stínového divadla. Jde o hru J. E. Šlechty *Jan za chrta dán* s podtitulem *Silhouetty ve třech obrazích a deklamacích* a hru F. Oužlabiny *Loupež čili Panic Petr a panna Adelhaida* s podtitulem *Veselá příhoda na smutném hradě. Stínový obraz s deklamací.* K uvedeným hrám si museli zájemci vytvořit vlastní kulisy a postavy z lepenky, jimiž následně pohybovaly za zezadu osvětleným bílým plátnem. Jinými autory, kteří psali hry přímo pro stínové divadlo, byli Bedřich Beneš a Dr. Batěk.

Konkrétní návody a vzory k vytvoření stínového divadla poskytl o necelých třicet let později Bedřich Brosman, autor již nám známé příručky k vystřihování. Brosmanova příručka byl vydána v Prostějově roku 1923 pod názvem *Divadla, stínové obrazy a hry. Podrobný návod se 107 obrázky v textu* **[obr. č. 96]**. Z prostějovského textu se k našemu tématu váže především kapitola o průsvitných obrazech, stínových obrazech, stínovém divadle a o stínových hrách. Průsvitné obrazy neboli již zmiňované průsvitky či transparenty, se podle autora umisťovaly při slavnostních večerech do oken, aby ozdobily dům a vyvolaly slavnostní

[276] DLOUHÝ 1913, 67
[277] BRABEC 1983, 543
[278] Stíny našly své uplatnění například ve scénografii hry *Zmoudření dona Quijota* (Městské divadlo Na Poříčí v Praze, 1944).

atmosféru. Brosman popisuje dva postupy pro tvorbu průsvitek, za prvé malované na průsvitný papír, za druhé vyřezávané z tuhého papíru, které známe z českých sbírek v podobě vyřezávaných portrétů. Pod označením „stínové obrazy" autor představuje portrétní siluety vzniklé původním postupem obkreslení stínu vrženého profilem na papír přiložený ke zdi. Dalším produktem je pak vržení stínu vystřiženou siluetou: „*Přidržíme-li pak svisle papír mezi lampou a stěnou, padá na stěnu stín, jenž věrně připomene známou osobu*."[279] V podstatě se jedná o myšlenku vyslovenou o řadu let dříve filozofem Kierkegaardem, čímž se nám zajímavým způsobem propojuje filozofie existencialismu s prostou praxí zábavné hry se stíny. Brosman malým čtenářům dále radí: „*Uschovejte si stínové obrazy vám drahých a milých osob na časy pozdější a jednou vám budou milou vzpomínkou na bezstarostné mládí*."[280] Je zřejmé, že primární vzpomínková funkce siluet neztratila svou platnost ani ve 20. letech 20. století. V kapitole nazvané *Stínové divadlo* pak autor detailně popisuje, jak lze zkonstruovat jeviště, kulisy a loutky vystřihované z černého papíru, k nimž přikládá i názorná vyobrazení. Není jistě náhodou, že se v tomto případě pracuje s rokokovou tématikou a setkáváme se zde s postavou vrchního, dvorní dámy či písaře. Stínové divadlo mohou hrát i skuteční lidé za bílým plátnem osvětleným zezadu. Poslední kapitolou věnovanou v příručce stínu je kapitola o stínových hrách, jimiž jsou stíny v podobě lidí či zvířat vytvořených lidskýma rukama. V této souvislosti ještě autor vysvětluje, co jsou siluety, a dodává, že: „*Černé, siluetové obrázky roztomilých žertovných scén i teď jsou v oblibě. Bývají vystříhány z černého papíru, nebo hedvábí, jsou nalepeny na bílém pozadí, zaskleny v rámečcích z hladkých, úzkých, také černých nebo zlacených lističek*." [281] Se stínovými hrami souvisí i tištěné návody k jejich tvorbě. Jeden z prvních vydal roku 1867 Josef Vilímek pod názvem *Živé stíny. Dárek mládeži slovanské.* V úvodu vydavatel reaguje na příklady obdobných knížek v Anglii,[282] Německu a Francii s tím, že chce poskytnout i slovanským dětem tuto zábavu vhodnou podle jeho slov pro dlouhé zimní večery **[obr. č. 97]**. Vilímek pojal náklad opravdu slovansky a knížka obsahuje popisy v češtině, polštině, bulharštině, ruštině a srbochorvatštině. Ony živé stíny představují někdy i poměrně složitě pomyšlená gesta prsty u rukou vrhající stíny připomínající různé osoby a zvířata. Nejde tedy zcela o siluetování, nicméně hra se stíny je jedním z hlavních zdrojů inspirace pro tvorbu siluet a stínohry, oblíbenou i mezi dospělými a lze ji označit za svérázný příbuzný obor. Reklamy na druhé vydání Vilímkovy brožurky včetně názorné ukázky se opakovaně objevovaly v letech 1882-

[279] BROSMAN 1923, 24
[280] Ibidem
[281] Ibidem, 43
[282] Například Henry Bursill, *Hand Shadows to be thrown upon the wall*, London 1840

1885 v *Humoristických listech*, které Vilímek spoluzaložil. Strana názorných ukázek „tvorby stínů“ se objevila 21. října 1887 ve *Světozoru*, kde byla představena jako „Nové živé stíny anglického ombromana Treveye“ **[obr. č. 98]**. Návody na vytváření nejrůznějších vržených stínů se objevovaly i v jiných časopisech a novinách, například *Lidových novinách* ze dne 3. 2. 1929. Podobné návody na siluety vzniklé vrženými stíny na zeď se na přelomu 20. a 30. let objevovaly také v dětském koutku *Lidových novin*. Pro zajímavost je možné uvést, že obdobná brožurka byla vydána v relativně nedávné době, a to v Brně roku 1997 s názvem *Ručním svitustíněním zjevená virtuální realita.*

Publikace typu Knappových *Žertů a švand* či Brosmanovy příručky reagují na širší zájem o domácí stínové divadlo, který souvisel s průmyslovou výrobou miniaturních papírových divadélek v podobě vystřihovánek. Bylo možné zakoupit si velké tištěné archy, z nichž se vystřihlo proscénium, dekorace i plošné loutky. Nejstarší známé tištěné archy pocházejí z Německa a z Vídně (C. Barth), které si v našem prostředí pořizovaly zámožnější měšťanské rodiny.[283] V průběhu 20. století bylo stínové divadlo přístupné širším vrstvám obyvatel, o čemž svědčí například návrh pro stínové divadlo od grafika Stanislava Kulhánka, které bylo vydáno jako příloha revue *Drobné umění* v roce 1920. Obdobné příklady byly publikovány v choceňském časopise *Loutkář* (vydávaný v letech 1915-1937).

V.4 Fyziognomické studie

Zájem o fyziognomii se přirozeně nevyhnul ani českým zemím. Je ovšem poměrně obtížně vysledovatelný, a to z toho důvodu, že místní zájemci o tuto pseudovědu nepochybně četli německé příručky a německé, popřípadě francouzské edice fyziognomických textů, v podstatě tak neexistují žádné knihy o fyziognomii vydané na českém území. Jednou z mála výjimek, která pochází již z poloviny 18. století je latinský spis Francze Frankenberga s názvem *Effigies Animae rudi naturae penicillo in figura hominis expressa principiis physiognomicis tum veterum, tum recentiorum*. Text vydala pražská Karlo-Ferdinandova univerzita a, jak název napovídá, zabývá se vyjádřením duše prostřednictvím těla. Přibližně od 70. let 18. století v Evropě vyšlo mnoho spisů věnovaných fyziognomii, řada z nich je dodnes zastoupena v českých knihovnách, otázkou však je, kdy a za jakých okolností se tyto výtisky dostaly na české území. Namátkou lze jmenovat následující texty:

[283] Dvě ukázky těchto stínových divadel byly prezentovány na výstavě Kašpárkův svět. Rodinná loutková divadla ze sbírek Muzea hraček v Rychnově nad Kněžnou ve Středočeském muzeu v Roztokách v době od 7. 9. 2018 do 6. 1. 2019.

- J. H. Simmen – *Ein Beitrag zur Physiognomik und Menschenkenntnis vom Jahr 1782*, Gottha 1782
- Antoine-Joseph Pernety – *Versuch einer Physiognomik, oder Eklärung des moralischen Menschen durch die Kenntniß des physischen*, Dresden 1784
- Ludwig Friedrich von Froriep – *Darstellung der neuen, auf Untersuchungen der Verrichtungen des Gehirns gegründeten, Theorie der Physiognomik des Hn. Dr. Gall in Wien*, Weimar 1801
- Josef Karl Mayrhofer – *Physiognomik in Beziehung auf Anthropologie und Psychologie*, München 1851
- Theodor Piderit – *Grundsätze der Mimik und Physiognomik*, Braunschweig 1858

Texty věnované fyziognomii byly vydávány i v druhé polovině 19. století a zájem o ně neutichl ani ve století dvacátém, což dokládá například kniha Carla Hutera *Illustriertes Taschenbuch der praktischen Menschenkenntnis: volkstümliche Darstellung meines Systems der wissenschaftlichen Psycho-Physiognomik; Körper-, Kopf-, Gesichts – und Augen-Ausdruckskunde* vydaná v Norimberku roku 1922. Fyziognomie byla rovněž součástí výuky malířů a s fyziognomickými studiemi se setkáváme v kreslířských příručkách, jakou je třeba lipská příručka z roku 1869 Karla Ehrenberga s názvem *Das Zeichnen und der Zeichenunterricht theoretisch und praktisch entwickelt mit besonderer Berücksichtigung der Perspektive sowie des Figurzeichnens auf Grund der Anatomie, Verhältnisslehre, Physiognomik, Komposition u.s.w.: methodische Anleitung zum Zeichenunterricht im Allgemeinen, vornehmlich zum Gebrauch in Töchterschulen, in Bildungsaustalten für Lehrer und Lehrerinnen, sowie zur weiteren Ausbildung beim Selbstunterricht.* O tři roky později, konkrétně 12. 7. 1872 se objevila i reakce na fyziognomii v českých novinách, a to v podobě polemického a poměrně podrobného článku ve *Světozoru*.

S dílem samotného Lavatera se setkáváme v českých knihovnách nejčastěji v podobě lipského a vídeňského vydání. Lipské vydání *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* z roku 1775 se mimo jiné nachází v zámeckých knihovnách v Bludově, Mnichově Hradišti, Kamenici, Zbirohu. Vydání uložené ve Strážnici je opatřeno heraldickým ex libris „Comes de Magnis“ odkazující na majitele panství, hrabata z Magni. V Klášterci nad Ohří vlastněném Salmy se dochovaly všechny čtyři svazky *Physiognomische Fragmente*, jež jsou na přídeští označeny ex libris „Comte de Salm“, což je významný doklad především v souvislosti se sérií portrétních siluet z jiného salmovského

panství v Rájci nad Svitavou. Ve sbírkách zámku Hradec nad Moravicí se dochovalo pět ilustrací z Lavatera, které byly z knihy patrně vystřiženy a uloženy do alba. Jedná se o siluety dvou chlapců, dvou mužů a o siluetu Apollona Belvederského (HM3763-03767) **[obr. č. 99]**. Velmi rozšířená byla také vídeňská zkrácená verze *Physiognomische Fragmente* z roku 1829, která se nachází v zámecké knihovně na Zbirohu, ve Strážnici, Liblicích, Budíškovicích, Doksanech, Vrchotových Janovicích či ve Velkém Březně. V souvislosti s početnými sbírkami portrétních siluet Strahovského kláštera je zajímavé, že se vídeňská verze nachází v tamní knihovně.

S prostředním pražské Akademie souvisí německy psaná příručka Josefa Mattersbergera (1754-1825), rakouského sochaře a rytce. Mattersberger nazval příručku *Grundregel der Proportion des Menschen von 1 bis 24 Jahren nach den Antiken* a prostřednictvím jedenácti obrazových tabulí zobrazil na figurách různého věku jednotlivé proporce. Postavy jsou vždy zobrazeny en face a z profilu. Příručka je zde představována především díky její zmínce v novinách *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* ze dne 16. června 1824. Zmínka je součástí zprávy o veřejném zasedání Společnosti vlasteneckých přátel umění dne 5. května 1824, na níž měl projev referent Společnosti, Kristián Kryštof hrabě Clam-Gallas. Hrabě v projevu navrhl zakoupení několika výtisků Mattersbergovy příručky jako odměnu pro pilné studenty pražské Akademie: „*Zur Belohnung des Fleiszes verdienterer Schüler Arden an selbe eine Anzahl Exemplare der von dem ausgezeichneten Bildhauer Jospeh Matersberger in Kupfer gestochenen Proportion des menschlichen Körpers* (….) *vertheilt*.“[284] Jiné vyznění má grafická série osmi hlav od J. K. Burdeho podle Raffaela, z nichž polovina zachycuje lidské profily (NG, R 40.812). Burde se nezaměřuje na exaktní ztvárnění proporcí, ale zajímají ho různé obličejové typy a charaktery. Sám Burde se ve své portrétní a karikaturní tvorbě relativně často věnoval profilovému zobrazení a s ním souvisejících fyziognomických zvláštností.

V neposlední řadě je nutné uvést osobu malíře Jana Jakuba Quirina Jahna (1739-1802), osoby s neobyčejným kulturním i vědeckým rozhledem,[285] jak dokazuje jeho knihovna a umělecká sbírka. Mezi knihami uvedenými v Jahnově pozůstalosti se totiž nachází jak pražské vydání Charlese le Brunova *Abhandlung über den Ausdruck der bildenden Künste* z roku 1781, tak

[284] *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst XV*, Wien 1824, s. 396
[285] Význam Jahnovy osoby z hlediska umělecké historiografie doložila ve své disertaci Jana Marešová, viz MAREŠOVÁ 2013

Von der Physiognomik J. C. Lavatera, vydaný v Lipsku roku 1772.[286] Jedná se o cenný doklad zájmu českého výtvarného umělce o fyziognomii. Vzhledem k Jahnově působnosti v pražském malířském cechu, Společnosti vlasteneckých přátel umění a v uměleckých kruzích obecně lze předpokládat, že mohl zprostředkovat Lavaterovy myšlenky ostatním umělcům. Jahn navíc spolupracoval s Janem Balzerem při tvorbě grafických rámů pro některé portrétní siluety.[287] Zájem o lidskou fyziognomii a vystižení lidské podoby profilem je patrný i v Jahnově grafickém vzorníku předloh z roku 1803 nazvaném *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung*, *insbesondere als ein nöthiger Theil der Erziehung höherer Bestimmung behandelt*, jehož kresby převedl do grafické podoby Jan Karel Balzer.[288] Vedle grafických listů znázorňujících přírodní zátiší a květiny jsou zde také studie částí lidského těla, především hlav v různých úhlech, relativně často z profilu **[obr. č. 100]**. Jahn doporučoval začínat při kresbě lidské postavy s hlavou, protože se ve fyziognomii obličeje zrcadlí celý charakter člověka: „*Beym Nachzeichnen des menschlichen Bildes fängt man gemeiniglich beym Kopf an, theils weil sich der ganze Charakteur des Menschen durch die Physiognomie im Gesichte, theils die Leidenschaften insbesondere, da auszudrükten ihren vorzüglichen Sitz zu haben scheinen, wenn auch Gang, Stellung und die einzelne Glieder vieles dem besondern Charakteur anzuzeigen beytragen können.“*[289] (Při překreslování obrazů lidí se obyčejně začíná od hlavy, částečně proto, že se v ní projevuje celý charakter člověka skrze fyziognomii obličeje a obzvláště také vášně a způsob, jakým člověk sedí, chodí, jeho postoj a jednotlivé pohyby končetinami – to vše přispívá k odkrytí charakteru.) Jahn si rovněž všímá různých fyziognomických detailů jako je proměna tvaru čela a dalších částí obličeje s věkem. Tytéž principy Jahn předkládá v *Handbuch für Zeichner* z roku 1782. Velmi zajímavá je závěrečná část Jahnova *Zeichenbuchu*, která ilustruje jeho obeznámenost s předními osobnostmi umění, kultury a fyziognomie té doby: „*Sind des* ***Karl le Brüns*** *Gemüthsbewegungen in verschiedenen Formaten, und sehr oft aufgelegt, leicht zu haben. Sie sind zwar noch Kunstrichtern meistbestig und zu übertrieben vorgestellt, aber für Anfänger desto auffallender und kennbarer. Was die Physiognomie und das Feine des Charakteristischen betrifft, wäre zu wünschen, das* ***Lavaters*** *Physiognomie in den Händen eines jeden jungen Künstlers seyn könnte. Für die hohe Schönheit und des Ideals ist*

[286] SLAVÍČEK 2008, 900
[287] Například pro cyklus siluet pražských premonstrátů *Syllabus Canonicorum Regularium Ordinis Praemonstratensis regiae ecclesiae montis Sion exhibens genuinas eorum effigies. Conscriptus a J. Lohelio Schimmel Anno 1802.*
[288] Národní knihovna, signatura cnb001798653. Vedle J. J. Q. Jahna je autorem kreslených předloh pro *Zeichenbuch* Jan Kleinhart.
[289] JAHN – BALZER 1803, 8

Winckelmanns *Geschichte der Kunst nachzulesen. Wer wird hier die Werke eines* ***Chodoviecki****, dessen Radirnadel uns fast so viele Meisterstücke der Charakteristischen, als er Stück geliefert hat, vorbey geben können. Der Umgang mit Kennern wird endlich den jungen Künstlern mehrere Hülfsquellen anzeigen, wie dann der Umgang mit geschickten Künstlern und Kunstverständigen nicht nur einen edlen Wetteifererregt, sondern selbst den Fortgang in der Theorie und dem Mechanischen oder Handgriffen der Kunst ungemein dadurch befördert wird*."[290] (Práci nám usnadňuje to, že **Charles le Brun** nám dal k dispozici různé formáty lidských emocí. Jsou sice ještě vysoce výhodné pro posuzovatele umění a jsou až příliš vychvalovány, ale pro začátečníky jsou přece nápadité a rozpoznatelné. Co se týká fyziognomie a jemnosti charakterů, přáli bychom si, aby mohl každý mladý umělec v rukou držet **Lavaterovu** Fyziognomii. Pro nejvyšší krásu a ideál jsou **Winckelmanovy** Dějiny umění stále znovu čteny. Kdo by si nevšiml tvorby **Chodowieckého**, jehož leptací jehla nám vytvořila tak mnoho uměleckých děl lidských charakterů. Společenský styk se znalci bude konečně mladým umělcům více nápomocný, stejně jako styk s talentovanými uměci a znalci umění, nejen pravá inspirativní soutěživost, nýbrž samotný pokrok teorie a umění mechanické zručnosti se tím neobyčejně podpoří.) Citát dokládá, že se Jahnova pozornost přesunula z francouzského barokního klasicismu zaměřeného na vyjádření emocí ke klasicistnímu vkusu založeném nikoli na chvilkovém projevu citů, ale na ustáleném a vědecky vypozorovaném charakteru lidského jedince. Propojením Lavaterova vědeckého zkoumání fyziognomie s nadčasovým Winkelmannovým ideálem antické krásy tak Jahn získává vhodný vzor pro stávající umění, jak jej prezentuje jeho německý umělecký kolega Daniel Chodowiecki.

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že fyziognomie nezajímala jen samotné fyziognomy a vědce, ale i širší publikum a samozřejmě i výtvarné umělce. Ilustrativní ukázkou je grafika Josefa Berglera *Phisiognomiker* z roku 1805 zachycující fyziognoma zkoumajícího nakreslené siluety (NG, R 4.683) a jí příbuzná grafika *Graniognomiker* zobrazující frenologa zkoumajícího lidskou lebku (NG, R 4.653) **[obr. č. 101-102]**. Jiným druhem reakce umělců je řada karikatur vzniklých na téma fyziognomie a frenologie. Zmiňme zde alespoň George Cruikshanka a Thomase Rowlandsona, kteří se svými kousavými vtipy strefovali do fyziognomů a frenologů, jako byl Joseph Gall či George Comber. Fyziognomie patří do širšího okruhu vědecko-zábavných aktivit tehdejší společnosti, k nimž dále patřila například chiromantie neboli palmistrie (čtení z rukou), čtení z barvy očí či frenologie. V buchlovské zámecké knihovně se dochoval zajímavý spis z Naumburgu z roku 1825 s názvem

[290] Ibidem, 15

Physiognomik und Chiromantie, dokládající vzájemné propojení obou pseudověd. Jiný chiromantický spis se nachází v knihovně kroměřížského arcibiskupského zámku, jedná se o lipskou knihu *Chiromantische Belustigungen* z roku 1794. Je zajímavé, že ještě v roce 1861 se objevuje ve *Franzensbader Kurliste* reklama na jistého pana Bellachiniho nabízející různé kuriózní služby včetně „chiromagique".

Fyziognomie rovněž souvisí s naukou tvz. Menschenkenntnis, kterou bychom v dnešní terminologii označili za psychologickou disciplínu. Jedná se o schopnost správně rozpoznat a vyhodnotit lidské chování a lidský charakter na základě prvního dojmu a následně předvídat myšlení a jednání zkoumaného jedince. Věda o člověku (Menschenkenntnis) byla na konci 18. století velmi rozšířená, což lze ilustrovat na řadě knih nabízených různými pražskými nakladatelstvími v rámci *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung*.[291] Pro ilustraci lze uvést následující seznam titulů:

- *Der Menschenspiegel, oder praktisches Handbuch für jene, welche die Menschen auf der Stelle aus den Gesichtzügen zu beurtheilen wünschen. Zusammentragen von einem Manne, der lange Jahre die Menschenhandlungen mit der Gesichtzügen zu vergleichen die Gelegenheit hatte. Mit 144 in Kupfer gestochenen Köpfen,* **Prag und Wien 1792**. V anotaci bylo zdůrazněno bádání v oblasti lidského charakteru a morálních vlastností. Tento titul měl v novinách svou samostatnou reklamu, což byla výsada, jíž se dostávalo velmi zřídka. Knize byla skutečně věnována neobvyklá pozornost a reklama na ni se objevila v novinách ještě šestkrát. Důvodem je nepochybně skutečnost, že byla kniha vydána přímo v Schönfeldově nakladatelství, v němž byly publikovány i samotné noviny.
- A. Weishaupt – *Über die Selbstkenntnis ihre Hindernisse und Vortheile,* Regensburg 1794
- D. Fischer – *Herz, Charakter und dessen Ausdruck*, Königsberg 1794
- De la Chambre – *Ainleitung zur Menschenkenntnis*, Jena 1794
- Aristoteles – *Über die Seelen*, Frankfurt 1794
- J. C. Lavater – *Anleitung zur anatomischen Kenntnis des menschl. Körpers für Zeichner und Bildhauer,* Zürich 1790
- S. Th. Sömmering – *Über das Organ des Seele*, Königsberg 1796
- Flemming, Gell – *Über den Charaktere des Menschen*, Hamburg 1794

[291] Prag Buchhändler Joseph Kottnauer Jesuitengasse, Johann Diesbachisch Buchhandlung Jesuitenkolegia, G. W. Enders – Buch Jesuit. G., Johann Buchler Buchhändler, Johann Stiaszny – Buch Kettengasse.

- *Ein Lesebuch zur Seelenbildung,* Landau 1793
- Leopold Galbani – *Physiologie des menschlichen Körpers*, Prag 1793
- *Gallerie des Menschen, ein Bilderbuch für die Jugend zur Erweiterng ihrer Kenntnis und Befriedung ihrer Wissbegierde*, Leipzig 1811

Z našeho hlediska jsou nejzajímavější dva pražské tituly, které dokazují, že se v Praze nejen prodávaly zahraniční fyziognomické texty, nýbrž se zde (byť spíše ojediněle) rovněž tiskly. Stejně cenným dokladem je Lavaterův spis o anatomické znalosti lidských těl pro kreslíře a sochaře, jenž dokládá spolu s dalšími Lavaterovými spisy v českých knihovnách obeznámenost českých čtenářů se švýcarským fyziognomem. Spis byl na prodej v pražském knihkupectví Johanna Gerrla v Jezuitské ulici (Jesuitengasse Nr. 498) a nese název *Anleitung zu anatomischen Kenntnis des menchl. Körpers für Zeichner und Bildhauer*. Je doplněný řadou mědirytů a vydaný roku 1790 v Curychu. Kniha byla opakovaně nabízena na jaře roku 1795 v *Prager Neue Zeitung*. V tomto konkrétním případě byl spis tedy určen kreslířům a sochařům a je tedy zcela možné, že s ním byli někteří z pražských umělců obeznámeni.

Vzhledem k serióznímu vědeckému využití siluet na konci 18. století se nabízí otázka, do jaké míry jsou siluety skutečně důvěryhodné a shodné s malovanými či grafickými portréty siluetované osoby? Pro porovnání je pochopitelně třeba mít k dispozici jak siluetu, tak profilový portrét pozorované osoby. Jako příklad nám poslouží malovaná silueta v grafickém orámování německého botanika Johanna Gottlieba Gleditsche (NG, R 21.034) a jeho grafická podobizna z profilu od rytce D. Bergera podle kresby Wagenera z roku 1789 **[obr. č. 103-104]**. Oba portréty jsou navzájem až překvapivě velmi shodné v detailech. Navíc se můžeme sami přesvědčit, že při pohledu na siluetu se divák skutečně dokáže mnohem lépe soustředit na samotný profil, zatímco na grafické podobizně se divák soustředí i na paruku, oděv a obrys profilu se tak stává mnohem hůře čitelným a zapamatovatelným, na což upozorňoval mimo jiné Lavater. Další srovnání poskytují takzvané skryté siluety Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty a jejich profilové vyobrazení, či početné siluety Josefa II. Obecně lze tedy říci, že portrétní siluety skutečně představují velmi věrohodný způsob zachycení lidské podoby.

VI. Stručná charakteristika sbírek na území ČR

Heuristický výzkum k této práci byl zaměřen na nejpočetnější sbírky portrétních siluet v rámci českých sbírkotvorných institucí. Nejedná se tedy o úplný výčet všech veřejných sbírek a to z toho důvodu, že jejich zmapování by bylo časově velmi náročné. Domnívám se však, že stávající seznam sbírek, poskytne dostatečný přehled o struktuře domácích kolekcí siluet. Pohybujeme se totiž v řádu stovek kusů exemplářů. Jedná se o následujících deset institucí: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Národní galerie Praha, Národní muzeum, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Moravská galerie v Brně, Západočeské muzeum v Plzni, Muzeum hlavního města Prahy, Národní technické muzeum v Praze, Muzeum Karlovy Vary a Městské muzeum Mariánské Lázně. Druhým velmi cenným zdrojem obrazového materiálu jsou zámecké sbírky, které jsou z technických důvodů omezeny na objekty ve správě Národního památkového ústavu. Jedná se o více než 45 zámků napříč Českou republikou. Některé sbírky byly prostřednictvím svozů převedeny na stávající objekty z řady jiných zámků, z čehož lze soudit, že portrétní siluety byly v rámci šlechtických objektů velmi rozšířené.

VI.1 Muzejní a galerijní sbírky

Na tomto místě bych ráda ve stručnosti charakterizovala jednotlivé nejvýznamnější muzejní a galerijní kolekce siluet. Zdaleka nejpočetnější a nejpestřejší přehled poskytuje **Uměleckoprůmyslové museum v Praze** (dále jen UPM), což mimo jiné dokládá, že byly v našem prostředí siluety vždy řazeny spíše do sféry uměleckého řemesla. UPM ilustruje různorodé využití siluet, s nimiž se setkáváme ve sbírce skla, porcelánu, keramiky, šperků a grafiky. Poslední jmenovaná sbírka je nejpočetnější a ilustruje vývoj portrétních siluet od 18. století do počátku 20. století s těžištěm na přelomu 18. a 19. století a v době předbřeznové. Setkáváme se zde s nejrůznějšími technikami, což ze sbírky činí cenný doklad dobové tvorby. Velkým pozitivem je i původní adjustace řady siluet, většinou v podobě dřevěných rámečků. Součástí sbírky je psaligrafický soubor skládající se z jemně propracovaných výstřižků květin (12.513/ab, G-44), soubor 57 vystřihovánek z barevného papíru s květinovými, architektonickými, žánrovými i religiózními motivy (33.691/1-57) a dva vzorníkové listy k tvorbě siluet (10.570/1,2). Jednou z největších zajímavostí je silueta dámy vystřižená v Karlových Varech samotným J. W. Goethem, jenž byl známým stoupencem fyziognomie a siluetování (66.705). Z mého pohledu je nejcennější soubor 75 portrétních siluet vytvořených bzeneckým děkanem Arnoštem Heinrichem před rokem 1780 (17.802/1-61).

K tomuto souboru se navíc dochoval dobový seznam všech siluetovaných osob, z něhož vyplývá překvapivá různorodost z hlediska jejich společenského postavení. Situace, kdy se do dnešních dnů dochová takovýto konvolut siluet, jež jsou navíc identifikovány, je velmi raritní a o to cennější. Z toho důvodu bude konvolutu z UPM věnována bližší pozornost. UPM ve svých sbírkách rovněž vlastní kolekci ceroplastik, jež mají řadu rysů společných se siluetami, a proto byly okrajově zmíněny v předchozí části textu. Je nutno ještě dodat, že sbírka UPM je jedinou ze zde představených, která je určitým způsobem písemně zpracována. Z roku 2004 pochází absolventská práce Michala Stříbrného *Portrétní siluety ze sbírky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* z Vyšší odborné školy informačních studií, v níž se věnoval siluetám na skle.

Velmi početnou kolekcí je rovněž sbírka kresby a grafiky **Národní galerie v Praze** (dále jen NG). Její velkou výhodou je ucelenost a dobrá zpracovanost fondu, jenž se skládá mimo jiné z několika konvolutů, z řady autorsky určených siluet a siluet identifikovaných osob. Ze zde zastoupených autorů zmiňme Françoise Gonorda (1756-1822), Jana Berku (1759-1838) a Jana Balzera (1769-1805). Z ucelených konvolutů lze jmenovat soubor siluet českých aristokratů z přelomu 19. a 20. století z původního majetku rodu Kinských (235.185-204), knihu výstřižků a humorných grafik z počátku 19. století z majetku rodu Clary-Aldringen (182.001-203), další knihu výstřižků patrně ze stejného období či sedm listů z Hennigovy litografické dílny s názvem *Phantasmagorien und englische Sachenbilder* (228.339-45). Zvláštností sbírky NG jsou rozsáhlé mnohofigurální siluetové výjevy, první z nich představuje vídeňský Prater od Johanna Hieronyma Löschenkohla a druhý se tematicky blíží zmíněným fantasmagoriím.

Další početnou sbírku vlastní **Národní muzeum** (dále jen NM). Tato kolekce, jejíž inventární karty jsou velmi dobře zpracované, je cenná mimo jiné dochovanou původní adjustací většiny siluet v dřevěných rámečcích. Řada z nich je provedena technikou verre églomisé, z nichž jedna představuje dvorní ples u Napoleona (*Ein Hofball beÿm Kaÿser Napoleon 1809*, H2-63.901). Poměrně velká část siluet zobrazuje identifikované osoby, mezi nimiž je například František Palacký se svou chotí Terezií či Ludwig van Beethoven. Asi nejzvláštnějším objektem je stolní ozdoba vytvořená z papíru v podobě skály se sloupem doplněná figurkami z commedia dell´arte a eglomizovanými siluetami (15.497). V téže sbírce portrétů se navíc nachází nepřeberné množství grafických profilových podobizen sloužících jako srovnávací materiál pro tvorbu siluet.

Kolekce siluet z knihovny **Královské kanonie premonstrátů na Strahově** (dále jen Strahov) se svým tematickým zaměřením přirozeně liší od ostatních muzejních a galerijních sbírek tím, že se jedná o knihovní fond s jasně definovaným zaměřením na premonstrátské klášterní prostředí. Strahovské sbírky tak představují další střípek do mozaiky kolekcí portrétních siluet. Vedle řady portrétních a několika žánrových siluet, které jsou unikátní svou kvalitou, ale i tím, že jsou často opatřeny signaturou, se strahovská knihovna může pochlubit dvěma unikátními cykly siluet členů tamního konventu. Jedná se o grafický cyklus 107 siluet s názvem *Sacri et Canonici* (…), jenž se dochoval v minimálně devíti exemplářích, což dokazuje jeho veřejný charakter. Druhý soubor je součástí svazku *Series Canonicorum* (…) a čítá na 82 siluet. Poměrně četnou sbírku siluet je navíc v tomto případě možné zařadit do kontextu knižního fondu kláštera.

Kolekce siluet z **Moravské galerie v Brně** (dále jen MG) svou pestrostí postihuje jak po chronologické, tak po technické stránce průřez téměř celým 19. stoletím. S výjimkou grafických siluet se zde setkáváme se všemi základními postupy siluetování – verre églomisé, malování tuší na papíře a na mléčném skle, vystřihování a vystřihování s rytým reliéfem. Eglomizované siluety jsou vedle drobných medailonů reprezentovány třemi rozměrnými pannó v podobě dvou skupinových siluet (17.747 a 25.129) a jedné siluety zachycující dámu v interiéru (28.141). Snaha siluetistů o práci s barvou je v brněnské sbírce zastoupena vystřihovaným poprsím dámy vzniklé vrstvením barevných papírů (15.970) či celofigurální podobiznou dámy propojující techniku eglomizé a malby na sklo (10.725). Zahraniční produkce je zde zastoupena velmi drobnou vystřihovanou siluetou jezdce na koni, jejímž autorem je podle přípisu na rubu rámečku Moritz von Schwind, siluetka skutečně odpovídá Schwindovovým vystřihovánkám. Soubor siluet je doplněn o neméně kvalitní kolekci ceroplastik, vedle portrétních siluet je pro zajímavost třeba zmínit dvojici žánrových voskových scén, a to školní (U 10.695) a pouliční výjev (U 10.696).

Rozsáhlý a kvalitní soubor siluet se nachází také v **Západočeském muzeu v Plzni** (dále jen ZČM), konkrétně v jeho dvou odděleních. Národopisné oddělení (NMP) obsahuje řadu siluet plzeňských občanů, jejichž jména a leckdy i rodinný stav a povolání se dozvídáme z dobových nápisů na rubu siluet. Lze jmenovat například rodinu plzeňského knihtiskaře Jana Morgensäulera. Z hlediska techniky dominují vystřihované siluety z černého lesklého papíru s protlačovaným reliéfním dekorem doplněné drobnými módními doplňky z bílého papíru. Zajímavostí je vystřihovaný religiózní „obrázek“ v podobě krucifixu v rozvilinovém rámu a to z toho důvodu, že jej z paměti vystřihovala pětaosmdesátiletá stařenka v rámci Jubilejní

výstavy komorní v Praze roku 1906 (6.080). Součástí národopisných sbírek je i konvolut monochromních prostřihovaných portrétů evropských státníků a známých osobností (ruská císařovna Marie Fjodorovna, vynálezce litografie Johann Alois Senefelder, sultán Zanzibar atd.; 13.037-13.051). Tyto portréty ovšem nelze označit za portrétní siluety, protože zobrazují dotyčné en face či z tříčtvrtečního profilu a jsou založeny na zachycení vnitřních linií. Jejich vystřihovaná technika je ovšem velmi blízká vystřihovaným siluetovým obrázkům a proto je tento typ portrétu zařazen mezi siluety nejen v Západočeském muzeu v Plzni, ale také v jiných zde zmíněných sbírkotvorných institucích. Dvě siluety jsou coby ukázka bytového doplňku umístěny i ve stálé expozici Národopisného oddělení. Druhým plzeňským oddělením s kolekcí siluet je Uměleckoprůmyslové oddělení (UMP). Předměty v něm nejsou tak úzce vázány na město Plzeň. Po stránce technické i námětové se jedná o nesmírně pestrou kolekci. Vedle vystřihovaných mnohofigurálních výjevů se zde setkáváme s vystřihovanými a vytlačovanými portrétními siluetami, malovanými siluetami v grafických rámcích, siluetami v technice verre églomisé či s jednou celofigurální siluetou provedenou v podobě podmalby na skle. Zvláštností je dvojice celofigurálních siluet představujících dámu a vojáka, jejich šaty jsou provedeny nalepením skutečných textilií (20.583 a 20.584). Specifikem plzeňské uměleckoprůmyslové sbírky jsou pak nepochybně rozsáhlé a nesmírně detailně prostřihované výjevy ze života šlechty, či vystřihovánky s loveckými a náboženskými motivy. Pro zajímavost stojí za zmínku rozměrná vystřihovánka zachycující postup výroby piva s králem Gambrinem uprostřed z roku 1846 (54.800).

Také **Muzeum hlavního města Prahy** (dále jen MMP) se může pyšnit poměrně rozsáhlou a kvalitní sbírkou siluet. Dominují jí ryze portrétní siluety, které jsou relativně často umístěny v původních rámečcích. Většina siluet je vystřihovaná, nachází se zde ale také celofigurální silueta malovaná tuší na malovaném pozadí, či silueta malovaná na porcelánu. Touto technikou je provedena i největší zajímavost sbírky, a to soubor osmi siluet odkazujících na pražskou premiéru Mozartova *Dona Juana* (H 29.474).

Portrétní siluety bývají často a oprávněně považovány za první krok k mechanizaci portrétování a předstupeň daguerrotypií a fotografií. Není tedy divu, že byly zařazeny i do sbírek **Národního technického muzea** (dále jen NTM) v Praze a čtyři siluetové exponáty jsou dokonce součástí stálé expozice Fotografický ateliér. Většinou se jedná o tuší malované

portrétní siluety často v původní adjustaci, z nichž je přibližně čtvrtina signována či osoba na nich zobrazená je identifikována.[292]

Nadcházející dvě muzea – Muzeum Karlovy Vary, Městské muzeum Mariánské Lázně – byla zvolena coby reprezentativní vzorek produkce siluet v prostředí českých lázeňských měst. Siluetisté často cestovali za svými potencionálními klienty do oblíbených destinací, mezi něž v domácím prostředí patřily právě západočeské lázně. Kolekce z **Muzea Karlovy Vary** představuje většinou neznámé osoby. Ty však budou pravděpodobně místními občany jako například silueta Franze Leinera, jenž byl podle nápisu na rubu „Postamts-Kontrollor in Karslbad". Většina siluetovaných v lázeňském prostředí však pocházela z různých koutů země a své siluety si s sebou brali jakou suvenýr, z toho důvodu se siluety označené místem Karlsbad či Marienbad objevují například v zámeckých sbírkách, či ve výše uvedené Národopisné sbírce v Plzni. Většina karlovarských siluet pochází z 30. a 40. let 19. století, všechny z nich jsou umístěny v původním zarámování. Tři novější siluety zobrazující J. W. Goetheho jsou součástí stálé muzejní expozice. Zajímavostí této sbírky jsou dva žánrové výjevy vytvořené technikou verre églomisé, první představuje dva diskutující muže v historickém oděvu ze 17. století s karikaturními rysy, druhý znázorňuje hráče kuželek (727 a 793). Sbírka **Městského muzea Mariánské Lázně** představuje sice drobnou, ale pestrou a kvalitní ukázku siluetování. Vedle techniky verre églomisé, malovaných siluet na porcelánu se zde nejvíce uplatňují vystřihované siluety s vytlačovaným reliéfem. Několik siluet zobrazuje identifikované osoby, například obyvatelku domu U Zlatého hroznu neboli Goethe Haus, v němž dnes sídlí mariánskolázeňské muzeum (inv. č. 82).

Další drobnou kolekci siluet vlastní **Regionální muzeum v Kolíně**, část z nich je datována do 40. let 19. století a část do druhého desetiletí 20. století. Siluety z první poloviny 19. století tvoří menší sbírku z majetku **Severočeského muzea v Liberci**. Dále lze zmínit **Slezské zemské muzeum v Opavě**, řada tamních siluet je domácí provenience a je označena původními přípisy. Úžeji zaměřenou a kompaktní kolekci siluet vlastní **Muzeum Vysočiny Pelhřimov**, místní sbírka se váže na osobu pelhřimovského rodáka a autora siluet, probošta Vojtěcha Benedikta Juhna. Jak bylo naznačeno již výše, nejedná se o celkový přehled sbírek siluet v ČR. Větší či menší soubory siluet budou nepochybně součástí řady regionálních muzeí a také archivů. Vzhledem k tomu, že cílem disertace není vytvoření vyčerpávajícího

[292] Kromě siluet, které se nachází ve stálé expozici, jsou ostatní dlouhodobě uloženy v chlazeném depozitáři mimo Prahu, kde není zřízena badatelská služba a vstup cizím osobám tedy není do depozitáře povolen.

katalogu, je možné podle mého názoru seznam muzejních a galerijních institucí označit za dostačující.

VI.2 Zámecké sbírky

Také v případě zámeckých sbírek práce vychází ze selektivního výběru objektů, jenž je dán způsobem jejich digitalizace. Není třeba zdůrazňovat, jak velké množství zámeckých objektů se nachází v ČR a průzkum jednotlivých sbírek in situ by byl nesmírně časově náročný a lze předpokládat, že i obtížně proveditelný. Jako vzorek struktury zámeckých kolekcí siluet tedy poslouží sbírky objektů ve správě Národního památkového ústavu, jež jsou zdigitalizovány v podobě jednotného katalogu. Jedná se přibližně o pět desítek objektů, v jejichž sbírkách se navíc nacházejí siluety v podobě svozů z dalších zámků. Z toho lze usuzovat, že siluety byly velmi častou součástí šlechtických kolekcí. Respektive v době svého vzniku řada z nich neměla sbírkový status, ale spíše funkci suvenýru či dekorace.

Početnost a různorodost zámeckých kolekcí siluet nám poskytuje přehled o kompozičních typech i materiálové pestrosti siluetových podobizen. Setkáváme se i s méně obvyklými materiály ve spojení se siluetami (mramor, filigrán) a jejich využitím v podobě nejrůznějších upomínkových předmětů. Těm bude v textu věnována rovněž pozornost, protože ilustrují pestré uplatnění siluet v rámci uměleckého řemesla, čemuž se věnují i některé příručky z 19. století. Důraz bude kladen také na moment přechodu mezi siluetami a fotografiemi v podobě tzv. fotografických siluet vzniklých vyfotografováním osoby v přímém protisvětle. Ty se dochovaly právě jen v zámeckých sbírkách, nikoli v těch galerijních a muzejních (respektive lze očekávat jejich případnou přítomnost ve sbírkách fotografie). Zdá se, že ve šlechtickém prostředí byly velmi oblíbené také portrétní siluety vystřižené a nalepené na lícové straně pohlednic (např. zámek Buchlovice).[293] Jedná se o trend přelomu 19. a 20. století. Tento typ užití siluet je pro další bádání velmi cenný především v tom případě, kdy je pohlednice popsána a obsahuje informace o adresátu, odesilateli (siluetovaném) a o místě pobytu obou dvou. Šlechtické sbírky jsou dále důležitou ukázkou jednoho z typů využití siluet, a to jejich adjustování v rodinných albech. Ačkoli se zpočátku jednalo o specifikum aristokratického prostředí, začali si v 19. století podobná alba pořizovat také měšťané. Ovšem ukázky těchto alb se siluetami jsou mi známy právě ze zámeckých sbírek (např. album Auerspergů ze zámku Žleby, ZL08285 či album Berchtoldů a Károlyiů z Buchlovic, BC12542), měšťanská alba se obvykle nestávala akvizicí sbírkotvorných institucí.

[293] Z galerijních a muzejních sbírek se jeden exemplář nachází ve sbírkách Moravské galerie v Brně MGA 2.934.

Z hlediska autorství je i většina šlechtických siluet anonymní. V případě signovaných exemplářů se jedná obvykle o zahraniční siluetisty, nejčastěji z Německa a Rakouska (v případě Rakouska samozřejmě nelze v rámci habsburské monarchie zcela hovořit o zahraničí), což je přirozené vzhledem k vazbám šlechty na Vídeň a německé metropole. Mezi tyto autory patří Johann Hieronymus Löschenkohl (1753-1807), Johann Durst (činný cca od 1783) či J. Schmidt (činný kolem roku 1800). V sedmi případech se také setkáváme s tvorbou známého francouzského siluetisty Françoise Gonorda (1756-1822) a na českém území se také nachází minimálně dvě siluety z rukou slavného Augusta Edouarta (1789-1861). Je třeba zdůraznit, že několik příkladů dokazuje také skutečnost, že se šlechta sama věnovala malování či vystřihování siluet svých blízkých; Franz Joseph Auersperg (1856-1938), Eleonore Auersperg (1892-1967), Tanina Pálffy (vytvořeno na přelomu 19. a 20. století), Oskar Parish (1864-1925).

Nejvýznamnější zámecké sbírky siluet pochází z následujících zámků: Krásný Dvůr, především svozová část z Chyše představující hraběcí rodinu Lažanských; Kynžvart s kolekcí siluetových medailonů rodiny knížete Metternicha; Buchlovice za doby Berchtoldů (1800-1945); Dačice s kvalitními vystřihovanými siluetami z konce 18. století; Duchcov, kdy řada tamních siluet pochází rovněž z 18. století; Mnichovo Hradiště se sbírkou, která je po technické stránce velmi různorodá; Opočno, především svozová část z Žamberka představující rodinu Parishů; či Sychrov s relativně velkým počtem signovaných siluet. Některé zámecké sbírky jsou tematicky ucelenější. Na Hrubém Rohozci a Grabštejně se dochovala řada pohlednic a ex libris z první poloviny 20. století. Ve Slatiňanech se vzhledem k tamnímu hřebčínu nachází soubor grafických siluetových výjevů ze světa dostihů datovaných přibližně na počátek 20. století. Ve Žlebech se dochovalo rodinné album, jež obsahuje portrétní siluety v podobě profilového poprsí i celofigurální siluety často s náběhem ke karikatuře doplněné vtipnými komentáři. Kolekce ze Žleb je tak cenným dokladem propojování media siluet a karikatur na přelomu 19. a 20. století. Pozoruhodným příkladem je dále jednotný soubor 31 siluet představujících poprsí aristokraticky vyhlížejících mužů přibližně z 80. let 18. století z Rájce nad Svitavou (RA 3804/1-31), kterým bude rovněž věnována detailnější pozornost.

Obecně lze označit české sbírky siluet za velmi početné a různorodé po tematické i technické stránce. Pro potřeby disertace bylo z výše uvedených sbírek shromážděno více než 1600 portrétních siluet. Lze vysledovat některé přesahy mezi jednotlivými sbírkami. Například grafické listy ze strahovského cyklu *Sacri et Canonici* se nachází ve sbírkách NG,

grafická silueta Johanna Prokopa hraběte Schaffgotsche, prvního českobudějovického biskupa, je rovněž umístěna v obou těchto sbírkách (NG, R 238.873; Strahov GS 3.551). Vystřihované siluety lepené do ručně malovaných květinových rámců ze strahovských sbírek (646-650/zl a GS 3.101) lze na základě shodných detailů a technik označit za tvorbu téhož autora činného na přelomu 18. a 19. století, jenž vytvořil siluety dvou mužů z Národního muzea (H2-34.417-8)[294] a siluetu muže v malovaném květinovém festonu z UPM (25.419). Zatímco strahovské siluety zachycují tamní kanovníky, siluety v obou muzeích zobrazují sekulární osoby. Na zámku Grabštejn se nachází silueta kněžny Metternich–Sándor, jež typem siluety, orámováním i rukopisem se jménem portrétované zcela zapadá do cyklu siluet rodu Kinských z NG, v němž naopak chybí (R 235.185-235.204) **[č. kat. 474]**. Autor tohoto alba, které je založeno na grafických rámcích, do nichž byly ručně tuší domalovány siluety, vytvořil podle přání portrétovaného více variant. Zatímco album z NG má vzhledem k celkovému intimnímu vyznění soukromý ráz, silueta ze sbírek zámku v Doksech má reprezentativnější charakter a je doplněna o oslavné přípisy. Zmíněné příklady souvisí s grafickou technikou umožňující jejich multiplikaci, ručně vystřihované nebo malované siluety se obvykle nevyskytují ve více variantách. Výjimkou je tuší malovaná silueta Walburgy hraběnky Lažanské rozené Kolowratové (1751-1794), tentýž autor vytvořil její dvě prakticky stejné siluety uložené dnes v Krásném Dvoře (KD00586) a v Manětíně (MA00388a) **[č. kat. 368-369]**. Tyto a podobné příklady jsou prezentovány v katalogové části práce, kde budou řazeny nikoli podle současného umístění ve sbírkách ale právě podle své vzájemné formální či námětové příbuznosti, čímž se naruší hranice druhotně vytvořených sbírek a zrekonstruují se pravděpodobné původní konvoluty.

[294] Do Národního muzea byly siluety zakoupeny roku 1953 od soukromé majitelky.

VII. Charakter „českých“ siluet

VII.1 Zmínky v domácích periodikách

V době první vlny zájmu o siluetování v 80. a 90. letech 18. století vycházel v českém prostředí omezený počet periodik. V rámci rešerše pro tuto práci byly prohlíženy všechny hlavní novinové tituly, jež byly k dispozici: *Schönfeldské Cýs. Kr. Pražské Nowiny, Krameriusovy c. k. pražské poštovní noviny, Císařské královské Pražské noviny, Prager Neue Zeitung, Prager Interessante Nachrichten, Keiserlich-Königlich privilegirte Prager Zeitung, Prager patriotische Oekonomie- Handlungs- und Industrial Zeitschrift* a *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung*. Pouze poslední jmenované se ukázaly být užitečným zdrojem informací. ***Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung*** vydával knihkupec Johann Ferdinand Edler von Schönfeld v letech 1781 až 1814.[295] Toto německy psané periodikum vycházelo dvakrát týdně a vedle politického dění obeznamovalo čtenáře s nejrůznějšími krátkými zprávami včetně inzerátů a oznámení. Zajímavá je rovněž rubrika nabízející nové knihy v Schönfeldově knihkupectví. Noviny přinášely informace také o nabídkách dalších pražských knihkupectví: Prag Buchhändler Joseph Kottnauer Jesuitengasse, Johann Diesbachisch Buchhandlung Jesuitenkolegia, G. W. Enders – Buch Jesuit. G., Johann Buchler Buchhändler, Johann Stiaszny – Buch Kettengasse. Z uvedených adres je nápadná koncentrace knihkupectví v Jezuitské ulici. Pro zajímavost lze uvést, že v téže ulici sídlil také obchodník s uměním Franz Zimmer a o něco později především pražská kreslířská akademie. Nabízené knihy se sice netýkaly přímo tvorby siluet, ale fyziognomie a takzvané Menschenkenntnis a Seelensorge.

Vzhledem k množství dochovaných siluet v českých sbírkách by se dal očekávat mnohem intenzivnější výskyt tématu siluet ve zmíněném periodiku. V průběhu čtyř let, kdy *Oberpostamtszeitung* vycházely, se v nich objevily jen čtyři zmínky o portrétních siluetách. Poskytují nicméně zajímavý náhled na dobovou praxi siluetování a o to jsou cennější. *Oberpostamtszeitung* dále pokračovaly jako *Kaiserliche königliche privilegirte prager Oberpostsamtszeitung*, jejich skladba se však pozměnila právě v neprospěch knižní rubriky a inzerátů. Obdobné složení měly i noviny *Prager Zeitung* synů G. Haaseho, či *Krameriovy*

[295] J. F. rytíř ze Schönfeldu byl bohatým knihtiskařem sídlícím v Karlově ulici. Zároveň se věnoval sběratelství, například vydražil část rudolfínských sbírek zaměřenou hlavně na kuriozity. Zabýval se rovněž numismatikou. Roku 1799 se odstěhoval do Vídně, viz NOVOTNÝ 2006.

císařsko-královské vlastenecké noviny.[296] Lze tedy říci, že nejpodrobnější „kulturní rubriky" byly obsaženy v novinách konce 18. století, kdy se však zájem o portrétní siluety v českých zemích teprve pozvolna probouzel a z toho důvodu se v nich nenachází tolik zmínek. Naopak v pozdějších ročnících novin, kdy by se dalo vzhledem k zvýšenému zájmu o siluety očekávat více takovýchto zmínek, tomu charakter novin příliš neodpovídal. Jiným důvodem pro malé množství zmínek o siluetách v pozdějších ročnících jsou buď předpokládané finanční výdaje spojené s podáním inzerátu, což mohlo být pro drobné živnostníky typu siluetistů nelukrativní, nebo skutečnost, že v té době již bylo naopak siluetování běžně rozšířeno a nebylo třeba na něj v novinách podrobnější poukazovat. V každém případě se bohužel v českých zemích nesetkáváme s tak detailními inzeráty, jaké známe z anglického či vídeňského prostředí. Inzeráty siluetistů z anglických novin byly reprodukovány již v první monografické knize o britských siluetách z roku 1911.[297] Spolu s reklamními štítky umístěnými na zadních stranách medailonků se siluetami představují nejcennější zdroj informací o konkrétních siluetistech včetně jejich celého jména, adresy, typů nabízených siluet, ceny i času, za který jsou schopni siluetu vytvořit. Českých zemí se, i když trochu vzdáleně, týká rozsáhlý inzerát jednoho z nejvýznamnějších siluetistů vůbec Françoisa Gonorda (1756-1822). Gonord často cestoval po Evropě, pracovně pobýval mimo jiné v Budapešti, Vídni a Praze. Právě jeho vídeňský pobyt ilustruje série inzerátů, které uveřejňoval ve ***Wiener Zeitung*** **[obr. č. 30-33]**. Tyto noviny pravděpodobně nebyly českým, respektive pražským čtenářům neznámé, ve výše uvedených německy psaných novinách se na *Wiener Zeitung* dokonce objevují i reklamy. Bohužel v době Gonordova pobytu ještě nevycházely *K. K. Prager Oberpostamtszeitung*, kde by se dala očekávat pražská varianta Gonordových reklam.

Vraťme se však ke *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung*, v nichž se nachází ony čtyři zmínky o siluetování. Toto číslo opravdu není nijak závratné a o to cennější jsou nalezené zprávy. Je však třeba zmínit, že se v uvedených novinách nenachází ani velké množství zpráv týkajících se například malířství. S reklamami jednotlivých malířů se setkáváme stejně tak zřídka,[298] jako s reklamami siluetistů. V rubrice věnované zprávám se

[296] Pro detailní průzkum dobového tisku by byl pochopitelně třeba celý výzkumný tým, aby bylo možné zcela zodpovědně vyhledat případné další zmínky o siluetách. Vycházím z mého vlastního průzkumu, kdy jsem procházela ty ročníky, u nichž byl – i vzhledem k charakteru novin – pravděpodobný objev nějaké zmínky o siluetách. Zároveň jsem vycházela z periodik dostupných v Oddělení časopisů knihovny Národního muzea. I přesto se domnívám, že se jedná průzkum s poměrně vysokou vypovídací hodnotou.

[297] JACKSON 1911

[298] Jednou z výjimek je zpráva o příjezdu vídeňského portrétního malíře Johanna Geringera. Drobnou zmínku o tomto malíři nacházíme například u Dlabače, viz DLABACZ 1815, 209.

naopak nejčastěji objevují nabídky spotřebního zboží, ať již běžného (víno, pomáda na vlasy, kalendář) či luxusnějšího (biliard, šneci).[299]

Chronologicky nejstarší zpráva o siluetách pochází ze dne 30. 7. 1791 (a znovu ze dne 2. 8. 1791). Jedná se o reklamu pana Heidla bytem ve Šporkově ulici č. 517 na Jánském vršku (Johannesbergel in der Spornberg) **[obr. č. 104]**.[300] Dotyčný ve zprávě nabízí portréty na pergamenu kreslené stříbrnou tužkou a siluety na pozlaceném skle v jakékoli velikosti s arabeskovým orámováním vytvořené z volné ruky podle pravdivé předlohy: „*Silhouetten auf vergoldetem Glaße, in was immer für eine Große, mit arabesker Einfaßung, nicht minder auch von freie Hand die akkurateste Zeichnung nach dem wahren Urbilde verfertiget*“. Oněmi „siluetami na pozlaceném skle“ byla nepochybně označena technika verre églomisé. Tato zpráva je ojedinělým příkladem reklamy siluetisty v českém prostředí. Zpráva je to o cennější, že je v ní uvedeno nejen jeho příjmení, ale i adresa. Vzhledem k charakteru zprávy se lze skutečně domnívat, že se nejednalo o pouhého obchodníka se siluetami, ale přímo o siluetistu. V opačném případě by pisatel nezdůrazňoval, že jsou siluety vytvářeny podle pravdivé předlohy. Podstata portrétních siluet je ostatně založena na přímém kontaktu zákazníka s tvůrcem. Lidé by si za běžných okolností nekupovali siluety cizích a jim neznámých osob, tudíž je vyloučen obchod s portrétními siluetami bez přítomnosti pracujícího siluetisty.

Výjimkou jsou siluety všeobecně známých osobností, jakými byl francouzský král Ludvík XVI. a jeho choť Marie Antoinetta, která měla navíc přímou vazbu na habsburskou monarchii. Právě jejich siluety si mohli pražští obyvatelé zakoupit v Schönfeldově knihkupectví. Majitel tohoto knihkupectví Johann Ferdinand Edler von Schönfeld byl vydavatelem *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung*, a tak není divu, že se v novinách pravidelně objevoval seznam nově nabízených knih v Schönfeldově nakladatelství. Dne 29. dubna 1794 (a znovu také 3. května a 17. května) byl vedle knih nabízen prostřednictvím výrazné reklamy grafický list se skrytými siluetami *Vier geheimverborgene Silhouetten von ausserordentlicher Aehnlichkeit des unglücklichen König und der Königin von Frankreich, wie auch des König sund Königin von England* (Čtyři tajně ukryté siluety neobyčejné podobnosti nešťastného krále a královny Francie, stejně tak jako krále a královny Anglie) **[obr. č. 106]**. Díky doslovně uvedenému titulu grafiky je tento

[299] Pro zajímavost zmíním zprávu z 90., 95. a 97. čísla prvního ročníku novin, v nichž „*Georg Balzer bürgerliche Kupferstecher“* nabízí po francouzském způsobu vyrobený likér Rosolien.
[300] Ve stejné ulici tehdy sídlil například kupec Friedricha Dotzauera s mušelínem a jinými přepychovými látkami, jak se dozvídáme z jiné reklamy v těchto novinách. Z již citovaného inzerátu ve *Wiener Zeitung* zase víme, že na nedalekých Zámeckých schodech pobýval F. Gonord.

grafický list možné ztotožnit s dílem Jana Berky, které se dochovalo například ve sbírkách Královské kanonie premonstrátů na Strahově **[č. kat. 96]**. Grafiku bylo možné v Schönfeldově knihkupectví zakoupit za 7 krejcarů – pro porovnání lze uvést, že ceny knih nabízených stejným knihkupectvím se průměrně pohybovaly mezi 20 až 50 krejcary, ty dražší (například *Beschreibung der königl. Haupt – und Residenz Stadt Prag* Jaroslava Schallera) stály 1 florin a 30 krejcarů. Pro zajímavost ještě uveďme, že německý siluetista působící ve Vídni Johann Hieronymus Löschenkohl nabízel dne 10. května 1794 ve *Wiener Zeitung* vějíř s tímtéž motivem a to v cenovém rozmezí od dvaceti krejcarů do dvou florinů (Fächer mit den vier geheim verborgenen Silhouetten).

Odlišným typem zmínky o siluetách je zpráva ze dne 23. 8. 1791 **[obr. č. 107]**. Jedná se o informaci ohledně ztracených cenností v lázních Wolkenstein, které se nacházejí na saské straně Krušných hor. Tamní úřad se rozhodl umístit zprávu do pražských novin patrně proto, že do lázní přijížděla místní klientela. Mezi čtyřmi vyjmenovanými ztrátami byla největší pozornost věnována medailonu se siluetou: „*eine oval runde Kopfel oder Medaillon, in dessen Mitte eine Silhouette in Größe eines Gechsers auf Elfenbein gemalt mit einer Einfassung von grünem Laubwerk um und mit kleinem brillantgeschliffenen Topasen karmosirt darneben kleine weiße Perlchen auf ein goldenes Reifchen gesetzt, dieses wiederum doppelt mit Steinen garnirt oben auf eine Schlaife von Steinen an die Kapsel beweglich angemacht wodurch ein schwarz seidenes Bändchen gezogen*.“ (Oválná podobizna nebo medailon, v jehož středu je silueta o velikosti „Gechser“ [snad označení groše] namalovaná na slonovině v orámování ze zeleného listoví a z malých topasů vybroušených briliantovým brusem a obklopených malými bílými perličkami, to vše je zasazeno do zlatého náramku, toto je opět dvojitě obloženo kameny, shora na vybroušených kamenech je přiděláno zapínání, do něhož je vložena stužka z černého hedvábí.) Podrobný popis je překvapivým dokladem toho, do jak nákladných šperků mohly být zdánlivě prosté siluety zasazeny. V tomto případě byla portrétní silueta, která byla rovněž provedena na luxusní slonovině, obklopena topasem a perličkami.

Poslední nalezená zpráva pochází z 3. července 1792. Je v ní oznámen příjezd siluetisty Ostermayera do Prahy: „*Da der vielleicht bekannte Silhoueteur Ostermayer, von einigen Silhuetenfreunden nach Prag bestellt worde, so empfiehlt er sich bestens einem gnädigen Adel, wie auch dem verehrungswürdigsten Publikum; seine Arbeit ist auf Glas im achten Golde, und logirt in neueun Wirthause gegen Münz*.“ (Zde snad známý siluetista Ostermayer, jenž byl přáteli siluetování pozván do Prahy, se zde tímto uctivě poroučí vznešené šlechtě, stejně jako vzácně důstojnému publiku; jeho práce je na skle v opravdovém zlatě, a dočasně si

platí ubytování v novém hostinci.) **[obr. č. 108]** Zpráva se velmi blíží reklamám například anglických siluetistů reprodukovaných v sekundární literatuře a dokazuje tak, že praxe siluetování byla velmi obdobná jak v západní Evropě, tak v českých zemích. Samotný Ostermayer byl českému publiku představen na brněnské výstavě siluet roku 1906, na níž byla vystavena pod katalogovým číslem 79 silueta ženského poprsí v technice „goldglassilhouette", neboli verre églomisé, jež je signována „Ostermeyer". Drobný rozdíl v psaní jména patrně neznamená, že by se jednalo o dvě odlišné osoby, protože se setkáváme u i jiných siluetistů s jejich rozdílně psanými signaturami (Schmid versus Schmidt). Jak pražská zpráva, tak údaj v brněnském katalogu se navíc shodují v technice siluety provedené na zlatém skle. V domácích sbírkách se dochovala minimálně jedna silueta signovaná tímto autorem. Jedná se o siluetu dámy s vysokým čepcem ze sbírek Slezského zemského muzea (U 915 A), signovanou „*Ostermeÿer fec*."**[č. kat. 251a]**.

Ve zmiňovaném časopise se v neposlední řadě nachází informace, které se sice bezprostředně netýkají siluetování, ale jsou s ním přesto určitým způsobem spojeny. Například se setkáváme s opakovanými zmínkami o porcelánu značky Wedgwood, jenž je zde zmíněn z toho důvodu, že tento typ porcelánu byl znám pro svou inspiraci antikou a pro profilové portrétní plakety, které jsou přirozeně po vizuální stránce velmi blízké siluetám. Výrobky à la Wedgwood například produkovala pražská továrna na kameninu: „*Die in Prag von einer Gesselschaft von Kaufleuten etablirte Steingutsfabrique, nach Art des Englischen von Wedgwoot…*".[301] (V Praze od společnosti kupců etablované kameninové výrobny, podle způsobu anglické [kameniny] z Wedgwoodu.) Obdobně knihtiskař Franz Geržabek a knihkupec Martin Kraus nabízeli tisky v podobě „*kleine ganz feine a la Wedgwoot*". Jiná vzdálená analogie v podobě portrétních medailí a mincí se také objevuje ve zmiňovaných novinách, v nichž se avizoval prodej sbírek – obvykle přírodovědných a numismatických.

Jak již bylo naznačeno, v dalších pražských časopisech přelomu 18. a 19. století se objevují jen letmé souvislosti se siluetování. Největší váhu mají v tomto směru *Prager patriotische Oekonomie- Handlungs- und Industrial- Zeitschrift* vycházející od roku 1803. Střídají se zde různé rubriky na téma zemědělství, nerostných surovin ale také na téma technologií, v nichž byli čtenáři informováni o nových objevech na poli barev a papírů. Rovněž se zde objevují detailní návody k drobným uměleckořemeslným výrobkům a některé z nich relativně úzce souvisí s tvorbou siluet – zmiňme zde některé názvy článků: *Über die beste Bereitiungsart*

[301] Tato zpráva z roku 1795, v níž pražská továrna hledá nové zaměstnance, se nepochybně týká první české továrny na kameninu založené roku 1791 v dnešní ulici Na Poříčí.

der Miniatur- oder Wasser- Farben (O nejlepším způsobu přípravy vodových barev a barev ke tvorbě miniatur), *Praktischer Unterricht in der Papier- Färberei* (Praktické pojednání o barvení papíru), *Neue schwarze Farbe* (Nové černé barvy), *Frankfurter Schwärze und Tusche* (Frankfurtské černě a tuše), *Über Vergoldungen* (O pozlacování) atd. Především práce se zlatem a černými papíry mohla zajímat i siluetisty-diletanty z řad čtenářů. Z novinových článků o siluetách z pokročilého 19. století ještě stojí za zmínku text nazvaný *Původ silhouett*, informující o Etienovi de Silhouette z *Vlasteneckého poutníka* z roku 1887 (ročník 19, č. 73). Osoba Etienna de Silhouette byla v českých zemích známá, o čemž svědčí také stručná zpráva z roku 1917 připomínající 150 let od úmrtí francouzského ministra. Text se objevil v v *Národních listech* (17. dubna 1917) pod názvem *Kmotr silhouetty* (23. dubna byl zopakován v *Lidových novinách*) a popularitu ministra spojuje právě se vznikem portrétních siluet, které jsou – jak článek uvádí – opět v módě.

V souvislosti s periodicky vycházející literaturou je ještě třeba připomenout takzvané „Kurlisten", neboli seznamy lázeňských hostů. Vzhledem k stávajícím sbírkám siluet byla provedena rešerše seznamů z Karlových Varů, Mariánských Lázní a Františkových Lázní. Lázeňské prostředí bylo v celoevropském měřítku lukrativním místem pro siluetisty, dalo se tedy očekávat, že rešerše západočeských seznamů povede k zajímavému výsledku. Siluetisté sice nebývali uvedeni mezi hosty lázní, byla ale vysoká šance, že se v Kurlistech objeví jejich reklamy. Bohužel se to nepodařilo prokázat. Řada Kurlistů sice obsahuje reklamy, některé z nich se dokonce určitým způsobem věnují i výtvarné kultuře, žádná upoutávka na siluetování však nebyla nalezena. Dosud nejzajímavější nálezy se týkaly tvorby daguerrotypů, vizitek či malovaných portrétů. V *Karlesbader Kurliste* se například roku 1835 objevila reklama pana Frosta, jenž se prezentoval jako „Geschichts – und Portrait Mahler", v letech 1845-7 si mohli lázeňští hosté prohlédnout výstavu kamenů spolu s avizovaným „Böhmischen Wedgdwood", roku 1845 se v Kurlistu objevuje první reklama daguerreotypisty-portrétisty. V roce 1852 si otevřela vídeňská dvojice Hoffer & Götz fotografický ateliér v lázeňském domě Zum Schloß Windsor. Je zajímavé, že v témže roce přijel do Karlových Varů bojovat s konkurencí nového média (fotografie) portrétní malíř E. Meyer z Berlína. Roku 1854 se v domě Zum König von England usídlila firma „Photographisches Atelier der Portraitmaler C. Naya & L. Otto". Zájem o fotografie z lázní pokračoval po celou druhou polovinu 19. století. Například v roce 1871 v *Karlesbader Kurliste* oznámil zahájení činnosti Winterův fotografický ateliér a hosté si mohli také koupit fotografie na porcelánu z k. k. priv. Porzelanfabrik in Aich neboli z porcelánky v Dubí.

VII.2 Zmínky v domácí krásné literatuře 18. a 19. století

Nadcházející příklady zmínek o siluetách v domácí literatuře jsou z uměleckohistorického hlediska vlastně nepodstatné, poskytují nám ale přehled o rozšíření samotného pojmu a ponětí o siluetách v té době. Na tomto místě bych chtěla předeslat, že se vedle samotného pojmu silueta (respektive die Silhouette) setkáváme v 19. a později i ve 20. století s termínem das Schattenbild, das Ausschnittbild, der Scherrenschnitt, stínorys, stínomalby, skiografie, stínové obrázky, jejich autoři jsou označováni jako Schattenbildner, Silhouetteurs, fysiognomisté, siluetisté, siluetáři či silhouetteuři. Jedna z nejstarších zmínek o siluetách v populární literatuře se nachází v publikaci s názvem ***Prager Allegoriker***[302] z roku 1801 a jedná se o báseň *Walter und Wilhelmine*:

Schaurig blinkt von mackelloser Bläue mir der Mond herein,

Leuchtet über meinem Bette,

Hin auf Walters Silhouette,

Auf die Worte „denke mein!"[303]

V této básni se setkáváme s klíčovým tématem motivu siluety coby odkazu na námi milovaný absentující subjekt. Tuto myšlenku jako první tematizuje již Plinius starší v kapitole 35 spisu *Historia naturalis*, tedy v dobře známém příběhu korintské dívky. Díky klasicistním malířům se stalo téma velmi oblíbeným a malíři ještě více zdůrazňovali emocionální náboj, který v sobě siluety nesou. Velmi výstižně například současná britská badatelka Emma Rutherford označila siluety za „*dekorativní formu naplněnou sentimentem*".[304] Také další citovaná ukázka řadí siluety k vážnějším, až filozofickým tématům. Ve fiktivním dialogu zveřejněném v ***Deutsche Blätter*** z roku 1815 postava Orlanda připodobňuje slávu k siluetě: „*Was ist der Ruhm? Ein falsches Schattenbild von unsrem Thun in fremder Seelen Spiegel*."[305] (Co je sláva? Falešná silueta našeho konání v zrcadle cizích duší.) Citovaná myšlenka souvisí s dobovým ambivalentním chápáním stínu a věcí s ním souvisejících. Jisté zamyšlení se nad lidskou existencí překvapivě nalezneme i v dílku ***Winterfreunden für Kinder von jedem Alter*** vydaném v Chebu roku 1821. Mezi hádankami je pod číslem 53 také ta následující: „*Ich bin dein ähnlichst Bild. Diess giebst du selber zu. Und doch sieht mir ein Mohr weit ähnlicher,*

[302] *Der Prager Allegoriker I*, vom 14. Erndtemonatstage 1801, s. 87-88
[303] Volný český překlad zní: Dovnitř svítí děsivě jasná modř měsíce, svítí nad moji postel, dovnitř na Walterovu siluetu, na slova „vzpomínej na mne"!
[304] RUTHERFORD 2009, 7
[305] VON WOLTMANN 1815, 149

als du.“ Jako správná odpověď je pochopitelně uvedena „*die Silhouette*“.[306] (Jsem tvůj nejvěrnější obraz. To ty sám říkáš. A přesto se více podobám mouřenínovi než tobě.)

V následujících dvou příkladech se budeme pohybovat naopak v ironické rovině. Autoři citovaných textů sice s humorem, ale poměrně příkře kritizují době rozšířenou a velmi populární fyziognomii a s ní související zájem o siluetování. Jedna z divadelních her vydaných roku 1822 v Praze pod titulem ***Theater von Kotzebue***[307]si utahuje z Lavaterovy fyziognomie, jak dokládá následující citát založený na dialogu dvou mužů hovořících o nepřítomné dívce:

Florian: *Ja ja, recht hübsch.*

Ludwig: *Recht hübsch? Du kaltes Bieh! Ein Engel ists!*

(…) F.: *Wo sahen Sie ihn denn?*

L.: *Dummkopf! Ich sah ihn nie.*

F.*: Also – Verstand und Witz –*

L.: *Zeigte die Physiognomie.*

F.: *Und Tugend –*

L.*: Ebenso.*

F.: *Und Unschuld –*

L.*: Gleichermassen.*

F.: *Verzeihen Sie, gnädiger Herr, jetzt merk ich erst, Sie spassen. Von Unschuld Gibt ein Bild fürwahr nicht Rechenschaft, und die gemahlten Frau´n sind Alle tugendhast*.

(…) L.: *Mennst Du, ich fasle nur? Studiert´ich nicht Lavater? Die Physiognomik ist –*

F.: *Gar oft ein blauer Dunst.*

[306] KOBRTSCH 1821, 102

[307] Sommersche Buchdruckerei (ed.), *Theater von Kotzebue XLVI*, Prag 1822. August von Kotzebue (1761-1819) byl výmarským spisovatelem, dramatikem a básníkem. Není jistě náhodou, že pocházel z Výmaru, kde bylo v okruhu J. W. Goetheho siluetování obzvláště populární.

L.: *Dir mangelt nur der Sinn für diese Himmelkunst. Hier, hier ist ihr Tiumph! Ich les´in diesen Zügen* (…)[308]

Jako druhý příklad nám poslouží báseň ze třetího dílu básnické sbírky ***Pfeffels Gedichte*** vydané Franzem Haasem roku 1804 nazvaná *Das Bild der Wahrheit*.[309] Právě za nejpravdivější obraz skutečnosti bývaly siluety považovány.

Freund, male mir der Wahrheit Bild,

So hat einst Callisthen Apellen.

Ein Blitz muss ihrem Aug entquellen,

Und ein gezackter Sonnenschild

Auf dem enthüllten Busen funkeln.

Er malt Sie; doch; dem Wodan gleich,

Hielt eine Gewebe von Gesträuch

Das nackte keusche Weib in Dunckeln.

Diess Schattenbild, rief Callisthen,

Mag dir ein Idiot bezahlen!

Soll ich die Wahrheit anders malen,

Versetzt Apell, als wir sie sehn?[310]

Autor argumentuje antickým malířem Appellem, kterého Plinius popisuje v *Historia naturalis* a kterého označuje za největšího malíře své doby. Appeles je známý tím, že dovedl své malířství k technické a vlastně i mimetické dokonalosti. Siluety přirozeně nelze označit za

[308] Volný český překlad zní: **Florian**: Ano, opravdu hezká. **Ludwig**: Opravdu krásná? Ty studený čumáku. Je to anděl! (…) **F**: Kdepak jste ji viděl? **L**: Hlupáku! Nikdy jsem ji neviděl. **F**: Tedy – rozum a důvtip – L: Ukázala fyziognomie. **F**: a ctnost – **L**: Také tak. **F**: a nevinnost – **L**: Stejně tak. **F**: Promiňte, milostivý pane, teď jsem si teprve všiml, že si ze mě děláte legraci. Z obrazu věru nikdy nezjistíš nevinnost a namalované ženy jsou vždycky ctnostné. (…) **L**: Myslíš, že jen blábolím? Nestudoval jsem snad Lavatera? Fyziognomie je – **F**: Často jen modrý opar. **L**: Tobě jen schází smysl pro toto božské umění. Zde je jeho triumf. Čtu v těchto rysech (…).

[309] HAAS 1804, 67

[310] Volný překlad do češtiny zní: Příteli, nakresli mi věrný obraz, jako jednou namaloval Apelles Kallistó, blesk a hrotitý sluneční štít musí vytrysknout z tvého oka a na odhalených prsou se musí blyštit. Maluje ji, podobnou Vodanovi [germánský bůh], drží tkaninu z přírodních vláken, nahá cudná žena v temnotě, tuto siluetu – vykřikla Kallistó – by ti zaplatil jen idiot. Takže bych měl skutečnost malovat jinak – odvětil Appeles – než jak ji vidíme?

čistě mimetické zachycení lidské podoby, na druhou stranu jsou vnímány jako mnohem vědečtější a pravdivější. V básni je dále obsažen argument kritiků siluet, kteří poukazovali nejen na jejich monochromnost, ale také na neúplnost profilového vyobrazení.

V opačném tónu je psaný drobný článek v ***Jurende´s Mährischer Wanderer. Geschäfts – und Unterhaltungsbuch*** vydávaném v Brně a určeném, jak podtitul hlásá, všem provinciím Rakouské monarchie. Článek s názvem „*Die Erfindung der Kunst – Dibutades"* se objevil v roce 1828 v 17. ročníku periodika.[311] Autor v něm popisuje Pliniův příběh o korintské dívce, zdůrazňuje její citové rozpoložení, v němž přišla na myšlenku zachytit stín svého milého: „*So entstand das erste, und zwar ein Schattenbild*." Dále je v článku uvedeno, jak její otec vyplnil obrys hlínou a vypálil, „*So entstand das erste Hautrelief*." Podle autora může být nepatrná (geringste) skupina umělců nazývajících se „*die Schattenbildner (Silhouetteurs)"* pyšná na způsob vzniku tohoto umění, jak jej popisuje Plinius. Siluetisté si byli nepochybně svého antického odkazu dobře vědomi a Pliniův příběh jim sloužil jako významný argument pro jejich sebeurčení, především v dobách nastupujícího neoklasicismu s jeho návaznostmi na antiku. V citátu je rovněž zajímavá zmínka o „nepatrné skupině siluetistů", která nám dokazuje, že alespoň na Moravě se siluetování věnovala jen úzce vymezená skupina umělců, kteří však byli označování speciálním termínem a kteří se – i díky antické tradici – patrně těšili určité vážnosti.

V Praze vydávaná série přetištěných divadelních her s názvem *Theater der Kotzebue* již byla výše citována. V tehdejších hrách se téma siluet objevovalo poměrně často. Následující tři příklady jsou zajímavé z hlediska dobového významu a využití portrétních siluet. První krátká ukázka pochází ze hry ***Die Zerstreuten*** (Rozptýlení) z roku 1887:

Carl: *Dort unter dem Fernster stand mein Schreibtisch.*

Lottschen: *Da steht jetzt mein Näherahm.*

Carl: *Gegenüber hing Ihre Silhouette.*[312]

Krátký úryvek rozhovoru dvou postav je z našeho hlediska cenný zmínkou o dobové prezentaci portrétních siluet na stěnách salónů a pracoven. Druhá ukázka ilustruje další

[311] GASTL – TRAβLER 1829, 161

[312] Sommersche Buchdruckerei (ed.), *Theater von Kotzebue XIX*, Prag 1887, s. 43. Volný překlad zní: **C**.: Dole pod oknem stál můj psací stůl. **L**.: Teď tam stojí moje křeslo. **C**.: Naproti visela Vaše silueta.

možnou „adjustaci“ siluet. Pochází ze hry ***Die Indianer in England*** (Indián v Anglii) z roku 1817:

S:…*Wenn man eine gewisse Silhouette in seinem Taschenbuche mit sich herum trägt, so frag ich: ist das Liebe? Antwort: ja!*[313]

Úryvek ilustruje praxi ukládání siluet milované osoby do osobního zápisníčku, do nějž má mít přístup jen jeho majitel/majitelka. Podobně se nabízely k bezpečnému ukrytí siluet také deníky či modlitební knížky. Tuto praxi vidíme i v následujícím textu, který pochází ze hry ***Das Epigramm*** napsané roku 1801 a publikované v *Theater von Kotzebue* roku 1819. Dialog dívky Caroline se sluhou komorního rady názorně ilustruje vztah dívky k siluetnímu portrétu jejího milého. Dívka si právě prohlíží briliantový prsten s pánskou miniaturou, v pozadí stojí sluha:

Caroline: *Nein, Herr Kammer-Rath, Brillanten thun es nicht, und wenn sie auch lauter Pitts um ihr Portrait setzen liessen. Wer sich seinen Glanz sov on aussen holt, bey dem ist es gewöhnlich inwendig dunkel. (Sie zieht eine Schreibtafel aus der Tasche, und nimmt eine kleine Silhouette Kraus.) Du bist mir doch lieber“ O, pfyu, warum habe ich dich ebe jetzt aus der Tsche gezoge? Doch wohl nicht um Vergleichungen anzustellen? Da, mein Freund, nehm er seinen Ring wieder mit.*

Bedienter: *Wieder mit?*

Caroline: *Ich trage keine Ringe.*

Bedienter: *Aber meines Herrn Portrait-*

Caroline: *Ist schon gemahlt.*

Bedienter: *Er wünscht es an Ihrere Hand zu sehen.*

Caroline: *Weder sich selbst, noch das Portrait. Geht er.*

Bedienter (schüttzlt den Kopf und geht)

Caroline (allein): *Wahrheit, Tugend und Liebe finden ihren Preiss nicht in den Diamantgraben von Golconda. Erweden kann man sie, aber nicht erkaufen*. (Sie drückt die

[313] Sommersche Buchdruckerei (ed.), *Theater von Kotzebue II*, Prag 1817, s. 11. Volný překlad zní: Když někdo nosí ve svém zápisníčku jistou siluetu, ptám se „je to láska“?. A moje odpověď zní „ano“!

Silhouette ani hr Herz) *Du bedarfst keiner Brillanten*. (Sie hört kommen, und verdirgt das Taschenbuch).[314]

Text ilustruje věrné city, které dívka věnuje svému milému, jehož malou siluetu nosí stále při sobě ve svém zápisníčku. Prostá silueta je jí cennější než drahocenný briliantový prsten nabízený od komorního rady. Prsten s jeho miniaturou je dalším tehdy oblíbeným dárkem blízké osobě.

Následující dva citáty pocházejí z poloviny 19. století, konkrétně z roku 1852, a ilustrují trvající zájem o portrétní siluety. V prvním případě se jedná o popis místnosti uvedený v povídce ***Der neunte Thermidor***: „*Hier sah man nämlich sechs bis acht Mal das Portrait des Zimmerbedwohners wiederholt. Ueber dem eleganten Sopha erschien sein Bild in Oel as Kniestück; rechts und links zu dessen Seite en médaillon in ziemlich gelungen Schwefelabgüssen, unweit der Spiegel mehrere Male en miniature und Silhouette, und endlich in einer Zimmerecke als Marmorbüste auf einem Tischchen stehen*."[315] (Zde člověk viděl konkrétně šestkrát až osmkrát portrét obyvatelky pokoje. Nad elegantní pohovkou se zračil její obraz po kolena v podobě olejomalby; vpravo a vlevo byl poměrně zdařilý medailon sírově žlutého odlitku, opodál zrcadlo a další množství miniatur a siluet, a konečně v rohu místnosti jako mramorová busta stojící na stolečku.) Popis je téměř úplným výčtem všech možných typů portrétů, od těch nejreprezentativnějších v podobě olejomalby a mramorové busty po miniaturní portréty oblíbené v biedermeierovských domácnostech typu malovaných miniatur, medailonů (většinou profilových) a siluet. Citát je pro nás důležitý také tím, že dokládá rovnocennost, respektive shodné využití portrétních siluet spolu s jinými druhy portrétů a že ilustruje způsob, jakým byly siluety v místnostech rozmisťovány. Shodně s miniaturami byly evidentně zavěšovány v rámečcích na zdech, popřípadě na konzolách umisťovaných pod fabionem. Druhý ze zde uvedených citátů pochází z románu ***Esther***, který byl vytištěn v téže knize jako předchozí povídka. Silueta zde představuje typ drobného portrétu nesoucího v sobě již výše zmiňovaný emoční náboj. Dívka Elisa flirtuje

[314] Sommersche Buchdruckerei (ed.), *Theater von Kotzebue XXI*, Prag 1819, s. 190-191. Volný překlad zní: **C**.: Ne, pane komorní rado, brilianty nis nenadělají, ani když se necháte portrétovat od Pittse. To, co se obvykle na povrchu třpytí, bývá uvnitř temné. (Vytáhne z tašky zápisník a vyndá z něj malou siluetu.) Ty jsi mi přece dražší! Ó, proč jsem tě právě teď vyndala z desek? Jak vás lze nesrovnávat? Tam, můj příteli, vezmi zase s sebou jeho prsten. **B**.: Vrátit mu ho zpět? **C**.: Nenosím žádné prsteny. **B**.: Ale portrét mého pána- **C**.: Je hezky namalovný. **B**.: Přál si ho vidět na vaší ruce. **C**.: Ani sám sebe, ani ten portrét. Dejte mu to. **B**.: (Odmítavě kroutí hlavou a odchází.) **C**.: (sama) Pravda, ctnost a láska mají svou vlastní cenu i bez diamantových dolů v Golcondě [město v Indii známé svými diamantovými doly]. Můžete je získat, ale nelze je koupit. (Přitiskne si siluetu k srdci.) Ty nepotřebuješ žádné brilianty (Slyší někoho přicházet a schovává zápisník).

[315] KOBER 1852, 53

s ženatým mužem a chce po něm jeho siluetu: „*Sie dürften mir nur einige Andeutungen geben, eine abgerissene Silhouette; schnell, Herr Hofrath, ich wünsche es!"* (Směl byste mi dát alespoň nějaký náznak, načrtnutou siluetu; rychle pane dvorní rado, přeji si to!) Monochromní profilové siluety byly poměrně oblíbeným vyobrazením milované osoby, obzvlášť pokud se jednalo o vztah utajovaný. Pro třetí osobu, která by na rozdíl od milujícího neznala tak dobře rysy siluetovaného / siluetované, totiž není tak snadné odhalit na základě černé siluety identitu zobrazeného.

V polovině 70. let 19. století vydal J. Otto francouzský román Alfonse Daudeta ***Fromont ml. & Risler st.***, kde se v jedné pasáži objevuje zajímavé slovní spojení: „*Za dmoucími se záclonami přecházely různé stíny, a orkestr, dorážející až sem co směsice harmonických tónů, zdál se říditi pohyby těchto okamžitých objevení. Právě se tančilo. Chvíli utkvěl Rislerův pohled na této čínské hře stínů, neboť poznal v malém pokojíku, hned vedle salónu, Sidoniinu silhouettu (stínorys.)*"[316] Původně francouzský text dokazuje úzkou propojenost mezi stínohrou a čínským stínovým divadlem (ombres chinoises) i to, že český překladatel Louis Schmidt si překvapivě nebyl jistý, zda prostý čtenář pochopí slovo „silhouette" a tak jej pro jistotu dovysvětlil pojmem „stínorys", který byl snad v té době rozšířenější.

Dalším motivem, který se v románech a divadelních hrách objevuje, je postava Étienna de Silhouette. Velmi hezkou ukázkou je divadelní hra ***Narcis*** od německého spisovatele Alberta Emila Brachtvogela (1824-1878). Český překlad hry byl vydán v *Divadelní Bibliotece* Jaroslavem Pospíšilem roku 1867. Drama se odehrává na dvoře Ludvíka XV. roku 1764 a mezi postavami nalezneme Marii Leszczyńskou, markýzu de Pompadour i markýze Silhouetta. Z našeho pohledu je nejzajímavější tato scéna:

Pompadour: *…I hle, zde je také pan finanční ministr! (Silhouette předstoupí a pokloní se.) Hahaha! Ubohý markýz! Dělají teď jeho podobizny, černé jako je jeho duše a prázdné jak státní pokladnice! … Upokojte se, Silhouette, my si dáme též naši silhouettu udělati, černou a prázdnou – ach, toť věru roztomilé!*

Hra nezůstala jen v tištěné podobě a české divadelní publikum se s ní mohlo setkat i na jevišti. Například v novinách *Ohlas od Nežárky* byla dne 26. dubna 1884 otištěna divadelní kritika provedení této hry místními ochotníky, což značí oblíbenost dramatu i mezi neprofesionálními divadelními společnostmi.

[316] DAUDET 1876 (?), 345

V souvislosti s historickými romány nemůžeme opomenout dílo Aloise Jiráska. Jeho literární tvorba vykazuje velkou obeznámenost autora s dobovými reáliemi, a tak se v několika jeho románech setkáváme se zmínkami o siluetách, které dokreslují dobovou módu konce 18. století. Na tomto místě uveďme dvě ukázky z Jiráskovy tvorby. Prvním z nich je popis domu pana Materny z ***F. L. Věka*** (1895): „*Tudy vedl* [pan Materna] *společnost do nevelkého pokoje, stropu nízkého. Stěny byly pokryty čalouny, na zdech viselo zrcadlo ve sklenném rámu, několik silhouet nad pohovkou na zdi a nad nimi velká rytina generála Laudona*.“[317] Siluety jsou zde umíněny jako běžná dekorace interiéru lépe situovaného člověka. Druhá ukázka pochází z knihy ***Poklad. Historický obraz z minulého století*** (1885), kde pan Kamenický hovoří o panu abbém: „*To šel k hraběnce. Chodívá tam často. Denně. Někdy předčítá, obyčejně rozmlouvá, a často baví hraběnku vystřihováním silhouet. V tom je mistr*.“[318] Jirásek zde vystihl poměrně rozšířený zájem domácích duchovních o siluetování. Jiráskův abbé, který je v románu společníkem hraběnky Dobřenské z Dobřenic, má analogii v bzeneckém děkanovi Arnoštu Heinrichovi. Ten se rovněž věnoval siluetování a je mimo jiné autorem siluety hraběnky Marie Ernestiny Salm-Neuburg rozené Proskovské, na jejímž panství působil (viz kapitola VII.7.2 Duchovní).

Tento více méně náhodný výběr literatury vydávané v českých zemích uzavřeme povídkou ***Die Silhouette***, která se objevila 9. srpna 1908 v *Prager Frauen Zeitung*, dámské příloze noviny *Bohemia*. Autorem povídky je rotterdamský přispěvatel W. Schürmann. Děj povídky, který je určen výhradně čtenářkám, ponechme stranou. Text je pro nás zajímavý svým detailním popisem práce profesionálního siluetisty, který se ze svého stánku na pláži snaží zaujmout hosty přímořského letoviska. Rychlou a pevnou rukou pak vystřihuje jejich siluety podlepené následně tvrdým kartonem.[319] Siluetista není místní, ale je označován jako cizinec hovořící s akcentem, což odkazuje na praxi „potulných“ siluetistů cestujících po Evropě. Povídka je dokladem toho, že ještě v prvním desetiletí 20. století byl fenomén siluetování

[317] JIRÁSEK 1895, 108
[318] JIRÁSEK 1885, 41
[319] Uveďme zde alespoň krátký úryvek: „*Trat ein Liebhaber ein, dann lehnte er sich gegen die mit Silhouetten bedeckte Bretterwand, sah sich einen Augenblick die Linie des Profils mit halb zugeknissenen Augen an und drückte seinen Kneifer fester auf die gebogene Nase und schnitt ohne ein Wort zu sprechen geschickt und behende aus rauhem Schwarzem Papier eine meistens sehr gut getroffene Silhouette. Wenn das Bild fertig war, hielt er es füchtig gegen das Licht, stach etwa auf der Höhe des Halses mit einer kleinen Schere in das schwarze Bildchen und schnitt daraus noch den Kragen oder die Krawatte seines liebenswürdigen Auftraggebers aus*.“ (Když zájemce vstoupil, opřel se o prkennou zeď pokrytou siluetami, na okamžik se přivřenýma očima podíval na linii profilu a pevněji si přitiskl svůj skřipec na zakřivený nos a beze slova obratně vystřihl z černého papíru většinou velmi dobře vypracovanou siluetu. Když byl obraz hotový, podržel ho zběžně proti světlu, píchl do černého obrázku nůžkami na úrovni krku a vystřihnul límec nebo kravatu svého milého klienta.)

všeobecně dobře známý a rozšířený, takže jej mohl pisatel z Rotterdamu sdílet například s pražskými čtenářkami.

Uvedené citace jistě nejsou vyčerpávající bibliografií, poskytují ale jistý přehled o různorodosti literatury, ve které rezonoval dobový zájem o siluety. Texty v sobě odrážejí také pestrý přístup k siluetování, pozitivní i negativní. Lze říci, že pojem „silueta“ v tehdejší mluvě velmi zakořenil a používal se i ve smyslu efemérního náznaku či vzpomínky. To dále dokládají následující příklady, jakými jsou drobné vzpomínky z cesty Hanse Christiana Andersena s názvem *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz* z roku 1847, jejíž český překlad správně zní *Stínové obrázky z cest do Harzu a Saského Švýcarska*. Další ukázkou jsou memoáry Heinricha rytíře von Levitschnigg z roku 1850 s názvem *Kossuth un seine Bannerschaft. Silhouetten aus dem Nachmärz in Ungarn*, cestopis *Silhouetten aus Schwaben von Carl Theodor Griesinger* (1838), kniha *Silhouetten aus dem österreichischen Reischrath* (1862), povídka neboli črta ze všedního života Ignáta Hermnanna *Štědrovečerní stínorys* publikovaná roku 1888 a povídka téhož autora *Domácí štěstí. Dva stínové obrazy z manželského života* (1910) či publikovaný deník Edwina Ericha Dwingera z roku 1937 *Spanische Silhouetten. Tagebuch einer frontreise*. Obdobně začaly být siluetami označovány kratší hudební skladby, například *Musikalische Novellen und Silhouetten von Carl Gollmick* (1838).

VII.3 Techniky

Po technické stránce jsou siluety z českých sbírek velmi různorodé. Nejvíce jsou v nich zastoupeny vystřihované a eglomizované siluety, které dohromady tvoří přibližně dvě třetiny produkce. Ve shodě s německými zeměmi lze tak spojit počátky českého siluetování s psaligrafií, průsvitkami a stínovým divadlem. Na rozdíl od sousedního Německa se však v domácí tvorbě velmi úspěšně prosadila také technika verre églomisé, která představuje vzhledem k užití zlaté či stříbrné folie nejluxusnější formu siluet. Malované a kreslené siluety, které se těšily oblibě především ve Velké Británii, představují v českých zemích spíše méně rozšířenou produkci. Podobně tomu je s grafickými siluetami, kdy pod tímto pojmem označuji díla, kdy nejen orámování ale také samotná silueta jsou vytvořeny grafickou technikou. Procentuálně se jedná přibližně o 10 % celkové produkce, toto číslo by bylo ovšem samozřejmě mnohem větší, pokud bychom započítali jednotlivé položky mnohdy početných souborů grafických siluet. Užití grafiky na poli siluetování tedy sice nebylo tak časté, vzhledem k možnosti multiplikace a rozsáhlým souborům se však s grafickými siluetami setkáváme poměrně hojně. Nelze jednoznačně určit, která technika stála na prvopočátku

siluetování v českých zemích. Mezi nejstaršími siluetami datovanými do 80. let 18. století se uplatňují vystřihované, kreslené i grafické siluety. Jen o něco málo později se uplatnily i eglomizované siluety. Zbývající techniky jsou méně časté, ale dotvářejí různorodost domácí produkce. Jedná se o siluety na porcelánové a skleněné podložce, dále o siluety provedené technikou podmalby na skle. V této kapitole budou blíže představeny jednotlivé techniky včetně různých nuancí a zvláštností, které české sbírky nabízejí.

VII.3.1 Mechanicky vytvořené siluety

Složitou otázkou je, v jaké míře se v našem prostředí uplatnila ryze mechanická produkce siluet založená buď na přístroji fyzionotraci, nebo na mechanickém obkreslení vrženého stínu. Pokud máme k dispozici jen výslednou zmenšenou siluetu, či dokonce její grafickou variantu, je v podstatě nemožné s jistotou určit, zda se jednalo o tvorbu z volné ruky či o mechanickou tvorbu. Užití pantografu mělo obvykle za následek vyryté linky na obvodu siluety, které jsou nejlépe patrné v případě tuší malovaných siluet. Jako příklad lze uvést siluetu kapitána Johanna Derärÿho von Kronenfels ze sbírek Muzea Vysočiny Pelhřimov (R 11187) z počátku 19. století. Silueta je spolu s erbem a jménem portrétovaného namalována na formátu o rozměrech karetní karty a v levém horním rohu je doplněna o pořadové číslo 24. Podobizna tak byla nepochybně součástí větší série portrétních siluet, což by rovněž odpovídalo variantě, že se jednalo o mechanicky vytvořenou siluetu. Rytá obrysová linka však může znamenat jak užití pantografu, tak například pomocnou linku rytou olůvkem, která měla stejnou funkci jako pomocné kresebné linky, jež jsou patrné na některých dalších malovaných siluetách. V takovýchto případech autoři pracovali přímo z volné ruky bez užití pomůcek. Jako pravděpodobný příklad tohoto postupu lze zmínit album tuší malovaných siluet s patrnými rytými linkami zobrazující členy rodu Kinských (NG, R 235.185-235.204) z konce 19. století **[č. kat. 473]**.

Zcela jednoznačně lze určit mechanický postup tvorby siluet v případě, že se dochovaly obkreslené či vystřižené profily osob v životní velikosti a jejich následně pantografem zmenšené varianty. V domácích sbírkách se dochovalo jen několik takových exemplářů. Jejich malý počet však zřejmě nelze vysvětlovat nepopularitou této metody u místních siluetistů, ale spíše následným zničením velkých pomocných profilů či pozdějším nezájmem sbírkových institucí o jejich zařazení do sbírek. Velké formáty papírů, na které se obrysy vržených stínů obkreslovaly, byly patrně následně „recyklovány“ a využity pro další kresby. I při samotném obkreslování stínů někdy jeden arch papíru posloužil pro několik různých portrétů, jako je tomu v případě některých listů ze strahovských sbírek. Po vizuálně stránce

pak tato pomocná fáze siluetování není příliš poutavá a zřejmě i z toho důvodu nepředstavovala předmět vhodný muzejních či galerijních akvizic. V některých příkladech však byly profily v životní velikosti vystřiženy a podloženy barevným papírem, čím se staly vizuálně zajímavějšími a zřejmě fungovaly i jako závěsné obrazy. Takové příklady známe jak ze zahraničí,[320] tak ojediněle i z domácího prostředí ze série bzeneckých siluet (viz kapitola VII.VIII.IV Duchovní). Celkově lze tedy z českých sbírek zmínit právě bzenecký a strahovský konvolut, které jsou cennými příklady dochovaných profilových obrysů v životní velikosti z konce 18. století. Jejich oba autoři byli amatérskými siluetisty a lze tak proto předpokládat že mechanický způsob siluetování byl po vzoru řady příruček využíván většinou siluetisty-diletanty. Pro úplnost ještě dodejme, že rovněž celofigurální a skupinové siluety nemusely vždy vznikat z volné ruky, ale pomocí camery obscury. Celofigurální siluety také mohly být výsledkem propojení mechanicky vytvořeného profilu hlavy a z ruky dovystřiženého těla, jako tomu bylo pravděpodobně u bzeneckého cyklu.

VII.3.2 Vystřihování

Vystřihování siluet umožňuje v podstatě čtyři základní metody: a) černá pozitivní silueta na bílém podkladu, b) bílá pozitivní silueta na černém podkladu, c) bílý negativ podložený černým papírem, d) černý negativ podložený bílým papírem. Z naprosté většiny jsou v českých sbírkách zastoupeny siluety vystřižené přímo z černého papíru, v americké terminologii tzv. cut-out siluety. Výjimečně lze pozorovat, že na světlý papír byl nejprve nakreslen obrys portrétovaného, jenž byl následně vyčerněn tuší či akvarelem a až poté vystřižen. Stejně tak výjimečně se setkáváme s obrácenou barevností, kde je na tmavém podkladu nalepena světlá silueta (silueta dámy s čepcem z první třetiny 19. století, NPÚ DH08909) **[č. kat. 390]**. Některé siluety vystřižené z bílého papíru však nebyly finálním produktem, nýbrž mezistavem, patrně pro vytvoření tzv. hollow-cut siluet, jak je tomu u čtveřice siluet dětských hlav z roku 1887 ze Žleb, na nichž jsou patrné pomocné obrysy tužkou zachycující i jiné osoby (ZL11576a-d) **[č. kat. 516-519]**. Tyto siluety z bílého papíru patrně následně posloužily jako šablona pro vystřižení z kvalitního černého papíru. K vystřižené siluetě mohly být také ručně domalovány drobnější detaily účesu, oděvu nebo jednotlivé řasy.

[320] JACKSON 1938, 10; Autorka se zmiňuje o celofigurových siluetách vystavených v Lansdowne House Loan roku 1929 zobrazujících Roberta, čtvrtého vévodu z Lancasteru a jeho dvě dcery z roku 1766. Jiné siluety v životním měřítku datované do roku 1777 by měly být umístěny v Townley Museum, Burnley, Lancaster. Dalším příkladem je hollow-cut silueta J. W. Goetheho vystřižená z bílého papíru a podložena černým papírem (výška 41 cm), která je uložena ve Stiftung Weimarer Klassik Museen (1775-1780).

Zdá se, že vystřihování je s podstatou siluetování přirozeně spjato, vyhovuje rychlému provedení portrétu, nevyžaduje prakticky žádné speciální pomůcky, umožňuje snadnou multiplikaci a dobře se doplňuje s mechanickým postupem zachycení vrženého stínu. Z toho důvodu se s vystřihováním siluet setkáváme od konce 18. století po počátek 20. století a zřejmě jako jediná technika siluetování přežila do dnešní doby, byť v poněkud zprofanované podobě. Na rozdíl od technicky náročnějších eglomizovaných a grafických siluet či méně rozšířených kreslených siluet se vystřihované siluety staly širokým polem působnosti pro siluetisty-amatéry a celková kvalita vystřihování se tak velmi liší. Pohybuje se od sumárně pojednaných profilů s nejistě provedenou konturou po precizní celofigurální scény s brilantně vystřiženými detaily účesů a módních doplňků, kterých mohl autor dosáhnout jen velmi malými ostrými nůžkami či nožíkem. Mezi nejkvalitnější vystřižené siluety z českých sbírek patří čtveřice siluet ze zámku v Lysicích (LS6963) zobrazující svobodného pána Josefa von Nimptsch (1754-1838), jeho první ženu Elizabethu hraběnku Khevenhüller-Metsch (1776-1803), která byla v té době již po smrti, k čemuž odkazuje i křížek na jejím krku, dále jeho druhou manželku Augustu s jejich synem Ferdinandem (1767-1827) **[č. kat. 376]**. Siluety pochází přibližně z první poloviny 80. let 18. století, jsou vystřiženy z černého papíru a s dokreslenými liniemi ještě tmavšího odstínu černé. Obrys siluet byl vystřižen s nesmírnou precizností se zachycením řas, jednotlivých vlasů a dámských květinových ozdob. Méně zruční autoři leckdy tyto drobnopisné detaily dokreslovali tuší, jedná se nejčastěji o jednotlivé vlasy a řasy (např. silueta muže MMP H 20.053 či silueta kolínského arcibiskupa Maxmiliána Františka z NM H2-28.388). Vystřižené siluety byly buď vlepeny do rodinného alba, památníku či knihy návštěv, nebo byly samostatně adjustovány do rámečku. Často byly ještě doplněny o další dekoraci například v podobě květinových festonů malovaných akvarelem.[321] Na přelomu 18. a 19. století bývaly vystřižené siluety lepeny do předem přichystaných grafických rámců. Tato metoda je typická pro Françoise Gonorda, o čemž svědčí veškeré jeho siluety dochované v českých sbírkách. V grafických orámováních bývalo obvykle ponecháno i prázdné místo na dopsání jména siluetované osoby.

Za české specifikum lze označit reliéfně vytlačované či ražené vystřihované siluety **[obr. č. 109-110]**. Na siluetě vystřižené z černého lesklého papíru (výjimečně z kůže)[322] byly následně tenkým kovovým nástrojem z lícové i rubové strany vytlačeny detaily oděvu, vlasů i obličeje.

[321] Výjimečně jsou vystřihované siluety součástí složitějších adjustací. Příkladem jsou protějškové siluety manželského páru z první čtvrtiny 19. století (Krásný Dvůr, KD4023). Jsou nalepené na hedvábný podklad a olemované hedvábnou stuhou imitující květinové festony, to vše je opatřeno dřevěným zaskleným rámem.
[322] Silueta muže NM, H2-158.871

Vzhledem k tomu, že tato technika není popsána v německých příručkách ani v české sekundární literatuře, vychází stávající poznatky z podoby dochovaných siluet a z experimentu, který byl laskavě pro tyto účely proveden akademickou malířkou a restaurátorkou Olgou Trmalovou. Vytlačované reliéfy vznikaly dvěma různými způsoby. V prvním případě jde o tak zvanou suchou cestu, kdy jsou linky a dekory vyrývány do suchého silnějšího papíru. Ten musí být podložen měkčí podložkou, aby se neprotrhl. Ze stejných důvodů se používaly spíše oblejší nástroje, ideálně s kulatým profilem **[obr. č. 109]**. Druhým způsobem je tak zvaná mokrá cesta. Slabší papír se jemně provlhčí a vtlačuje se do předem připravené formy či na reliéfní povrch předmětu (v našem experimentu reliéfní povrch skleněné figurky ptáčka a forma stromečku) **[obr. č. 110]**. Takto vytvořený dekor má ostřejší okraje. Z navlhčeného papíru se dají rovněž dřevěným hladítkem vytvarovat jemné oblé reliéfy přímo z ruky (v experimentu ženský profil). Ve skutečnosti byly postupy obvykle kombinovány. Například siluety Vavřince Klingera jsou v ploše vyduté (rukávy, pánská saka), v detailu pak byly vyrývány za sucha. Výjimečně byl místo rydla použít ostrý hrot (možná jehla), kterým se linie z rubu vypichovaly (Sychrov, S1812a-01). K docílení plošnějších dekorů a složitějších opakujících se motivů byly patrně užity i různé raznice, čemuž napovídají některé shodné motivy u několika siluet, jakými jsou většinou košíky s květinami.

Tato technika umožňovala vyjádření množství detailů a zdánlivě se tedy může zdát, že zcela neodpovídala primární ideji siluetování. Jedná se však o poměrně sofistikovaný přístup, protože reliéfní detaily nejsou na první pohled většinou patrné a vytlačované siluety snadno zaměníme za běžné vystřihované siluety. Až z pohledu zblízka a díky bočnímu osvětlení jsme překvapeni množstvím nečekaných detailů. V reliéfně vytlačovaných siluetách se tak propojují dvě zdánlivě nespojitelné snahy – docílit čistého a ničím nerušeného zobrazení profilu a prezentovat portrétovaného se všemi detaily, které jej zařazují do určitého společenského prostředí. Není náhodou, že se tento typ siluet vyskytuje v jasně vymezeném období 30. - 50. let 19. století, váže se tedy na biedermeierový vkus měšťanstva. Dobová tendence po určitém realismu a charakterizaci portrétované osoby je dobře patrná i u tehdejších malovaných portrétů reprezentovaných tvorbou Antonína Machka (1775-1844). Je typické, že vytlačované siluety zobrazují polofiguru portrétovaného, nikoli jen poprsí, jak tomu bylo dřív, a jejich tvůrci tak získávají mnohem větší plochu pro „vykreslení“ oděvu a módních doplňků. Patrně z téhož důvodu je tělo portrétovaných zachyceno převážně z an face nebo z tříčtvrtečního profilu, zatímco hlava zůstává v přímém profilu. Některé pojednání

detailů dokonce narušuje jinak striktní monochromnost vytlačovaných siluet, kdy jsou šperky dam zvýrazněny zlacením, živůtky šatů jsou vytvořeny ze skutečné krajky a límce pánských košil jsou z bílého papíru (např. silueta dámy přibližně ze 40. let 19. století ze NMP ZČM 434). Zlacené detaily byly obvykle malovány práškovým zlatem či bronzovým práškem pojeným arabskou gumou. Méně časté bylo nalepení zlatého detailu, jenž byl vystřižen z pozlaceného papíru.[323] V tomto případě je sice již překročena striktní jednobarevnost siluet, nikoli však na úkor kvality či přílišné popisnosti. Naopak se v podstatě všechny vytlačované siluety v českých sbírkách vyznačují elegantním provedením a vyrovnanou kvalitou. Na poli vytlačovaných siluet se rovněž častěji než dříve setkáváme se zachycením celé rodiny, kdy jsou její příslušníci ve vzájemné interakci – manželé hledí na sebe, matka drží na klíně nejmenší dítě a tak podobně. To vše odpovídá biedermeierovské oblibě v drobnostech a důrazu na rodinné zázemí. Kvalitní ukázkou tohoto typu siluet je protějškový portrét manželů Terezie a Františka Palackých z 30. let 19. století (NM, H2-143.077, H2-143.078) **[č. kat. 454-455]**.

Vedle reliéfně vytlačovaných siluet se okolo poloviny 19. století objevily i další pokusy o zpestření dobové produkce, které se sice ve větším měřítku neuplatnily, ale dokládají hravost a vynalézavost jejich tvůrců. Vedle reliéfního vytlačování bylo docíleno náznaku trojrozměrnosti vrstvením papírů na sebe, které odpovídaly jednotlivým částem oděvu a módních doplňků. Většinou bylo použito více barev papírů, kdy se na základní černou siluetu (hlava, ruce) vrstvily další barevné papíry. Použití více barevných papírů bylo umožněno také dobovou produkcí papíren, která se právě od 30. let 19. století rozšířila o nové odstíny barev. Příkladem je silueta církevního hodnostáře (Buchlov, BU2965a), silueta dámy (MG, 15.970) **[č. kat. 467]** či pětice drobných celofigurálních siluet zachycujících spíše lidové charaktery v podobě staré paní, muže s dýmkou nebo „štamgasta“ s půllitrem (NM, H2-54.085). Méně často na sebe byly vrstveny černé papíry (silueta vojáka, Městské muzeum Mariánské Lázně, 606) **[č. kat. 6]** či silueta pana Pokorného (MMP, H 19.501) **[č. kat. 462]**, kdy na základní vystřižený obrys polopostavy byla v další vrstvě nalepena vázanka, na ní vesta a nakonec kabát, takže jednotlivé vrstvy černého papíru odpovídaly skutečným vrstvám tehdejšího oděvu. Jiným přístupem je kombinace černé siluety a nalepené textilie. Tento postup patrně odkazuje spíše na diletantské tvůrčí prostředí. Zřejmě i proto se v českých sbírkách nachází jen několik málo příkladů tohoto typu siluet, všechny ovšem pochází ze

[323] Za informaci o způsobu zlacení a za další cenné rady týkající se technik siluet děkuji akad. mal. Olze Trmalové z Akademie výtvarných umění v Praze.

samého počátku 19. století či z 18. století a předcházejí tak siluety vrstvené z barevných papírů. Reprezentativní ukázkou je vystřihovaná celofigurální silueta dámy (ZČM, 20.584) **[č. kat. 3]**. Dáma je zasazena do interiéru vymezeného naznačenou podlahou a komodou. Je oblečena do výrazného klobouku a empirových šatů, které jsou vytvořeny nalepením krajek a modré textilie. Obdobným příkladem je silueta dámy a pána ze sbírek v Duchcově (DH6614, DH6615) **[č. kat. 1]** a silueta husara z Veltrus (VE09128ab) **[č. kat. 5]**. Zmíněné přístupy mohou na první pohled možná působit i úsměvným dojmem, jejich význam ovšem spočívá v tom, že vlastně předznamenávají budoucí zájem o koláž. Je velmi zajímavé, že tyto siluety jsou velmi blízké celofigurální siluetě dámy datované do roku 1745 a publikované v knize E. Neville Jackson *The history od Silhouettes* z roku 1911.[324] Jak autorka knihy uvádí, silueta je patrně německého původu. Tento typ siluet je v domácích sbírkách velmi raritní (stejně jako ve sbírkách anglických, jak je uvedeno v citované knize) a vzhledem k jejich blízké podobě se siluetou z anglické publikace je více než pravděpodobné, že tři zmíněné příklady z českých sbírek lze rovněž datovat do poloviny 18. století, což by z nich činilo vůbec nejstarší zástupce siluet z českých sbírek.

Jak bylo naznačeno výše, zájem o vystřihování siluet trval po celé 19. století, na jehož závěru vykrystalizoval spolu s malováním siluet do dvou dominantních technik. Zatímco ve vystřihování v raném 19. století je znatelná tendence po vystižení jemných detailů a pokud jich autor nebyl schopen docílit nůžkami, pomohl si perem a tuší, vystřihované siluety 19. a 20. století se vyznačují záměrným hrubším provedením a oproštěním se od detailu. Tyto siluety budí modernější a civilnější dojem. Přelom století se vrací k původní černé jednobarevnosti siluet, ta je však leckdy mírně narušena vloženými detaily z bílého papíru (nejčastěji v podobě límečků pánských košil) a nově také prostřihovanými liniemi.

VII.3.3 Malba

Zatímco v Anglii malované siluety alespoň v počátcích siluetování zcela převažovaly, v českých zemích se jedná o méně rozšířenou techniku, která na druhou stranu dosáhla díky užití různých materiálů velké pestrosti. Základním postupem je malba tuší na papíře. Již v první čtvrtině 19. století se začala monochromní malba tuší doplňovat lavírováním či jemnými šrafurami bílou temperou naznačujícími detaily oděvu a účesu. Reprezentativní ukázkou je celofigurální silueta Viléma Florentina knížete ze Salm-Salmu (1745-1810). Jeho silueta je provedena tušovou kresbou v různých odstínech černé šedé a bílé, stejným způsobem je pojednána okolní krajina (MMP, H 31.215) **[č. kat. 46]**. Jinými doplňky bylo

[324] Vyobrazení je na XVII. straně obrazové přílohy.

barevné vyznačení vybraných částí oděvu. To se týká obvykle siluet vojáků a studentů, u nichž byl kladen důraz na barevnou věrohodnost oděvu. I v českých sbírkách se tak setkáváme s tzv. „Uniformsilhouetten“ a „Studentensilhouetten“. Příkladem je jednotně pojednaná trojice siluet mužů v zeleno-červených čepicích s přípisem odkazujícím na Freiberg a snad tedy i na tamní univerzitu, čemuž by odpovídal shodný typ pokrývky hlavy (Karlovy Vary, Uo724-7) **[č. kat. 403-405]**. Jinou ukázkou je soubor čtrnácti barevně malovaných siluet z Bezděkova u Klatov (Jindřichův Hradec, JH5865sqq.) **[č. kat. 407-413]** zobrazující spolužáky Karla svobodného pána von Weidenheim. Použití barev se zde neomezuje jen na módní doplňky, ale v některých případech se týká celého oblečení v podobě mysliveckého úboru. Celkově lze říci, že se barevné malované siluety nejvíce uplatnily okolo poloviny 19. století, vždy však byla ta nejpodstatnější část siluety, tedy samotný obličej, ponechán v monochromní černé.

Na konci 19. století zcela převládly – stejně jako u vystřihovaných siluet – jednobarevné černé malované siluety, které nacházely uplatnění v rodinných albech a památnících. Stejně jako u vystřihovaných siluet, i zde bylo upuštěno od přílišného drobnopisu ve prospěch rozvolněné svěží skicovitosti. Ta je patrná v jen naznačených partiích ramen a zad, zatímco samotný profil zůstává fyziognomicky věrný.

Malířský princip tvorby siluet lze kombinovat s různými podkladovými materiály, čímž se mění i celkové vyznění siluety. V první třetině 19. století byly v oblibě siluety obvykle oválného formátu malované na porcelánovou destičku či destičku z mléčného skla. Vzhledem ke křehkosti obou materiálů byly tyto siluety vždy upevňovány do dřevěných rámečků, které bývaly často pozlacovány. Elegantní spojení pozlacených rámečků a černé siluety na hladkém lesklém bílém pozadí řadí takto zpracované siluety mezi luxusnější druhy portrétů. Hladký a tvrdý povrch mléčného skla a porcelánu rovněž umožnil proškrabávání drobných detailů do černých siluet na bílou podkladovou vrstvu. Ryté detaily jsou další tendencí přiblížit monochromní siluety k větší popisnosti. I v těchto případech je však zdetailněn oděv, účes, šperky, ale nikoli samotný obličej. Kvalitní ukázkou jsou siluety neznámých dam z první třetiny 19. století malované na mléčném skle (NM, H2-3.941 a H2-3.942 a Městské muzeum Mariánské Lázně 1.264) **[č. kat. 359, 361-362]**. Oba jejich tvůrci vyškrábali zřejmě pomocí jehly veškeré detaily šatů, včetně nabíraných biedermeierových rukávů, řaseného živůtku i jednotlivých pramenů účesu. Podobným příkladem je silueta dámy v krajkovém čepci z počátku 19. století (Sychrov, S-00352) **[č. kat. 345]**. Na základě shodné techniky, kompozice i drobných detailů lze s jistotou označit trojici siluet neznámých dam za společné

dílo bohužel neznámého siluetisty s nezaměnitelným rukopisem. Jedná se o siluety z UPM 79.771 a UMP ZČM 409, 314 **[č. kat. 365, 364, 367]**. Siluety lze datovat díky dámské módě typické pro 20. a 30. léta 19. století v podobě šatů s širokými výstřihy, velikými tzv. šunkovými rukávy všitými do živůtku ve sníženém průramku a úzkým pasem zdůrazněným například sponou. Členitý obrys rozměrných šatů kontrastuje s pevně taženou linií a hladkou plochou dekoltu, obličeje a účesu dam. Dobové módě rovněž odpovídá pevně spletený drdol posazený vysoko na temeni hlavy a výrazné visací náušnice. Dámy jsou zobrazeny v polopostavě, trup je zachycen v mírném natočení, zatímco hlavy jsou z profilu. Autor věnoval velkou pozornost detailům šatů a účesu, které zachytil jemným proškrabáváním černou malbou na bíle natřený skleněný podklad. Mnohé šperky v podobě prstenů, náušnic, náhrdelníků a spon jsou detailně vykresleny zlatou barvou. Jakýmsi autorovým podpisem je zachycení rukou, které jsou mírně pokrčeny a jejich prsty jsou nápadně graciézně (a anatomicky nepřirozeně) protažené a útlé a jakoby naznačují, že dámy jsou z vyšší společnosti a nikdy se nemusely zabývat manuální činností. V případě siluety dámy z UPM se v téže sbírce dochovala protějšková podobizna muže od téhož autora (79.772) s obdobně detailně zachyceným oděvem v podobě fraku s vestou, vázankou a vysoko posazeným límcem.

Detaily se mohly nejen proškrabávat, ale i nanášet bílou barvou tenkým štětcem. Kvalitním příkladem je silueta dámy malovaná na mléčném skle, kde jemná kresba bílou barvou vyznačuje detaily účesu, stuhy ve vlasech a puntíkaté empirové šaty (Sychrov, S-00311) **[č. kat. 344]**. K malovaným siluetám na skle nesloužilo jen mléčné sklo, někdy byla naopak využívána transparentnost čirého skla. Čiré sklo se dalo buď opatřit barevnou monochromní podmalbou,[325] podložit barevným papírem, textilií nebo voskem. Jemně nažloutlá barva voskového podkladu tvoří přirozený kontrast pro černě malovanou siluetu na skle. Příkladem je silueta pasovského biskupa Leopolda Thun Hohensteina ze zámku Libochovice (LB001394), silueta Juliany hraběnky zu Schaumburg-Lippe (1761-1799) ze zámku Náchod (N494), silueta muže z Národního muzea (H2-195.073), silueta dámy z UPM (53.120) či silueta muže z roku 1834 podložená žlutým voskem, jenž kontrastuje s černou siluetou, která je ještě doplněna o zelenou vestu (Lysice, LS04911) **[č. kat. 49, 189-190]**. Ve zcela

[325] Příkladem je silueta muže z Muzea Karlovy Vary Uo/854 z poloviny 19. století **[č. kat. 415]**. Čiré sklo bylo nejprve celoplošně překryto bělobou, na ní byla namalována černá silueta, která byla následně proškrabávána na bílý podklad a částečně opatřena metálovým zlacením (knoflíky kabátce). Silueta je zajímavá i po kompoziční stránce, protože portrétovaný sedí na židli a jednou rukou se opírá o její opěradlo, jeho tělo je zachyceno v tříčtvrtečním profilu, zatímco hlava je zcela v profilu. Podobným případem jsou také siluety pánů z UPM 18.254 a 79.753.

výjimečném případě bylo vosku, probarveného černou barvou, užito pro vymodelování reliéfní siluety. Ukázkou jsou siluety manželského páru z poloviny 19. století (Mobiliární fond Loket, LO7890a, LO7891a). Tyto siluety umožňují srovnání s ceroplastikami, které jsou však mnohem plastičtější. Loketské voskové siluety jsou tak mnohem podobnější reliéfně vytlačovaným siluetám z lesklého papíru. Jinou zvláštností je silueta muže namalovaná na perleťové destičce z přelomu 18. a 19. století (Mnichovo Hradiště, MH2996) **[č. kat. 335]**.[326] Barevnosti se dalo u malovaných siluet na skle docílit buď výše uvedeným podložením barevných materiálů, nebo (méně často) byla samotná silueta namalována vícero odstíny. Ukázkou je silueta Josefa Karla hraběte z Valdštejna (1755-1814), majitele duchcovského zámku a mecenáše G. Casanovy (Duchcov, DH8882) **[č. kat. 185]**. Pouze jeho tvář je provedena v černé, zatímco paruka a kabátec mají bílou a modrou barvu.

Vedle malby na sklo se uplatnila také technika podmalby. Ta je spojena především s náboženskými motivy a lidovou produkcí 18. století, její užití v siluetování je tak zajímavým dokladem tematické a do jisté míry i technické proměny této techniky v 19. století. V českých sbírkách se nachází řada ukázek této techniky. Minimálně sedm siluet se však tradičním podmalbám blíží také svou barevností a rozměry, neobvykle velkými v médiu siluet. Tyto ukázky pochází z konce 18. století a z první čtvrtiny 19. století, všechny zachycují siluetovanou osobu v celé figuře, portrétovaní jsou vždy zachyceni v konkrétním prostředí, bez výjimky se jedná o interiér vyšších středních tříd. Z toho vyplývá i větší rozměr těchto siluet, které jsou vůbec největšími druhy siluetových portrétů (průměrně se jedná o rozměr 30x20 cm). Velmi kvalitní ukázkou jsou empirové protějškové siluety muže a ženy (UPM, 11.057a,b), jež jsou komponovány osově souměrně včetně velkého závěsu, dvojice židlí, stolu i zavěšeného obrázku na zdi **[č. kat. 176-177]**. Autor se pokusil naznačit také interakci mezi oběma postavami, muž jakoby podává ženě svůj dopis. Siluety se vyznačují velmi jemnou malbou, dobře zvládnutou perspektivou a umístěním portrétu do malovaného prostoru. Při malbě použil autor černou barvu, detaily oděvu zvýraznil bílou. V případě dvou siluet ze ZČM v Plzni bylo užito pestřejší barevné škály (313; 21.784). První z nich zachycuje sedícího muže s koflíkem v ruce a vznikla originální kombinací černé podmalby s technikou verre églomisé, při tvorbě druhé byly použity různé odstíny šedé, zelené a hnědé doplněné zlacením. Bohatší škálu barev zvolil i autor další protějškové siluetové podmalby, tentokrát ze zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou (JR12817-8). I zde je naznačena interakce mezi

[326] Analogií k užití perleti jako podkladu pro malovaný portrét jsou protějškové profilové portréty Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty (UPM, 11.465).

portrétovaným mužem stojícím u psacího stolu a ženou stojící u stolku s květinou a podávající muži květinu. Obě malby jsou vizuálně propojeny interiérem v podobě šachovnicové podlahy a malovaného soklu. V některých případech převládá barevnost šatů, doplňků a malovaného pozadí nad prvotním charakterem monochromních siluet, jako je tomu u siluety dámy v bílých plesových šatech ze sbírek Moravské galerie v Brně (10.725) označené na rubu nápisem „*Die Wohlgeborene frau Klara von Wallenburg geboren von Pilgram, in Wien innerstadt, No. 1119*“ (Vysoce urozená paní Klara z Wallenburgu rozená z Pilgramu, ve Vídni vnitřním městě, č. p. 1119) **[č. kat. 284]**. Dáma je zachycena v rukavičkách s vějířem v ruce, jak se opírá o komodu, na níž je jehelníček a šátek. Vedle bílé barvy autor pracuje s vínovou (podlaha, komoda), zelenou (listy květin, jimiž je dáma ozdobena) a žlutou barvou (vějíř, šperky, jehelníček). Silueta pochází přibližně ze 40. let 19. století. Je třeba říci, že takto provedené siluety založené na kombinaci detailů a barevnosti odvádí pozornost diváka od fyziognomie portrétované osoby, na druhou stranu ilustrují vynalézavost některých siluetistů.

Sklo se nepoužívalo při tvorbě siluet jen jako podkladový materiál, specifického estetického účinku se mohlo dosáhnout položením skla na malovanou siluetu na papíře. Tento způsob je typický pro autora, jenž se podepisoval obvykle jako „Schmid de Vienna“. Papír s jemně malovanými monochromními siluetami zespodu připevňoval na kruhové sklíčko se zbroušenými hranami.

VII.3.4 Verre églomisé

Tato technika byla známa již v antice, její široké uplatnění je však spojeno s Jeanem-Baptistou Glomym (1720-1786). Svým principem se blíží podmalbě na sklo, ale nejedná se o ryze malířskou techniku. Tento postup vyžadoval mnoho trpělivosti, velkou pečlivost a preciznost. Na rubovou stranu skla ošetřenou vaječným bílkem se nanese fólie z plátkového zlata (méně často stříbra),[327] odtud i německý název „Goldgrundsilhouette“. Do ní se jemnou jehlou vyrývají detaily,[328] v případě profilu siluety se kovová folie zcela vyškrábe. V místech proškrábané či vyškrábané folie se nanese černý pigment (asfalt, švarclot, uhlíkatá čerň pojená klovatinou, olejem nebo fermeží), jako ochranná vrstva rubové strany pak sloužil obvykle šelak. Na lícové straně tak vznikne černá silueta na zlatém pozadí se zrcadlovým

[327] Stříbro se většinou uplatňuje v kombinaci se zlatou folií, příkladem je eglomizovaná silueta ženy, která je usazena ve zlatém medailonu se stříbrnou stuhou (Mnichovo Hradiště, MH2987). Ukázkou eglomizované siluety se stříbrnou folií je silueta muže a ženy z první třetiny 19. století z Buchlova (BU3844, BU3846).

[328] Velmi jemně a detailně proškrabávanou siluetou je společná silueta muže a ženy z počátku 19. století ze zámku v Náchodě (N5188), či podobizna dámy s jemně vyrytými nakadeřenými vlasy a tylovým živůtkem zdobeným květinami ze sbírek UPM (18.269).

efektem.[329] Druhým způsobem je nejprve namalování černého dekoru a následné nanesení kovové folie, tento způsob však neumožňuje vytvořit jemné ryté detaily. Oba postupy je možné i kombinovat. Mezi českými siluetami se objevují oba způsoby. Nad siluetami s jednolitou černou plochou ale výrazněji převažují siluety s vyrývanými detaily vlasů a oděvů. Jako u předchozích technik je však vždy zachována černá monochromnost tváře. Patrně vzhledem k náročnosti je jen výjimečně součástí eglomizované siluety také proškrábaný přípis, či jméno portrétovaného, které musely být vyškrábány zrcadlově obráceně (silueta muže označeného nápisem jako „Feldmarschall Fuerstenberg“, pravděpodobně pražský rodák a císařský polní podmaršálek Karel Alois kníže Fürstenberg [1760-1799], NM H2-31.726 **[č. kat. 256]**). Velmi podobným postupem vznikaly i siluety bez kovové fólie; na očištěné sklo se nanesl bílý pigment pojený klovatinou nebo vaječným bílkem. Po zaschnutí se na takto upravené sklo položila vystřižená silueta z tvrdého papíru. Jehlou se silueta obkreslila a plocha vyryté siluety se odškrábala perořízkem. Vznikla tak průhledná silueta, která se podložila černou textilií či černým papírem, v němčině tzv. Hinterglassilhouetten.

Popsaná technika našla své uplatnění při dekoraci zrcadel, nábytku, skleněného nádobí, ve šperkařství a pochopitelně při siluetování. Tvorba siluet technikou verre églomisé je téměř výhradně spojena s obdobím od 90. let 18. století do 20. let 19. století a zrcadlí tak v sobě módu a kulturu tzv. josefínského stylu a klasicismu.[330] Velmi cennou ukázkou raného užití techniky je miniaturní siluetka muže označeném na rubové straně jako Johann Anton von Freudenthal. Na rubové straně je rovněž připsán rok jeho úmrtí – 1769. Budeme-li předpokládat, že podobizna vznikla za života portrétovaného, jedná se nejen z českého, ale i z evropského pohledu velmi ojedinělou ukázku. Silueta je dnes součástí sbírek Slezského zemského muzea (U 1058 A) **[č. kat. 208a]**. Eglomizované siluety jsou typické svým drobným měřítkem, převažuje u nich oválný formát vhodný do adjustace v medailonu. Vznikaly ovšem také společné rodinné podobizny dosahující větších rozměrů. Vzhledem k jejich křehkosti byly vždy umístěny do rámečku, medailonu či jiného šperkařského osazení, nejčastěji do prstenů. Některé šperky se dochovaly i v původních sametových či kožených pouzdrech (prsten z Opočna, OP7549; medailon se siluetou muže ze Sychrova S-00376 či medailony z MG 15.972-15.973 a UPM 14.377 **[č. kat. 227-230]**). V naprosté většině se jejich tvůrci omezili na zobrazení poprsí siluetované osoby. To se týká i zmíněných rodinných

[329] Někdy autoři využili tohoto efektu a rám siluet vytvořili po vzoru rámů broušených benátských zrcadel, jako je tomu u protějškových siluet manželů z UPM 14.037 a 14.038 **[č. kat. 289-290]**.
[330] Výjimečně se dochovaly eglomizované siluety z konce 18. a počátku 20. století, což lze snadno datovat díky módě (UPM 32.109, 50.394), jindy podle odlišné techniky, kdy místo plátkového zlata byla použita zlatá barva (UPM 31.053) **[č. kat. 550-551]**.

podobizen, kdy poprsí jednotlivých členů bývají vzájemně propojena bohatým dekorem v podobě festonů a stuh (NM H2-11.286) **[č. kat. 212]**, velmi výpravně je dekor pojednán u eglomizované rodinné siluety ze ZČM v Plzni (UMP 312) **[č. kat. 269]** – jednotlivé medailonky se siluetami jsou olemovány bohatým dekorem, pod nimi je (s největší pravděpodobností) smyšlený erb a celou kompozici propojují dva buclatí putti.[331] Výjimečně se setkáme s náročnější kompozicí jako je tomu u obdélné eglomizované desky z MG (25.129) **[č. kat. 209]**. Jsou na ní zachyceny dva pylony, mezi nimiž je připevněn kruhový medailon se siluetou muže. Na soklech obou pylonů sedí ženské alegorické postavy, jednou rukou si melancholicky podpírají hlavu a druhou rukou drží medailony se siluetami. Další siluety jsou zobrazeny na patách a vrcholech pylonů a po stranách vyobrazení. Celkem je takto vyobrazeno jedenáct siluet. Siluety jsou doprovázeny vyrytým textem: „*Wem schlüsse wohl – die Piramiden ein. O wie ich seh! So den, durch den – die Silhouette alle seÿn. 1791 Jos. Reymann*“. Jednotlivé siluety mohly být i rozvěšeny na větvích eglomizovaného stromu a názorně tak ilustrovaly rodinné vazby portrétovaných.[332] Výjimečně eglomizované siluety zachycují portrétovaného v celé figuře, jako je tomu u siluety dámy s vějířem (UPM 12.385) **[č. kat. 285]**, nebo u rozměrnější obdélné siluety neznámého muže, jenž se nechal zobrazit u pracovního stolu nad přípravou architektonických plánů s pravítkem a kružítkem v ruce. Jeho cílem bylo nepochybně zdůraznit své povolání, k čemuž by se u drobného formátu s poprsím nenaskytla příležitost (UMP ZČM 267) **[č. kat. 286]**.

Proškrabávání do folie umožňuje rozvinout bohatý dekor kolem samotné siluety. Nejoblíbenější je orámování v podobě festonů, rostlinných větévek a květin,[333] neméně oblíbené jsou různé soustředné geometrické dekory. Díky shodnému provedení těchto ornamentů je pak možné vysledovat jednotlivé mistry, ačkoli zůstávají jejich jména v anonymitě. Příkladem je čtveřice eglomizovaných medailonků z Národního muzea (H2-3.944-7) a jeden medailon z Národní galerie (DK 4.653) **[č. kat. 215-218]**,[334] u nichž je silueta olemována větévkou vyrytou jednou linkou zakončenou dole smyčkou, z větévky vyrůstají drobné trojlístky a dvojlístky. U samotných siluet kladl jejich tvůrce důraz na kontrast jednolité černé siluety a jemně šrafovaného detailu fiží. Na základě identického

[331] S největší pravděpodobností je dílem téhož autora eglomizovaná silueta pěti osob ze sbírek UPM (14.363) **[č. kat. 270]**. Medailonky se siluetami jsou propojené akantovými rozvilinami a doplněny o koše květin a malé putti držící erb.

[332] Takovýmto způsobem byl vytvořen rodokmen rodiny Lešetických a rodiny Josefa Müga z první čtvrtiny 19. století. Oba příklady byly prezentovány na pražské výstavě siluet, katalogové číslo 456 a 457.

[333] Zvláštní pozornost věnoval neznámý autor zobrazení květinového orámování eglomizované siluety neznámého muže ze sbírek UPM 18.303, orámování lze označit za drobné dílko květinového zátiší. Siluetu lemuje nesmírně precizně provedený pletencový ornament.

[334] Na inventární kartě je uvedeno, že se jedná o majetek hraběte Ledeby z Milešova u Lovosic

orámování můžeme označit i následující dvě siluety za tvorbu jednoho autora, a to siluetu neznámého muže z Plzně NMP ZČM 13.975 a skupinovou rodinnou siluetu z Brna MG 17.747 **[č. kat. 213-214]**. Neznámý autor komponoval eglomizované siluety v podobě poprsí do zlacených oválů zdobených čtveřicí trojlístků. Stejně tak lze na základě orámování v podobě proplétané stuhy označit za dílo jednoho autora eglomizovanou siluetu dámy a pána, obojí ze sbírek UPM (18.274 a 18.281) **[č. kat. 224-225]**. Obě siluety se navíc liší od ostatních neobvykle vervním rukopisem. Další příklady budou uvedeny v katalogové části práce.

U některých siluet bylo užíváno i výpravnější orámování například u siluety muže a dámy medailonu věnčeného orlem (Náchod, N-00491; Ploskovice, P-01298) **[č. kat. 192-193]**. Co se týče signatur, v porovnání s ostatními technikami umožňují eglomizované siluety relativně snadné a hlavně trvalé signování vyrytím do kovové fólie. Přesto tvoří signované eglomizované siluety jen drobný zlomek celkové produkce. Vedle ryze dekorativního pozadí siluet se objevuje i mnohem komplexnější pojednání pozadí siluety. Silueta je například součástí pomníkové architektury, kde středový prostor vyhrazený sochařskému reliéfu je věnován samotné siluetě (UPM 81.857) **[č. kat. 201]**. Jindy je silueta doplněna o emblémy v podobě hudebních nástrojů (MMP, H 48.126) **[č. kat. 340]**, zemědělského náčiní (MMP, H 48.125), odznaků světských a církevních hodnostářů, erbu portrétovaného (UPM 13.565/1-2 výpravné protějškové siluety manželů Villani di Castello Pilonico ze starého italského šlechtického rodu usazeného v českých zemích) **[č. kat. 341]**, či o krajinný výjev (NM H2-3.950 zalesněná krajina s domkem **[č. kat. 205]**, NM H2-15.497 krajina s venkovským kostelíkem **[č. kat. 291]**, UPM 24.873/a,b krajina s pastevci **[č. kat. 202]**, UPM 79.770 silueta muže v obhospodařované krajině s alejí, stromem a psem pronásledujícím jelena **[č. kat. 206]**).

Z hlediska materiálu domácí produkci zcela dominuje kombinace černé barvy se zlatou folií. Jen výjimečně autoři použili stříbrnou folii (MMP, 28.520), či jinou podkladovou barvu, jako žánrové siluety muže a ženy venčící psy z počátku 19. století (NM, H2-36.392) **[č. kat. 278]**, kde byla pro podklad užita červená barva. Zřídka byly eglomizované siluety doplňovány vícebarevnými detaily, například silueta dámy (UPM, 18.283) **[č. kat. 238]** je orámována pásem imitujícím barevné polodrahokamy. Princip verre églomisé byl zčásti využit u siluety neznámého muže z konce 18. století (Manětín, MA00829), kde byla místo skla použita mramorová destička, na níž byla nalepena zlatá folie **[č. kat. 265]**.

VII.3.5 Grafika

Při tvorbě siluet se uplatnily také grafické techniky, především mědiryt a litografie, a to již na konci 18. století. Vzhledem k náročnosti na vybavení se tvorbě grafických siluet věnovali jen profesionální grafici, respektive se v českých sbírkách nenacházejí monotypy, které by odpovídaly postupům v německy psaných příručkách adresovaným laickým čtenářům. Veškeré grafické siluety odpovídají po technické i kvalitativní stránce místnímu průměru a nadprůměru. Užití grafiky při tvorbě siluet se vztahuje na dva postupy. V prvním případě bylo nejprve vytištěno grafické orámování s volným středem a obvykle také prázdnou nápisovou páskou. Na předtištěný list pak byla namalována,[335] či častěji vlepena silueta a do nápisové pásky bylo vepsáno jméno portrétovaného.[336] Siluetisté tak měli v zásobě přichystané grafické listy a zákazník dostal obratem svou podobu ve finální dekorativní úpravě. V českých sbírkách je tento postup zastoupen především díky tvorbě francouzského siluetisty Françoise Gonorda a strahovskému konvolutu *Syllabus* Jana Balzera a Lohelia Schimmela. Dalším postupem je celkové provedení siluety i jejího orámování v grafické podobě. Příkladem je druhý strahovský cyklus *Sacri et Canonici* a další tvorba Jana Berky. Orámování nemusí mít jen formu architektonických článků, stuh, festonů či květinových girland,[337] může mít podobu pomníku (botanik C. F. Hoffberg, NG R20474) **[č. kat. 44]** i reálného prostředí. Takovým způsobem pojednával své siluety J. H. Löschenkohl, ve sbírkách NG je celofigurální silueta zachycující sedmiletého Williama Crotche, budoucího anglického skladatele, při hře na varhany. Grafické vyhotovení siluet bylo přirozeně využito při tvorbě větších sérií určených k několikanásobnému vydání u siluet obzvláště významných osobností. V první řadě se jedná o císaře Josefa II., jehož grafické siluety byly zpracovány řadou autorů i dnes anonymních rytců (A. Zenger, J. Berka, J. H. Löschenkohl), dále například o českobudějovického biskupa Jana Prokopa von Schaaffgotsche (1748-1813) či knížete Karla Egona Fürstenberga (1729-1787), jenž byl zakladatelem české rodové větve Fürstenbergů a nejvyšším purkrabím Českého království. Z tohoto důvodu se prakticky nesetkáváme s grafickými siluetami buržoazie. Z chronologického hlediska se grafické siluety téměř výhradně pojí s přelomem 18. a 19. století a s přelomem 19. a 20. století. Zájem o grafickou variantu se na konci 19. století spojuje s rozšířením užité grafiky v podobě ex

[335] Příkladem malované siluety v grafickém orámování je silueta dámy ze sbírek Národního muzea H2-108.470 pocházející z přelomu 18. a 19. století a dále protějškové siluety postarších manželů, na oděv dámy malíř použil více akvarelových barev, H2-182.165-6 **[č. kat. 186-187]**.

[336] V případě složitých vysokých dámských účesů někdy nalepená silueta přesahuje grafické orámování, jindy jsou ve sbírkách uloženy prázdné grafické rámce.

[337] Vedle malovaných, vystřihovaných či eglomizovaných květinových festonů se ojediněle do dnešních dnů dochovaly i siluety lemované skutečnými květinami, příkladem je skupinová vystřihovaná podobizna orámovaná kruhem ze sušených kvítků z počátku 19. století z Jaroměřic nad Rokytnou (JR13021) **[č. kat. 53]**.

libris, ilustrací, tvorby plakátů atd. Zároveň vznikají i siluetová grafická alba. S grafickými siluetami se pojí problematika jejich autorství, je otázkou, zda se tvůrce grafické podoby shoduje s autorem návrhu a se siluetistou. Na tuto otázku se pokusím zodpovědět v jedné z následujících podkapitol věnované autorům siluet.

Závěrem lze říci, že se tvůrci siluet leckdy pohybovali na tenké hranici mezi tím, co lze ještě nazvat siluetami a tím, co bychom již nazvali spíše drobnými profilovými portréty. Více než století siluetování v českých zemích je spojeno s neustálým hledáním nových technik, které umožňovaly větší popisnost siluet, jejich dekorativnost, schopnost prezentovat šat a tím i společenské postavení portrétovaných. Jedním z impulsů byl nepochybně také nástup daguerrotypie, se kterým se museli siluetisté vyrovnat. V té době převládaly v české produkci reliéfně vytlačované siluety s drobnými aplikacemi. Jejich vznik sice nelze přímo spojovat s novým fotografickým objevem, protože jsou trochu staršího původu, v každém případě však představují oba typy portrétů dobovou analogii. Vedle experimentů s barevností, proškrabovanými, malovanými či lepenými detaily existoval kontinuální zájem o prosté monochromní siluety, který v poslední čtvrtině 19. století opět převážil. Používáním různých materiálů se siluety někdy přibližují dobové produkci ceroplastiky (uplatnění vosku u siluet na skle, loketské siluety), psaligrafie (vystřihované a prostřihované siluety) a miniatury (siluety na porcelánové podložce). Na závěr zmiňme pro zajímavost několik zvláštností, které zřejmě většinou vznikly jako domácí tvorba. Ve sbírkách Národního muzea je uložena stolní ozdoba z papírmaše, která má podobu skaliska. Skalisko je osazeno žánrovými figurkami znázorňující tradiční řemesla, v horní části jsou čtyři postavy z commedia dell´arte shromážděné kolem drobného modelu pomníku osazeného šesti eglomizovanými siluetami (H2-15.497) **[č. kat. 291]**. Ozdobu lze datovat do první čtvrtiny 19. století. Z počátku 20. století pochází již zmiňovaný vyšívaný obraz v podobě siluety dívky (dříve Jemniště, dnes NPÚ ÚPS v Praze JE3572) a vajíčko v montáži s malovanými siluetami (Buchlovice, BC10778a) **[č. kat. 568-569]**.

VII.4 Náměty a kompoziční schémata

Hlavním tématem této práce jsou portrétní siluety, než se však budeme věnovat jednotlivým námětům portrétních siluet, zmiňme alespoň okrajově další námětové okruhy, které byly zpracovávány formou siluet. U vystřihovaných siluet se převážně jedná o zobrazení zvířat, nejčastěji lesní zvěře v naznačeném lesním porostu. Tyto siluety jsou téměř bez výjimky vystřihované a z hlediska přesné terminologie bychom je označili spíše za psaligrafii. Stejně tak je tomu u vystřihovaných abstraktních dekorů, drobných architektur a vystřihovaných

květin. Počátek 20. století rozšířil tyto náměty o figurální náboženské, velikonoční, vánoční, ale také válečné výjevy, které se uplatňovaly na pohlednicích. Zjednodušeně lze ovšem říci, že médium siluet se přirozeně váže na zachycení lidského stínu a zcela mu tedy dominují portréty.

V následujícím názvosloví vycházím z terminologie malovaných portrétů, která lze dobře uplatnit i na poli portrétních siluet. V naprosté většině se jedná o samostatné **portréty jednotlivců**. Ty lze dále rozlišovat z hlediska společenské „úlohy" portrétovaného na siluety panovníků doplněné o atributy světské moci, siluety církevních hodnostářů doplněné o atributy duchovní moci, studentské a vojenské siluety využívající barevnosti k vyjádření hodnosti či příslušnosti k domovské univerzitě. Vedle siluet jednotlivců se setkáváme také s protějškovými siluetami dvojice portrétovaných osob. V naprosté většině se jedná o manželské páry, spíše výjimečně jde o siluety rodiče s jeho potomkem či dvou přátel. **Protějškové siluety** jsou obvykle pojednány jako samostatně zarámované siluety komponované osově souměrně. Méně často mají obě siluety společný rám, obvykle se jedná o eglomizované siluety vytvořené na jedné skleněné desce, oba profily jsou pak vizuálně propojeny stuhou, nebo jsou zakomponovány do architektury pomníku. Většina protějškových siluet pochází z první čtvrtiny 19. století. Příkladem vystřihovaných protějškových siluet ve společném rámu jsou siluety hraběte Vincence Desfours (1778-1857) a jeho manželky Marie z roku 1838 (Šternberk na Moravě, ST986, jedná se o svoz ze zámku Potštát, jenž patřil větvi Desfours-Walderode, do níž Vincenc Desfours patřil **[č. kat. 437]**). Jiným, i když ne tak častým, způsobem zobrazení dvojice osob jsou siluety, které lze označit jako **dvojité**. Dvě siluety jsou orientovány jedním směrem a jsou řazeny za sebou tak, že jedna silueta jakoby ustupuje té druhé **[č. kat. 88, 331-334]**. Silueta v pozadí bývá o trochu světlejší, u malovaných siluet je její zadní obrys vymýván do ztracena, aby se lépe odlišila od přední siluety. Dvojité siluety se objevují v grafické, malované i vystřihované formě.

Někteří autoři použili méně obvyklý způsob zachycení manželského páru na společné siluetě, jako je tomu u rozměrné obdélné eglomizované siluety z Moravské galerie (28.141) **[č. kat. 287]**. Siluetista zachytil dámu v interiéru, jak sedí u stolu v doprovodu malého psíka a vyšívá. Silueta je zarámovaná do masivního zlaceného rámu, na nějž v horních partiích navazuje další menší oválný rám s eglomizovanou siluetou muže. Nelze vyloučit, že tato dvojitá silueta měla svůj protějšek, kde byly role portrétovaných obráceny a v menším medailonu byla umístěna silueta ženy. Dalším typem jsou **siluety skupinové**, kdy je v jednom zarámování umístěno větší množství siluet. Eglomizované skupinové siluety se obvykle skládají z navzájem

propojených portrétních medailonků. Malované siluety mají většinou podobu jednotlivých profilů seskupených okolo ústřední postavy či ústředního výjevu. Příkladem je eglomizovaný rodinný portrét z osmi siluet ze sbírek NM (H2-11.286) **[č. kat. 212]**. V rámci skupinových portrétů se objevuje specifická kompozice, kterou lze nazvat jako quodlibet. Jedná se prvotně o muzikologický termín, v přeneseném smyslu však výstižně definuje i výtvarná dílka založená na zdánlivě náhodné směsi jednotlivých výjevů. Autor na jednu plochu doslova zakomponuje, co „je mu libo" (odtud název z latinského quo libet). V případě siluet se jedná o portrétní siluety na samostatných lístcích aranžovaně „rozházené" ve společném zarámování, doplněné o další druhotné výjevy symbolizující například vzájemné přátelské pouto zobrazených. Quodlibet se objevuje v různých technikách. Příkladem malovaného zobrazení je skupinový portrét představenstva žlebské fabriky knížete Adama Auersperga z konce 18. století (Žleby, ZL07361) **[č. kat. 183]**,[338] studentské tabló z roku 1855 (Buchlov, BU2924), tabló studentů Báňské akademie v Štiavnici z roku 1855 složené z 25 vystřižených siluet mladých mužů (NM H2-140.391) **[č. kat. 383]**. Zatímco tyto příklady mají podobu skutečných papírových lístků s malovanými siluetami, další příklady vzhledem ke své odlišné technice imitují cedulky a lístky. Ve frýdlantských sbírkách je uložena eglomizovaná skupinová silueta ve formě quodlibetu (F-09269) **[č. kat. 210]**. Jedná se o podobizny pánské šlechtické společnosti, někteří z portrétovaných se podepsali na zadní stranu rámu, je mezi nimi například Kristián Kryštof hrabě Clam-Gallas (1771-1838), výběrčí daní Franz Leiber a muž označený na rubu jako nadlesní. Hrabě se tak zřejmě nechal portrétovat v okruhu svých podřízených. Ve veltruských sbírkách se nachází tři zarámované quodlibety provedené technikou podmalby na skle podložené voskem datované rokem 1797 (VE7362-7364) **[č. kat. 50-52]**. Světlým voskem jsou podložené cedulky se siluetami, červeným voskem pozadí. Vedle siluet jsou na některých cedulkách zobrazeny iniciály a drobná zahradní architektura odkazující patrně na dobový sentimentalismus, kult přírody a přátelství.

Užším vymezením skupinových siluet jsou **siluety rodinné**. Největšího uplatnění dosáhly ve druhé třetině 19. století s módou biedermeieru. Vedle techniky verre églomisé se při jejich tvorbě nejčastěji užívala technika reliéfně vytlačovaných vystřihovaných siluet. To umožňovalo zachytit bližší náznak vztahu a interakce mezi portrétovanými. Rodiny většinou pózují vsedě, malé děti stojí před svými rodiči, kteří drží na klíně nejmenší potomky. Děvčátka obvykle mají v rukou květiny. Siluety jednotlivých členů rodiny byly vystřihovány samostatně, ale jsou v rámu umístěny tak, aby výjev působil celistvě a přirozeně. Velmi

[338] Snad se jedná o Jana Adama knížete z Auerspergu (1721-1795).

kvalitním příkladem pocházejícím přibližně ze 40. let 19. století je vystřihovaná a reliéfně vytlačovaná silueta původně ze zámku v Čechách pod Kosířem (NPÚ, JE09528) **[č. kat. 427]**. Autor předvedl své mistrovství nejen na jemně vystřižených postavách, ale také detailně vystřiženém květinovém koši.[339] Na přelomu 19. a 20. století bývaly siluety poprsí rodinných členů řazeny horizontálně za sebou.

Obecně se scény založené na celofigurálním zachycení většího počtu osob často pohybují na hranici mezi portrétem a žánrem. Ryze **žánrovým výjevem** bez snahy po přesnějším portrétním zachycení je například eglomizovaná silueta zobrazující žádost o ruku z druhé poloviny 19. století (NM, H2-191.440) **[č. kat. 281]**. Málo obvyklým typem jsou siluety zachycující **významné události**, abychom však byly důslední, nadcházející příklady jsou skutečně na pomezí formy siluet. Jedná se o mnohofigurální scény, jako vojenské shromáždění *Večer před vítěznými dny u Lipska roku 1813* (Opočno, OP02579), či *Dvorní ples u císaře Napoleona* z roku 1809 (NM, H2-63.902) **[č. kat. 282-283]**. V obou případech se jedná o eglomizované siluety, kdy jsou však prostředí i osoby vykresleny rytými šrafurami, pouze tváře mají ráz siluet. Oba výjevy si jsou po formální stránce blízké do té míry, že by se daly považovat za dílo téhož autora, jejich signatury se však liší – autorem opočenského výjevu je pan Hoffmann, autorem výjevu z Národního muzea je jistý pan Fiedler. Jiným příkladem je malovaná scéna z mírového jednání z roku 1798 zobrazující v běžné malbě čtyři panovníky, celému výjevu však dominuje silueta muže (Hrubý Rohozec, HR02236) **[č. kat. 150]**.[340] Na pomezí zachycení významné události a rodinné siluety se pohybuje skupinová silueta označená jako zlatá svatba Bellermannů v Erfurtu roku 1791. Rodinná podobizna vznikla patrně ještě v témže roce, jedná se o skupinu deseti osob v přírodě na rodinném pikniku. Černě malované siluety jsou doplněny o šrafury bílými linkami. Siluetista patrně druhotně využil již existujícího malovaného krajinného výhledu s vedutou města, vzniklého technikou podmalby na sklo, a na něj domaloval figury (NPÚ, BP01422/001,002) **[č. kat. 175]**.

Co se týče užívaných kompozičních schémat, volili leckdy siluetisté zobrazení poprsí na jednoduchém neutrálním pozadí. Obvyklé bylo **architektonické** orámování v podobě edikul s klasicistními výzdobnými prvky. Méně často byly siluety umisťovány do **rostlinných rámů**

[339] Další velmi kvalitní ukázkou založenou na stejné technice je silueta čtyř dětí datovaná do roku 1848 (původně Jemniště, JE9529, dnes NPÚ ÚPS v Praze). Starší chlapec drží v ruce knihu, mladší velkou pušku, dvě dívky drží v ruce koš s květinami **[č. kat. 426]**.

[340] Není zcela zřejmé, o jaké mírové jednání šlo, snad se jednalo o mír v Campo Formio uzavřený mezi Francií a Rakouskem na konci roku 1797.

či pozadí z draperie. Poměrně oblíbeným postupem bylo zakomponování grafické a eglomizované siluety do **zobrazení pomníku**. V těchto případech bývá medailon se samotnou siluetou umístěn na soklu s iniciály portrétovaného. Názorným příkladem je vystřižená profilová portrétní busta papeže Pia VI. (1717-1799) umístěná do empirové architektury kresleného pomníku (NM, H2-27.146). Obdobně přistoupil Josef Berka k siluetě zemského patriota Franze Rudera (NG, R 36.733-36.735) **[č. kat. 110]**, když umístil siluetu na přední stěnu prosté kamenné stély zakomponované do přírodně krajinářského parku. Tím ji autor propojil s dobovým zájmem o přírodu a kult přátelství, o čemž svědčí jak doprovodný text, tak kruhový antikizující chrámek, jenž býval v prostředí parků obvykle věnován přátelství.[341] Naopak myšlenka pomíjivosti lidského života a plynutí času, která bývá také zastoupena v dobových sentimentálních zahradách, je znázorněna v eglomizované siluetě muže umístěné do prostředí zříceniny, uschlého stromu a urny (UPM, 72.076) **[č. kat. 207]**. Jindy je silueta osazena přímo na soklu a navozuje iluzi busty. Explicitně je vztah mezi siluetou a pomníkem vyjádřen na anonymní grafice zobrazující botanika C. F. Hoffberga (NG, R 586) **[č. kat. 44]**. Silueta má podobu busty umístěné na vrcholu klasicistního pomníkového soklu. Na první pohled se tak může zdát, že se jedná o zobrazení reálného sochařského pomníku, skutečný charakter vyobrazení je však vysvětlen nápisem na soklu „*Umbra C. F. Hoffberg* (…)“ odkazující na zachycení stínu portrétovaného. Jeho nehmotný stín je zde tedy vyjádřen v ryze materiální podobě kamenného pomníku.[342] Zajímavým příkladem je silueta Josefa II. ze sbírek NG (R 20.474), jež je umístěna v medailonu upevněném na kamenném obelisku po vzoru pomníků a náhrobků. Na zmíněné grafice je rovněž výstižně vyjádřena funkce profilových portrétních siluet při vyjádření vznešenosti a majestátnosti portrétovaného. Císař je zde pomocí vavřínového věnce, tógy i samotného profilu stylizován do podoby antického imperátora, který je věnčen vavřínovým věncem géniem slávy. Veškeré uvedené příklady pochází z konce 18. století a z počátku 19. století a jsou tedy úzce spojeny s architekturou klasicismu, empiru a estetikou sentimentálních zahrad. Snad žádný jiný typ portrétu explicitněji nevyjadřuje tělesnou pomíjivost lidské existence než podobizna lidského stínu.

Další typ doprovodného pozadí siluety rovněž vychází z tradice sochařských pomníků, kdy je medailon se siluetou držen alegorickou postavou napodobující figurální sochařskou výzdobu

[341] Například chrám přátel zahrad a venkova ve Veltrusech nebo chrám přátelství v novozámeckém areálu u Litovle.
[342] Stejným případem je eglomizovaná silueta neznámého muže z přelomu 18. a 19. století se sbírek UPM 18.191.

reálných pomníků. Příkladem je trojice eglomizovaných siluet ze zámku Kozel (KZ1413-1415) z konce 18. století, kdy je poprsí ve formě siluety umístěno do medailonu drženého dámskou alegorickou postavou sedící na soklu **[č. kat. 196-198]**. Podobným příkladem je eglomizovaná silueta Leopolda hraběte z Thun-Hohensteina (1748-1826) (Ploskovice, P00325/001) **[č. kat. 191]**. Na obdobném principu jsou založeny **doprovodné postavy**, zpravidla v podobě grafického orámování, které upozorňují diváka na zobrazenou siluetu. Názornou ukázkou je repusoirová postava pastevce na grafickém orámování od Jiřího Döblera (silueta Františka Vaváka; silueta českobudějovického purkmistra Františka Eusebia Daudlebského ze Sternecku) **[č. kat. 305-308]**. Grafická silueta Johanna Paula Götze, hudebníka ve vévodské kapele v Gotě, je pojednána jako medailon na oblaku, na němž sedí andílek slávy a drží nad portrétovaným vavřínový věnec (NG, R 23.8873) **[č. kat. 24]**. Ještě reprezentativnější grafické orámování (rovněž v odstínu sépiové hnědé) bylo zvoleno u siluety Marie Wilhelminy hraběnky Thun-Hohenstein (1744-1800), patronky vídeňských hudebníků, jejíž silueta umístěná na oblacích je věnčena třemi andílky (Veltrusy VE05056ab) **[č. kat. 23]**. Stejnou technikou je provedeno výpravné prostředí siluety neznámého muže z konce 18. století, pohybujícího se patrně ve vojenském prostředí. Medailon s jeho siluetou je jako by připevněn na kamennou stélu, na níž jsou položeny vavřínové a palmové ratolesti a koruna. Z levé strany stélu lemuje vzrostlý strom, z pravé strany voják v antické zbroji, či snad bůh Mars věnčící stélu se siluetou (PNP 40/65–1434).

U grafických a eglomizovaných siluet se lze setkat i s dodatečným **vedlejším výjevem** doplňujícím siluetu, jedná se například o drobnou scénku putti foukajících mýdlové bubliny odkazujících na pomíjivost lidského života (Hořovice, HO00861-00863) **[č. kat. 13-15]**. Jindy se jedná o krajinný výjev (NM, H2-3.950) **[č. kat. 205]**. Zajímavostí je eglomizovaná silueta muže, pod níž je stejnou technikou provedený drobný výjev hráčů kulečníku (Veltrusy, VE3680) **[č. kat. 203]** a výjev s vodními nymfami obklopený sedmi siluetami členů rodu Lichtenštejnů z počátku 19. století (zničeno, zapsáno v tzv. černé knize, původně Lednice LE362). Prakticky veškerá výše uvedená výpravnější orámování souvisí s grafickými a eglomizovanými siluetami z přelomu 18. a 19. století. S módou biedermeieru, technikou vytlačovaného reliéfu a s rodinnými siluetami se v mnohem větší míře uplatnilo zobrazení poprsí a polopostav na zcela neutrálním pozadí bez jakýchkoli doplňků, pozornost byla věnována samotným siluetám, které ovšem bývaly nově doplňovány o zlacené, vytlačované či lepené detaily.

Předchozí příklady rovněž reprezentovaly zpravidla siluetu poprsí, či v době biedermeieru polopostavy portrétovaných. Celofigurální zobrazení je v siluetování nejméně časté. To je zcela přirozené, uvážíme-li skutečnost, že si tvůrci nemohli pomoci vrženým stínem celé postavy a že portrétní siluety obecně jsou zaměřeny na zachycení lidského profilu. Především v první třetině 19. století se však uplatnily i **celofigurální siluety**, které často umisťují portrétovaného i do konkrétního prostředí. To se týká vystřihovaných siluet a s největší měrou siluetových podmaleb na skle, které vždy zobrazují spolu se siluetovanou osobou interiér, jenž je pro portrétovaného typický. Tak je tomu například u podmalby zachycující muže v jeho pracovně (UMP ZČM, 313) **[č. kat. 181]**. Muž drží v ruce knihu a sedí u pracovního stolu, na němž je rozložena psací souprava a dopisy, vedle stolu je knihovna se svazky připomínající hřbety jednotně svázaných encyklopedií, na zdi je zavěšena marína. Vidíme tedy vzdělaného a kultivovaného muže se zájmem o vědu i umění žijícího na konci 18. století. Na řadě siluetových podmaleb se setkáme s vyobrazením klasicistních stolků a židlí, závěsů, typickým prvkem je také šachovnicová podlaha, díky níž mohli malíři lépe zachytit perspektivu interiéru. Jiným reprezentativním příkladem je vystřihovaná silueta manželů hrajících šachy (Vranov, V 628a) **[č. kat. 151]**. Interiér je vybaven dobově charakteristickým nábytkem ve stylu druhého rokoka a nastupujícího klasicismu v podobě židlí, stolku, dekorativního zrcadla a mohutného závěsu uzavírající ze stran celý výjev. Velmi výpravnou ukázkou je dále empirově laděná skupinová silueta zobrazující rodiče s dětmi, kteří jsou umístění v malované, detailně propracované klasicistní arkádové architektuře doplněné průhledy do krajiny a mobiliářem (dříve Jemniště, dnes NPÚ ÚPS v Praze, JE08478ab) **č. kat. 174]**. Kompozice s celofigurálními siluetami rovněž umožňuje zachytit portrétované během jejich oblíbených činností. Ženy obvykle pletou (UPM, 66.704) **[č. kat. 154]**, vyšívají či hrají na spinet (Dačice, D01411) **[č. kat. 161]**. Krásnou ukázkou je silueta zachycující pohled do dámského budoáru z konce 18. století původně ze zámku v Čechách pod Kosířem (dnes NPÚ ÚPS v Praze, JE09536) **[č. kat. 152]**. Celý výjev je vystřižen z jednoho kusu papíru, detaily (v podobě krajkoví šatů či proplétaných opěradel židlí) jsou v lazuře domalovány tuší. Jedna dáma hraje na spinet, další aranžuje květiny do košíčku, zbývající dvě sedí u vyšívacího rámu a společně pracují na rozměrné výšivce. Autor zachytil takové detaily jako jehly, náznak vznikající výšivky či noty na notové partituře. Muži na tomto druhu siluet většinou sedí za pracovním stolem a píší dopis (Dačice, D01407) **[č. kat. 159]**, děti si společně hrají, na kynžvartské siluetě jsou například znázorněny děti knížete Metternicha při hodině tance (Kynžvart, KY05443ab) **[č. kat. 425]**. Jedinečnou ukázkou je rodinná silueta z Dačic (D01406) **[č. kat. 153]**, která se svou jemností provedení řadí mezi nejkvalitnější

vystřihované siluety z českých sbírek. Čtyřčlenná rodina je zachycena během společného trávení volného času, matka podává malé dcerce hrající si s koníkem jakousi sladkost, otec pečetí u psacího stolu právě dopsaný dopis, starší syn rozšiřuje svou sbírku motýlů a právě napichuje nový úlovek na špendlík. V téže sbírce se nachází silueta dámy u spinetu, dámy a kavalíra při společném rozhovoru, nebo hrající si děti. Siluety lze datovat do konce 18. století a jsou dobře srovnatelné s výmarskou produkcí siluet z dob J. W. Goetheho. Přímo výmarskou produkcí je pak pětice siluet z Národního muzea (H2-31.297-31.301) **[č. kat. 156-158]**, které muzeum zakoupilo od profesora Německé univerzity v Praze Bernharda Brandta v roce 1945. Jedná se o vystřihované celofigurální výjevy zachycující například malého Fritze von Steina či princezny von Hessen Darmstadt. Siluety jsou dílem Margharety Sibylly Hoffmann, jež je na rubu jedné ze siluet označena jako „*Anfertigerin des Schattene*“ (H2-31.299). Méně často se portrétovaní nechali zobrazit při výkonu své profese, jako je tomu u siluety architekta rýsujícího u stolu architektonické plány (UMP ZČM, 267) **[č. kat. 286]**.

Je zřejmé, že tomuto typu siluet zcela převládá zobrazení šlechtických a měšťanských interiérů, jen výjimečně se setkáme se situováním siluety do přírodní scenérie. Příkladem je tušovaná lavírovaná kresba zachycující ve formě siluety pražského arcibiskupa Viléma Florentina knížete Salma ze Salmu (MMP, H 31.215) během procházky ve vesnickém prostředí a silueta cestovatele Tadeáše Haenkeho na mořském pobřeží (NG, R 26.252) **[č. kat. 46-47]**. Vzhledem k intimnějšímu charakteru umění siluet se nechaly siluetované osoby často zobrazit během svých volnočasových aktivit či každodenní činnosti, s čímž se na poli reprezentativnějších malovaných portrétů příliš nesetkáváme, a siluety jsou tak zajímavým svědectvím o kultuře 18. a 19. století. Je například zajímavé, jakým způsobem se stylizovaly výše postavené dámy, které se nechávaly portrétovat v roli pilných hospodyněk, jako je tomu na protějškové malované siluetě hraběcího páru Kálnokyových, majitelů zámku Brodek u Prostějova (Jaroměřice nad Rokytnou, JR14460-14461) **[č. kat. 163-164]**. Siluety jsou datovány do roku 1795. Zatímco hrabě se nechal zachytit při práci u psacího stolu v doprovodu drobného psíka, hraběnka přede na kolovrátku.

VII.5 Uplatnění a dobová prezentace

Již ze samotného označení vyplývá, že portrétní siluety mají v první řadě za úkol zachytit a zvěčnit něčí podobu. K tomu se přidávají i další funkce, které lze označit jako vzpomínkové, dokumentární, vědecké či dekorativní. Základním principem je, pokud možno co **nejpřesnější zachycení** lidského profilu, míra přesnosti je samozřejmě dána zručností tvůrce siluet. Zdokumentování a přesné určení portrétované osoby umožňují dále přípisy se jmény

portrétovaných, které se na siluetách leckdy objevují. Tyto přípisy mívají různý charakter, podle toho, kdo byl jejich pisatelem. Tím mohl být tvůrce siluety, například u grafických siluet s graficky provedeným nápisem, nebo u siluet s grafickým orámováním, do něhož siluetista vlepil siluetu a do prázdné nápisové destičky dopsal jméno portrétovaného. Jindy byla autorem textu sama portrétovaná osoba. Portrétovaný si buď chtěl zaznamenat okolnosti vzniku siluety, nebo přípis pojednal jako věnování osobě, které chtěl svou siluetu věnovat. První způsob ilustruje siluetová vystřihovánka s lesní zvěří z konce 19. století, na jejímž rubu je připsáno „*Von einem Carlsbader ausgeschnitten*“ (NM, H2-54.098). Ukázkou druhého způsobu je silueta pražského univerzitního profesora Matyáše rytíře Kaliny z Jäthensteinu (1772-1848), která je opatřena na rubové straně přípisem „*Meine Silhouette für meine Tochter Cili*.“ (NM, H2-6.792) **[č. kat. 223]**. Podobné poselství je obsaženo na věnování napsaném na rubové straně vystřihované a vytlačované siluety dívky (UPM, GS 13.034): „*Von Elise an ihre beste Freundin Maria 12/8 1848*“, zobrazená dívka je tedy s největší pravděpodobností zmíněná Eliška.

Obdobné přípisy poukazují na to, že siluetovaní dávali své siluety jako **dárek k narozeninám či svátku** svým blízkým. Jistý František Folprecht věnoval svou vystřihovanou siluetu své mamince u příležitosti jejích narozenin, což je zřejmé díky krasopisně psanému blahopřání na rubu listu portrétu: „*Drahá matko! V rouše duhovém, v květu májovém, slastí medovou, cestou růžovou, plyň Jim dnešní den, co líbezný sen! Že jsou samá dobrota, na ctností tak bohatá, plyň Jim tak celý život, tichým během čistých vod! V Plzni dne 21. června 1865 To je přání Jich vděčného syna Františka*“. Je úsměvné, že se na líci tohoto poetického blahopřání nachází silueta mladého muže s cigaretou v ústech… (NMP ZČM, 24.489) **[č. kat. 439]**. Se sbírek Národního muzea pochází eglomizovaná skupinová silueta s nápisem „*Zum Nahmenfeste gewidmet von*“ s odkazem na iniciály jednotlivých portrétovaných (NM, H2-11.286) **[č. kat. 212]**. Jindy siluetu opatřil přípisem naopak ten, kdo ji darem obdržel: *„Meine liebe Freundin Lobkowitz aus Prag“* je nápis na siluetě dámy (MMP, H 33.495). Obdobně tomu je u siluety mladé dámy, u níž je prostrčena v otvoru papíru usušená větvička kočiček, a u siluety je přípis „*Von Fürstin Christiane zu Weihnachten 1897 erhalten*“, siluetu obdržel některý člen rodu Auerspergů, z jejich žlebského rodinného alba silueta pochází (ZL8956/124) **[č. kat. 478]**. Někdy znal přesný význam textu jen siluetovaný, popřípadě člověk obdarovaný touto siluetou: *„Die Erinnerung Anno 1819“*, čímž je opatřena lícová strana eglomizované siluety muže (Velké Losiny, VL 1976) **[č. kat. 204]**. Vedle siluetisty portrétovaného opatřovali siluety dodatečně také potomci portrétovaných osob. Chtěli tak

předat informaci o svých předcích dalším generacím. U těchto přípisů bývá uvedeno jméno a příjmení portrétovaného (u dam také jejich příjmení za svobodna), příbuzenský poměr k pisateli přípisu, často také rok narození a úmrtí. Opatření siluet těmito komentáři bylo poměrně rozšířené a dokazuje, že siluety byly stále „živé" i se střídajícími se generacemi. Jako ukázku lze zmínit siluetu malého chlapce z Velkých Losin, na níž je vzadu uvedeno „*Onkel Heinrich Thun (Bruder meines Grossvaters)*" (VL 1012) **[č. kat. 422]**, siluetu dámy z MMP s textem „*Tetinka Korbová Marie, roz. Winařická, nar. r. 1809, † r. 1848*" (16.961).

Z výše uvedených přípisů je zřejmě, že velmi silný akcent byl u siluet kladen na **zachycení vzpomínky** na blízkou osobu, místo či významnou událost. Siluety se proto objevují i v památnících, příkladem je list se siluetou mladé dívky věnované na upomínku její přítelkyní Annou Eichinger 11. února 1844 ve Vídni (NM, H2-25.589) **[č. kat. 469]**: „*Wenn einst dein Blick auf diese Blätchen fällt, und sich immer Bild in deiner Sell´(Seele) erhellt – dann nirgend lächelnd dir erscheinen, die Abschieds falls du mir nicht weinen Trauungs schmerz sollst du mich nicht sehen. Wien am 11ten Februar 1844, Anna Eichinger*" (Až ti jednou padne tvůj pohled na tyto listy, a v duši se ti rozzáří obraz – pak by ti nikdy nepřipadlo směšné, jestliže mě uvidíš, jak trpím z odloučení. Vídeň 11. února 1844, Anna Eichinger). Siluety svých rodičů si zařadila do svého památníčku také Vincencie Mašková, dcera pražského hudebního skladatele Vincence Maška (1755-1831). Jedná se o elegantní, tuší malované a lavírované siluety, které byly do památníčku vlepeny na samostatných papírech – nebyly patrně vytvořeny majitelkou památníčku, ale profesionálním siluetistou. Samotný památníček, který si Vincencie vedla od roku 1789 přibližně do 30. let 19. století, je typickou ukázkou dobového kultu přátelství, který se promítá do veršovaných přání a kreseb **[č. kat. 149a]**.[343] Ryze vzpomínkový a intimní charakter má eglomizovaná silueta dívky, doplněná o pramen jejích vlasů (UPM, 68.424) **[č. kat. 219]**.[344] S prameny vlasů věnovaných blízké osobě se ostatně setkáváme i ve zmíněném památníčku V. Maškové. Zcela výslovně je vzpomínková funkce znázorněna na eglomizovaném medailonku se siluetou dívčího poprsí, pod níž je nápis „*Vergiß mein nicht*" (NM, H2-3.948) **[č. kat. 231]**. Medailonek je výjimečný tím, že i na takto malé ploše autor věnoval pozornost pozadí stínového portrétu, které má navíc symbolický význam; v levé části je váza s květinami, již lze v kontextu nápisu chápat

[343] Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Památníčky, přír. č. 66/41

[344] Stejný příklad je reprodukován například v následující knize: BURY 1991, 378. Jedná se o oboustrannou brož, na lícové straně je silueta muže signovaná Augustem Edouartem z roku 1837, na rubové straně je prosklená schránka s pramenem vlasů. Silueta s vloženými skutečnými vlasy siluetované osoby byla také prezentována na brněnské výstavě roku 1906 pod katalogovým číslem 188. Jedná se o siluetu Sophie hraběnky Fürstenberg (1781-1800) od siluetisty Schmida z Vídně z roku 1800. Na rubové straně této siluety ve formě podmalby na sklo je vložena tušová kresba krajiny a pramen vlasů.

jako symbol pomíjivosti času, v pravé části je kruhový antikizující chrámek, jaký známe z přírodně krajinářských parků, obvykle pod označením chrám přátelství a vedle chrámku jsou zobrazena dvě hořící srdce. S obdobným repertoárem pracoval autor eglomizované siluety mladého muže ve formě oboustranného medailonku (UPM, 94.312) **[č. kat. 237]**. Na rubové straně je zobrazena alegorie Naděje v podobě ženské figury s kotvou na modrém pozadí, dobově příznačně zde byla tedy užita i symbolika barev. Na vnitřní straně krycího sklíčka je ještě zobrazen pomníček pod stromem. Jiná silueta, která byla nepochybně přátelským darem, má podobu oboustranného medailonku (NM, H2-195.073). Lícová strana představuje siluetu muže v rostlinném festonu vytvořenou technikou podmalby na sklo a podloženou nažloutlým voskem. Rubová strana je rovněž zasklená, uprostřed je zasazená drobná pozlacená antikizující urna doprovázená iniciálami „*AL*“, po obvodu je umístěn zlacený nápis „*L´ amitié vous coffre*“, což lze přeložit jako „Přátelství vás ochrání“. Obdobným příkladem jsou siluety, které jsou lemovány barevně malovanými pomněnkami; vystřižená silueta dívky s pomněnkami a maceškami ze Sychrova (S-01801) **[č. kat. 32]**, silueta dívky malovaná na porcelánovém medailonu s malovanými pomněnkami z téže sbírky (S-00439) **[č. kat. 343]**, obojí z počátku 19. století, dále vystřižená silueta muže v malovaném věnečku z růží a pomněnek (MMP, H 19.664) **[č. kat. 130]**, porcelánový kávový servis se siluetami v pomněnkových a maceškových festonech (UPM 68.009-68.012) **[č. kat. 321]**, eglomizovaná silueta dámy se snítkou pomněnek z UPM (14.381) **[č. kat. 255]**, eglomizovaná silueta paní Seifertové z Prachatic v medailonu s malovanou pomněnkou na rubové straně (UPM 14.367), k níž patří protějšková silueta jejího manžela (UPM 14.368) **[č. kat. 233-4]**, vystřihovaná silueta muže v malovaném orámování z růží a pomněnek (UPM 25.419) **[č. kat. 129]** či malovaná silueta dámy na porcelánovém medailonku ve věnci z pomněnek a s věnováním na zadní straně „*Zur Erinnerung deiner dich liebenden Groszmutter M. J. C*.“ (Na památku tvé tebe milující babičky M. J. C.) vystavená na brněnské výstavě roku 1906 pod katalogovým číslem 181. U některých siluet lze hovořit přímo o **komemorativní funkci**. Ta je výstižně vyjádřena na listu s devatenácti siluetami členů rodiny, kteří jsou seskupeni okolo kresby náhrobku. V případě smrti portrétovaného, byl pod jeho siluetu připsán křížek s datem úmrtí. Tyto údaje rodina zapisovala v rozmezí let 1844 až 1899. Jedná se v podstatě o rodinnou vizuální variantu úmrtní knihy (UPM, GS 18.106) **[č. kat. 400]**.

Siluety rovněž fungovaly jako **suvenýr** z cest, z pobytu v lázních, z poutí a trhů.[345] V souvislosti se západočeskými lázeňskými městy zmiňme několik siluet, které jsou sice převážně anonymní, ale díky psanému komentáři je lze spojit s lázeňským pobytem. Mezi nejstarší z nich patří vystřihovaná silueta polopostavy malého chlapce držícího v ruce veverku (Kynžvart, KY3921, svoz ze Starého Sedliště) **[č. kat. 394]**. Podobizna je adjustovaná do dobově typického biedermeierového dýhovaného rámečku s černými čtverečky v rozích. Na rubové straně rámečku je přípis „*Jel. Vater M. Carl von Heidler (Marienbad)*". Z přibližně stejné doby pochází čtveřice siluet (dvě dámy, pán a pes) označené zpředu přípisem „*Carlsbad 1845*" (Šternberk na Moravě, ST2240) **[č. kat. 438]** a dále také silueta Augusta Joergese, zaměstnance plzeňské tiskárny J. M. Schmida, jež je zezadu doplněna o přípis „*Marienbad d. 18 Juli 1853*" (NMP ZČM, 10.859). Popularita lázeňských siluet trvala i na počátku 20. století, což ilustruje malovaná silueta muže v buřince označená nápisem „*Carslbad 1896*" (Libochovice, LB08490), malovaná silueta vojáka s přípisem „*Karlsbad im Juni 1898*" (Slezské zemské muzeum, A 1656 A) či vystřihovaná silueta muže v klobouku označená zpředu přípisem „*Karlovy Vary 1907*" (Manětín, MA375) **[č. kat. 529]**.

V Mariánských Lázních v tuto dobu působil siluetista J. Pick. Siluety zde vytvářel po několik sezón, minimálně v rozmezí let 1899 až 1907, kdy je zmiňován v mariánskolázeňských novinách. Jejich citace jsou uvedeny v jiné části textu v souvislosti s osobou anglického krále Eduarda VII., kterého právě J. Pick několikrát siluetoval. Díky těmto zmínkám víme, že siluetista měl svůj ateliér v luxusním hotelu Café Egerländer, který je dodnes funkční, byť pod jiným jménem. S Pickovou signaturou, kterou autor používal v různých variantách jako J. Pik, J. Pick či Giacomo Pich se setkáme na několika formálně shodných vystřihovaných siluetách s jemnými průstřihy vnitřních linií, jako jsou límečky pánských košil či brýle. Pickovy siluety působí velmi moderním a živým dojmem. Autor vystřihoval jak poprsí, celé postavy, tak skupinové výjevy z lázeňského života a vždy umisťoval svou signaturu na přední stranu portrétů. V Lysicích se dochovala celofigurální malovaná postava muže ve vycházkovém obleku s čapkou a holí, signovaná na lícové straně „*J. Pik Marienbad Café Egerland 1905*" (LS11109, svoz Černá Hora) **[č. kat. 531]**. Jeho skupinové žánrové siluety

[345] Na siluetách z domácích sbírek se většinou neobjevuje přípis související s poutěmi a jarmarky. Takovéto jarmareční produkce zřejmě zůstaly součástí rodinných sbírek či nedosahovaly takové úrovně, aby se staly akvizicemi muzeí a galerií. Siluetová na jarmarcích však byla zřejmě zcela běžná praxe, což dokazuje i text z roku 1908: „*Es gibt noch immer zahlreiche Freunde der Silhouetten- oder Papierausschneidekunst (...) Wann und wo diese, jetzt nucht nur auf den **Jahrmärkten**, sondern auch tatsächlich och von bedeutenden Künstlern getrieben Art der Bildniswiedergabe zuerst geübt worden ist, wird uns nicht berichtet*." (Stále existuje mnoho přátel umění siluetování (...) Není řečeno, kdy a kde to bylo praktikováno jako první, a to nejen na jarmarcích, ale také ve skutečnými významnými umělci.", viz SCHWARZ 1908, nepag.

z lázní byly převáděny do podoby tištěných pohlednic, jako je tomu u pohlednice z pozůstalosti Vojtěcha Václava Šternberka (Rájec nad Svitavou, RA11945) **[č. kat. 532]** zobrazující přeplněné korzo v lázních u litinové hlavní lázeňské kolonády s nápisem „*Gruss aus Marienbad. Morgen´s am Kreuzbrunnen*“ a signaturou „*Giacomo Pich OriginalSilhouetten Marienbad 1902*“. Ze stejného období pochází také anonmyní tištěná pohlednice „*Karlsbad. In der Mühlbrunnen-Colonade*“ vydaná Josefem Forstem v Karlových Varech. Ve stylu fotografické momentky je na pohlednici zachycen čilý ruch lázeňských hostů i místních obyvatel, kteří jsou zobrazeni s lehkým sklonem ke karikatuře. Podobným, ovšem o čtvrt století starším příkladem je vystřihovaný siluetový obraz od Hugo von Wendena s nápisem „*Carlsbader Curgäste beim Marktbrunnen in Jahre 1879*“ a datací ze dne 18. srpna 1879 zobrazující lázeňské hosty stojící ve frontě na Tržní pramen (Muzeum Karlovy Vary, Uo 745). Vraťme se však ještě k J. Pickovi, který pravděpodobně působil v Mariánských Lázních jen v průběhu lázeňské sezóny a po zbytek roku pracoval například ve Vídni, Paříži a Mnichově, jak lze vyčíst z jeho dalších siluet. Pick tak představuje typického putovního umělce, jenž se snaží zaujmout klientelu evropských metropolí. Pro zrychlení práce často používal předtištěné papírové listy či dopisnice, do nichž pak vlepoval vystřižené siluety. Příkladem je poprsí Leopolda II. Berchtolda s předtištěným textem „*Silhouettenporträts, geschnitten von J. Pick*“ a ručně dopsaným „*Leopold 1912*“. Tato silueta je součástí alba s fotografiemi Berchtoldů z Buchlovic (BC11664b108) **[č. kat. 528]**. Dalším příkladem je pohlednice obchodního domu s oděvy A. Gerngross A.-G. ve Vídni se siluetou dámy v klobouku s peřím a s předtištěným nápisem (částečně překrytým siluetou) z roku 1910 „*Erinnerung an der Erfrischungsraum im Modenhaus A. Gerngross, Wien. Silhouetten nach dem Lebe* (…) *J. Pick“* (Mnichovo Hradiště, MH22734) **[č. kat. 530]**. Pick se účastnil i různých společenských akcí, na nichž nabízel své služby. Dochovalo se tak několik vystřihovaných siluet na předtištěném papíře z bavorského veletrhu uměleckého řemesla, na němž J. Pick vystavoval: „*Bayerische Gewerbeschau München 1912. Halle 1. Silhouettenporträts, geschnitten von J. Pick*“ (Buchlovice, BC16890) **[č. kat. 529]**.

Široké pole uplatnění se vystřihovaným siluetám naskytlo díky dopisnicím, kdy se na stranu určenou písemnému sdělení nalepila vystřižená silueta odesílatele s pozdravem z cest. Velký soubor dopisnic se dochoval na zámku Buchlovice, jsou na nich zobrazeni příslušníci rodu Berchtoldů a jejich známí, kteří touto formou zasílali pozdravy z přímořských pobytů v Abbazii na Rakouské riviéře (dnešní chorvatská Opatija) **[č. kat. 527]**. Jsou datovány do let 1902-1909. Díky formátu dopisnic došlo k zvětšení měřítka siluet a k návratu zachycení

poprsí (nikoli polopostav či celých postav). Siluety na dopisnicích z Abbazie jsou anonymní, očividně jsou však výtvorem jedné ruky. Rodina se zřejmě nechala siluetovat u některého z místních pouličních siluetistů, kterých bylo patrně v tehdy oblíbeném přímořském rezortu více. Někteří siluetisté si nechávali na lícovou stranu dopisnice předtisknout své jméno, k němuž následně nalepili čerstvě vystřiženou siluetu zákazníka. Tvorba siluetových dopisnic se přirozeně váže na tehdejší turistické cíle, jako byla právě Abbazia a západočeské lázně.

Jako suvenýry nepochybně sloužily i další následující siluety, jako je tomu u portrétu muže v cylindru s přípisem „*In Paris bei d. Turm Eiffel gezeichnet*“ z počátku 19. století (Buchlovice, BC13542b035) **[č. kat. 544]**. Z první čtvrtiny 20. století pochází silueta mladého muže s kravatou s autorským nápisem „*Original Handschnitt von Müller Fölsberg, München*“ původem ze zámku v Biskupicích (Litomyšl, L4114), obdobný přípis „*Müller Felsberg München*“ se nachází i u vystřihované siluety dámy z téže sbírky (L4115) **[č. kat. 549]**. Upomínkou na určité místo je patrně protějšková silueta manželů hraběte a hraběnky Desfours, jak lze vytušit z přípisu pod vystřihovanými siluetami: „*Graf v. Defour* (sic) *Gräfin v. Defour* (sic) *seine Gemahlin beyde Silh. Zu B. Budweis in Febr. 1838*“. Jelikož tento rod nevlastnil žádné pozemky v okolí Českých Budějovic (Böhmisch Budweis), je pravděpodobné, že se manželé nechali zpodobnit ve formě siluety-suvenýru během svého pobytu v jihočeském městě (Šternberk na Moravě, ST986) **[č. kat. 437]**.

Z některé z moravských poutí si ještě ve druhém desetiletí 20. století přivezl podle vzpomínek příbuzných svou siluetu pan Josef Otto z Brna, jenž se nechal ležérně zachytit ve svátečním obleku s cigaretou v ústech (soukromá sbírka jeho potomků) **[č. kat. 555]**. Silueta byla vystřižena přímo od ruky, což prozrazují mírné nerovnosti v návaznosti střihů a což rovněž odpovídá vzniku siluet na počkání během poutí a jarmarků. Způsob vystřižení siluety (prostřihované části obleku jakou jsou klopy, límec u košile, zachycení řas) i rozměr se velmi blíží o něco mladší trojici siluet z Bludova zachycující Marii Markétu hraběnku von Arco (1898-1984), jež se v Bludově narodila, a její dva syny Heinricha a Ferdinanda, kteří se narodili v nedalekých Hošťálkovech (Velké Losiny, VL8831-8833) **[č. kat. 552-553]**. Siluety bohužel nejsou signovány ani označeny přípisem, jejich formální stránka by však mohla odkazovat na téhož tvůrce, který vytvořil siluetu J. Otty. Na tvorbu siluet během poutí odkazuje pouťová silueta Magdalény Adamcové z Luníkova, která je veřejnosti známá díky její malované reprodukci z roku 1914, na níž je uvedeno „*Babička v 18 letech. Dle staré silhouetty*.“ (NM, Soukromá sbírka Jindry Mikulíčkové 007). Původní silueta, podle níž byla namalována reprodukce, vznikla přibližně ve 40. letech 19. století. Dívka je zachycena

v polopostavě a v rukou drží modlitební knížku, která byla nedílnou výbavou pro církevní poutě. Pro úplnost ještě zmiňme, že také upomínky na významné události byly zachycovány ve formě siluet. Příkladem je konvolut siluet vzniklých v upomínku premiéry Mozartova Dona Juana (MMP, H 29.474) či již vzpomínaná eglomizovaná silueta zlaté svatby manželů Bellermannových v Erfurtu roku 1791 (NPÚ, BPO1422) **[č. kat. 182, 175]**.

Se vzpomínkovou rolí se v některých případech překrývá také funkce **reprezentativní** a **dokumentární**, která je nejlépe vyjádřena prostřednictvím studentských a rodinných tabló, či tabló zaměstnanců, jako je tomu v případě pracovníků žlebské auerspergské fabriky (Žleby, ZL07361a) **[č. kat. 183]**, či rozměrné blahopřání ve formě rodinného tabló 23 osob z roku 1893 ze zámku v Moravském Krumlově (JR09383) **[č. kat. 476]**. Jak je zřejmé, siluety a jejich uplatnění v mnohém předcházely dnešní fotografii. V některých případech byly siluety užívány také za **vědeckým** účelem, jako byly ilustrace vědeckých či pseudovědeckých knih (viz *Physiognomische Fragmente*). V neposlední řadě byl využíván také **dekorativní** charakter siluet a se siluetami se tak setkáváme na předmětech uměleckého řemesla. Na Národopisné výstavě Plzeňska roku 1912 byly například vystaveny vějíře (katalog. číslo 925 a 73) s malovanými siluetami v podobě malých medailonků.[346]

Výše uvedené funkce portrétních siluet se promítají do jejich různých podob, uplatnění a prezentace. Ryze portrétně laděné siluety bývaly často vkládány do rámečků. Nejstarší eglomizované oválné siluety byly rámovány tenkými kovovými (obvykle mosaznými) rámečky či rámečky z papírmaše s reliéfně pojednanými stužkami a festony. V období biedermeieru se rozšířily čtverhranné dýhované rámečky s černě lakovanými čtverečky v rozích. Jiným typem byly podélné rámečky s políčky, do nichž se umisťovaly jednotlivé siluety (silueta Vilemíny princezny Windischgrätz (1827-1897) jejího manžela prince Augusta a jejich dvou malých dětí Ferdinandy a Eleonory, Kynžvart KY02971/001-004) **[č. kat. 382]**. Ve výjimečných případech bylo orámování vytvořeno například z filigránu (Mnichovo Hradiště, MH2999, MH3000) **[č. kat. 338-339]**, nebo z raženého papíru, který byl především používaný při tvorbě svatých obrázků (MMP, H 20.053) **[č. kat. 188]**. Rámečky mívají zezadu stužku či očko na zavěšení, v případě velmi lehkých rámečků nebo nezarámovaných siluet je někdy na rubu siluety připevněna šňůrka pečetícím voskem (některé eglomizované siluety z Muzea Vysočiny Pelhřimov, R 11.184-11.185). Siluety se tedy zpravidla věšely na zdi, jindy byly umístěny ve stojacím rámečku a postaveny ve sklenících

[346] LÁBEK-MACHÁČEK 1912, 42

a na psacích stolech (silueta roční Rosiny Dubské, Velké Losiny VL1013). Vedle samotného charakteru zarámování dokládají tuto praxi i literární ilustrace a některé zámecké expozice, které jsou sice často produktem novodobých instalací, nicméně zpravidla vycházejí z historických reálií.

Ilustrace historické prózy jsou pro nás zajímavé z hlediska dobové prezentace portrétních siluet i z hlediska toho, že bylo pro pozdější ilustrátory z nějakého důvodu důležité do svých ilustrací siluety začlenit. Z takovýchto ilustrací lze zmínit vydání *F. L. Věka* z let 1911-1914 a *Babičky* z roku 1903 od Adolfa Kašpara (1877-1934), kdy jsou v rámci běžných barevných ilustrací zapojeny siluety coby dobové dekorace na stěnách zámku a měšťanského interiéru. Zajímavostí je, že stejně přistoupil k siluetám při zfilmování Jiráskova románu Jan Zázvorka při tvorbě scénografie a ve scénách odehrávajících se v měšťanském salonu rodiny Butteauových si pozorný divák může všimnout několika zarámovaných siluet ilustrujících dobovou kulturu **[obr. č. 111-112]**. Obdobným příkladem je řada ilustrací ke Goetheho *Utrpení mladého Werthera* (1774), s tím významným rozdílem, že Goethe na několika místech svého slavného románu zmiňuje siluetu hlavní ženské postavy Lotty. Její silueta figuruje i v závěrečné scéně Wertherovy sebevraždy a právě proto, byla řadou výtvarníků zahrnuta do ilustrace této finální scény. Umělci použili siluety coby dobový bytový doplněk i na ilustracích ostatních scén. Prvním z těchto umělců byl Daniel Chodowiecki (1726–1801), jenž vytvořil ilustrace pro román již roku 1775. Vídeňský grafik a siluetista Johann Hieronymus Löschenkohl zakomponoval Lottinu siluetu do svého grafického listu *Wertherovi přátelé* (1781) **[obr. 113]**. Z dalších autorů je možné zmínit Wenzela Pobudu (Stuttgart 1840), Gerharda Ulricha (Gütersloh, Bertelsmann 1969), Lottina silueta se uplatňuje na titulní stránce lipského vydání z roku 1922, siluety Lotte a Werthera se nachází také na přebalech nových výtisků z roku 2012 (Fischer Taschenbibliothek) a 2016 (Karbon Kitaplar), což nepochybně souvisí s již zmíněnou zakořeněnou analogií mezi siluetami a Výmarem J. W. Goetheho. Z dalších zahraničních ilustrací ještě zmiňme alespoň vydání románu *Pýcha a předsudek* z roku 1894 doprovázené ilustracemi Hugha Thomsona (1860-1920), kde se opakovaně objevují siluety v podobě drobných oválných rámečků visících na zdech u psacího stolu, stolků a u krbu. Tentýž výtvarník zakomponoval siluetu do zobrazených interiérů v knize *Quality Street*, konkrétně v jejím vydání z roku 1913. Zmíněné příklady sice převážně pocházejí až z 20. století, přesto je zřejmé, že tehdejší ilustrátoři záměrně začleňovali do svých ilustrací siluety. Siluety evidentně stále navozovaly atmosféru empiru a biedermeieru a je i pravděpodobné, že řada ilustrátorů je znala z domácností svých prarodičů. Zdobení stěn

místností černobílými siluetami bylo navíc stále módní, což dokazuje příručka Richarda Rotheho *Der Schwarzpapierschnitt* z roku 1920, kde je na vyobrazení číslo 42 prezentován návrh zahradního salónu zdobeného siluetami (Entwurf zu einem Gartensalon mit Silhouettenschmuck) **[obr. 114]**.[347] Příručka byla vydána ve Vídni, Lipsku a v Praze.

Zatímco se siluety v ilustracích objevují relativně často, jejich zachycení na dobových pohledech do zámeckých a měšťanských interiérů je spíše ojedinělé. Důvodem jsou nepochybně drobné rozměry siluet, které byly i pro drobnopisně laděné akvarely přílišným detailem. I přesto lze najít několik příkladů. Z akvarelů zachycujících domácí šlechtické interiéry zmiňme akvarel pokoje hraběnky Rosiny Černínové v Panské ulici v Praze, jehož podoba je zdokumentována na anonymním akvarelu z roku 1844 (depozitář NG, č. DK 4844/1, N 79). Na psacím stole je zde postaven rozměrný zlacený rám s kruhovými otvory, v nichž jsou s největší pravděpodobností osazeny siluety, tak jak to známe z dodnes dochovaných ukázek tohoto způsobu rámování siluet oblíbeného v první třetině 19. století **[č. kat. 465]**. Výjimečným případem je akvarel z rukou Marie hraběnky Nostitz-Rieneck (1902-1980), na němž by měla být podle údaje v inventární kartě zachycena silueta šlechtice u náhrobku z konce 18. století umístěná na stěně Červeného salonu v Hořovicích.[348] Tato silueta se dodnes v zámeckých sbírkách nachází (HO597a) **[obr. č. 45]**. Jedná se o celofigurální siluetu vytvořenou technikou podmalby na skle. Tyto akvarely doplňuje kresba od mladého Karla II. Schwarzenberga (1802-1855) zachycující Bedřicha Schwarzenberga ve světnici lovecké chaty, skupina siluet je zde umístěna na zdi nad pracovním stolem (Orlík, 2032/79) **[obr. č 115]**. S českým prostředím souvisí také anonymní olejomalba, která ovšem navazuje na tradici akvarelových pohledů do interiéru, zobrazující budoucí kněžnu Alžbětu Alexandru Clary Aldringenovou jako dítě ve Fiquelmontském salonu v Neapoli z roku 1827 (Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. 7210/VE 3120, 264, 70) **[obr. č. 116]**. V bohatě vybaveném salonu si můžeme na zdi všimnout dvou zarámovaných siluet, jedna z nich je adjustována v černě mořeném rámečku s kovovými terčíky v rozích, jako je tomu například u siluety princezny Paarové (UPM, 66.705) **[č. kat. 155**]. Na této olejomalbě je rovněž zajímavý dámský pracovní stůl, na němž jsou rozloženy malířské potřeby, nůžky a drobné medailonky, patrně malované miniatury, jejichž tvorbou se místní majitelka zabývala. Doslova desítky drobných siluet v rámečcích jsou zobrazeny na kvaši (11 x 16 cm) z poloviny

[347] ROTHE 1920, nestránkovaná obrazová příloha

[348] Bohužel se mi nepodařilo dohledat zmíněný akvarel, nicméně na jiném hraběnčině akvarelu zachycující pracovnu Leopolda hraběte Šternberka na zámku v Častolovicích z roku 1935 je zachyceno několik drobných rámečků, na nichž jsou pravděpodobně zachyceny siluety, viz NOSTITZ-RIENECK 2013.

století zachycujícím neznámý biedermeierový interiér. Kvaš byl dne 22. 6. 2019 prodán na aukci Kunst-Auktionshaus Wendl v Rudolstadtu pod katalogovým číslem 3619. Kvaš zobrazuje pokoj s výraznými šedými tapetami, nad sedací soupravou jsou pověšeny tři obrazy a kolem nich jsou symetricky seskupeny siluetky **[obr. č. 117]**.

K domácím příkladům existuje řada zahraničních analogií. Prvním z nich je akvarel Josefa Kerna (1801-1852) zobrazující kněžnu Marii Karolínu Kinskou v jejím pokoji ve vídeňském Hofburgu z roku 1832, kde lze v řadě malovaných obrázků rozvěšených na zdi rozeznat dvě drobné siluety (Kostelec nad Orlicí, 493/1091/1195). Na akvarelu Josefa Sotiry z roku 1835 zachycující salón petrohradského Saltykovova paláce je zobrazen předmět, který se ze všeho nejvíce podobá bílému zarámovanému panó se čtyřmi siluetami. Panó je umístěno na stolku a opřeno o zeď (Regionální muzeum v Teplicích, 7249/VE 3123) **[obr. č. 118]**.[349] Ze 40. let 19. století pochází návrh měšťanského interiéru ze sbírky Cooper Hewitt (přírůstkové číslo 1954-157-2) s třemi siluetami v masivních vyřezávaných rámech umístěných nad sedací soupravou. Z podobné doby pochází pohled do měšťanského interiéru od německého malíře specializujícího se na městské veduty Eduarda Gaertnera (1801-1877). Přibližně z 30. až 40. let 19. století pochází známý pohled do interiéru se zakomponovaným autoportrétem od anglické malířky Mary Ellen Best (1809-1891). Autorka se proslavila akvarelovými scénami z každodenního života. Na zmíněném akvarelu zobrazila svou pracovnu, které dominuje krbová stěna, na níž je vedle řady dalších obrázků rozeznatelná i dámská silueta. Z roku 1861 pochází kvaš, na němž Wilhelm Dünckel (1818-1880) zobrazil pracovnu v paláci Isenburgů v Mannheimu (zámek Jičíněves, Jč 123/952/2948). Na kvaši je několik drobných siluet postavených na psacím stolku a pověšených nad ním. Z druhé poloviny 19. století pochází pohled do obývacího pokoje se siluetou dámy ve festonu nad pohovkou od malíře Paula Lothara Müllera (1869-1956).

Na tradici těchto akvarelů navazují historizující pohledy do interiérů vyzdobenými mimo jiné siluetami z první poloviny 20. století, jako je olejomalba Hermanna Grafa z roku 1907 zachycující biedermeierový interiér s pěticí siluet nad pohovkou **[obr. č. 119]**. Čtyři menší siluety jsou zde seskupeny kolem větší středové siluety ozdobené věnečkem ze skutečných větviček. Jiným příkladem je tvorba rakouského malíře vedut a pohledů do interiérů Franze Poledneho (1873-1932). Z první třetiny 20. století pochází dvojice maleb Roberta Scheffera

[349] KŘÍŽOVÁ 1993, 48, 54, 67 a 91. Kvaš byl součástí sbírky Šliků na zámku v Jičíněvsi, kresba byla součástí sbírky Schwarzenbergů na zámku Orlík, akvarel pochází ze sbírky Kinských na zámku v Kostelci nad Orlicí, petrohradský akvarel je součástí sbírek Ficquelmontů a Clary-Aldringenů na zámku v Teplicích.

(1859-1934), rakouského malíře a sběratele umění. Na malbě z roku 1927 autor zachytil salon ve stylu biedermeieru s dvěma protějškovými siluetami nad sedací soupravou. Druhým jeho obrazem je známý portrét mladé dámy v biedermeierovém interiéru (Junge Frau im Biedermeier Interieur) z roku 1917, kde jsou dvě siluety spolu s portrétní miniaturou a malovanou krajinkou umístěny nad květinovým stolkem **[obr. č. 120]**. Druhý ze jmenovaných obrazů dosahuje rozměrů 100 x 78 cm, z čehož je zřejmé, že siluety lze objevit i na pozadí některých velkoformátových maleb.

Krásným příkladem velkoformátových maleb se siluetami jsou obrazy *The Quilting Frolic* (Vyšívaná rozpustilost) a *Country Wedding* (Venkovská svatba) z let 1813 a 1820 od amerického malíře německého původu Johna Lewise Krimmela (1786-1821) **[obr. č. 121]**. Na svých obrazech dovedl výstižně zachytit klasicistní interiéry včetně dekorativních předmětů a předmětů denní potřeby. V tomto případě jsou na obou obrazech zachyceny protějškové portrétní siluety zavěšené nad krbovou římsou. Výjimečně jsou siluety zakomponované v malovaném portrétu, jako je tomu u posledního autoportrétu rakouského malíře Rudolfa von Alta (1812-1905) z roku 1897. Zatímco se na svých známých pohledech do vídeňských interiérů nevěnoval takovým detailům v podobě drobných siluet, na svém autoportrétu z roku 1895 se zobrazil na pozadí malovaných obrazů, sbírky porcelánu a za jeho levým ramenem je zachycena portrétní silueta (Albertina, 31.018). Obdobným příkladem je reprezentativní portrét *Vesnického starosty* (Der Dorfschulze) od Leopolda von Kalckreutha (1855-1928) z roku 1890 ze sbírek Hamburské Kunsthally (HK-2726), kde je silueta muže v cylindru pověšená na zdi nad komodou **[obr. č. 122]**. Z české tvorby stojí jistě za zmínku žánrová olejomalba Antonína Dvořáka *Z týdne svatojánského* z roku 1854 (NG, O 798) zachycující pohled do interiéru vesnické chalupy vyzdobené u příležitosti svátku sv. Jana Nepomuckého. V okenním výklenku můžeme při bližším pohledu rozeznat pod ptačí klecí žánrový obrázek, dvě (patrně) podmalby na skle s motivem Madony a siluetku dámské polopostavy v květinovém festonu a v modrobílém čtvercovém rámečku **[obr. č. 123]**. S podobným typem siluety se například setkáváme u siluetových podmaleb na skle **[č. kat. 190]**.

Svéráznou ukázkou dobové prezentace portrétních siluet jsou někdy i samotné siluety. Například skupinová silueta designérů a obchodníků s nábytkem Abrahama a Davida Roentgena zachycuje oba muže v interiéru, na jehož čelní zdi jsou pověšeny tři velké portrétní siluety v medailonech **[obr. č. 124]**. Jejím autorem je Johann Friedrich Anthing. Další zahraniční ukázkou je rozměrná skupinová silueta od Augusta Edouarta zachycující početnou

rodinu Josepha Lea v jejich obývacím pokoji. Rozměrné protějškové siluety muže a ženy, pravděpodobně rodičů pana Lea, jsou umístěny na zdech pokoje **[obr. č. 125]**.[350] Strategie „siluet v siluetě" byla patrně jednou z možností, jak zapojit do portrétu žijících osob jejich zesnulé předky či nepřítomnou osobu. Tento postup si zvolil i J. H. Löschenkohl při výjevu dámy hrající na spinet, jejíž hře naslouchá muž, na stěně za spinetem je připevněno siluetové poprsí muže v životní velikosti (Wien Museum, 56.345) **[obr. č. 28]**. Ukázkou z domácích sbírek je malovaná silueta z konvolutu vzniklého na upomínku premiéry Mozartova Dona Giovanniho (MMP, H 29.474) **[č. kat. 182]**. Na jednom z malovaných medailonů je zobrazen sám skladatel při hře na klavír v salonu, na jehož zdi je pověšen rámeček se siluetou. Medailonek je doplněn o nápisovou pásku se zněním „*Mozart im Hause Duschek*". Jinou ukázkou je eglomizovaný obraz zachycující obchod se starožitnostmi (UPM, 86.568) z počátku 19. století, na němž je jak zákazník a prodávající, tak tři obrázky nabízené na prodej vytvořeny formou siluety. Dva takovéto příklady zobrazení „siluety v siluetě" byly vystaveny na brněnské výstavě. Silueta s katalogovým číslem 60 zobrazuje mladý muzicírující pár a na zdi za nimi visí silueta (Schattenriss) starého muže. Silueta s katalogovým číslem 118 představuje dva muže sedící u stolku a nad zrcadlem je umístěna zarámovaná silueta.

Z výše uvedených příkladů je patrné, že z hlediska prezentace siluet v interiérech byly portrétní siluety rovnocenným protějškem k malovaným miniaturám či k sádrovým reliéfům. Společně s dalšími drobnými podobiznami a bibeloty dotvářely charakteristický útulný a rodinný ráz klasicistních a především biedermeierových interiérů. Siluety se navíc uplatňovaly také ve **formě rodinných alb a památečních knih**. Zdařilým příkladem je knížka opatřená na hřbetu nápisem Silhouetten (Doupov, KD6040) obsahující přes pět desítek portrétních siluet příslušníků nižší a střední šlechty z let 1784-1792 **[č. kat. 171]**. Knížka patřila Sophii baronce de Redwitz, které sloužila jako památník a vzpomínka na setkání s jejími přáteli, jejichž siluety si pravděpodobně pořídila sama baronka. Stejný charakter má drobná knížka z počátku 19. století (Vizovice, VI 6560) **[č. kat. 172]** s portrétními siluetami malovanými tuší v barevně kreslených medailoncích. Rodinná alba se těšila velkému zájmu i na přelomu 19. a 20. století. Z této doby pochází album z fondu Kinských (NG, R 235.185-235.204) **[č. kat. 473]** zachycující dospělé i dětské příslušníky rodu Kinských a jim příbuzných či spřízněných rodů. U dětských členů rodu jsou jejich jména uvedena v domácí formě (Hansi, Maritschi, Jellerle, Mindi…), což svědčí spíše o tom, že album siluet bylo zamýšleno pro ryze soukromé potřeby. Na druhou stranu se toto album liší od předchozích

[350] Silueta je reprodukována v knize JACKSON 1911, obrazová příloha č. XXIV.

tím, že je celé provedeno v grafice. Lze tedy předpokládat, že vzniklo ve vícero výtiscích a mohli jej tak vlastnit i ostatní příslušníci zastoupených rodů. Jednotlivé listy se ostatně vyskytují i v některých zámeckých sbírkách. Jiným příkladem, pocházejícím rovněž z konce 19. století, je rodinné album Auerspergů ze Žleb (ZL08272) **[č. kat. 479]**, v němž siluety spolu s fotografiemi, zápisky a drobnými upomínkovými přípisy tvoří typickou ukázku rodinné soudržnosti. Analogickým příkladem je album rodu Berchtoldů z Buchlovic (BC13542), kdy je například u některých portrétních siluet uveden přípis „*Buchlau, Weihnachten 1909*“.

Z dvourozměrných vyobrazení přesuňme ještě pozornost na trojrozměrné předměty, které byly zdobeny portrétními siluetami. Černé siluety se velmi dobře uplatnily ve **šperkařské produkci** založené na kombinaci zlatého či pozlaceného šperku a eglomizované siluety. Spíše výjimečně se setkáme s odlišným materiálem, jako je tomu u prstenu se siluetou malovanou na emailovém podkladu (Kynžvart, KY3819) **[č. kat. 317]** nebo u brože z obecného kovu vyzdobené malovanou žánrovou siluetkou ženy s dítětem nesoucí hrábě (Severočeské muzeum v Liberci, Š2021). V souvislosti s převažující eglomizovanou technikou je přirozené, že v podstatě všechny dochované siluetové šperky pochází z přelomu 18. a 19. století. Nejčastěji se jimi zdobily přívěsky v podobě medailonů, prsteny, brože a jehlice, setkáváme se ale také s knoflíky a manžetovými knoflíčky (například sbírka Muzea skla bižuterie v Jablonci). Nejpočetnější kolekci těchto šperků nabízí sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Vzhledem k drobným rozměrům se siluetisté v těchto případech striktně omezovali na zobrazení profilu, maximálně poprsí portrétované osoby. Většina šperků byla přirozeně zaměřena na dámskou klientelu, a tak i na prstenech převažují siluety pánské, zobrazující přítele a manžele jejich majitelek.[351] Intimní ráz siluetových šperků ilustruje brož (UPM, Z_308_27) **[č. kat. 314]** složená ze dvou protějškových miniaturních siluet muže a ženy, prsten (Opočno, OP7549), na jehož líci je zachycen monogram a na rubu silueta mladé dámy, či oboustranně ozdobený medailon (Sychrov, S-00438) **[č. kat. 235]**, na jehož jedné straně je malovaná miniatura dámy a na druhé straně eglomizovaná silueta muže. Bezejmenné siluety umístěné na luxusních špercích byly vhodným darem pro blízkou osobu, která si přála, aby identita dárce zůstala nepovolaným očím skryta. Ve špercích byla často ukryta symbolika odkazující na portrétovanou osobu. Ukázkou je medailon s eglomizovanou siluetou dámy, na jehož zadní straně je vyobrazení bohyně Héry, patronky rodiny a manželství, ochránkyní

[351] Není to však samozřejmě pravidlem, například ze sbírek UPM pochází dva prsteny s eglomizovanými siluetami dam (10.895 a 79.757) **[č. kat. 315]**.

rodinného krbu (UPM, 93.818) či další oboustranně pojednaný medailon s eglomizovanou siluetou muže, na jehož druhé straně je vyřezávaný výjev s Dianou a amorkem ve stylu wedgwoodské kameniny (UPM, 66.307). Specifickým případem je přívěsek s eglomizovanou mužskou siluetou, jenž je dále vsazen do dřevěného rokokového rámu podloženého textilií s dracounovou výšivkou (Pelhřimov, R 11.271) **[č. kat. 303]**. Touto adjustací se ze siluety stal jakýsi zvláštní druh obrazu, který ztratil utilitární funkci přívěsku a stal se ryze dekorativním a komemorativním předmětem. Pelhřimovský přívěsek je o to cennější, že se k němu dochoval protějšek v podobě přívěsku s ženskou siluetou orientovanou zrcadlově obráceně a adjustovanou stejným způsobem. Tento dámský protějšek je uložen ve sbírkách UPM v Praze (14.366) **[č. kat. 304]**.[352] Silueta dámy z UPM navíc obsahuje velmi neobvyklou a cennou hříčku siluetisty, který umístil na hrdlo siluetované miniaturní přívěsek s mužskou siluetou, nepochybně zmenšeninou protějškové siluety pána. Jedná se o výjimečné zachycení siluety v siluetě a cenný doklad upotřebení siluet v reálném životě**.** Výjimečně lze nalézt siluetový šperk také na malovaných portrétech **[obr. č. 126]**.

Siluety umisťované na špercích tedy nelze v žádném případě chápat jako pouhou dekoraci, nýbrž jako zobrazení reálné osoby doplněné obvykle o skryté poselství. Obdobně tomu je u **keramiky a skla**. Ve sbírkách náchodského zámku se dochovaly dva koflíky z produkce porcelánky Aelteste Volkstedter Porzellanmanufaktur, jeden se siluetou muže a druhý se siluetou ženy s podšálky, na nichž je vyobrazena dívka s lyrou v doprovodu Amorka (N6662/001-002). Díky výjevu na podšálcích je zřejmé, jaké city mezi oběma zobrazenými panovaly. Ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea se nachází intaktně dochovaný kufřík s porcelánovým kávovým servisem, jehož jednotlivé části jsou zdobeny siluetami jednotlivých rodinných členů (UPM, 68.009-68.012) **[č. kat. 321]**. Podle původních štítků na kufříku se jedná o vídeňský porcelán, jejž vlastnila petrohradská hraběcí rodina Bobrinských. Vzájemná rodinná sounáležitost tak byla vyjádřena prostřednictvím porcelánového kompletu, který mohla rodina během společných chvílí používat a jenž je navíc zdoben pomněnkami. Produktem vídeňské porcelánky je také pozlacená váza se siluetou muže ze zámeckých sbírek ve Veltrusech (VE01262a) **[č. kat. 318]**, na druhé straně vázy je malované zátiší s hudebními nástroji. Ve sbírkách UPM a v zámeckých sbírkách se dochovala řada dalších obdobných

[352] Inventární karta k této siluetě uvádí, že ji vytvořil probošt Jucha z Jindřichova Hradce (durchgeführt von Probst Jucha in Neuhaus). Při pohledu do seznamu jindřichohradeckých proboštů zde nenalezneme žádného probošta Juchu a nejvíce se tomuto jménu blíží Juhn, což zcela jednoznačně potvrzuje i pelhřimovský protějšek této siluety.

příkladů, většinou jsou černá poprsí siluetovaných osob umístěna na koflících a talířcích. Siluety jsou obvykle malované pod glazurou, výjimečně jsou vystřiženy z tuhého papíru a nalepeny přímo na nádobí, viz dvojice kameninových talířků s protějškovými siluetami Ludvíka Emanuela Malabaila de Canal a jeho choti Anny (UPM, 25.259/1, 2) **[č. kat. 322]**. Největší zájem o portrétní siluety se kryje s dobou zakládání českých porcelánek, většina dochovaných porcelánových nádob se siluetami vznikla v první třetině 19. století.

Portrétní siluety byly rovněž malovány na skleněné vázy a skleničky (viz Starý rybník, KY02861; Sychrov, RT00581) **[č. kat. 311-312]**, kde byly doplňovány o malované květinové rámce, iniciály či vzpomínkové přípisy. Někteří autoři ve své tvorbě systematicky pracovali s portrétními siluetami. Příkladem je umělecký sklář českého původu působící v německých zemích Johann Josef Mildner (1765-1808), jenž své dvojstěnné číše zdobil jak medailony s portrétními siluetami, tak s profilovými portréty, či Gottlob Samuel Mohn (1789-1825) německý malíř skla a emailér. Druhý jmenovaný je v českých sbírkách zastoupen čtveřicí koflíků se siluetami ze sbírek UPM (17.717-17.720) **[č. kat. 320]**, koflíky jsou signované a datované do let 1808, 1809 a 1810. Uceleným souborem skla zdobeného portrétními siluetami je skleněný tác s malou a velkou karafou a sklenicemi ze zámku Libochovice (LB3310). Na podední tácu je nápis „Goethe/Lotte“, na podední jedné z číší „Lessing.“ Série je zdobena zlacenými obrubami a kartušemi s černými siluetami osob, přičemž na každém kusu je silueta jiného člověka. Další servis, jenž je zcela totožný po tvarové i výzdobné stránce, liší se však siluetovanými osobami, je majetkem Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou (S 5453). V obou případech se jedná o produkci z přelomu 19. a 20. století určenou pro vídeňský obchodní dům se sklem J. & L. Lobmeyr, autorem malby je Karl Fiedler.[353] Z téhož období pochází také sklenice se siluetou muže označeného přípisem jako Theodor Körner ze sbírek ZČM v Plzni (bez dochované inventární karty a inventárního čísla), vzhledem k přítomnosti jména portrétovaného je pravděpodobné, že byla sklenice zamýšlena jako dárek.[354]

Je třeba zmínit, že se především u porcelánové a skleněné produkce setkáváme také s předměty ozdobenými nikoli portrétními, ale žánrovými siluetami. Příkladem je porcelánová

[353] Je tedy třeba vyvrátit informaci, kdy je servis v rámci zámeckých prohlídek prezentován jako dar německého básníka Ulrice von Lewetzov. Což je poutává domněnka vzhledem k tomu, že Ulrika byla majitelkou nedalekého třebívlického panství. Je ovšem pravda, že tento produkt velmi přesvědčivě imituje sklářskou produkci první třetiny 19. století.

[354] Pokud se nejednalo o všeobecně známou osobu. Nositel tohoto jména skutečně slavnou osobností byl, jednalo se o německého básníka a vojáka (1791-1813). Básník je však na všech svých portrétech zachycen s knírkem, zatímco muž na skleničce je bez vousů. Patrně se tak jedná jen o shodu jmen.

vázička z přelomu 18. a 19. století s galantními scénami v krajině (Český Krumlov, CK04988) **[č. kat. 319]** z produkce vídeňské porcelánky či trojice skleněných talířů z konce 19. století, jejichž středy jsou zdobeny eglomizovanými siluetovanými scénami (Český Krumlov, CK4154, CK4149, CK4155) **[č. kat. 313]**. Scény zachycují venkovskou dívku v interiéru, pocestného a J. W. Goetheho před antickou bustou. Nejrůznější předměty zdobené vizuálně působivou formou siluetky rokokového charakteru si našly své zákazníky i v průběhu 20. století, samozřejmě s větší či menší mírou vkusu. Zmiňme zde alespoň vánoční ozdoby z Městského muzea ve Dvoře Králové, jež jsou místní produkcí, a růžový porcelán s potiskem ve formě siluet rokokového páru z porcelánky v Chodově.

V rámci trojrozměrných předmětů se se siluetami setkáváme výhradně na špercích, skle a keramice. Jiné materiály jsou spíše výjimkou. Z nich lze uvést lakovanou papírovou tabatěrku, jejíž víčko je zdobeno malovanou siluetou muže na zlaceném pozadí, z přelomu 18. a 19. století (Krásný Dvůr, KD06122) **[č. kat. 241]**. V této tabatěrce se navíc dochovala uložená silueta ženy a dvojsilueta muže a ženy. O trochu mladší dřevěná tabatěrka ze sbírek v Hrádku u Nechanic má víčko zdobené černou vystřihovanou siluetovanou scénou narození Ježíška (HN02302) **[č. kat. 567]**. Mosazná tabatěrka s velmi kvalitní eglomizovanou siluetou dívky se dochovala ve sbírkách UPM (14.382) **[č. kat. 239]**. Z českého prostředí lze dále zmínit stolek ze zámku v Ratibořicích, jehož deska je zdobena intarzií v podobě zvláštní směsi předmětů, jako jsou knihy, tužka, kružítko, kapesní sluneční hodiny a silueta dámy s kočkou (RT00467) **[č. kat. 316]**. Stolek je datován do první poloviny 19. století. Jiným příkladem je drobný rozkládací psací stůl zhotovený pro královnu Luisu Hohenzollern (dnešní umístění mi není známo, v roce 1917 byl stolek umístěn v Hohenzollernském muzeu v zámku Monbijou u Berlína). Pohledová deska stolu je ozdobena siluetou dítěte **[obr. č. 127]**.[355] Vraťme se však ještě k Ratibořicím. Na nedalekém náchodském zámku se nachází stolní hodiny, čelní strana jejich soklu je zdobena mírně reliéfní siluetou Františka II. hodiny jsou po stranách doplněny o sochu Pallas Atheny a putta (N-00994). V souvislosti s hodinami na tomto místě zmiňme sice zahraniční, ale velmi pozoruhodný příklad stolních hodin francouzské produkce z dílny Jeana Baptista Charlese dit le Jeune datovaných do doby 1810-1815 **[obr. č. 128]**.[356] Hodiny ilustrují Pliniův příběh Korinthie. Kompozice hodin se skládá

[355] Reprodukce stolku je součástí knihy Maxe von Boehna, na straně 201 (vydání 1917).
[356] Černobílé vyobrazení hodin je součástí drobné brožury W. Baiera zaměřené primárně na fotografické techniky, viz: BAIER 1958. Stejný typ hodin byl nabízen v internetové aukci na portálu Chayette & Cheval coby položka číslo 150, viz http://www.chayettecheval.com/html/fiche.jsp?id=6413424&np=11&lng=fr&npp=20&ordre=3&aff=2&r, vyhledáno 12. 2. 2020.

z centrálního tělesa, v němž je umístěn ve spodní části ciferník, pod ním nápis „Dibutade“ a nad ním volná plocha zakončená záklenkem, na němž je umístěn amorek držící pochodeň. Po stranách je osazena soška mladíka, opírajícího se o těleso hodin, a soška Korinthie obkreslující mladíkův stín na volné ploše nad ciferníkem. Na této ploše, je zčásti vyryt mladíkův profil. Hodiny jsou velmi raritní ukázkou zobrazení Pliniova příběhu v médiu uměleckého řemesla, Pliniův příběh byl jinak tématizován výhradně dvourozměrným malířstvím či grafikou. Autor hodin důmyslně propojil motiv milenců a amorka, jenž svítí svou pochodní na scénu, čímž pomyslně vzniká mladíkův stín. To dokonale ilustruje fakt, že počátky malířství jsou spojeny s láskou a se strachem z odchodu milované osoby. Rovněž je zde poukázáno na motiv plynoucího času, ten je však zastaven zafixováním podoby člověka, jehož samotná fyzická přítomnost není věčná.

Závěrem lze pro zajímavost uvést, že předměty zdobené siluetami se relativně často objevují i v nabídkách aukčních katalogů výstavních síní specializujících se na umělecké řemeslo. Pro ilustraci poslouží následující výčet: koflík a podšálek z Míšeňské porcelánky zdobený květinovými girlandami a medailony se siluetami, před rokem 1824 (Wendl Kunst-Auktionshaus, Rudolstadt Thuringen, 64. aukce 2009, položka 2898); sklenice se siluetou muže od Johanna Josefa Mildnera z roku 1803 (Dorotheum Wien, Antiquitäten und Möbel 2009, položka 856); pětice studentských siluet z poloviny 19. století (Hargesheimer & Günther, Düsseldorf, Auktion Varia / Dekorative Kunst 2010, položka 533); klasicistní komoda zdobená antikizující intarzií evokující černofigurové vázové malířství, poslední čtvrtina 18. století (Dorotheum Wien, katalog 2012 Antiquitäten und Möbel, položka 287); sklenice se siluetou cara Alexandra I. od Franze Hansela z roku 1812 (Dorotheum Wien, Antiquitäten und Möbel 2012, položka 1163); sklenice s protějškovou siluetou muže a ženy od Samuela Mohna z roku 1810 (Dorotheum Wien, Antiquitäten und Möbel 2012, položka 1059); porcelánový koflík se siluetou Mozarta z Vídeňské porcelánky, 20. léta 19. století (KAUPP Sulzburg, Kunsthandwerk, Antiquitäten und Gemälde 2012, položka 4277); silueta muže z doby kolem roku 1820 (Dorotheum Salzburg, Osterauktion 2013, položka 121).

VII.6 Tvorba siluet jako zábava a volnočasová aktivita

Tvorba siluet mohla mít podobu ryze intimní domácí aktivity, ale i veřejné společenské události. První přístup k siluetování ilustrují rodinná alba s portrétními siluetami či alba s vystřihovanými květinami. Tento druh siluet se řadí do sféry ruční tvorby sloužící k pobavení i k odpočinku a navazující na dlouhou tradici psaligrafie. Příkladem je již popsané album z NG s vlepenými výstřižky (R 184.023/1-146). Tomuto albu je velmi blízký notes

s humornými vystřihovánkami z první poloviny 19. století původem ze zámku v Uherčicích (Jaroměřice nad Rokytnou, JR13207a031) **[obr. č. 75, 188]**. Tvorba siluet byla nepochybně zábavou jak pro Sophii baronku de Redwitz, jejíž album siluet přátel a příbuzných již bylo zmíněno (Doupov KD6040) **[č. kat. 171]**, tak i pro Franze Josepha Auersperga, jehož humorné siluety ještě budou zmíněny později. Do sféry ženské ruční tvorby lze zařadit ústřižek ručně psaného dopisu s kreslenými siluetkami tanečníků a hudebníků přibližně z poloviny 19. století (Hradec nad Moravicí, HM10469b087) **[č. kat. 358]**, dnes je součástí alba, dříve bylo evidováno v rámci fondu Majorátní knihovny Lichnovských z Voštic, kteří byli posledními majiteli zámku Hradec nad Moravicí. Z konce 19. století zase pochází krabice s vystřihovánkami nadepsaná „*Silhouetten-schneiden. herstellung kunstvoller Arbeiten*" nakladatelství W + S Spiele mit Palette. V krabici jsou uloženy šablony na vystřihování figurálních siluet dětí, dospělých i zvířat (dříve Jemniště, dnes NPÚ ÚPS v Praze JE12488) **[č. kat. 570]**. V souvislosti s dětským světem ještě stojí za zmínku trojice drobných žánrových siluet zobrazující děti při hře, které byly coby závěsné obrazy součástí domečku pro panenky z počátku 20. století (Jemniště, dnes NPÚ ÚPS v Praze JE11786).

Siluetování bylo součástí rodinného života také tehdy, když si rodina pozvala profesionálního siluetistu k sobě domů za účelem vytvoření skupinového rodinného portrétu. Názorným příkladem je silueta manželů Teisslerových s jejich třemi dětmi (NMP ZČM, 64.117) z roku 1846 či rodina Klingnerových z téže sbírky (NMP ZČM 65.589) **[č. kat. 428-429]** přibližně z téže doby. Je příznačné, že většina těchto siluet pochází z období biedermeieru. Siluetování bylo – stejně jako nákladnější malířské portrétování – výjimečným okamžikem, o čemž svědčí elegantní móda, honosnost účesů a šperků siluetovaných osob. Na tomto typu siluet vyobrazení vsedě či ve stoje pózují, na jiných příkladech jsou zachyceni během svých oblíbených volnočasových aktivit. Na siluetě ze zámku v Hoříně je například zobrazena dvojice mladých lidí na houpačce a při klouzání na ledě z počátku 19. století (KT7907-8). V tomto směru je snad nejzajímavější silueta chlapce vystřihujícího siluetu jelena (Náchod, N-00493) **[č. kat. 357]**. S takovýmto typem vyobrazení se na poli reprezentativnějších malovaných portrétů příliš často nesetkáváme, zatímco intimnější ráz siluet zcela vyhovoval zachycení domácí atmosféry. Příkladem je silueta hraběnky Marii Ernestiny Salm-Neuburg, jež se nechala zobrazit v rodinném kruhu. Hraběnka sedí a plete ve společnosti svých tří vnuků a dvou psů, z nichž jeden leží pod stolem a druhý na stole.[357]

[357] LEISCHING 1906, 37

Opakem k tomuto domácímu siluetování bylo pořizování portrétních siluet na promenádách lázeňských měst, během trhů a poutí. Pořídit si svůj stínový portrét patřilo k dobrému vkusu a v případě významných osobností bylo i společenskou událostí. Lázeňské prostředí bylo ideálním místem pro siluetisty, neboť se zde prostřídalo množství zákazníků, kteří měli během svých vycházek dostatek času, aby se na pár minut zastavili a nechali si vytvořit siluetu na památku svého lázeňského pobytu, kterou si buď uschovali, nebo ji zaslali v podobě pozdravu svým blízkým. Tato tradice byla živá ještě na přelomu 19. a 20. století, o čemž nejlépe svědčí siluety britského krále Eduarda VII. (1841-1910). Během svého pobytu v Mariánských Lázních v roce 1899, 1904 a 1907 se nechal vždy siluetovat, o čemž nezapomněli tamní novináři informovat čtenáře. Pokaždé jej siluetoval J. Pick. Díky *Marienbader Tagblatt* a *Marienbader Zeitung* víme, že J. Pick vytvořil několik siluet Eduarda VII. V českém překladu německého originálu znějí tyto novinové články následovně; Marianenbader Tageblatt 30. 8. 1899: „*Princ z Walesu si dal snídani v kavárně Egerländer v pondělí 28. t. m., v níž se nachází ateliér pana Giacoma Picha, který vystřihuje siluety. Silueta* (Silhouette) *je zdařilá. Vystřižení, které zabere asi 3 minuty, prince a jeho doprovod jistě pobavilo.“* Marianenbader Tageblatt 22. 8. 1904: „*Král Anglie povečeřel v sobotu 20. t. m. v hotelu Egerländer. Tabule byla nádherně ozdobena a jídlo a nápoje odpovídalo renomé tohoto proslulého prvotřídního podniku. Král neopomněl, v každém případě vyjádřit uznání hoteliéru panu Kašparu Ottovi. Po večeři si nechal král vytvořit* (silhouettieren) *od siluetisty* (Silhouettisten) *G. Picha siluetu celé postavy. Po skončení si král přál, aby Slatinský paša, který byl s králem, si také nechal udělat siluetu. Večer pojedlo jeho Veličenstvo v lázeňském sále.“* Marianenbader Tageblatt 29. 8. 1907: „*Silueta krále* (die Silhouette des Königs*). O včerejším obědě v Café Egerländer se král odebral s velkovévodou Michaelem Alexandrovičem, princem, a princeznou von Oldenburg a vévodou von Teck k siluetistovi J. Pickovi, který již v dřívějších letech králi vyrobil siluetu – první v tomtéž albu v roce 1899 – a nechal siluety vyhotovit i množství knížat. Nakonec byla králi vyrobena silueta celé postavy, kterou panovník ocenil pochvalou.“ Marienbader Zeitung* 1. 9. 1907: „*Po obědě navštívil král originální chebskou jizbu a okázalý pokoj a odebral se poté s velknížetem Michaelem Alexandrovičem, princem a princeznou von Oldenbrug a s vévodou von Teck k siluetistovi J. Pickovi, který již v dřívějších letech pro krále vyrobil několik siluet, první již v roce 1889 a nechal vyhotovit siluety jednotlivým knížatům. Na závěr byla vyrobena také silueta celé postavy krále, která sklidila potlesk krále.“* Silueta tak známé osobnosti, jakou je Eduard VII., nebyla jen jeho soukromým suvenýrem, ale byla i bezprostředně publikována. Například

zmiňovaná silueta celé postavy krále byla reprodukována v podobě pohlednice ve tvaru lázeňského kalíšku **[obr. č. 129]**.

Je třeba si uvědomit, že společenskou zábavou nebylo pouze samotné siluetování, ale také následná fyziognomická interpretace jednotlivých siluet. Interpretace portrétních siluet tak mohla být poměrně napínavou událostí, kdy před zraky ostatních mohly být odhaleny i záporné rysy siluetovaného. Propojení siluetování s fyziognomií činilo z tvorby siluet aktivitu na pomezí zábavy a (pseudo)vědy, což vyhovovalo tehdejší osvícenské společnosti. Siluetování tedy nepředstavovalo jen zábavu ve formě pózování profesionálnímu siluetistovi, ale také aktivní zábavu a možnost seberealizace i pro méně zručné jedince. Zájem o siluetování a fyziognomickou analýzu zcela odpovídá dobové tendenci propojení zábavy a vědy, respektive pseudovědy.

VII.7 Portrétovaní

Škála klientů se zájmem o siluetování je velmi pestrá a dokazuje, jak rozšířeným fenoménem siluetování bylo. Navzdory dnešnímu zažitému chápání siluet coby levné náhrady portrétních miniatur určené převážně pro nižší střední třídu, se do dnešních dnů dochovalo značné množství siluet šlechticů, panovníků a jiných vysoce postavených osob. Dokonce lze tvrdit, že v první etapě zájmu o siluety na přelomu 18. a 19. století převažuje právě tento druh klientů. Dobová móda se nevyhnula ani církevním hodnostářům. K proměně sociální skladby objednavatelů došlo v průběhu první třetiny 19. století s kulturou biedermeieru. V této době převažují siluety měšťanů, podnikatelů či studentů. Poslední jasně zformovaný zájem o siluety nastal na konci 19. století, kdy se díky učebním pomůckám či domácím stínovým divadlům rozšířilo ponětí o této formě portrétování mezi široké vrstvy. Zároveň se opět v intenzivnější míře setkáváme se zájmem šlechty.

VII.7.1 Šlechta

Šlechtické siluety patří mezi nejstarší domácí siluetovou produkci. Stejně jako siluety příslušníků nižších sociálních tříd jsou jen zřídkakdy opatřeny datací, nicméně pokud známe životní data portrétovaného lze s jistou dávkou opatrnosti odhadnout desetiletí, v němž byl zobrazen. Namátkou lze zmínit Jana Nepomuka Josefa hraběte Buqoye (1741-1803), zakladatele přírodně krajinářského parku Tereziino údolí u Nových Hradů. Jeho paruka je velmi blízká parukám doby Josefa II. a hraběcí siluetu lze vročit do počátku 80. let 18. století (dříve zámek Hořovice, dnes ÚPS v Praze, HO00860ab) **[č. kat. 11].** Přibližně z téže doby pochází siluety manželů Šlikových, konkrétně Josefa Jindřicha (1751–1806), nejvyššího komorníka Českého království a velvyslance v Kodani a jeho manželky Filippiny Ludmily

(1766-1843), kteří byli majiteli rodového sídla v Kopidlně, o čemž svědčí i posmrtný přípis na hraběcí siluetě „*mort a Kopidlno*“ (Hrubý Rohozec, HR02083-4) **[č. kat. 19]**. Mezi rané siluety dále patří podobizna Antona Isidora Lobkowicze (1773–1819), nejvyššího komorníka Českého království (dříve Jemniště, dnes NPÚ ÚPS v Praze JE04510) **[č. kat. 9]** či silueta Kristiána Filipa Clam-Gallase (1748-1805). Clam-Gallas vedl věhlasný pražský společenský salon a rovněž je znám coby zakladatel anglického parku v Klamovce. Jeho eglomizovaná silueta z UPM (18.195) **[č. kat. 266]** je datována rokem 1792. Jedná se o siluetu podloženou zlatou i stříbrnou folií, dekorovanou jemnými rytými festony růží, rodovým erbem a ozdobným monogramem CG.[358] Formou siluety se nechal portrétovat také Hugo František Salm-Reifferscheidt (1776-1836), moravský šlechtic, průmyslový podnikatel, sběratel umění, amatérský speleolog a spoluzakladatel Moravsko-slezského Františkova muzea v Brně. Vystřihovaná silueta jeho polopostavy se dochovala v zámeckých sbírkách v Jaroměřicích nad Rokytnou (JR1193) **[č. kat. 385]**.

Spíše než jednotlivým šlechticům se nyní věnujme několika šlechtickým rodům, s nimiž souvisí větší konvolut siluet, nebo jejichž představitelé se po vícero generací zajímali o portrétní siluety. Na zámku v Krásném Dvoře se dochoval soubor siluet, vzniklý částečně svozy mj. ze zámku Chyše, odkud s největší pravděpodobností pochází siluety hrabat **Lažanských**, kteří Chyši od roku 1766 vlastnili **[č. kat. 368-375]**. Mezi siluetovanými je zakladatel chyšské rodové linie, císařský komoří Prokop II. hrabě Lažanský (1771-1823) a jeho choť Terezie hraběnka Lažanská rozená von Bretfeld zu Kronenburg (1780-1833), která byla dcerou rektora pražské univerzity Josefa Bretfelda (KD595, KD596). Dále jsou zde zobrazeny jejich děti, již v dospělém věku, a to Prokop III. (1798-1868), Vojtěch (1802-1839), Leopold (1808-1860), budoucí moravský místodržitel, a Marianna (narozena v roce 1809). Jednou z dalších siluetovaných je i matka Prokopa II. Walburga hraběnka Lažanská rozená Kolowratová (1751-1794). Jména siluetovaných jsou napsaná tuší přímo na rubu papíru se siluetou, nikoli na rubu rámečku, z toho lze spolu s typem písma usuzovat, že se jedná o původní identifikační nápisy. Obdélné papíry se siluetami byly následně umně složeny a vloženy do oválných či kruhových rámečků. Všichni jmenovaní jsou zobrazení v mladém věku, z čehož je zřejmé, že siluetování mělo v rodině delší tradici trvající minimálně po tři generace. Nejstarší silueta, podobizna hraběnky Lažanské rozené Kolowratové, vznikla přibližně v 80. letech 18. století, siluety jejích vnoučat vznikaly

[358] Ve stejné sbírce se nachází protějšková silueta neznámého muže s monogramem JB 18.196.

přibližně ve 30. letech 19. století. Během této doby se lehce proměnila technika a podoba rámečků, přesto si soubor zachovává víceméně jednotný ráz. Nejstarší silueta je malována tuší a vložena do kovového rámečku s květinovými girlandami a stuhou, mladší siluety jsou vystřihované z černého papíru a vloženy do jednodušších rámečků zdobených stuhou a perlovcem. Především silueta Terezie hraběnky Lažanské je ukázkou mistrné práce s nůžkami a nožíky, jimiž bylo vyřezáno krajkoví na jejich šatech a květiny kolem klobouku. Jiným svozem, tentokrát ze zámku Slabce, se do Krásného Dvora dostalo sedm dřevěných rámečků, dělených vždy na čtyři díly po čtyřech siluetách. Mezi portrétovanými je i rodina jednoho z posledních majitelů slabského panství Alexise Croÿe Dülmen (1825-1898). Mezi portrétovanými jsou také příslušníci rodu Šternberků, což lze patrně vysvětlit příbuzenskými vztahy Alexisovy manželky Františky ze Salmu, jejíž matka byla hraběnka ze Šternberku. Díky rozsáhlým rodinným vazbám napříč jednotlivými rody tak vznikaly pestré kolekce siluet, jako je tomu v případě panství Slabce.

Ze zámku Kynžvart pochází vizuálně jednotný konvolut původně dvanácti siluet uložených do společné etuje (do dnešních dnů se jich dochovalo sedm) **[č. kat. 354]**.[359] Siluety jsou malovány tuší na mléčném skle, některé detaily oděvu jsou proškrabávané. Mezi portrétovanými je kníže Klemens **von Metternich** (1773-1859) (KY4856) a někteří jeho potomci jako syn Viktor a dcera Hermína. Jiným rodem, jehož členové se kontinuálně zajímali o siluety, byli **Berchtoldové**, v jejichž sídle v Buchlovicích se dochoval rozsáhlý soubor siluet. Nejstarší dochované portréty představují mladý manželský pár hraběte Sigismunda (1799-1869) a hraběnky Ludmily rozené Wratislavové (1808-1869) **[č. kat. 260-261]**. Hrabě byl členem uherské šlechtické gardy a jeho maďarské kontakty ilustruje další buchlovická silueta mladé ženy s maďarským nápisem zmiňujícím hraběcí manžele (BC11082) **[č. kat. 360]**.[360] V buchlovické sbírce však převažují siluety rodinných příslušníků a přátel z přelomu 19. a 20. století. Nejvíce jich je zahrnuto v rodinném albu (BC13542) **[č. kat. 538-543]**, do něhož jsou vlepeny jednotlivé lístky se siluetami z let 1889 (Zikmund II. Berchtold, Adolf Trauttmansdorff) a 1909, kdy byla během Vánoc siluetována většina rodiny spolu s příbuznými z rodu Trauttmansdorffů a Károlyi. Mezi portrétovanými byla řada dětí, ale i jejich anglický vychovatel Thomas Manly. Siluety jsou doplněny o jména portrétovaných, zapsaných někdy v domácí variantě jména jako například „Nandine“ místo

[359] Siluety byly vytvořeny patrně ve vícero replikách, protože shodná silueta kancléře Metternicha se nachází i na zámku Veltrusy (VE3682). Od téhož autora pochází silueta neznámého muže ze sbírek UPM 24.948/1.
[360] Magyarfalvi ś Buchlóv-vári gróf Berchtóld Zsigmondné szul. Gróf Vratiszláv lillája 1847.

oficiálního „Ferdinanda“. Vedle alba se v Buchlovicích dochovala řada pohlednic se siluetou odesílatele zasílané zpravidla z chorvatského přímořského letoviska Opatija (na dopisnicích užívána italská verze Abbazia).

Obdobným případem je rod **Parishů**, jenž v českých zemích vlastnil mj. Žamberk, odkud pochází soubor siluet z let 1834-1892. Nejstarší siluetou je chlapecká podobizna Richarda Parishe (1776-1860) (Opočno, Op02714). Dále se do dnešních dnů dochovala podobizna jeho syna Georga Parishe (1807-1881), jenž po svém strýci zdědil právě Žamberk. Jeho silueta je na svou dobu provedena méně obvyklou technikou, jedná se o lavírovanou celofigurální siluetu s náznakem krajinného prostředí (Opočno, OP2726) **[č. kat. 379]**, podobizna je signována F. Frithem. O něco mladší je silueta Georgova bratra Edmunda (1829-1902), jenž působil coby právník převážně v Hamburku, kde vznikla podle přípisu i Edmundova silueta z dob jeho studií z roku 1851 (OP2712). V zámecké sbírce se nachází i siluety manželek obou bratrů, Marie a Heleny, na jejichž rubových stranách je přípis „*osc. Parish fecit 1892*“ a „*1885*“, což by snad mohlo znamenat, že autorem siluet je některý z členů rodiny, konkrétně Oskar Parish (1864-1925), tedy syn Edmunda Parishe **[č. kat. 471]**.

Z přelomu 80. a 90. let 19. století pochází album z fondu **Kinských** (NG, R 235.185-204). Lze jej datovat podle siluety přibližně pětiletého Hanse Wilczeka narozeného roku 1884 **[č. kat. 473]**. Album zachycuje dospělé i dětské příslušníky rodu Kinských a jim příbuzných či spřízněných rodů. Skládá se z jednotlivých grafických listů jednotné úpravy v podobě kruhového medailonu se siluetovaným poprsím, pod medailonem je vždy štítek s vyrytým jménem portrétované osoby. Mezi portrétovanými je Karel kníže Kinský z Vchynic a Tetova (1858-1919), který působil jako velvyslanec Rakouska-Uherska a byl oceněn Řádem zlatého rouna, jeho bratr Rudolf (1859-1930) spolu s manželkou Marií hraběnkou Wilczek a jejich dětmi. Dále jsou zde jejich sestry, a to Elisabeth Wilczek rozená Kinská (1865-1941) a Elisabetha Franziska Montenuovo rozená Kinská (1861-1935). Svými portréty jsou zde zastoupeny i jejich manželé a děti. Album působí reprezentativním dojmem a bylo nepochybně vydáno ve více výtiscích, aby mohlo být věnováno jako rodinný dárek všem zobrazeným. Nejednalo se však o oficiální portréty, o čemž svědčí především domácí varianty jmen siluetovaných dětí jako Mindi, Jellerle, Maritschi, Hansi, ale i dospělých jako Fanny a Elise. Ačkoli listy působí dojmem, že nejen orámování, ale i siluety byly vyryty, při bližším pohledu jsou patrné pomocné ryté obrysové linie. Samotné siluety byly ve skutečnosti velmi pečlivě namalovány tuší a jemné detaily v podobě jednotlivých vlasů byly dokresleny perem.

Do doby na přelomu 19. a 20. století spadá početná kolekce siluet ze Žleb, která dokládá velký zájem tamních **Auerspergů** o umění siluetování. Z jejich majetku se dochovalo například album s 37 samostatnými listy o jednotné úpravě s tuší malovanými siluetami jednotlivých členů rodiny, jež byly podle přípisu zhotoveny G. Walterem během srpna roku 1891 (ZL8272) **[č. kat. 479]**. Druhé album (ZL8285) **[č. kat. 480-516]** obsahuje akvarely, karikatury, humorné kresby a siluety od různých autorů, obvykle členů rodiny. Jedná se o podobizny a karikatury rodinných příslušníků, rodinných přátel a personálu z roku 1859. Část ve formě humorných siluet byla vytvořena Franzem Josefem Auerspergem (1856-1938) a bude jí věnována pozornost v souvislosti s karikaturami.

Do roku 1848 je datován menší soubor vystřihovaných a reliéfně protlačovaných siluet příslušníků rodu **Thun-Hohenstein**. Soubor pochází ze zámku Žádlovice, jehož posledním majitelem byli Dubští **[č. kat. 418-423]**. Na tento zámek patrně přivezla siluety svých příbuzných Rosina Dubská rozená Thun-Hohenstein (1848-1931). Svozem se později podobizny dostaly na zámek Velké Losiny. Potomek Rosiny tyto siluety dodatečně označil jmény portrétovaných. Mezi portrétovanými jsou rodiče Rosiny Josef Osvald (1817-1883) (označen „*Vater meiner Mutter Rosine*“), jeho žena Johana (1834-1915), bratr Heinrich Thun zobrazen v dětském věku, otec Josef Matyáš (1794-1868) i malá hraběnka Rosina Dubská (v té době ještě Thun-Hohenstein) portrétována v prvním roce svého života jako batole sedící v peřinkách (Velké Losiny VL1013). Podobným příkladem je portrét Marie Leopoldiny Sedlnické z Choltic (1812–1898), budoucí manželky poslance moravského zemského sněmu Antonína Widmanna (Jaroměřice nad Rokytnou, JR5380) **[č. kat. 356]**, která byla rovněž portrétovaná jako malé dítě. Rychlá technika siluetování byla zřejmě ideálním způsobem, jak zachytit neposedné děti.

Vedle zvučných šlechtických rodů se mezi siluetovanými setkáme i s příslušníky nižší šlechty, příkladem je rytíř Osvald Wilhelm z Hemfeldu, majitel hradu Vilštejn ve Skalné nedaleko Františkových Lázní. Rytíř od roku 1850 pronajímal hradní i zámecký objekt okresnímu soudu. Jeho vystřihovaná a vytlačovaná silueta je datovaná rokem 1846 a zachycuje rytíře ve středním věku v elegantním oděvu se zlacenou sponou ve vázance (Městské muzeum Mariánské Lázně, 1.249) **[č. kat. 442]**. V Moravské galerii se dochovala vystřihovaná a vytlačovaná silueta Clemense hraběte Ugarte v uniformě (15.898), který působil jako „k. k. oberstleutenant und Dienstkämmeren bei Gr. Kais. Hoh.“ u arcivévody

Ludvíka. Dne 1. 12. 1842 se hrabě zastřelil, o čemž informoval dobový tisk (*Augsburger allgemeine Zeitung*, *Allgemeine Zeitung München*).

Naopak na nejvyšší pozici společenského žebříčku se pohyboval císař **Josef II.** (1741-1790), kterého lze označit za nejčastěji siluetovanou osobu habsburské monarchie. Strohá a účelná forma siluet zřejmě osvícenskému císařovi imponovala, o čemž svědčí i skutečnost, že se roku 1777 osobně setkal s J. K. Lavaterem.[361] Jeho siluety byly v naprosté většině převáděny do grafické podoby a šířeny mezi zeměmi monarchie. Příkladem je silueta císaře v medailonu ověnčeném vavřínovými větévkami, na medailonu sedí orel a v pařátech drží žezlo a meč, okolo medailonu je nápis „*Josephus secundus romanorum imperator*" a pod siluetou je nápis „*à Vienne chez Artaria & Compagl*." (NG, R 155.638; Strahov, GS 3.239) **[č. kat. 39]**.[362] Jedná se o jedno z nejstarších vídeňských nakladatelství specializujících se na výtvarné umění a hudbu, které bylo založeno Carlo Artariem roku 1770. S podobnými atributy byl císař znázorněn vídeňským mědirytcem Augustinem Zengerem (NG, R 140.095, signováno „*Aug Zenger fc*") **[č. kat. 38]**. V tomto případě je silueta kromě orla doplněna ještě o zátiší se lvem, militáriemi a scénou z vojenské bitvy. Na další siluetě opět ze sbírek Národní galerie (R 12.947) **[č. kat. 40]** je silueta Josefa II. stylizovaná do podoby římského imperátora v antické tóze a s vavřínovým věncem umístěné na pylonu postaveném ve volné krajině, nad pylonem se na obláčku vznáší okřídlený génius s ratolestí v ruce a věnčí císařův portrét vavřínovým věncem slávy. Z grafických siluet císaře je třeba připomenout také Löschenkohlův pohled na vídeňskou společnost v Pratru včele s Josefem II. (NG, R 185.757) **[č. kat. 70]**. Löschenkohl pracoval i se samotnou ústřední siluetou Josefa II. opírajícího se o pomník, kterou reprodukoval jak samostatnou siluetu (Kynžvart, KY04244ab) **[č. kat. 71]**. Méně obvyklým vyobrazením císaře je grafický list nadepsaný *Stam Baum der Kayser. König. Armee* a znázorňující „rodokmen" rakouské armády završený siluetou císaře (Strahov, GS 36.228) **[č. kat. 92]**. Ojediněle se můžeme setkat nikoli s grafickou, ale s vystřihovanou siluetou poprsí Josefa II. s ručně připsaným jménem portrétovaného (NG, R 12.937) **[č. kat. 41]**. I přes drobné odlišnosti, které však budou způsobeny spíše časovým odstupem mezi portréty, lze říci, že veškeré zmíněné siluety si jsou navzájem velmi podobné a že jsou tedy věrným zachycením císařovy podoby. Na všech je císař zpodobněn v paruce s dlouhým copem, s nápadně klenutým čelem, výraznějším nosem a nepatrným podbradkem. Velmi

[361] LYON 2007

[362] Výtisk grafiky byl vystaven na brněnské výstavě roku 1906 pod katalogovým číslem 73 coby zápůjčka samotné společnosti Artaria.

zajímavou grafikou se siluetou Josefa II. je již uvedený list *Et Umbra Majestas* ze strahovských sbírek tematizující Pliniův mýtus (GS 3.471) **[č. kat. 42]**. Obdobně výpravně koncipovaný je grafický list alegoricky znázorňující Toleranční patent Josefa II. z roku 1781 **[č. kat. 40]**.[363] Grafika byla vytvořena následujícího roku rytcem Johannem Frederickem Beerem (1741-1804). Grafice dominuje pylon s medailonem se siluetou Josefa II. Pylon je zakončen symboly jednotlivých vyznání jako je kříž, kalich, kotva či klobouk. K těmto symbolům patří i zástupci jednotlivých vyznání (augšpurského neboli luterského, helvetského neboli kalvínského, řeckopravoslavného a také judaismu) stojících před pylonem a hledících na císařovu siluetu. List je doplněn o řadu alegorických postav, jako je Chronos či skupina duchovních otců vznášejících se na nebesích. Skrze ně prochází nebeský paprsek, jenž dopadá na císařovu siluetu a má patrně demonstrovat osvícenost císařova rozhodnutí. Císařova silueta zde tak má formu stínu vzniklého doslova osvícením panovníka paprskem osvícenských idejí.

VII.7.2 Duchovní

V rámci českých sbírek se setkáváme s poměrně početnými siluetami osob pohybujících se v duchovní sféře. Z hlediska vysokých církevních hodnostářů, kteří byli často zároveň příslušníky šlechtických rodů, je to přirozené vzhledem k výše nastíněnému širokému zájmu o siluetování ve šlechtickém prostředí. Existují rovněž analogie ze zahraničního prostředí, příkladem jsou siluety biskupů z Dublinu či Norwiche, obě jsou dílem Augusta Edouarta. Opakovaně se tak v českých sbírkách objevuje silueta **Jana Prokopa Schaaffgotsche** (1748-1813), prvního českobudějovického biskupa, jehož podobu známe ze dvou variantních siluet. Obě varianty jsou ve formě grafických siluet v reprezentativním orámování. První z nich, jejímž autorem je pravděpodobně J. J. Balzer, byla veřejně šířena během biskupova života a zobrazuje jeho siluetu v medailonu umístěném do bohatě členěné antikizující niky zdobené vázou, rozetami a vavřínovým festonem (NG, R 35.280; Sychrov, S-12089) **[č. kat. 91]**. Druhá varianta byla navržena J. B. Juhnem a zobrazuje biskupovu siluetu orámovanou drapérií a dubovými ratolestmi. Tato podobizna byla šířena až po smrti portrétovaného, o čemž svědčí jak samotný nápis, tak i doprovodné atributy v podobě církevních insignií, doutnající pochodně a putti opírajícího se o urnu (NG, R 238.873; Strahov, GS 3.551; Sychrov, S12089) **[č. kat. 309]**. Při srovnání obou portrétů je zřejmé, že oba autoři pracovali s živým modelem, či podle jiného aktuálního portrétu, protože lze velmi dobře vysledovat stopy stáří i shodné fyziognomické rysy.

[363] Jeden exemplář je ve vlastnictví Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Jiným významným církevním hodnostářem, jehož podobu máme zachycenou formou siluety, je pasovský biskup **Leopold Leonhard hrabě Thun-Hohenstein** (1748-1826). Také v tomto případě se jeho podoba dochovala ve formě dvou různých siluet. Starší z nich je malovaná na skle podloženém světlým voskem (Libochovice, LB01394) **[č. kat. 190]**. O něco později vznikla výpravná eglomizovaná silueta na obdélné skleněné desce (20,4 x 14,5 cm), jež zobrazuje imaginární pomník v podobě sloupu, na jehož dříku je hraběcí erb a na vrcholu je osazena biskupova silueta ověnčená větvemi a završená iniciály portrétovaného (Ploskovice, P00325/001) **[č. kat. 191]**. Pomník je situován do obhospodařované krajiny s drobným stavením, keři a stádem ovcí. I přes samotný sloup se pne větev růžového keře, kterou přidržuje putto s motýlími křídly. Z pravé strany se ke sloupu sklání rašící torzo stromu, o nějž je opřen slaměný klobouk. Všechny tyto atributy patrně odkazují na biskupův zájem o přírodu. Ten se nejvíce projevil v jeho košířské usedlosti Cibulka, kterou biskup zakoupil roku 1817. Jedná se o velmi jemnou práci s detailně vyšrafovanými detaily, dobře zvládnutou plasticitou objemů i perspektivou. Pro srovnání stojí za zmínku, že s průhledem na obdobný typ krajiny portrétoval biskupa Josef Anton Kapeller, podle portrétu pak Franz Wrenk vytvořil roku 1799 mezzotintovou reprodukci.

V českých sbírkách se dále dochovala řada siluet neznámých duchovních, namátkou zmiňme eglomizovanou siluetu církevního hodnostáře se solideem a pektorálním křížem v reprezentativním černém dřevěném rámečku s mosaznými ozdobami (NM, H2-21.406) **[č. kat. 251]**, eglomizovanou siluetu neznámého církevního hodnostáře taktéž se solideem a pektorálním křížem na černém pozadí, z něhož vystupuje realisticky ztvárněná eglomizovaná mašle na níž je jakoby zavěšen medailon se siluetou (UPM, 16.598) **[č. kat. 254]**, či soubor vystřihovaných siluet v malovaných květinových rámcích ze strahovské sbírky. Na pražské výstavě byla roku 1913 vystavena silueta Jana Adama Bäumela (†1789), děkana ve středočeských Chorušicích (katalog. číslo 447) a eglomizovaná silueta pátera Karla Ortnera, děkana v Chýnově (†1850) (katalog. číslo 450).

Výjimečné postavení mají v oblasti portrétních siluet duchovních tři konvoluty z grafické sbírky Strahovského kláštera. Jejich ojedinělost spočívá v tom, že se jedná o portréty **členů strahovského premonstrátského kláštera** – tedy řeholních kanovníků, nikoli vysoce postavených „solitérně působící“ hodnostářů. Jejich siluety byly navíc koncipovány jako veřejně a hromadně šířené portrétní album, což nebylo běžné ani v aristokratickém prostředí a k strahovským konvolutům lze jen těžko najít i zahraniční analogie. Z tohoto důvodu je

strahovskému souboru věnován na následujících stranách větší prostor, neboť zatím nebyly souhrnně zpracovány.[364]

V klášterní knihovně je pod signaturou FD IV 23 uložen drobný svazek obsahující 107 portrétních siluet členů strahovského kláštera. Tento konvolut se nachází ve strahovské sbírce v celkem devíti exemplářích a další samostatné siluety jsou uloženy ve sbírkách Národní galerie. Na titulním listu s vedutou kláštera je uveden podrobný název svazku: *Sacri et Canonici Ordinis Praemonstratensis Regiae Ecclesiae Montis Sion Canonicorum Regularium Saeculo XIX. Superstitum Catalogus & Imagines Sciagraphicae Saeculi ejusdem itemque Regiminis Auspicatissimi RR. AADD. Adolphi Joh. Schramek Strahov. Et Milovi Abbatis, Ordinisque per Terras Caeseraes Praesidis, etc. Anno primo. Accedunt imagines quorundum qui saeculo Superiore occubuerunt* (dále jen *Sacri et Canonici*). Titulní list obsahuje informaci umožňující jeho dataci, a to zmínku o opatovi Adolfu Josefu Šrámkovi, který zastával tuto funkci v letech 1800-1803, konkrétně od 5. října 1800, kdy byl infulován **[č. kat. 111]**. Horní hranici datace lze vyčíst z dat uváděných pod jednotlivými siluetami. Tyto drobné texty jsou totiž stejně jako vyobrazení provedeny technikou mědirytu. Obsahují vždy jméno zobrazeného, datum a místo narození a nejdůležitější mezníky v životě dané osoby v souvislosti s klášterem.[365] U několika premonstrátů je uveden 10. říjen 1802 coby primitae, jedná se o chronologicky poslední údaj provedený v grafické podobě. Další údaje, počínaje již 8. prosincem 1802 byly vpisovány k siluetám ručně. V době mezi 5. říjnem 1800 a přibližně 8. prosincem 1802 tedy došlo k vytištění listů. Aktualizované informace k jednotlivým

[364] Některé siluety však byly druhotně reprodukovány, protože se leckdy jednalo o jediný portrét dotyčné osoby. Příkladem je silueta Bohumíra Jana Dlabače včetně dekorativního orámování ze *Syllabu* reprodukována jako celostránková ilustrace na úvodní straně časopisu *Týn* roku 1920. Stalo se tak v souvislosti s publikovaným článkem *První novodobý básník český. Literární silueta z pera tehdejšího strahovského převora, Cyrila A. Straky*. Autor článku věnoval pozornost i samotné siluetě a osobě Jana Lohelia, o něm mimo jiné napsal, že „*…s oblibou prováděl stínové podobizny, jichž celá řada i s postupem výroby se v knihovně strahovské zachovala…Silueta jeho jest nejen archaického kouzla, ale i výstižné charakterisace*.“ Druhá silueta převzatá tentokrát ze *Sacri et Canonici* patří J. L. Öhleschlaglovi a byla zveřejněna ve zvláštním otisku časopisu *Cyril* roku 1927. Část siluet byla prezentována na výstavě v Uměleckoprůmyslovém museu roku 1913. Konkrétně si návštěvníci mohli prohlédnout „*čtyři negativy silhouet krále a královny franc. a angl*.“ (katalog. č. 410), 21 vystřihovaných hlav (katalog. č. 478), svazek *Sacri et Canonici* (katalog. č. 411), *Syllabus* (katalog. č. 428), dvě siluety premonstrátů v malovaných květinových rámcích, Stoppaniho a Grünova silueta provedená technikou verre églomisé (katalog. č. 479 a 480) a další čtyři siluety premonstrátů provedené touto technikou, které se dnes již ve strahovských sbírkách zřejmě nenacházejí. K. B. Mádl ve své recenzi výstavy zmiňuje strahovské siluety: *„Celé série černých a bílých profilů visí na stěnách a řada bílých hlav strahovských premonstrátů v přirozené velikosti maně připomíná starou báj, kterou si Řekové vypravovali o původu všeho umění malířského.“*, viz MÁDL 1913.

[365] Jedná se o následující údaje: Int. neboli introitus/intrabit označující den, kdy kandidát přišel do kláštera, Vest. neboli vestitio, tedy den, kdy přijal řeholní jméno a hábit, Prof. neboli professio, den řeholního slibu, Prim. neboli primitiae, den, kdy řeholník poprvé sloužil mši a Ob. neboli obitus, den úmrtí.

premonstrátům byly do svazku vpisovány ještě roku 1818, což dokazuje zájem řeholníků o toto dílo.

Portréty jsou kromě prvních tří a posledních dvou označeny drobným pořadovým číslem umístěným pod portrétovaným. Podle těchto čísel, provedených grafickou formou, byly jednotlivé listy se siluetami knižně svázány. Pořadí nebylo určeno náhodně, prvním vyobrazeným je Wenceslaus Jos. Leopold Mayer (opatem 1779-1800), dále Josephus Franc. de Winkelburg (doksanský opat 1754-1782), Adolphus Jos. Bern Schramek ([dále Šrámek] tehdejší opat), Milo Joan Grün (opatem po A. J. B. Šrámkovi v letech 1804 -1816). Posledně jmenovaný je označen pořadovým číslem 41, nicméně list s jeho siluetou byl zařazen jako čtvrtý. Všechny ostatní siluety jsou řazeny vzestupně podle pořadových čísel a pořadí zároveň přesně odpovídá (až na jednu výjimku zařazenou na konec svazku) dni, kdy byl zobrazený přijat do kláštera (intro).[366] Matthaues Ant. Mitneker, jenž vstoupil do kláštera roku 1730, je označen číslem 1 a Friedericus Ios. Stietka, intro 1801, číslem 102. Z toho vyplývá, že jednotlivé listy byly vytištěny za opata Šrámka, nicméně svázány ve výsledném pořadí až za opata Grüna, jehož silueta byla z toho důvodu umístěna na čtvrté místo, za předešlé opaty. Provedení siluet má jednotný ráz. Poprsí portrétovaných je zachyceno z pravého profilu v medailonu olemovaném rostlinným dekorem s prostorem pro nápisovou pásku a erb Strahovského kláštera. Grafické orámování dosahuje rozměrů 9,3 x 6 cm.

Vedle konvolutu siluet *Sacri et Canonici* se ve strahovských sbírkách nachází soubor portrétních siluet, jenž je součástí svazku *Series Canonicorum Praemonstratensium qui ab anno Domini 1580 in Monte Sion Pragae vulgo Strahow vixerunt, & usque hodie vivunt, cum compendiosa gestorum & mortis eorum annotatione ex annalibus & necrologiis Sioneis diligenter excerpta* (signatura DK IV 10). Z názvu je zřejmé, že se jedná o soupis členů strahovského kláštera od poslední čtvrtiny 16. století včetně jejich stručných životopisů. Kapitoly spisu jsou nazvány podle jednotlivých opatů, například Loheliani podle Johanna Lohelia (opatem 1580-1612), Questenbergiani, Crispiani atd. Poslední kapitola je věnována

[366] Mezi siluetovanými je řada zajímavých osobností. Například Jan Lohel Öhleschlagl (1724-1788) působil jako regenschori, varhaník a hudební skladatel. Je autorem řady oratorií, pastorálních skladeb či litanií, ale také autor spisu o strahovských varhanách věnovaný opatu V. J. Mayerovi. Také opat Adolf Josef Šrámek (1747-1803) byl talentovaným hudebníkem, hrál na housle a dirigoval na kúru kostela sv. Benedikta. Emmerich J. Petřík (1727-1798) se věnoval hře na violoncello a dirigoval kostelní orchestr na Strahově a v kostele sv. Benedikta na Starém Městě. Jan Marian Mika (1754-1816) byl profesorem německé pastorální teologie na pražské univerzitě, autorem jedné z prvních vysokoškolských učebnic pronunciativní homiletiky. Jeho univerzitním kolegou byl spolubratr Jiljí Chládek (1743-1806), historicky první profesor české pastorální teologie, který byl jmenován roku 1794 rektorem Univerzity Karlovy. Členem Strahovského kláštera byl také Tadeáš Columbani (1728-1799), třetí syn roudnického architekta italského původu Petra Paula Columbaniho.

opatování Gabriela Caspara (opatem 1741-1764) a je v ní uvedeno 38 premonstrátů, 12 z nich je portrétováno v *Sacri et Canonici*. Po poslední kapitole byl do svazku vevázán konvolut portrétních siluet premonstrátů uvedený reprezentativně pojatou titulní stranou s nápisem *Syllabus Canonicorum Regularium Ordinis Praemonstratensis regiae ecclesiae montis Sion exhibens genuinas eorum effigies. Conscriptus a J. Lohelio Schimmel Anno 1802* (dále jen Syllabus) **[č. kat. 76]**. Nápis poskytuje cennou informaci ohledně datace, autorství siluet a textového komentáře, ale také autorství dekorativních grafických orámování jednotlivých portrétů díky dvěma signaturám na titulním listu – Dessiné par J. Quirin Jahn, gravé at imprimé par Jean Balzer á Prague. Grafické orámování portrétů měří průměrně 18 x 13 cm. J. J. Q. Jahn navrhl celkem čtyři různé rámy – klasicistní festonový, květinový, rám zdobený ženskou hlavou, rám s ovocem a liturgickými předměty.[367] Na rozdíl od *Sacri et Canonici* jsou listy v *Syllabu* řazeny abecedně a doprovodné texty s biografickými údaji jsou psány ručně. Soubor *Syllabus* obsahuje 81 siluet, přesněji řečeno 82 – silueta Bohumíra Jana Dlabače po výtvarné stránce evidentně patří do *Syllabu*, během nového převázání svazku však byla zřejmě vyňata a dlouhodobě vystavena světlu, čemuž odpovídá zežloutnutí papíru. Z oněch 82 premonstrátů bylo 80 zároveň portrétováno pro *Sacri et Canonici*, až na některé podrobnosti jsou siluety ze *Syllabu* a *Sacri et Canonici* totožné. Mírně se liší například sklon hlavy a výtvarné pojetí vlasů, které souvisí s výtvarnou technikou, jíž byly siluety v *Syllabu* vytvořeny. Tyto siluety nejsou ryté, nýbrž vystřižené a nalepené do připravených grafických rámů. Ve strahovských sbírkách se navíc dochovaly kresebné obrysy portrétovaných v životní velikosti vzniklé tradičním postupem obkreslení vrženého stínu na svisle připevněný papír **[č. kat. 112, 115-117]**. Podle nich byly vytvořeny zmenšené vystřihované siluety pro *Syllabus* a na jejich základě byly vytvořeny grafické siluety *Sacri et Canonici.*

Dochované obrysy profilů jsou unikem v rámci českých sbírek. Ze zahraničí sice známe příklady, kdy byla již prvotní fáze siluetování – obkreslení stínu portrétovaného v měřítku 1:1 – vnímána jako výsledná podoba a takto velké siluety byly užívány jako dekorace interiérů.[368] V českém prostředí zatím takové užití siluet není známo, papíry s obrysy hlav tak byly zřejmě považovány jen za mezistupeň tvorby a pravděpodobně byl takový papír

[367] Jedinou výjimku tvoří rám s urnou, dvojicí holubic a hořící pochodní, signovaný gravé p. Ch. de Brixen.
[368] JACKSON 1938, 10. Autorka se zmiňuje o celofigurových siluetách vystavených v Lansdowne House Loan roku 1929 zobrazujících Roberta, čtvrtého vévodu z Lancasteru a jeho dvě dcery z roku 1766. Jiné siluety v životním měřítku datované do roku 1777 by měly být umístěny v Townley Museum, Burnley, Lancaster.

druhotně použit. Na Strahově se dochovalo celkem 41 papírů s obrysy hlav,[369] některé jsou označeny jménem portrétovaného, velká část jich je shodných se siluetami v *Sacri et Canonici*, potažmo v *Syllabu*. Vedle nich vytvořil Jan Lohelius obrysy nejméně dalších 11 osob souvisejících nějakým způsobem s klášterem. Nachází se mezi nimi například kuchař Candidus, podle latinského jména pravděpodobně rovněž řeholník, a překvapivě také dvě ženy – Gabriela a Francisca. Je pravděpodobné, že se jednalo o příbuzné autora siluet. Tím byl Ivan Schimmel (1779-1806), jenž vstoupil do kláštera v roce 1779 a přijal řeholní jméno Joanes Lohelius. Loheliovo autorství stojí za zdůraznění, protože dokazuje aktivní zájem řeholníků o tvorbu siluet. Jeden z obrysů navíc zobrazuje Friedricha Schimmela, otce Lohelia. Bohumír Jan Dlabač dokonce zařadil otce i syna Schimmelovi do svého *Künstlerlexionu*.[370] Obrys Friedricha Lohelia se na první pohled liší od ostatních díky jeho světskému rázu v podobě copánku se stuhou a kabátce s fiží. Je pravděpodobné, že dvě zmíněné ženy byly Loheliovy sestry. Mezi listy se dále nachází obrys samotného Lohelia, na němž je perem připsáno „*autor hujus operis*“.[371] Siluety nejsou jediným dokladem Loheliovy výtvarné činnosti. Dochovalo se několik jeho kolorovaných kreslených pohledů na Strahov, na klášter v Teplé a v Doksanech.[372] Samotné listy s obrysy byly zřejmě zachovány díky tomu, že si je Lohelius uschoval jako jakási privatissima. Roku 1804 byl totiž povolán jako kaplan do Mikulovic u Znojma, jež byly přibližně od první poloviny 16. století majetkem Strahovského kláštera. V Mikulovicích zemřel již o dva roky později na tyfus. Na velké části listů je razítko „Farní úřad v Mikulovicích u Znojma“, a to včetně listů s obrysy hlav Gabriely a Friedricha Schimmela. Lohelius si tak vzal listy s sebou do Mikulovic, odkud byly později převezeny zpět na Strahov. Pro dobový kontext doplňme, že se v této době církevní hodnostáři včetně řeholníků v poměrně velké míře aktivně věnovali umění, což vyplývá například z Dlabačova *Künstlerlexikonu*. Většinou se však zabývali – přirozené – hudbou. Výtvarně činných řeholníků zmiňuje z tehdy žijících umělců jen několik, například kapucína Ivana, podle jehož mariánského obrazu byly v Augsburgu vytvářeny grafiky, a kapucína Arona Knoblocha, jenž vytvářel portrétní miniatury.

[369] Na některých z papírů je patrný filigrán v podobě štítku završeného korunkou se symbolem poštovské trubky, pod štítkem je nápis HEIDE. Zřejmě se jedná o produkt papírny v Borešku (Haidedörfel) u Kumru nad Ploučnicí fungující od roku 1790 do poloviny 19. století, jež používala shodný filigrán a nápis. Viz ZUMAN 1934, 8.
[370] Friedrich Schimmel získal hudební vzdělání na Strahově, kde později působil jako chórový zpěvák, současně byl členem kapely knížete Lobkowicze. Jedním z jeho pěti dětí byl právě Jan Lohelius, jehož, jak uvádí B. J. Dlabač, naučil zpěvu a hře na pianoforte. Překvapivě však Dlabač neuvádí, že Lohelius Schimmel pořídil siluety premonstrátů, ačkoli byl sám mezi portrétovanými.
[371] Loheliova silueta byla zařazena do *Sacri et Canonici* i do *Syllabu*.
[372] KUCHYNKA 1918, 111-117

Společným jmenovatelem všech tří souborů (*Sacri et Canonici*, *Syllabus* a vystřihované hlavy) je tedy premonstrát Jan Lohelius. Při převádění vystřihovaných siluet do grafiky a jejich umisťování do architektonických rámů spolupracoval s předními českými grafiky. V případě *Syllabu* se jednalo o Jana Jakuba Quirina Jahna (1739-1802) a Jana Jiřího Balzera (1738-1799), v případě *Sacri et Canonici* jím byl Jan Berka.[373] Je zřejmé, že strahovští premonstráti kladli na cykly svých portrétních siluet vysoké umělecké nároky a vybrali si pro jejich převedení do grafické podoby přední grafiky své doby. Kvalita provedení siluet a vysoký počet výtisků *Sacri et Canonici* dokládá, že se nejednalo o jakousi pozoruhodnost, volnočasovou zábavu či privatissimo, nýbrž že byly portrétní siluety začleněny do tehdejší kulturně-umělecké reprezentace strahovských premonstrátů.

Vytvoření konvolutu siluet pochopitelně nebylo Loheliovou samostatnou akcí. Siluety si u něj nepochybně objednalo vedení kláštera, patrně po předchozích zkušenostech s jeho uměleckou tvorbou.[374] Kulturně a vědecky orientované prostředí Strahovského kláštera bylo ideálním zázemím pro vznik konvolutů siluet. Na tomto místě je nutné se zamyslet znovu nad datací celého souboru siluet. Horní hranice vzniku je přesně daná rokem 1802, jenž je napsán na titulní straně *Syllabu* a vyryt v textech *Sacri et Canonici*. Jak bylo uvedeno výše, listy *Sacri et Canonici* byly svázány do knižní podoby za opata Milo Grüna (1804-1816), titulní list byl vyryt za opata Adolfa Šrámka (1800-1803), zdá se však, že bylo s tvorbou celého konvolutu započato již před rokem 1800 během opatování Václava Mayera (1779-1800). Ivan Schimmel vstoupil do kláštera roku 1779, shodou okolností ve stejném roce, kdy se stal V. Mayer opatem. Mezi vyobrazenými premonstráty se nachází jak samotný V. Mayer, tak Joseph Winkelburg, zemřelý roku 1797. Doksanský opat J. Winkelburg přešel v roce 1782 po zrušení kláštera v Doksanech do Strahovského kláštera. Winkelburgova silueta se svým charakterem nijak neliší od ostatních siluet a zdá se pravděpodobné, že vznikla stejným způsobem – tedy při sezení modelu, nemohla tedy vzniknout po Winkelburgově smrti. Siluetování více než 120 osob (přičteme-li ke 109 siluetám premonstrátů 11 určených obrysů hlav na papíru) bylo jistě

[373] *Sacri et Canonici* není jediným příkladem Berkovy práce pro strahovské premonstráty. Roku 1797 zachytil v grafice pohled do interiéru nově dokončeného Filosofického sálu Strahovské knihovny. Pro tamní knihovnu vytvořil, jak uvádí B. J. Dlabač, frontispis s nápisem „*Religioni, Patriae, Sioneorum Profectui*“ (1797), vzpomínkový list (Monument) dedikovaný klášterem Josefu II. s popisem malířských děl ze Strahovské knihovny (1797) či vzpomínkový list opatu Václavu Josefu Mayerovi (1800). Jak uvádí B. J. Dlabač, nechal na jeho vlastní náklady J. Berku vytvořit portrét opata Jana Lohelia (opatem 1586-1612) a svého současníka a spolubratra Jana Lohelia Oehlschlagela, viz Dlabacz 1815, 139-140.

[374] Ve strahovských ani dalších českých sbírkách se nenacházejí siluety signované Loheliem nebo jemu připisované, nicméně se nabízí Loheliovo autorství u skupiny vystřihovaných siluet duchovních osob v malovaných květinových rámcích (Strahov GS 646-650/zl). Je ovšem pravda, že vedle shodných rysů jsou zde i drobné změny (nakreslené řasy a náznak rukávu), ke kterým však mohl autor dospět v průběhu svého dlouhodobějšího zájmu o siluetování.

časově náročné a vznikalo průběžně. Tomu nasvědčuje i skutečnost, že v několika málo případech se podoby siluet u jednotlivých premonstrátů liší. Nejmarkantněji je tomu u Philippa Neria Arbese (Intr. 1774) a opata Milo Grüna (Intr. 1769). Jejich siluety v *Syllabu* a *Sacri et Canonici* sice nesou shodné fyziognomické rysy, na vystřižených siluetách *Syllabu* však vypadají přibližně o deset let mladší než na rytých siluetách *Sacri et Canonici*. Je zřejmé, že podobizny některých starších premonstrátů byly před vytištěním *Sacri et Canonici* aktualizovány. Nakonec je třeba revidovat dataci celého *Syllabu*. Díky signovaným grafickým rámům je zřejmé, že mohly být vytvořeny nejpozději v roce 1799. Tehdy totiž zemřel Jan Jiří Balzer, který grafické rámy ryl. Vepsaný rok 1802 na titulní stránce tak odpovídá celkovému dokončení souboru, kdy do předem vyrytých rámů byly postupně dolepeny vystřižené siluety. Z výše uvedeného je zřejmé, že myšlenka vytvořit siluety premonstrátů vznikla již v posledních letech opatování Václava Mayera (před rokem 1797) a byla postupně realizována.

Identifikování „ideového otce“ klášterních siluet bylo nutné k jejich zapojení do širšího kulturního kontextu panujícího v té době ve Strahovském klášteře. Za svého dlouhého opatování musel Václav Mayer čelit josefínským reformám. Přes četná omezení však nebyl kulturní život na Strahově utlumen,[375] o čemž svědčí především vybudování Filosofického sálu Strahovské knihovny. Stavba vzniklá na místě sýpky byla navržena Janem Ignácem Palliardim, na průčelí je umístěna datace 1783. Interiér knihovny byl koncipován pro mobiliář převezený ze zrušeného premonstrátského kláštera v Louce u Znojma a vyzdoben známou nástropní malbou *Duchovní vývoj lidstva* od Antonína Maulbertsche z roku 1794. Knihovna se stala brzy proslulou i v zahraničí, jak o tom svědčí kniha návštěv vedená od roku 1792. Nejvýznamnějšími návštěvníky z námi sledovaného období byl britský archeolog a státník sir William Hamilton.[376] Pro zajímavost uveďme, že jeho žena mimo jiné vystřihovala siluety, jež byly v roce 1915 vystaveny na výstavě v americkém Baltimoru.

Vybudováním Filosofického sálu knihovny dal klášter jasně najevo svůj podíl na kulturním a vědeckém rozkvětu země, což byl významný argument proto, aby byl klášter v době josefinských reforem zachován. Vedle ideového poslání byl nový knihovní sál pochopitelně potřebný také z praktického hlediska. Ze zrušených klášterů byly skupovány svazky a stávající Teologický sál knihovny již nedostačoval. Václav Mayer dále koupil početnou

[375] ČERMÁK 1877, 117. V důsledku reforem bylo zrušeno několik premonstrátských klášterů, ukončena výuka na Norbertinské koleji, zrušen strahovský špitál sv. Alžběty, omezeny kanovnické hodinky, zpěv na kůru strahovského klášterního kostela, v neposlední řadě bylo zakázáno pochovávání bratrů pod chórem kostela.
[376] PAŘEZ – POKORNÝ 1995, 5

sbírku knih kancelisty královského fiskálního úřadu Jana Heidla a část knihovny bibliofila Josefa Antonína rytíře Rieggera.[377] V té době již v knihovně působil Bohumír Jan Dlabač, který začínal na Strahově nejprve jako vokalista, v roce 1776 vstoupil do noviciátu a roku 1781 se stal pomocníkem knihovníka Adama Urbana. Za opatování V. Mayera se stal skriptorem a pomocníkem bibliotékáře Kašpara Bauška, následně se stal druhým bibliotékářem a roku 1802 prvním knihovníkem. Tomu předcházelo jeho jmenování členem Královské české společnosti nauk roku 1796.[378] Na skladbě knih z klášterní sbírky měla vliv i odborná specializace některých řeholníků zabývajících se například numismatikou či astronomií. Mezi svazky se zdaleka nenachází jen církevní knihy, v knihovním fondu jsou uloženy mimo jiné Ezopovy *Bajky* vydané roku 1488, *Spis o nových zemích a Novém světě* Ameriga Vespuciho (1506), Koperníkovo *De Revolutionibus orbis coelestium* (1543), Cicerovo *Orationes* (1555) zakoupené po polovině 17. století z majetku tajného rady císaře Rudolfa II. Z novějších titulů získaných do Strahovské knihovny překvapí asi nejvíce francouzská Encyklopedie uložená mezi prvními svazky ve Filosofickém sále, což dokládá liberální přístup a touhu po vědění strahovských premonstrátů. Mezi knihami se nachází i svazky související s fyziognomií. Strahovští premonstráti byli obeznámeni s myšlenkami J. K. Lavatera, byť jen prostřednictvím jeho spisu *Etwas über Pfenninger* z roku 1793. Z hlediska zájmu o fyziognomii a lidský charakter je nejpodstatnější kapitola *Charakterzüge von Pfenninger*, švýcarský duchovní Johann Konrad Pfenninger totiž již od mládí trpěl nervovými slabostmi a migrénami. Lavater je ostatně autorem překladu dalšího zajímavého strahovského svazku *Philosophische Palingenesis*. Ve Strahovské knihovně se sice nenachází Lavaterovy *Physiognomische Fragmente*, Lavater je v ní vedle výše uvedených děl zastoupen knihou *Fyziognomik. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, vydanou vídeňským nakladatelem J. P. Sollingerem roku 1829, tedy až po Lavaterově smrti i po vzniku strahovských siluet. Jedná se v podstatě o shrnutí prvních tří dílů *Physiognomische Fragmente* doplněné o Lavaterovu biografii. Z velké části se kniha drží rozčlenění původního spisu, avšak neobsahuje kromě Lavaterovy podobizny žádné ilustrace, tedy ani žádné siluety. Přesto je přítomnost této knihy ve Strahovské knihovně zajímavá. Součástí knihovny je řada dalších svazků věnovaných fyziognomii. Vůbec nejstarším z nich je *Physiognomiae et chiromantiae compendium* (1551) italského badatele Bartholomaea Coclese a podobně zaměřené *Physiognomica et chiromantica specialia* od Rudolpha Gocleniuse (1651). Oba autoři rozšířili fyziognomii o chiromantiku, založenou na stanovení diagnózy na základě čtení z ruky. Ve

[377] PAŘEZ 2014, 16
[378] STRAKA 1920-1921, 111-114

Strahovské knihovně je zastoupen i Giovanni Battista Della Porta, a to svazkem *Physiognomiae coelestis libri sex* z roku 1600 s bohatými ilustracemi, založenými na porovnávání lidských profilů a na podobnosti rysů lidských tváří a zvířecích hlav. Velmi zajímavým dílem je *Abhandelung der meisten Kranckheiten des menschlichen Leibes nebst derselben sicheren Cur…: Tractat wie des Menschen Neigung nach seiner Physiognomie zu erkennen* z roku 1717 sepsané Johannem Heinrichem Praetoriem.[379] Jak sám autor píše v první kapitole *De objecto Fhysiognomiae*, chápe slovo fyziognomie v nejužším slova smyslu – umění rozpoznat ve tvaru a proporcích obličeje inklinování osoby k dobru či k zlu, tedy rozpoznat jeho charakter.[380] Ve druhé kapitole *De principiis Physiognomiae* se Praetorius odkazuje na Aristotela, jenž se jako jeden z prvních věnoval ve svém spisu *První analytiky* a textech o přírodě myšlence vztahu mezi lidskou podobou a charakterem. Praetoria zajímá analogie mezi tvarem lidského obličeje a hlavy zvířat a přiřazuje lidské charaktery ke čtyřem elementům. Třetí kapitola je nazvaná *De Affectionibus Physiognomiae* a Praetorius v ní věnuje pozornost nejen tvarům lidské hlavy, ale i celého těla. Zajímá ho mimo jiné barva vlasů a očí, tvar čela, obočí, brady a krku. Tyto teorie autor využívá v dalších kapitolách, kdy předkládá řadu léků na různé bolesti a onemocnění. Obdobné úvahy o propojení fyziognomie a lékařství jsou rozvinuty v dalším strahovském svazku. Jedná se o francouzský spis *L'astrologie et physiognomie en leur splendeur* (Astrologie a fyziognomie v jejich nádheře) lékaře a astrologa Jean Taxila z roku 1614. Zcela zásadní pro téma siluet a fyziognomie je přítomnost následující slavné příručky Philippa Heinricha Perrenona *Physiognomisches Cabinet für Freunde und Schüller der Menschenkenntnis* z roku 1780.

Ve strahovské knihovně se dochoval poměrně početný tematický soubor knih věnovaných fyziognomii, pocházející většinou ze 17. a 18. století. Není možné s naprostou jistotou zjistit, kdy byly jednotlivé svazky pořízeny strahovskými knihovníky. Vzhledem ke starým knihovnickým razítkům či přípisům, jimiž jsou svazky většinou opatřeny, a rozkvětu Strahovské knihovny v druhé polovině 18. století je však velmi pravděpodobné, že byly tyto svazky přítomné ve Strahovské knihovně ještě před koncem 18. století. S větší mírou jistoty to platí především o svazku *Briefwechsel über einige Gegenstände der Physiognomie und Pathognomie* z roku 1786 opatřeném ex libris kanovníka Emmericha Petříka a o knize *Physiognomisches Cabinet,* na jejíž titulní stránce je nápis „*Bibliotheca Straoviensis*" provedený obdobným rukopisem jako například texty v *Syllabu*.

[379] Johann Heinrich je dále autorem spisku *Kurze Anweisung zur Physiognomie* z roku 1714.
[380] PRAETORIUS 1717, 1

Zájem o portrétní siluety velmi pravděpodobně souvisel s pestrou sběratelskou činností kláštera. Kromě knih sbírali strahovští premonstráti obrazy, kresby, grafiky, mince, medaile a přírodniny. Úzká souvislost se nabízí především v zájmu premonstrátů o numismatiku. Vztah mezi profily portrétovaných panovníků na mincích a portrétními siluetami byl již naznačen v úvodní kapitole. Přibližně od roku 1750 se někteří řádoví bratři začali zabývat numismatikou a roku 1773 vznikl spis *Numophilacium*, katalog antických, císařských, královských a korunovačních mincí.[381] Některé mince byly zakoupeny z pozůstalosti barona Karla Jana Ebena z Brunnu společně s přírodninami a starožitnostmi a staly se součástí strahovského kabinetu kuriozit. Za touto koupí nestál nikdo jiný než opat V. Mayer a byla podnícena studiem přírodních věd ve Strahovském klášteře. Řada bratrů se totiž věnovala i pedagogické činnosti. Václav Mayer rovněž položil základy mineralogické sbírky, a to díky koupi sbírky zemského rady, rytíře Krische. Je zřejmé, že opat Mayer dbal na rozvoj vědy a kultury v klášterním prostředí. Jednalo se nepochybně o pozoruhodnou osobnost. Byl rovněž svobodným zednářem a členem lóže U Tří korunovaných sloupů.[382]

V neposlední řadě nalezneme ve sbírkách strahovského kláštera řadu portrétních, ale i několik žánrových siluet. Strahovskou sbírku siluet lze rozdělit do tří tematických částí: další samostatné portréty strahovských premonstrátů, portréty významných osobností (Johann Prokop von Schaaffgotsche, saský dvorní kazatel Johannes Aloysius Schneider, Josef II., Josef Dobrovský, Karel Alois kníže Fürstenberg atd.) a varia. Z hlediska technického provedení jsou ve sbírce výjimečné eglomizované siluety Johanna Baptisty Stoppaniho a opata Milo Grüna. V případech obou premonstrátů byly použity profily pořízené Janem Loheliem. Grünova podobizna je umístěna v medailonu obklopeném jakousi kamennou zdí, v níž je zasazena opatská berla a mitra. Stoppaniho podobizna je zasazena do typického klasicistního rámu v podobě pomníku s vázou a vavřínovými festony. Na zadní straně obou portrétů je připsána informace, že byly přivezeny roku 1911 páterem Josefem Burdou, kaplanem z Mikulovic, na žádost knihovníka. Jan Lohelius si tak zřejmě tyto obrázky odvezl roku 1804 ze Strahova s sebou do Mikulovic (inv. č. 4.585 a 4.586) **[č. kat. 118, 121]**. Ve strahovských sbírkách se rovněž dochovala například již zmíněná grafika *Et Umbra Majestas* či grafický list *Vier geheim verborgene Silhouette von ausserordentlicher Aehnlichkeit des unglücklichen Königs und der Königin von Frankreich, wie auch des Königs und der Königin von England*, kterému bude věnován prostor v souvislosti s jeho autorem Josefem Berkou.

[381] Titulní list katalogu vyzdobil kresbami mincí pozdější opat Adolf Šrámek.
[382] PAŘEZ - POKORNÝ 1995, 4

Strahovské konvoluty jsou výjimečnou ukázkou zájmu o siluetování v klášterním prostředí. Jedná se o velmi kvalitní produkci, která je zajímavá kulturním prostředním kláštera, z něhož vzešla, tak osobou svého tvůrce, jenž byl sám řeholníkem. Zájem duchovních o vlastnoruční tvorbu siluet je něčím výjimečným a s jistou opatrností jej lze označit za české specifikum. Alespoň v literatuře uvedené v úvodních kapitolách nenalézáme zahraniční analogie. Naopak v českém prostředí se po bok Jana Lohelia řadí bzenecký děkan Arnošt Heinrich a jindřichohradecký probošt Vojtěch Benedikt Juhn. K této trojici lze nepochybně přidat i řadu dalších anonymních duchovních, kteří svá díla nesignovali, nebo se o jejich tvorbě nedochovaly písemné prameny. Zatímco byla v případě strahovských siluet zdůrazněna spíše skladba portrétovaných řeholníků, bude u V. B. Juhna a A. Heinricha věnována pozornost jejich samotné tvorbě a z toho důvodu jsou oba zařazeni do kapitoly věnované autorům siluet.

VII.7.3 Studenti a představitelé vojenské sféry

Tyto zdánlivě odlišné společenské skupiny jsou zařazeny do společné kapitoly z důvodu obdobné pozornosti, s níž byly zobrazovány oděvy a uniformy portrétovaných. Po vzoru německy psané literatury lze skutečně mluvit o takzvaných uniformovaných siluetách, kdy různé odznaky a barevné stuhy charakterizují vojenskou hodnost či příslušnost k univerzitě a z toho důvodu bývají obvykle provedeny v barvě, čímž kontrastují s jinak monochromní siluetou, popřípadě bývají alespoň detailněji vykresleny. Z tohoto důvodu tyto siluety pochopitelně zachycují obvykle polopostavu, nikoli pouze poprsí. Ukázkou z vojenského prostředí je tuší malovaná silueta neznámého důstojníka přibližně z 30. let 19. století s červeným lemováním knoflíků, bílo-žlutým límcem a zelenou ozdobnou šňůrou (Kynžvart, KY8995), eglomizovaná silueta husarského důstojníka s jemně vyrytým krumplováním (UPM, 18.919) **[č. kat. 258]**, eglomizovaná silueta vojenského hodnostáře s epoletami na ramenou a vyznamenáním na hrudi (UPM, 81.858) **[č. kat. 257]** nebo malovaná silueta muže s vyškrabávanými detaily uniformy, šavlí a zlacenými knoflíky (Karlovy Vary, 854) **[č. kat. 415]**. Silueta byla pro vojáka i následnou vzpomínkou na jeho službu, čemuž by odpovídal památník vojáka s kresbami, mezi nimiž je silueta důstojníka pořízená v Piacenze roku 1839 (Hrubý Rohozec, HR11009/044) **[č. kat. 384]**. Jiným příkladem je silueta Alexandra Kálnokyho ve vojenské uniformě ze září roku 1908 (Lysice, LS17503) **[č. kat. 546]**.

V případě studentských siluet bývají portréty doplněny o přípisy psané obvykle tužkou obsahující jméno dárce a obdarovaného, název univerzitního města a dataci ve formě letního

či zimního semestru daného roku. Přípisy odkazují na hlavní funkci studentských siluet, tedy vzpomínkovou funkci, kdy si studenti navzájem vyměňovali své siluety před ukončením studia. Siluety bývají malované lavírovanou tuší a doplněny barevnými doplňky v podobě čepice, šerpy a stuhy upevněné na saku v barvách univerzity. Prakticky všechny siluety, jež lze v českých sbírkách označit za studentské, pocházejí z německých univerzit, odkud si je přiváželi čeští adepti vysokoškolského studia jako suvenýr. Siluetovanými osobami tak jsou často studenti cizích národností, o čemž svědčí jejich jména. Jedná se o studenty nejrůznějších oborů – medicíny, techniky, lesnictví, ale také teologie (Slezské zemské muzeum, U 911 A). Mezi německými vysokými školami jsou v našich sbírkách zastoupeny univerzity v Lipsku (NTM, 19.621) **[č. kat. 402]**, Karlsruhe (MG, 10.888), Heidelbergu (MG, 10.887) **[č. kat. 406]**. Ve Slezském zemském muzeu se nachází silueta studenta navštěvující v letech 1847 a 1848 univerzitu ve švýcarském Lausanne (U 910 A). V Muzeu Karlovy Vary se dochovala trojice siluet mladých mužů ve shodném provedení a zarámování (Uo 724-6) **[č. kat. 403-405]**. U dvou z nich je zmíněn Freiberg, patrně se tak jedná o studenty technické univerzity v saském Freibergu, jejímiž barvami byla červená, zelená a zlatá, které se objevují na čepicích a trikolórách portrétovaných. U všech tří portrétů je na líci přípis s věnováním jistému Castellimu doplněný o dataci z let 1841, 1842 a 1843. Onen Castelli byl zřejmě obdarovaným, který si se svými spolužáky navzájem vyměnil na památku svou siluetu. Obdobným příkladem je malovaná lavírovaná silueta mladíka v obleku s věnováním „*Im lieben Freunde Steinbrecher z. f. E.* (snad zur freundlichen Erinnerung) *Leipzig Ostern 1855 R. Teuhler*“. Mladík jménem Teuhler se nechal siluetovat a daroval svou siluetu s věnováním příteli Steinbrecherovi (depozitář NPÚ). Mezi siluetovanými studenty se setkáme i se známými jmény, jako je Zikmund Berchtold z Uherčic (1834-1900), jenž se nechal v roce 1856 zachytit coby student v Aschaffenburgu, kde studoval na tamní lesnické škole (Buchlovice, BC12941b14) **[č. kat. 401]**. Později působil jako poslanec Říšské rady. Celý jednotně provedený soubor šestnácti velmi kvalitních malovaných siluet polopostav je spojen se jménem Karla svobodného pána Korb z Weidenheimu (1836-1881), jeho otec byl povýšen roku 1860 do šlechtického stavu a zakoupil zámek v Bezděkově, nechal jej přestavět ve stylu anglické neogotiky podle plánů Ignáce Vojtěcha Ullmanna. Karel Korb z Weidenheimu spravoval rodinné statky, věnoval se rovněž rozvíjející se železniční dopravě a určitou dobu byl ministrem obchodu v Taaffeho vládě. Soubor siluet zobrazuje mladé muže v oblecích, často s klobouky na hlavě. U každé siluety je přípis se jménem portrétovaného, s věnováním „*C. Ritter von Weidenheim*“, místem pořízení „*Tharandt*“ a datací 1854-1855. Na studentské prostředí odkazuje jak věk portrétovaných i samotného adresáta, kterému bylo v té době 19

let, tak označení „*Sommersem. 55*“, které se objevuje na některých podobiznách a samozřejmě také lokalizace do saského města Tharandt, kde od roku 1816 fungovala Königlich-Sächsische Forstakademie. To rovněž vysvětluje, proč je asi třetina portrétovaných zobrazena v nádherně vymalovaných mysliveckých úborech. Mezi siluetovanými je například jistý R. Eckermann, L. Pompe, F. Widmann, V. Urbanowski či A. Traxler, což napovídá mezinárodnímu zájmu o tuto lesnickou školu. Soubor je nepochybně dílem jednoho autora, zřejmě místního siluetisty, který využíval dobové obliby ve studentských siluetách. Tento autor musel vytvořit desítky siluet, aby si je jeho zákazníci mohli mezi sebou vzájemně vyměňovat. František Korb z Weidenheimu si siluety, které mu darovali jeho spolužáci, odvezl s sebou na rodové sídlo do Bezděkova, kde je nechal opatřit zasklenými rámečky. Svozem z Bezděkova, který je dnes v soukromých rukou, se siluety dostaly do sbírek zámku v Jindřichově Hradci (JH4959, JH5865-5879) **[č. kat. 407-413]**.

Většina studentských siluet pochází ze 40. a 50. let 19. století a je kulturně cenným dokladem o portrétování specifické společenské vrstvy tvořené studenty, kteří by si obvykle nemohli dovolit pořízení malovaného portrétu. Lehké a snadno multiplikovatelné a transportovatelné siluety pro ně byly navíc ideálním způsobem portrétu věnovaného na památku spolužákům. Studentské siluety lze označit za specifický druh siluet, které jsou svou formou i charakterem na první pohled snadno odlišitelné od ostatních portrétních siluet.

VII.7.4 Měšťané a úředníci

Portrétní siluety úředníků, podnikatelů a jejich rodin, které lze označit širším pojmem měšťanstva, se začaly logicky objevovat v souvislosti s kvantitativním i společenským vzrůstem této sociální skupiny před polovinou 19. století. Většinu měšťanských siluet tak lze spojit s kulturou biedermeieru, s níž koresponduje i důraz na rodinnou pospolitost. Ve větší míře se tak objevují společné rodinné siluety, leckdy se snahou o znázornění vzájemných vztahů mezi portrétovanými (žena s dítětem na klíně, Kozel, KZ2068) **[č. kat. 453]**. Stejně tak se častěji setkáme se samostatnými siluetami dětí, a to již i v kojeneckém věku, což bylo dříve spíše výjimkou.[383] Jako příklad lze uvézt společnou siluetu chlapce a malého děvčátka ve formě celofigurální vystřihované a vytlačované siluety (UPM, 17.797) **[č. kat. 451]**. Chlapec je zobrazen v oblečku s velkým límcem z bílého papíru, dívka v jedné ruce drží kytičku a v druhé koš plný květin. Jiným příkladem je silueta polopostavy dítěte v košilce držící v ruce ptáčka (UPM, 24.948/2) **[č. kat. 424]**. Obě dětské siluety jsou charakteristickými

[383] Proškrabávané protějškové siluety chlapce a děvčátka z počátku 19. století z UPM 18.295 a 18.296 **[č. kat. 349-350]**.

zástupci dobové produkce také tím, že jsou vyrobeny typickou biedermeierovou technikou reliéfně vytlačovaného dekoru a také tím, že zachycují polopostavu či celou postavu portrétovaných. V této době se také setkáváme se snahou některých autorů o naznačení prostoru či pózy siluetovaných, jako je tomu třeba u siluety muže sedícího na židli (Kozel, KZ4226). V českých sbírkách je přirozeně nepřeberné množství siluetovaných měšťanů, na následujících stránkách je tedy prezentována jen část z nich. Rozhodujícím kritériem při jejich výběru byly identifikační přípisy či signatury autorů, díky nimž známe jméno a někdy i zaměstnání siluetované osoby. Z hlediska národních dějin a dějin umění se většinou jedná o zanedbatelné osoby, z hlediska sociálních a kulturních dějin a v kontextu převážně anonymní produkce siluet však jde o velmi cennou možnost, kdy lze portrétní siluetu spojit s osudy reálných osob. Siluety měšťanů ilustrují pestrou škálu dobových profesí i geografickou působnost siluetistů v českých zemích. Pro větší přehlednost jsou zde měšťanské siluety uspořádány podle měst, z nichž zobrazení pocházejí, či kde byly samotné siluety pořízeny. Pokud nebude uvedeno jinak, pochází siluety ze 40. až 50. let 19. století.

Tento stručný přehled zahájíme v **Praze**. Ve sbírkách UPM se nacházejí dva medailony s eglomizovanými polopostavami dívek v empirových šatech (GS 7.585 a 7.586) **[č. kat. 220-221]**. Podle původní inventární karty z roku 1897 se jedná o dcery pražského lékárníka Hubatky. Eglomizovaná silueta dcery jiného pražského lékárníka Hubáčka se pro změnu dochovala ve sbírkách MMP (HD 1.887). Ze stejných sbírek pochází eglomizovaná silueta Terezie Bergauerové, manželky kontrolora pražského purkrabství, z doby kolem roku 1835 (H 38.863) a dále vystřihovaná a vytlačovaná silueta polopostavy jistého pana J. Pokorného z Prahy (H 19.501) **[č. kat. 462]**. Je možné, že se jedná o příbuzného siluetovaných osob ze souboru vystřihovaných siluet členů rodiny Pokorných a Liebscherů z UPM (GS 17.791-17.797). Po smrti MUDr. Pokorného se jeho žena Marie (1826-1896) provdala za c. a k. stavebního inženýra Josefa Liebschera (1819-1877) a jejich synové byli malíři Karel (1851-1906) a Adolf (1857-1919) Liebscherovi. Pro zajímavost uveďme, že se ve sbírkách UPM nachází daguerrotypie MUDr. Pokorného a jeho manželky Marie (GF-27.342),[384] musela být pořízena těsně před manželovou smrtí přibližně na konci 40. let 19. století. Ženu na daguerrotypii lze porovnat se siluetou ze souboru portrétů Pokorných a Liebscherových, a to se siluetou GS-17.795 **[č. kat. 448]**. Na pražské výstavě roku 1916 si mohli návštěvníci prohlédnout siluety členů rodiny Jana Hlaváče, sládka U Šenfloků z let 1846-9. Měšťanský

[384] http://www.daguerreobase.org/cs/type/5372e8da-25d3-8257-e1ad-5582a6c5745a , vyhledáno 2. 3. 2020

dům U Šenfloků (nebo také Na Korábě či U Žabků) dodnes stojí přibližně v polovině Václavského náměstí.

Vedle Prahy byla významnými centry siluetování lázeňská města. V tomto případě se však nezaměříme na lázeňské hosty, kteří si své siluety odvezli s sebou domů, ale na místní obyvatele. V Muzeu **Karlovy Vary** se dochovala silueta Josefa Roschera (1769-1838), tamního puškaře (Büchsenmachermeister in Karlsbad) (Uo 720) i silueta Franze Leinera, kontrolora poštovního úřadu v Karlových Varech Varech (Postsamtskontrollor) (Uo 723) **[č. kat. 386-387]**. Pokud lze přípis na rubové desce tak chápat, byl F. Leiner portrétován dne 19. 7. 1830 ve věku 80 let coby penzista. V Městském muzeu **Mariánské Lázně** se nachází vystřihovaná a vytlačovaná silueta doktora Franze von Fábera, hospodářského inspektora (Landwirtschafts Inspektor) z roku 1847 (1.250) **[č. kat. 441]**. Vytlačovány jsou i takové detaily jako kostkovaný vzor na jeho vestě a knoflíkové dírky. V téže sbírce se dochovala společná vystřihovaná a vytlačovaná silueta starších manželů Josefa a Theresie Kadových (1.242) **[č. kat. 444]**. Pan Kada působil jako sládek v panském pivovaru na Kynžvartě. Od téhož autora pochází ještě samostatná silueta paní Kadové (1.243) **[č. kat. 452]**. V mariánskolázeňských sbírkách se dále nachází vystřihovaná a vytlačovaná silueta pana Ströhra, starosty města Stříbra (1.246) a vystřihovaná a vytlačovaná silueta staršího muže v obleku s listinou v ruce (1.248) **[č. kat. 440]**, jenž je označen na dobovém přípisu na rubu jako „Stadtskomandant zu Eger“ v letech 1835-1854. Tato funkce mohla znamenat například velitele sboru dobrovolných hasičů nebo také velitele tzv. měšťanského vojska. Do nedalekého Sokolova je situována silueta muže s parukou z konce 18. století, která je zezadu opatřena druhotným přípisem „*Urgrosseltern Heidler, Falkenau*“ (Kynžvart, KY4265) **[č. kat. 34-35]**.

Zůstaňme ještě v západních Čechách a věnujme pozornost **Plzni**. Národopisné oddělení ZČM poskytuje cenný přehled siluet identifikovaných plzeňských měšťanů. Nejstaršími z nich je eglomizovaná silueta Jana Josefa Morgensäulera (1748-1816), knihtiskaře v Plzni, a protějšková silueta jeho manželky Růženy (NMP 3.801 a 3.802) **[č. kat. 252-253]**. Morgensäuler byl zakladatelem novodobého knihtisku na území Plzně, nejprve působil v Praze u známého vydavatele J. F. Schönfelda, od konce 80. let 18. století provozoval v Plzni tiskárnu a půjčovnu knih. Morgensäuler spolupracoval mimo jiné s Janem Berkou. Po manželově smrti převzala podnik jeho žena Rozina. Ta se roku 1817 provdala za Leopolda Reinera, jenž se stal později krajským tiskařem a zakladatelem první plzeňské litografické

dílny.[385] Ve sbírkách se rovněž nachází silueta Josefy Reinerové (1820-1886), dcery Růženy Reinerové (dříve Morgensäulerové) a Leopolda Reinera, i siluety jejích dvou starších sester z manželství Růženy a Josefa Morgensäulerových. Františka Morgensäulerová se provdala za jistého pana Schmida, obchodníka v Rokycanech, jak je uvedeno na přípisu siluety. Růžena ml. se provdala za Jana Michala Schmida (patrně bratra Schmida z Rokycan). Právě Jan Michal Schmid (1807-1884) vedl tiskařskou dílnu po druhém ovdovění paní Růženy st. Tento drobný soubor siluet z ZČM tedy ilustruje dvě generace významných plzeňských podnikatelů. Siluety jsou zajímavé i po technické stránce, zatímco siluety manželů Morgensäulerových z přelomu 18. a 19. století jsou eglomizované, siluety jejich dcer přibližně ze 40. let 19. století jsou vystřihované, vytlačované a doplněné o šperky malované zlatou barvou a o živůtky z bílých papírků (NMP 5.150-5.152) **[č. kat. 430-432]**. Dalším plzeňským knihtiskařem, jehož silueta se v muzejních sbírkách nachází, je Jaroslav Zýka. Jeho vystřihovaná silueta z roku 1852 je dílem buď diletanta, či méně zručného autora, nicméně je cenným dokladem zájmu místních podnikatelů o siluetování (NMP 24.992). Knihtiskaři a majitelé obchodů s knihami měli zřejmě k tvorbě papírových siluet blízko, připomeňme si, že u zaměstnavatele mladého Morgensäulera byly na prodej Balzerovy skryté siluety evropských panovníků. Ve stejné sbírce se nachází i tuší malovaná silueta významného plzeňského purkmistra Martina Kopeckého (1777-1854) (NMP 14.463), kterému byl později za jeho zásluhy vztyčen v dnešních Kopeckého sadech pomník od Antonína Wildta. V plzeňské sbírce se dříve nacházela dnes nezvěstná vystřihovaná silueta Emiliana Mádra (*1806), plzeňského měšťana a mistra soukenického (NMP 8.038, dnes ztraceno). Dalším plzeňským občanem, jehož silueta se v tamních sbírkách dochovala, je J. Stehlík z Čenkova, c. a k. krajský kancelista při krajském soudu v Plzni (NMP 20.080) **[č. kat. 443]**. Jedná se o vrstvenou vystřihovanou a vytlačovanou siluetu doplněnou bílým papírem pro znázornění košile se zlaceným knoflíčkem. Pro „inkarnát“ byl použit matný černý papír, zatímco pro oděv byl použit lesklý černý papír. Autor se rovněž snažil zachytit emoce portrétovaného, jenž se lehce usmívá. Z plzeňské siluety pochází i krásná ukázka typicky biedermeierové rodinné siluety. Jedná se o rodinu Karla Teisslera z Plzně z roku 1846 (NMP 64.117) **[č. kat. 428]**. Hlava rodiny sedí na vysoké židli a vizuálně tak dominuje své rodině, u jeho nohou sedí malá dcerka, její starší sestra stojí uprostřed výjevu a dívá se na svou matku. Ta sedí na židli a na klíně drží své nejmladší dítě. Autor vystřihl každou postavu ze samostatného papíru, papíry pak následně rozvrstvil vedle sebe tak, aby naznačil prostorové souvislosti mezi siluetovanými – nejstarší

[385] Petr Voit, autor hesla https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Josef_Jan_Morgens%C3%A4uler, vyhledáno 28. 2. 2020, dále také VOIT 2006.

dítě například částečně stojí za matčinou sukní a její mladší sourozenec stojí mezi otcovýma nohama. Výpravnost poměrně rozměrné siluety (27 x 34 cm) je podpořena vystřihovanými detaily v podobě kytiček, které děti drží v ruce, i v podobě vytlačovaných detailů, jakými je fajfka v otcově ruce nebo košíček s květinami, který drží nejstarší dcerka. Při vyrývání detailů věnoval autor velkou pozornost oděvům siluetovaných, které doplnil v případě otce ještě bílým papírkem pro zobrazení košile a v případě matky skutečným krajkovým živůtkem a zlacenými šperky. Manželé si na rub siluety poznamenali nejen datum portrétování, ale také přesný věk jejich tří dětí: „*Aufgearbeitet bekommen der 6ten Juni 1846. Karl Teissler aufgenommen im 37ten Jahren, Ruth* (?) *im 25ten Jahren, Adalberta im 5ten Jahren, Laura im 2¾ Jahren, Quido ¾ Jahr*.“ Obdobně výpravná, byť drobnější (14 x 17,5 cm), je rodinná silueta plzeňského okresního lékaře (Kreissfisikus) Ignáce Klingnera (1806-1873) (NMP 65.589) **[č. kat. 429]**.[386] Lékař Klingner je zobrazen se svou manželkou, starší dcerkou a dvěma malými synky. Vyobrazení působí velmi bezprostředním dojmem, protože osoby jsou jakoby natěsnané v předním plánu a ačkoli je zřejmé, že manželé sedí, autor na rozdíl od předchozí siluety nevěnoval pozornost samotným židlím, či jinému zachycení okolního prostředí. I přes tyto odlišnosti je pravděpodobné, že se jedná o dílo téhož neznámého autora. Svědčí o tom především vystřižení jednotlivých postav ze samostatných papírů a jejich prostorové uspořádaní na základě částečného překrývání siluet, způsob vyrývání detailů, uplatnění bílých „papírových košil“ a zlacení šperků. Shodné jsou také některé detaily jako náušnice obou dam, košík s květinami, který drží vždy nejstarší dcerky či způsob utváření záhybů na pánských oblecích. Siluety obou plzeňských rodin navíc vznikaly přibližně ve stejnou dobu (silueta rodiny Klingnerových není datována, ale oděvy a účesy jsou zcela totožné s předchozí datovanou siluetou) a je pravděpodobné, že v té době působil v Plzni tentýž siluetista. Vzhledem k obdobnému provedení (především samostatně vystřihovaný živůtek a ruce i použití reálné krajky) je možné témuž autorovi připsat také dvojici siluet dam ve společném rámečku z pražského UPM (26.588) **[č. kat. 433**].

Z oblasti jižních Čech je třeba zmínit protějškové eglomizované siluety v medailoncích manželů Seifertových z **Prachatic** (UPM, 14.367 a 14.368) **[č. kat. 233-234**] a eglomizovanou siluetu dámy v medailonu (UPM, 14.369) **[č. kat. 240]**. Díky nápisu na rubu víme, že se jedná o paní Achatz rozenou Schraml z **Volar** (Wallern). **Pelhřimov** je díky tvorbě V. B. Juhna zastoupen siluetou manželů Tomší (R 11.183) **[č. kat. 298-299]**, pan

[386] Ignác Klingner je několikrát zmíněn v následující práci: PAICHL 2001. Dostupné také on-line http://paichl.cz/knihy/K_HPM_INT.htm, vyhledáno 28. 2. 2020.

Tomší byl první pelhřimovský poštmistr, který přišel do města roku 1837. V pelhřimovských sbírkách se dále nachází vystřihovaná a vytlačovaná silueta pana Vincence Červenky, zaměstnance u (patrně) pelhřimovského soudu. Jeho podobizna je adjustovaná ve společném rámečku se siluetou jeho ženy (R 11.251) **[č. kat. 434]**. Silueta muže je ozvláštněna vloženým bílým papírem znázorňující košili a zlaceným řetízkem od kapesních hodinek, manželka je zobrazena s přívěskem kolem krku. Na pražské výstavě siluet byly vystaveny další čtyři podobizny spojené s jižními Čechami, a to eglomizovaná rodinná silueta rodiny Břečků z Netolic (katalog. číslo 453), silueta Vojtěcha Václava rovněž z Netolic (katalog. číslo 458), silueta Vojtěcha Beneše z Velkých Nepodřic († 1868) (katalog. číslo 454) a vystřihovaná silueta z černého a barevného papíru Vojtěcha Beneše († 1848), obchodníka z Jindřichova Hradce (katalog. číslo 455).

K území středních a východních Čech se vztahuje několik jednotlivých portrétních siluet. Zmiňme nejprve vystřihované poprsí pána středních let nalepené na obyčejném světlém papíře označeném zezadu přípisem psaným částečně ve zkratkách: „*Dupl: Silk: das Gru. Justiz: Schöppel in Padiebrad*“ (depozitář NPÚ). Ve schematismu pro rok 1830 (*Schematismus für das Königreich Böhmen auf das Jahr 1830*) se na straně 182 skutečně objevuje zmínka o Johannovi Schöppelovi v **Poděbradech**, justiciárovi neboli vrchnostenském úředníkovi s civilní soudní pravomocí, který tuto funkci vykonával v Kovanicích, panství ležícím mezi Poděbrady a Nymburkem. **Hradec Králové** je v tomto přehledu zastoupen protějškovými siluetami manželů Vojtíškových (Wojtysek) (UPM, 24.873/a, b) **[č. kat. 202]**. Jedná se o velmi výpravně pojednané obdélné eglomizované skleněné destičky; zpoza rozhrnutého závěsu je vidět silueta v medailonu umístěném na volutovém soklu a zakončeném urnou, celá pomníková architektura stojí na šachovnicové podlaze. Sokl je vyzdoben deskou s pohledem na krajinu, v případě siluety dámy je zde ještě umístěn (bohužel špatně čitelný) nápis „*Zum Andeken an Wentzel Wojtysek gebürtig aus Dorfe* (…) *Herrschaft Pottenstein* (…) *Königgrätz 1. Januari A. 1802*“ jasně situující siluety do východočeské metropole. Z prostředí východních Čech, konkrétně z **Litomyšle**, pochází i následující portrétované osoby, a to rodiče a dědeček Bedřicha Smetany (NG, R 7.425-7.427) **[č. kat. 28]**. Hudební skladatel se narodil do rodiny panského sládka Františka Smetany v Litomyšli (1777-1857) a Barbory Smetanové rozené Lynkové (1791-1864). Jména portrétovaných jsou ručně vepsána do nápisové cedulky v podobě listu papíru připevněném na soklu kanelovaného sloupu, na němž je umístěn medailon se siluetou. Medailon je zdoben květinovými girlandami, festony a dvěma okřídlenými génii držícími vavřínové věnce nad

portrétovanými. Samotné siluety jsou vystřihované. Oblek Františka Smetany je členěn průstřihy naznačujícími klopy a bílý límec košile.[387] Jedná se o méně časté užití grafického orámování u měšťanských portrétů. Z prostředí dnešního **Havlíčkova Brodu** pochází vystřihovaná protějšková silueta manželů Josefa a Rozálie Worlitzkých vyzdobená vystřiženou dubovou ratolestí. Pan Worlitzký (1789-1864) byl učitelem v tehdy Německém Brodě, což víme díky dodatečnému přípisu na rubu siluety od jeho vnuka překladatele Antonína Pikharta, z jehož pozůstalosti byla silueta věnována Národnímu muzeu (H2-146.019) **[č. kat. 435]**.

Ke zbývajícím částem Čech a Moravy se v mnou zdokumentovaných sbírkách neváží ucelenější soubory siluet či jednoznačně topograficky určené siluety. Pro zajímavost zde však ještě zmiňme několik zajímavých příkladů. Ze sbírek ve Vranově nad Dyjí (V01925) pochází vystřihovaná silueta muže identifikovaného díky přípisu na rubové straně jako lékárník Eduard Posthoff narozený poblíž Kolína nad Rýnem roku 1806. Silueta pochází přibližně z 30. let 19. století a autorem přípisu je vnuk portrétovaného (na rubu dále uvedeno „*mein Grossvater*“). Z přípisu dále víme, že lékárník zemřel v Siegenu (Severní Porýní-Vestfálsko), silueta tedy vznikla daleko od českých zemí, kam si ji s sebou patrně přivezli jeho potomci. Z hlediska společenského žebříčku stojí za zmínku i silueta rodiny kapitána Antona Pfrognera (k. u. k. Hauptmann) z první čtvrtiny 19. století (Kynžvart, KY4295). Jak je zřejmé, jména siluetovaných (pokud se nejednalo o aristokracii či jinak známé osobnosti) se v převážné většině umisťovala na rubovou stranu portrétu. Výjimkou je malovaná silueta mladé dámy v klobouku, nad níž je neobvykle rozměrný identifikační nápis „*Theresia Plunterinn, in Dux 1800*“ jasně lokalizující siluetu do severočeského Duchova (Duchcov, DH9792) **[č. kat. 168]**. Silueta patří mezi relativně rané malované siluety, připomeňme si, že v té době převládaly eglomizované či vystřihované siluety, a liší se od pozdějších malovaných siluet svým rozměrem. Papír dosahuje velikosti 18,4 x 11,9 cm a poprsí portrétované jej téměř zcela zaplňuje. Menší skupina siluet je spojena s Opavskem. Řadu siluet získalo Slezské zemské muzeum darem od tamního faráře Aloise Cidlíka (1919-1997) a díky tomu se zdá pravděpodobné, že portréty pochází přímo z opavského prostředí. Jedná se o trojici eglomizovaných siluet muže, ženy a malé dívky, jejichž autorem je jistý Jelinek – svou signaturu umístil na podobiznu muže. Patrně se jedná o členy jedné rodiny (U 901 A, U 902 A, U 903 A). Příslušníky téže rodiny je také pětice vystřihovaných a reliéfně vytlačovaných

[387] Pro zajímavost uveďme, že se v téže sbírce se nachází v tomtéž grafickém orámování silueta komtesy Nostitz (R 7.429).

siluet (U 904-908 A). Jedná se o rodinu Pelikanových. Tyto siluety jsou zajímavé také svou novodobou adjustací, kdy byly vloženy mezi dvě skleněné destičky. Díky tomu můžeme pozorovat jejich rubovou stranu, konkrétně způsob jakým autor ručně vyrýval detaily oděvů a vlasů. V souvislosti s Opavskem ještě zmiňme článek z roku 1921 Gustava Stumpfa, pracovníka opavského muzea, *Schatten- und Scherenbilder aus dem Kuhländchen.*[388] Autor se v něm věnuje vystřihovánkám a siluetám z nedalekého Kravařska, které vnímá jako typický projev lidového umění (echte Volkskunst), tradice krajkových obrázků (Spitzenbild).

Závěrem lze říci, že siluetování bylo rozšířené v řadě českých měst. Zřejmě díky putujícím siluetistům prakticky neexistují kvalitativní rozdíly mezi hlavním městem a regionálními centry. Prahu z tohoto důvodu nelze jednoznačně označit za svrchované ohnisko zájmu o siluety v českých zemích, nicméně metropole přitahovala zahraniční siluetisty putující Evropou za obživou a díky dobovému tisku existuje několik zmínek o místní produkci siluet.

VII.7.5 Herci a umělci

Typ stínového portrétu je poměrně úzce svázán s osobnostmi z divadelního prostředí, a to nejen díky divadelním kalendářům publikovaným na konci 18. století, jejichž obrazová příloha měla často formu siluet. Mnohokrát se nám dochovala skutečná podoba herců a hereček právě díky siluetám, které byly často jediným portrétem těchto osobností. Například silueta skladatele a kapelníka **Vincence Maška** (1755-1831), která je v památníčku jeho dcery, je jediným dnes známým portrétem tohoto hudebního skladatele **[obr. č. 130]**. Podobně je tomu u tanečníka, herce a zpěváka **Františka Xavera Jiříka** (1760 - po 1813), pražského rodáka, jehož silueta je součástí *Almanach der Operngesellschaft des Fürsten Johann Nepomuk Erdödy* vydaného v Prešpurku **[obr. č. 131]**.[389]

Přímo s pražským prostředím souvisí tabló se siluetami vzniklými na upomínku pražské premiéry Mozartova Dona Juana (neboli Dona Giovanniho), která proběhla ve Stavovském divadle 29. října 1787 (MMP, H 29.474) **[č. kat. 182]**. Celkem 8 siluet namalovaných na bílých porcelánových destičkách je vsazeno do společného rámu spolu s pěti pohledy na Prahu a Mozartův portrét vytvořených technikou verre églomisé.[390] Siluety znázorňují představitele hlavních rolí opery – **Catarinu Micelli** jako Donnu Elviru, zpěvačku **Caterinu**

[388] STUMPF 1921, 2-5 a č. 2, 9-11

[389] Obě siluety jsou reprodukovány v následujících knihách: JAKUBCOVÁ 2007, 364 a JAKUBCOVÁ – PERNERSTORFER 2013, 2019. Památník je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze, fond Památníčky, přír. č. 66/41.

[390] Některé siluety byly v černobílém provedení reprodukovány roku 1957 v knižním vydání spisu *Život c. k. kapelníka W. A. Mozarta jak jej dle původních pramenů napsal roku 1789 František Němeček, profesor pražského malostranského gymnasia.*

Bondini jako Zerlinu, zpěvačku **Teresu Saporiti** jako Donnu Annu a **Luigiho Bassa** jako Leporella. Překvapivě zde chybí silueta představitele hlavní postavy, což lze vysvětlit tím, že adjustace do společného rámu je druhotná, ačkoli se dá předpokládat, že přibližně vychází z původní podoby rámu. Siluety zpěváků zachycují jejich poprsí, zatímco další čtyři siluety jsou komponované jako celofigurální výjevy včetně vyobrazení okolního prostředí. Je na nich dvakrát vyobrazen ředitel Lange (direk. Lange) poprvé u psacího stolu, podruhé v doprovodu své manželky a dvakrát je zde zastoupen samotný skladatel, poprvé při komponování a podruhé při hře na klavír v domě rodiny Duškových na Bertramce. Postava pana Langeho je poměrně nejasná. V době konání premiéry byl ředitelem Stavovského divadla Domenico Guardasoni. Oním Langem by však mohl být Mozartův švagr **Joseph Lange** (1751-1831), herec a amatérský malíř, jenž v roce 1786 vystupoval v Mozartově opěře *Der Schauspieldirektor* (Divadelní ředitel). Jeho podoba se nám dochovala na grafické siluetě v jednoduchém geometrickém orámování s pořadovým číslem VI. v horním pravém rohu. Silueta je součástí *Divadelního kalendáře pro rok 1788*, které vydal Johann Hieronymus Löschenkohl (Wien Museum, 196.220) ve formě drobné svázané knížky obsahující 57 grafických siluet. O vysokém hercově postavení svědčí jeho reprezentativní pastelový portrét signovaný „*Schmidt fec.*“, na němž je zobrazen ve fraku s krajkovým límcem a v napudrovaných vlasech (gepuderte Haaren). Tento portrét byl roku 1826 věnován Františkem hrabětem Šternberkem obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění (katalog. číslo 1683).[391] Pro dobový kontext je zajímavé, že tentýž hrabě věnoval obrazárně o dva roky dříve olejomalbu představující portrét jiného známého herce Johanna Friedricha Reinecke (cca 1747-1787) od malíře Antona Graffa (katalog. číslo 1650), který herce zobrazil v kožešinovém kabátci. Reinecke byl výrazným členem Bondiniho divadelní společnosti působící v Drážďanech a Lipsku, tato společnost pravidelně hostovala v pražském Thunovském divadle. Graffův portrét byl převeden Johannem Gottliebem Seiffertem do mědirytu. To vše svědčí o tehdejší prestiži divadelních herců. Podobně tomu je u eglomizované siluety herečky císařského dvorního divadla **Niny Zeiner** (UPM, 14.361) **[č. kat. 273]**.[392] Svým provedením se jedná o méně obvyklý typ eglomizované siluety ve čtvercovém formátu. Hereččin oděv je zpracován s velkým citem pro pojednání lesklého materiálu a blíží se spíše litografické technice než proškrabávání zlaté folie. Její tvář je bez vnitřních rytých linií, těmi jsou lehce naznačeny lokny jejího účesu a šperky. Herečka je

[391] Katalog obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z let 1821-1916 (Archiv NG).
[392] Herečka je například zmíněna coby „k. k. Hoffschauspielerin“ ve vídeňských novinách *Der Wanderer* ze 3. března 1834 v rubrice *Kurier der Theater und Spectakel*.

zřejmě zobrazena v luxusní róbě či v divadelním kostýmu. Na její vyšší společenské postavení coby herečky významné vídeňské divadelní scény odkazují i ryté přípisy v podobě jejího jména a pozice „*k. k. Burgtheater 1831-1861*“, na líci siluety je umístěna i signatura „*J. Dietrich*“.

Z divadelního prostředí patrně pochází protějškové eglomizované siluety dámy a pána z UPM (14.364 a 14.635) datované rokem 1796. Siluety jsou ověnčeny vavřínovými listy, v horní části jsou doplněny maskaronem a listy s notami či hereckými replikami, ve spodní části je zobrazeno zátiší z hudebních předmětů. Mezi oběma portrétovanými patrně panoval láskyplný vztah, čemuž napovídají dvě spojená srdce u siluety dámy a kotva u siluety pána. Hudebníkem, či hudebním skladatelem byl i neznámý muž na eglomizované siluetě z UPM (14.654/1918), čemuž odpovídá zátiší z hudebních nástrojů pod portrétem, jako jsou tympány, housle, lesní roh nebo trombon.

Ve formě siluet se v českých sbírkách dochovala i řada známých osobností tehdejšího kulturního života. Tyto siluety byly zřejmě většinou vytvářeny podle malovaných či grafických portrétů, spíše než podle živého modelu. Není překvapivé, že se nejčastěji setkáme se siluetami **J. W. Goetheho**. Mezi nejstarší ukázky patří literátova vystřihovaná silueta z počátku 19. století v majetku NPÚ (původně v muzeum Český Dub, S447), malovaná a vyškrabávaná na skle z UPM (31.559) dochovaná v koženém rámu **[č. kat. 353]**. Mladšími reprodukcemi z konce 19. století je Goetheho malovaná silueta s jemnými bílými šrafurami (Sychrov, S447) a malovaná silueta s kolorovaným oděvem (Sychrov, S456). Je zajímavé, že se ve stejné sbírce nachází i silueta Alžběty Goethe rozené Textor, literátovy matky (S-00436) **[č. kat. 169]**. Zájmu siluetistů se do jisté míry těšil i **Wolfgang Amadeus Mozart**. Jeho eglomizovaná silueta se nachází ve sbírkách NPÚ (DK18852), ve shodném provedení a orámování byla vytvořena silueta Josefa Dobrovského (NM, H2-157.821) **[č. kat. 199]**. Patrně se jednalo o sérii vícero známých osob. Mozartova eglomizovaná a částečně kolorovaná silueta je také součástí čtveřice siluet přibližně z 30. let 19. století (UPM, 79.744) **[č. kat. 276-277]**. Jejich tvůrce zvolil neobvyklou kombinaci techniky verre églomisé a (zřejmě) barevné podmalby na skle. Do skupiny dále patří silueta Christopha Willibalda Glucka v modrém kabátci s červeným pláštěm (79.745), Josefa Haydna v hnědém kabátci (79.746) a Filipa Josefa hraběte Kinského v bohatě vyšívaném kabátci s řádem zlatého rouna, jenž obdržel od Marie Terezie (79.747). Silueta hraběte je signována „*J. Neidl Viennae fec 1826*“, tedy stejným autorem, který vytvořil manželskou dvojici v antikizujícím duchu ze

UMP ZČM 19.031, která byla vytvořena toutéž technikou **[č. kat. 274-275]**.[393] Jedná se zřejmě o náhodný výběr významných osobností vídeňského kulturního a politického života. Z konce 19. století pochází šestice siluet známých hudebních skladatelů malovaných tuší na papíře, jedná se patrně o vídeňskou produkci, mezi portrétovanými je G. Mendelsohn, A. Bruckner, J. Strauss, F. Liszt, R. Schumann a F. J. Haydn (UPM, GS 6.777-6.783) **[č. kat. 472]**. Z druhé poloviny 19. století pochází protějškové siluety Ference Liszta (z dob jeho života) a Ludwiga van Beethovena (posmrtná) (NM, H2-147.232-3). Ještě připomeňme, že se na siluety současných hudebníků specializoval rakouský siluetista Otto Böhler (1847-1913). Stručný přehled siluet hudebních skladatelů zakončeme siluetou **Samuela Crotche** (1775-1847), anglického hudebního skladatele, varhaníka a malíře, jenž byl známý coby zázračné dítě. Již v necelých čtyřech letech hrál na varhany před králem Jiřím III. Právě ve věku tří a půl let jej zachycuje grafika při hře na varhany, která byla publikována v dubnu roku 1779 v *The London Magazine*. V Národní galerii se nachází grafická silueta (R 141.534), která kompozičně i v detailech vychází z této grafiky. Pod nesignovanou siluetou je nápis „*William Crotch 3. Jahre 7. Monath Alt*“ **[č. kat. 37]**.

Na rozdíl od řady siluet herců, hudebníků a hudebních skladatelů se prakticky nesetkáváme se siluetami výtvarných umělců. Drobnou výjimkou je vystřihovaná silueta muže, jenž je přípisem označen jako modelér: „*Ernst Siegl Modelleur geb. zu Aich 1824 † Elbogen*“. Podle stylu siluet, který odpovídá polovině 19. století, lze spojit uvedené datum s umělcovým narozením (nikoli tedy úmrtím). Jednalo se o rodáka z tyrolské obce Aich, jenž patrně vzhledem k místu svého úmrtí působil nějakou dobu na Loketsku (mobiliární fond Loket, LO6651) **[č. kat. 389]**. Jiným příkladem je (patrně) posmrtně vytvořená silueta Antona Raphaela Mengse (1728-1779), z přelomu 18. a 19. století, na níž je malíř zobrazen s paletou a štětcem v ruce (Muzeum města Ústí nad Labem, inv. č. H 1.035). Na tomto místě stojí za zmínku několik málo existujících příkladů autoportrétů siluetistů. Snad jediným českým příkladem je portrét V. B. Juhna na skupinové siluetě jeho rodiny (UMP ZČM, 272) **[č. kat. 292]**. Částečně lze jako autoportrét označit obrys premonstráta Lohelia, na němž je perem připsáno „*autor hujus operis*“, ačkoli je z logiky věci jasné, že samotné obtažení Loheliova stínu musel zrealizovat někdo jiný podle Loheliových instrukcí **[č. kat. 115-116]**. Naopak známý siluetista Auguste Edouart vystřihoval veškeré své siluety volně z ruky, takže

[393] Zůstává otázkou, kdo je oním signovaným J. Neidlem. V *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc*. z roku 1841 by jako jediný tomuto podpisu odpovídal Johann Joseph Neidl (1776-1832), mědirytec a nakladatel působící ve Vídni a v Budapešti. Neidl se však zřejmě výhradně věnoval mědirytu a jeho kultivované signatury se liší od méně zdařilých signatur na siluetách, takže jej lze jen stěží ztotožnit s autorem siluet.

k vytvoření vlastní stínové podobizny patrně nepotřeboval žádného pomocníka. Přesto je otázkou, jakým způsobem si siluetisté při tvorbě autoportrétu pomáhali. Nabízí se třeba systém zrcadel a v pozdější době pomůcka ve formě fotografie. Edouartova celofigurální silueta je zcela jasně součástí autorovy sebereprezentace a formulací jeho teorií. Zachytil se v ležérní póze sedě na židli ve své knihovně. Zpoza poodhrnutého závěsu je vidět Lavaterova busta na vrcholu knihovny a řada knih, na jejichž hřbetech jsou čitelná jména autorů a města, v nichž siluetista působil. Edouart tak demonstruje, že je obeznámen s tvorbou G. della Porty, J. K. Lavatera a Ch. Le Bruna a že jeho působnost coby profesionálního siluetisty přesahuje hranice Anglie. Siluetu navíc umístil na začátek svého traktátu z roku 1835 **[obr. č. 132]**. Edouart vytvořil ještě jeden svůj autoportrét, na němž se prezentuje během samotného aktu tvorby siluety. Siluetista stojí a vystřihuje celofigurální siluetu muže v redingotu s cylindrem **[obr. č. 133]**. Edouart byl tak detailní, že zobrazil i své specifické držení nůžek, které bylo způsobeno nehodou a poškozením jeho ukazováčku, což popisuje v *A Treatise on Silhouette Likenesses*.[394] Třetí vlastní Edouartova silueta je z roku 1843 a autor se na ní prostřednictvím tógy a stylizovaného účesu prezentuje jako starověký Řek či Říman. Přibližně ze stejné doby pochází vlastní silueta düsseldorfského autora Wilhelma Müllera (1804–1865). Müller se na ní zachytil vsedě s nohou přes nohu u svého pracovního stolu, jak vystřihuje složitou a rozměrnou siluetu jezdce na koni v krajině. Do desky stolu autor vystřihl svou signaturu **[obr. č. 134]**. Müller vytvořil vícero těchto siluet (na jiných exemplářích například vystřihuje kalvárii či lesní zvěř) a používal je zřejmě jako luxusní navštívenku či jako reklamu. Další příklady autoportrétů jsou mnohem mladšího data a provenience. Patří mezi ně grafická silueta ve formě vinety, na níž se Otto Böhler se smyslem pro vtip a sebeironii zobrazil v přírodní scenérii se zapadajícím sluncem vytvářejícím zobrazenému jakousi svatozář kolem hlavy ověnčené vavřínovým věncem. V ruce Böhler drží velké nůžky, tedy pomůcku ke své práci **[obr. č. 135]**.[395] Při samotné tvorbě se ztvárnil Paul Konewka. Jedná se o celofigurální siluetu stojícího autora, jenž vystřihuje portrétní siluetu **[obr. č. 136]**. Jiným příkladem je siluetový autoportrét Phila Maye, jenž se portrétoval s doutníkem v ústech a s lehce karikaturními rysy.

VII.7.6 Intelektuálové a další významné osobnosti

Následující skupina siluetovaných osob představuje pestrou směs osobností různých zájmů a profesního zaměření. Naprostá většina těchto siluet spadá do konce 18. století a první poloviny 19. století, kdy doznával osvícenský důraz na racionální poznání. Stručný výčet

[394] EDOUART 1835, 7
[395] Silueta je reprodukována v knize LECHNER 1914, 20, vyobrazení III.

proto zahajme osobou **Stanislava Vydry** (1741-1804), jezuity a od roku 1772 profesora matematiky na pražské univerzitě. V letech 1789 a 1799 byl zvolen děkanem Filozofické fakulty a roku 1800 dokonce působil jako rektor. Jeho podoba se nám dochovala prostřednictvím eglomizované siluety (UPM, 25.430/1) **[č. kat. 222]**, kterou lze porovnat s grafickou podobiznou zobrazující S. Vydru z profilu (NM, H2-157.841). Na rozdíl od siluetisty, který se zaměřil na samotnou podobu portrétovaného, autor grafiky charakterizuje matematika doprovodnými předměty v podobě rýsovacích pomůcek, knih, psacích potřeb ale i rozkvetlé slunečnice. Fyziognomické rysy na obou portrétech si jsou velmi blízké a portréty vznikly bez větší časové prodlevy na konci 18. století. Na Karlo-Ferdinandově univerzitě působil i **Matyáš rytíř Kalina z Jäthensteinu** (1772-1848), právník, archeolog a děkan právnické fakulty, jehož silueta je uložena ve sbírkách Národního muzea (H2-6.792) **[č. kat. 223]**. Jeho silueta je svým provedením a orámováním zcela shodná s eglomizovanou siluetou S. Vydry, takže lze s jistotou říci, že se jedná o dílo téhož autora, který však bohužel zůstává v anonymitě.[396]

Etapa českého obrození první poloviny 19. století je v domácích sbírkách siluet zastoupena portrétem **Josefa Dobrovského** (1753-1829), jeho již zmíněnou eglomizovanou siluetou orámovanou lidovým ornamentem (NM, H2-157.82) **[č. kat. 199]**. Dále vystřihovanou a reliéfně vytlačovanou siluetou **Františka Palackého** (1798-1876), která je typickou ukázkou siluetování 30. a 40. let 19. století (NM, H2-143.078). Jedná se o velmi detailně vyrývanou siluetu polopostavy se zachycenými detaily oděvu. Silueta je koncipována jako protějšková k siluetě Terezie Palacké, manželky slavného historika (NM, H2-143.077) **[č. kat. 454-455]**. Také dámská silueta byla vytvořena s velkým smyslem pro detail včetně malovaných šperků a živůtku ze skutečné krajky. Trojici českých historiků uzavírá milčický rychtář a známý obrozenecký písmák **František Jan Vavák** (1741-1816). Autorem jeho siluety je jindřichohradecký probošt Vojtěch Benedikt Juhn, který nepochybně choval k tomuto českému vlastenci své sympatie a velmi pravděpodobně se oba pánové osobně znali. Vavákovu siluetu malovanou tuší Juhn umístil do grafického rámu Jiřího Döblera. Silueta je umístěna v oválném medailonu, před ním sedí mladík, jenž v ruce drží dřevěné ukazovátko, míří jím na kamennou desku před sebou a zároveň pozoruje nás, diváky. Kámen, na němž mladík sedí, je pokreslen neumělými kresbičkami geometrických pomůcek, hrábí, stroj připomínající ruchadlo (které bude za několik málo let vynalezeno bratranci Veverkovými)

[396] K této dvojici ještě patří silueta Norberta rytíře von Feldeg, dvorního rady knížat Schwarzenbergů (UPM, 25.430).

a kalamáře s brkem. Ačkoli si Juhn nechal vytisknout větší počet tohoto orámování s prázdným místem pro dodatečné umístění siluet, kresbičky se na dalších dochovaných siluetách neopakují. Mladík svým oděvem i prostředím připomíná pastevce a snad by se mohlo jednat o aluzi na mladého pastýře Giotta, jehož malířský talent objevil Cimabue. Vavák je zde oslaven coby talent vzešlý z prostého venkovského prostředí. Vavák nebyl pouze písmákem a kronikářem, ale byl také plodným vlasteneckým básníkem. Právě vlastenecký duch, zájem o český jazyk a kulturu oba muže spojovalo. U Vavákovy siluety Juhn doplnil do orámování medailonu přípis „*Frantissek Wawak saused plzeňsky z Milčic*“, na kamennou desku, na níž mladík ukazuje tyčkou, dopsal autor věnování „*Na památku swemu přemilemu wlastencowi obětuge Wogt. Iuhn 1816*“.[397] Podobným typem osobnosti jako písmák Vavák je **Vincenz Priessnitz** (1799-1851), známý zakladatel vodoléčby a léčebných lázní Jeseník, který rovněž vzešel z prostých venkovských poměrů a svou prací a zdravým „selským“ rozumem se stal konkurencí pro tehdejší renomované doktory. Priessnizova eglomizovaná silueta je uložena ve Slezském zemském muzeu v Opavě (U 918 A) **[č. kat. 310]**. Na její spodní části se nachází nápis „*Gewidmets dem Wohlthaeter der Menschens Wincenz Priessnitz*“ (Věnováno dobrodinci lidí Vincenzi Preisnitzovi).

Věhlas za hranicemi si podobně jako V. Priessnitz vydobyl **Tadeáš Haenke** (1761-1817), muž mnoha zájmů jako je medicína, hudba, cestování a s ním spojená botanika, etnografie, geologie a kartografie. Tento rodák z Chřibské se proslavil svými výpravami do Alp, Jižní Ameriky a cestou okolo světa. V domácích sbírkách se nachází grafický list složený z Haenkeho portrétu v slamáku od V. R. Grünera, který ilustruje jeho cestovatelskou polohu, a z Haenkeho siluety s copánkem a fiži, která portrétovaného představuje spíše jako kultivovaného medika a milovníka hudby (Strahov, GS 6.269; NM, H2-63.999) **[č. kat. 48]**. Haenkova silueta podobného charakteru byla reprodukována jako součást *Taschenbuch zur Verbreitung geographischer Kenntnise* Johanna Gottfrieda Sommera (5. ročník) vydaného v Praze roku 1827 (Strahov, GS 6.388). Naopak důraz na jeho cestovatelskou a botanickou zálibu názorně ilustruje Haenkeho celofigurální malovaná lavírovaná silueta zachycující cestovatele na vycházce po mořském pobřeží (NG R 26.252) **[č. kat. 47]**. Haenke je vybaven vycházkovou holí a právě čichá ke květině. Jedná se o méně častou techniku, kdy je nejen silueta, ale i celé pozadí ručně malované tuší. Pod výjevem je ručně psaný přípis „*Me tenet ignotis aegrum rapidum mare terris, abstineas avidas mors, precor, atra manus!!*“

[397] Silueta byla reprodukována ve *Světozoru XXVI* z roku 1892 a později také na titulní straně knihy Františka Kutnara *František Jan Vavák* (Praha 1941), jejíž obálku navrhl archeolog a historik umění Karel Guth.

(Divoké moře mě nemocného drží v neznámých krajích; prosím, černá smrti, zadrž své dychtivé ruce!!). Jedná se o lehce pozměněný citát z elegie římského básníka Albia Tibulla odkazující na cestovatelskou vášeň siluetovaného.

V českých sbírkách se přirozeně nachází řada intelektuálů z německy hovořícího prostředí. Zajímavostí je rovněž grafická silueta německé spisovatelky Sophie von La Roche (1730-1807) uložená ve sbírkách Národní galerie (R 115.880) **[č. kat. 170]**. Jednalo se nepochybně o její reprezentativní podobiznu, jejíž další varianta je například uložena ve Státním archivu v Koblenz.[398] Typ grafického orámování odpovídá grafickým siluetám 80. a 90. let 18. století, jimiž byli většinou zobrazováni šlechtici. Druhým a na tomto místě posledním zahraničním příkladem je kolekce rytých siluet od amsterodamského grafika Carla Christiana Fuchse (cca 1794/5-1855) opět ze sbírek Národní galerie v Praze, kde se dochovalo deset grafických siluet tohoto autora. Mezi portrétovanými je například právník a profesor G. D. van Hellenberg (1759-1817), právník a politik Johannes Diderik van Leeuwen (1737-1817) **[č. kat. 36]**, či J. H. Stoffenberg mladší. Všichni siluetování byli členy Národního shromáždění Batávské republiky, což byl v letech 1795-1806 státní útvar vytvořený revoluční Francií na okupovaném území Nizozemska. Rijksmuseum vlastní konvolut jednotlivých portrétů z roku 1796 (NG-402-A-ZZ) malovaných lavírovanou tuší od nizozemského siluetisty Simona Schaasberga (1753-1811).[399] Právě podle nich vyryl C. Ch. Fuchs svou sérii siluet, která se rozšířila i do českých zemí. Tytéž siluety byly rovněž publikovány v knize *Geschiedenis der Staatsregeling voor het Bataafsche volk* mapující historii Batávské republiky. Knihu v roce 1799 vydal amsterodamský nakladatel Johannes Allart, který v letech 1780 až 1783 rovněž publikoval holandský překlad Lavaterových *Physiognomische Fragmente*.

VII.7.7 Cyklus z Rájce nad Svitavou

O tomto cyklu se mi nepodařilo dohledat v podstatě žádné informace v pramenech či v sekundární literatuře, budeme se tedy pohybovat na poli hypotéz. Cyklus je ovšem natolik zajímavý, že jej nelze přejít bez povšimnutí a zaslouží si tento drobný samostatný exkurz. Jedná se 31 portrétních siluet v podobě poprsí neznámých mužů, které jsou beze vší pochybnosti dílem jedné ruky. Jejich velikost (6,5 x 4 cm) a formální úprava jasně odpovídají tomu, že byly od počátku koncipovány jako jednotný soubor **[č. kat. 140-148]**. Jedná se o vystřihované siluety s tuší domalovávanými detaily v podobě řas a krajkových žabotů.

[398] Pro zajímavost uveďme, že reprodukce siluety byla použita na přebal knihy o této spisovatelce, vydané roku 2013 ve Frankfurtu a že silueta J. W. Goetheho byla použita pro přebal knihy *Briefe Goethes an Sophie Von La Roche und Bettina Brentano* z roku 2010.
[399] Více o konvolutu viz ODDENS 2004, 25-47

Cyklus je uložen v zámku Rájec nad Svitavou (inv. č. RA04504-RA04534) a vzhledem k podobě vyobrazených (alonžová paruka s copem, krajkový žabot) jej lze datovat do 80. a 90. let 18. století. Tomu by odpovídala i striktní jednobarevnost černých siluet bez jakýchkoli zbytečných detailů, čímž jsou charakteristické nejstarší siluety. Jediným výzdobným detailem je prokreslený žabot. Rájecké siluety jsou velmi kvalitně provedené a lze je označit za ukázku ryzího siluetování konce 18. století. Jejich výjimečnost je ovšem dána paradoxně zadními stranami siluet, na nichž jsou připsány latinské nápisy charakterizující siluetovaného. Veškeré nápisy začínají formulací „*In ordine dictus*“ (v řádu řečený) a pokračují samotným mottem či spíše přízviskem portrétovaného. Nápisy zde uvádím s drobným komentářem a možným překladem do češtiny.[400]

- *In ordine dictus ab unna* [či spíše urna] – v řádu řečený od džbánu / nádoby
- *In ordine dictus ab Eréme* [či spíše Eremo] – v řádu řečený od pouště / pustiny
- *In ordine dictus a Capite Galeato* – v řádu řečený od hlavy s přilbou
- *In ordine dictus a Tribus uvis* – v řádu řečený od tří hroznů
- *In ordine dictus a cruce caerulea* – v řádu řečený od blankytného kříže
- *In ordine dictus a fonte irriguo* – v řádu řečený od svlažujícího pramene
- *In ordine dictus frater al ala aquilae* – v řádu řečený od orlího křídla
- *In ordine dictus a Cidonia* – v řádu řečený od kdouloně
- *In ordine dictus Lilio confalium* [gramaticky správně by bylo convallium] – v řádu řečený od lilie v dolinách[401]
- *In ordine dictus a leone résurgente* – v řádu řečený od povstávajícího lva
- *In ordine dictus ab ave* – v řádu řečený od ptáka
- *In ordine dictus frater Heribertus a Tumba sancta* – v řádu řečený bratr Heribertus od Svatého hrobu
- *In ordine dictus a lapide Cubico* – v řádu řečený od krychlového kamene
- *In ordine dictus ab intacto fulmine a lauro* – v řádu řečený od bleskem neporušeného vavřínu
- *In ordine dictus ab equo bellicoso* – v řádu řečený od bojovného koně
- *In ordine dictus a Serpente* – v řádu řečený od hada
- *In ordine dictus a Victoria* – v řádu řečený od vítězství
- *In ordine dictus a Vomere* – v řádu řečený od pluhu / radlice

[400] Za pomoc s překladem děkuji Anně Pavlíkové z Ústavu řeckých a latinských studií FF UK.
[401] Připodobnění „lilie v dolinách“ pochází z druhé kapitoly *Písně Písní*, viz Pís 2,1.

- *In ordine dictus a circulis* – v řádu řečený od kruhů
- *In ordine dictus a Solibus* – v řádu řečený od sluncí
- *In ordine dictus a flumine* – v řádu řečený od řeky

Soubor vznikl s největší pravděpodobností v době, kdy rájecké panství vlastnil kníže Karel Josef Salm Reifferscheidt (1750-1838). Stalo se tak po smrti jeho otce, knížete Antonína Karla Salma roku 1769. Karel Josef měl mnoho zájmů dotýkajících se i různých pseudovědních oborů jako alchymie, magie, ale i přírodověda, dokonce byl architektem-diletantem. Do svých sbírek shromáždil soubor antických odlitků i soubor kreseb a architektonických plánů z pozůstalosti Františka Antonína Grimma (1710-1784), rovněž rozšiřoval rájeckou obrazovou sbírku a knihovnu.[402] Coby guberniální rada Moravy měl v kompetenci mimo jiné vzdělávání a dohled nad uměleckými a vědeckými sbírkami zrušených moravských klášterů. Karel Josef byl zastánce konzervativního aristokratického osvícenství a jeho širokému poli zájmů odpovídal také jeho zájem o svobodné zednářství.

Dne 13. ledna 1782 založil v Brně zednářskou lóži U vycházejícího slunce v orientu (Zur afgehenden Sonne im Orient), v jejímž čele později stál. Jednalo se o vůbec první zednářskou lóži na Moravě. Již předtím zastával během svých zahraničních pobytů významné funkce v několika zednářských lóžích. Členové lóže se scházeli v brněnském paláci Karla Josefa.[403] Dalším zakládajícím členem byl hrabě Jan Křtitel Mitrowský z Nemyšle (1736-1811). Jan Podškubka hodnotí Salmovu lóži jako tzv. šlechticko-důstojnickou lóži, jejíž členové viděli v zednářství vznešené bratrství a očekávali, že se zasvětí do tajemství kabaly a alchymistické hledání zlata.[404] Členy byly příslušníci moravské světské a duchovní aristokracie či vzdělaní hofmistři, řada z nich měla podobně jako kníže Salm zkušenosti z jiných lóží ve Vídni, Berlíně, Magdeburku, Štrasburku či Paříži. Mezi tyto členy patřil například generál Richmond hrabě d´Alton, František hrabě Fünfkirchen, továrník Alois Schweighart, Leopold hrabě Lamberg, Maxmilián hrabě Lamberg, Eugen hrabě d´Argenteau, důstojník Jakub Josef de Bavay, František Václav hrabě Kaunitz-Rittberg, továrník Jan Leopold Köffiler, důstojník Toussaint Cornerot, Karel hrabě Gellhorn, hejtman Laudonova pluku J. Höllischer z Hilgensteinu. Samotný kníže Karel Josef měl v rámci lóže označení Eques ab intacto fulmine Lauro.[405] Tím se dostáváme k souvislosti mezi brněnskou zednářskou lóží a souborem rájeckých siluet. Jedna ze siluet je opatřena přízviskem, či spíše iniciačním

[402] SLAVÍČEK – TOMÁŠEK 2015
[403] KONEČNÝ 2015, 33
[404] PODŠKUBKA 2005, 37
[405] Ibidem, 109 a 110

jménem „*In ordine dictus a lauro“* a přípisem se jménem portrétovaným „*Salm*“, což by odkazovalo na rod Salmů a přímo na knížete Karla Josefa. Jeho siluetu ovšem není možné porovnat s jinými profilovými portréty knížete, což znemožňuje detailní srovnání. Salm byl nepochybně iniciátorem vzniku tohoto konvolutu, čemuž odpovídá skutečnost, že se v souboru nachází celkem 11 jeho siluet zachycující portrétovaného z obou profilů. Tyto malované siluety patrně vznikaly obkreslením vystřižené originální siluety, která se v případě knížete Salma také dochovala. Zvláštně znějící latinská přízviska by pak odkazovala na další siluetované členy lóže popřípadě členy jiných zednářských lóží, s nimiž byl kníže v kontaktu. Tomu by odpovídala skutečnost, že se mezi vyobrazenými nevyskytuje žádná žena a že jsou všichni vyobrazení z vyšších společenských vrstev, což lze usuzovat podle jejich oděvu. Siluety mohly být vytvořeny během jedné ze schůzí v Salmově brněnském paláci a kníže si je zřejmě následně odvezl na své nedaleké sídlo v Rájci nad Svitavou. Forma siluet dokonale odpovídá snaze zednářů o diskrétnost, kvůli které nebyly siluety označeny skutečnými jmény, nýbrž motty jednotlivých členů. Motta / iniciační jména by mohla odkazovat na skutečné příjmení portrétovaných, či snad na jejich charakter – v některých mottech se totiž objevuje i označení zvířat jako kůň či pták. Zároveň se do nich mohl promítnout i stupeň zasvěcení portrétovaných, jak by tomu mohlo být v případě textu „*In ordine dictus a lapide cubico“*. Právě krychlový kámen je označován v zednářské symbolice za vrcholné umění, k němuž se má učeň dopracovat, protože vytvoření dokonalé krychle vyžaduje velkou zručnost a zároveň krychle nabízí z geometrického hlediska řadu zajímavých kombinací.[406]

Toto znění „krycích“ jmen členů zednářských lóží je poměrně časté a například v zápisech ze schůzí lóží se takováto jména používala. Pro srovnání lze zmínit přepsané zápisy se schůzí shromáždění členů zednářských lóží v hanavském Wilhemsbadu roku 1782, kde se objevuje člen s označením „*in ordine dictus Fr. a Victoria, M. S. O.*“, jímž byl tamní Ferdinand vévoda z Braunschweigu a Lüneburgu, iniciátor toho setkání. Tento kongres, jak bychom mohli setkání označit, je v kontextu rájeckého cyklu velmi důležitý. Proběhl v létě roku 1782 a získal označení Freimauerkonvents der Strikten Observanz (Konvent svobodných zednářů přísné observance). Na pozvání vévody Ferdinanda přijelo přes tři desítky zástupců zednářských lóží z Francie, Itálie, habsburské říše, Švýcarska atd. Cílem schůze bylo jednání o reformě systému svobodného zednářství. V zápisech ze schůzí se setkáváme se shodnými jmény členů brněnské Salmovy lóže - „*i. o. d. a Leone Resurgente*“ neboli Carl Pr. zu Hessen, „*Eq. Ab Urna*“ neboli Fr. Frider, jenž byl obvykle autorem zápisů, „*ab Eremo*“ „*Os. Bbr. A*

[406] BOUCHER 1998, 195-200

Capite galeato“, „*a Lapide Cubica*“, „*A Sacra Tumba*“, „*a Vomere*“, „*a Tribus Uvis*“, „*a Circulis*“, „*a Solibus*“, „*A Lilio convallium*“ atd. a také „*a Lauro*“. Procházením jednotlivých zápisů zjistíme, že zde byli přítomni všichni portrétovaní z Rájce včetně knížete Salma a Karla Hesensko-Kasselského (1744-1836).[407] To nejen s jistotou potvrzuje propojení rájeckého cyklu se svobodným zednářstvím, ale dokazuje také význam Salmovy lóže a postavení knížete Salma v zednářském prostředí. Ve čtrnácté schůzi (Sessio XIV) ze dne 3. srpna 1782 se v protokolu navíc objevují i laická jména některých členů.[408] Laická jména označená hvězdičkou se nachází spolu s latinskými nápisy na rubových stranách rájeckých siluet:

à Circulis – graf Vivien*

à Lilio convallium – Bode[409]*

à cruce caerulea – Chappe

Fonte irriguo – v. Kortum

à Capite galeato – Chef de Bien[410]

ab Equo bellicoso – v. Roskampf[411]*

à Fulmine – v. Türkheim

à Lauro – Graf Salm*

ab Urna – Schwartz (Johann Friedrich Schwartz)

à Tumba sancta – v. Dahlberg[412]

ab Aquila fulgente – graf Kollowrath

serenissimum Eq. À Leone resurgente – Prinz Carl von Hessen*

[407] REINALTER-MARKNER-OBERHAUSER-VOLK 2018, 37-38
[408] Ibidem 60
[409] Johann Joachim Christoph Bode (1730-1793), hamburský literární nakladatel, člen tamní lóže Absalom, působil také ve Výmaru.
[410] Markýz de Chefdebien d´Armisson (1753-1849) byl členem zednářské lóže Grand Orient a lóže Amis Reunis, viz WEBSTER 2000, 171.
[411] Heinrich von Roskampf z Heilbronnu byl stoupencem ritu Přísné observance (Die strikte Observanz), BAUMGARTNER 2007, 257.
[412] Baron Wolfgang Heibert Dahlberg (1750-1806), ředitel divadla v Mannheimu, byl stoupencem ritu Přísné observance a členem wetzlarské lóže Josef z tří přilb (Joseph zu den Drei Helmen), viz BAUMGARTNER 2007, 257. Zajímavostí je, že byl v kontaktu s Diethelem Lavaterem, bratrem J. K. Lavatera.

à Solibus – Chev. De Savaron*

ab Eremo – Willermoz*

à Serpente – Giraud (Sebastian Giraud z Turína)

à Lapide cubico – Boedecker*

ab Ave – B. v. Dürckheim

Vzhledem k tomu, že byli portrétovaní prokazatelně členy různých lóží z geograficky vzdálených míst, je poměrně pravděpodobné, že série siluet z Rájce vznikla právě v průběhu konání kongresu ve Wilhelmsbadu a kníže Salm si ji odvezl s sebou na své moravské sídlo jako upomínku na tuto událost.

Dodejme ještě, že svobodné zednářství bylo v této době v českých zemích poměrně rozšířené. Pro zajímavost uveďme několik osob, s nimiž se v rámci této práce setkáváme a které byly členy zednářských lóží.[413] Jedná se o knihkupce Jana Ferdinanda Nepomuka Schönfelda, který byl členem lóže U tří korunovaných hvězd, děkana teologické fakulty Kašpara Royka z lóže Pravda a jednota U tří korunovaných sloupů, s jehož jménem se setkáme na grafické siluetě biskupa von Schaaffgotsche a o malíře Jana Jakuba Quirina Jahna. Samotný Jahn vstoupil roku 1764 do tzv. Fürstenberské lóže a v 80. letech 18. *století lóže U tří korunovaných hvězd.* Svobodným zednářem byl rovněž opat strahovského kláštera Josef Mayer, jenž byl členem lóže Pravda a jednota u tří korunovaných sloupů. V samotné Strahovské knihovně se dochovalo i několik spisů věnovaných svobodnému zednářství.[414]

VII.8 Autoři

V této kapitole budou představeni tvůrci siluet, kteří jsou výrazněji zastoupeni v českých sbírkách. Jejich tvorba bude charakterizována na základě konkrétních siluet z místních kolekcí, pozornost bude také věnována originálním a méně obvyklým exemplářům z jejich tvorby. Nejedná se o vyčerpávající přehled tvůrců. Veškerá jména doložená na signaturách či přípisech jsou zaznamenána v přehledové tabulce, která je přílohou této práce. Právě věrohodné signatury a dobové přípisy jsou rozhodujícím kritériem, na základě kterého byli autoři zařazeni do následujícího přehledu. Jména některých z nich jsou zmíněna v sekundární

[413] Vycházím z knihy Jana Podškubky, viz PODŠKUBKA 2005

[414] Například spis hájící svobodné zednáře *Philosophisches Resonnement oder Antikritik über Wahrheit und Licht etwas zur Vertheidigung der Freymaurer wider ihre Gegner von J. F. Ernesti von Ernest* vydaný v Praze roku 1792, dále spis Johanna Ferdinanda Edlena von Schönfeld *Rede über das Glück der Mäurerey*, z roku 1784, či *Die Zwo Schwestern P* und W* oder neu entdecktes Freymaurer – und Revolutionsystem* vydaný v Augspurgu roku 1796.

literatuře, především v Blättelově *Internationales Lexikon Miniatur-Maler, Porzellan-Maller, Silhouettisten*. Jiní autoři jsou doložitelní pouze na základě svých signatur. Pro větší přehlednost jsou tvůrci rozdělení do dvou hlavních skupin. První z nich je věnována prokazatelně zahraničním autorům, a to z dnešního hlediska, takže jsou do této skupiny zahrnuti i tvůrci působící ve Vídni, ačkoli se tehdy jednalo o společné soustátí. V této skupině jsou převážně zařazeni celoevropsky známí autoři. Druhá skupina je věnována siluetistům, kteří byli s největší pravděpodobností českého původu, či v českých zemích trvale pobývali. Jako dodatek je k této skupině přiřazena zmínka o několika výraznějších autorech, u nichž není český původ podle německy znějícího jména jasně prokazatelný, ale jejichž tvorba souvisí s domácí klientelou. Na tomto místě je třeba znovu zdůraznit, že je toto rozdělení jen pomocné a jeho cílem je snaha o utřídění a možnost srovnání domácí a evropské tvorby. Další dvě skupiny autorů jsou věnovány příkladům laické tvorby siluet, která se i díky řadě příruček těšila velké pozornosti. Jen s obtížemi lze rozeznat tvorbu tvůrčích diletantů z řad buržoazie, pokud to dotyčný na siluetu výslovně nenapsal. Stejně tak je prakticky nemožné zjistit, zda by signatura patřila diletantovi, či neznámému, avšak profesionálnímu siluetistovi. Z toho důvodu je tvorba samouků představena na dvou společenských skupinách lidí, u nichž je jejich primární sociální pozice zcela jasná a je tedy zřejmé, že tvorba siluet pro ně představovala druh zábavy a seberealizace. První skupinou je šlechta, která tradičně pěstovala různé druhy výtvarné činnosti. Zde se opět setkáváme s narušením vžitého vnímání siluet jako výtvarného prostředku nižších společenských tříd. Druhou skupinou je duchovenstvo, které mělo vzhledem k svému postavení stejně jako šlechta větší příležitosti pěstovat a kultivovat svoji kreativitu. V celku jsou autoři v jednotlivých skupinách řazeni chronologicky podle data svého narození, popřípadě podle doby své tvorby, pokud nejsou jejich životní data známá. Jsou zde uvedeni výhradně autoři tvořící od konce 18. přibližně do poloviny 19. století. Tvorba tradičních beidermeierových siluet končí v 60. letech 19. století.[415] Tvůrci, kteří se prosadili na konci 19. století již charakterem své tvorby (ilustrace, pohlednice, reklamy) v převážné míře představují další kapitolu tvorby siluet a z toho důvodu budou zmíněni v závěrečné kapitole věnované tomuto časovému období.

VII.8.1 Zahraniční autoři zastoupení v českých sbírkách

Těžištěm této kapitoly je tvorba trojice celoevropsky významných siluetistů, a to J. H. Löschenkohla, F. Gonorda a A. Edouarta. Stěžejní informace o jejich životě a tvorbě již byly uvedeny v úvodním přehledu o historii siluetování ve Velké Británii a ve Vídni. Na

[415] Příkladem je silueta polopostavy Rudolfa Merbellera ve věku čtyř let z roku 1862 z pražské výstavy siluet (katalog. číslo 468).

tomto místě jsou proto zmíněny již jen samotné portrétní siluety z jejich tvorby, které se dochovaly v českých sbírkách. Tito velikáni siluetování jsou doplněni o trojici méně známých autorů, o jejichž životě se prakticky nedochovaly žádné informace, ale s jejichž tvorbou se můžeme rovněž v domácích sbírkách opakovaně setkat a jejich činnost je alespoň částečně podchycena v sekundární literatuře.

Johann Hieronymus Löschenkohl (1753-1807)

Navzdory velké tvůrčí aktivitě tohoto autora a jeho působení v blízké Vídni se v našich sbírkách dochovalo překvapivě málo Löschenkohlových siluet či grafických listů. Jeho charakteristická poloha černých siluetových hlav s lavírovanými těly je zastoupena rozměrnou grafikou kolorovanou lavírovanou tuší zobrazující výše situovanou vídeňskou společnost v Pratru – *Die neue Prater Lust oder Das vergnügte Wienn in seinem Geliebten IOSEPH* (Nová pražská radost neboli bavící se Vídeň za milovaného Josefa) (NG, R 185.751) **[č. kat. 70]**. Jedná se o autorův nejrozměrnější grafický siluetový list.[416] Oválně komponovaná grafika nabízí pohled na centrální prostranství parku, do něhož ústí vzrostlé aleje. Prostranství je zaplněno módně oděnými pány, dámami i malými dětmi. Samotný císař v třírohém klobouku na hlavě se ležérně opírá o sokl kamenné vázy. Na soklu je proveden nápis „*Steht still Ihr Tage Seines Lebens sie sind benutz und für seiner Mitgeschörpfe Glück"* (Zůstaňte ve svých dnech svého života v klidu, jste stvořen pro štěstí svých bližních). Motiv císaře autor zopakoval při tvorbě jeho samostatné grafické celofigurální siluety (Kynžvart, KY4244). Löschenkohl vytvořil několik grafických i siluetových podobizen císaře. Reprezentativnější a formálnější pojetí císařovy siluety se nachází ve sbírkách v Duchcově (Duchcov, DH01911) **[č. kat. 72]** a má podobu grafické siluety v medailonu lemovaném vavřínem a adjustovaném na kanelovaném sloupu. Nápisová deska na patce sloupu sice zůstala z neznámých důvodů prázdná, ale charakteristický profil císaře spolu s jeho typickou parukou nenechávají diváka na pochybách o identitě portrétovaného. Grafický list je signován „*Löschenkohl fec*." Je zajímavé, že autor použil totožné orámování nejen pro siluety, ale i pro profilová detailně prokreslená poprsí, která umístil do černé plochy medailonu a poprsí koncipoval jako sochařské busty. Dva příklady tohoto postupu se nacházejí ve sbírkách Národního muzea, jedná se o protějškové portréty ruského cesareviče Pavla I. Petroviče (1754-1801) a jeho manželky Marie Fjodorovny (1759-1828) (NM, H2-28.639-28.640).

[416] KLARWILL 1992, XXXI

Silueta Josefa II. je ukázkou Löschenkohlovy druhé polohy, v níž se projevuje jako ryzí siluetista a zaměřuje se na monochromní černá siluetovaná poprsí umisťovaná do výpravnějších orámování s atributy charakterizující zobrazené osoby. Další ukázkou této části autorovy tvorby je dvojice siluet ze Sychrova (S-09921-09922) **[č. kat. 74-75]** zachycující dva muže ze dvora Marie Terezie, a to Ferdinanda hraběte Harracha (1708-1788) rytíře řádu zlatého rouna, diplomata a jednoho z prvních textilních podnikatelů na Moravě. Na siluetě je však díky hojným vojenským atributům představen coby vojenský velitel, což patrně souvisí s jeho funkcí generálního místodržícího v Lombardii. Druhým portrétovaným je Johann von Voith, jak je uvedeno pod siluetou nositel vojenského rytířského řádu Marie Terezie a vojevůdce druhého regimentu císařsko-královské artilerie. Medailon s Voithovou siluetou je lemován vojenskou mapou, knihou a dělem ověnčeném vavřínem. Obě siluety jsou provedeny ve formě mědirytu včetně pozadí, siluet i nápisových pásek. Pozadí s atributy tak bylo navrženo oběma mužům „na míru" a počítalo se s větším počtem otisků. Obě siluety jsou ve spodní části signovány „*Bey Löschenkohl in Wien*" a „*Löschenkohl f.*"

Třetí polohu Löschenkohla-siluetisty charakterizují prosté grafické siluety prakticky bez orámování, které je tvořeno zdvojenými vodorovnými a svislými čarami. Takto pojaté siluety jsou většinou součástí Löschenkohlových „Taschenbuchů" (knížek kapesního formátu) či jiných konvolutů siluet význačných osob z divadelního či vědeckého prostředí. Ve sbírkách Národního muzea se nachází tento typ siluety zobrazující rakouského osvíceneckého spisovatele Aloyse Blumauera (1755-1798), kterou lze na základě formální podobnosti připsat J. H. Löschenkohlovi (NM, H2-28.390) **[č. kat. 73]**. Siluetu lze například srovnat s jeho *Theaterkalender für das Jahr 1788* (Divadelním kalendářem pro rok 1788) vydaným ve Vídni Löschenkohlovým nákladem (Wien Museum, 196.220) **[obr. č. 29]**.

Dodejme ještě, že na brněnské výstavě roku 1906 bylo vystaveno celkem 24 siluet od J. H. Löschenkohla, mezi nimiž byly osoby z divadelního, univerzitního i vojenského prostředí. U siluet není až na jednu výjimku uvedena technika, pravděpodobně byla většina provedena graficky. Onou výjimkou je tuší malovaná silueta Marie Therese de Ben v grafickém orámování z roku 1780. Vystavena byla také lavírovaná grafika zachycující smrt Marie Terezie.

François Gonord (1756-1822)

Gonordovy siluety do českých sbírek doputovaly buď jako suvenýr, který si s sebou portrétovaní přivezli ze svého pobytu ve Vídni, nebo zde byly přímo vytvořeny během

autorova pobytu v Praze. Gonord zde pobýval na přelomu roku 1780 a 1781, kdy o něm nejsou žádné zmínky ve *Wiener Zeitung*, kam jinak pravidelně dodával zprávy o své živnosti. V prvním autorově oznámení v novinách ze 7. února 1781 je uveden důvod jeho nepřítomnosti v hlavním městě: „*Herr Gonord, Zeichenmeister, hat die Ehre, diemit männiglich bekannt zu machen, daß er eben von Prag* (!) *allhier zurückgekommen, allwo er seine schöne Sammlung von Abbildungen der vornehmsten Personen ungemein vermehrt hat. Sogleich war er auch bemüht, dass allgemeine Verzeichnis, nebst den Namen aller derjenigen Personen, die er sowohl in Wien, als in Prag abzuzeichnen die Gnaade gehabt hatte unter die Presse zu befördern.*“[417] (Pan Gonord, mistr kreslení, má tu čest, tímto každému z vás dát na vědomí, že se právě vrátil z Prahy, kde svou krásnou sbírku vyobrazení významných osob neobyčejně rozmnožil. Ihned se také pokusil, aby všeobecný seznam vedle jmen všech těch osob, které jak ve Vídni, tak v Praze obkreslil, vešel do tisku.) **[obr. č. 32]** Jedná se o velmi cenný doklad toho, že francouzský siluetista pobýval v Praze. Někteří ze zástupců české aristokracie byli prezentováni svými siluetami v Gonordově albu *De l'illustre noblesse de Vienne, d'Hongrie, et de Prague, contenant 1024. Silouettes dessinèes et dédièes a la même par François Gonord suivie d'une idèe sur la phisionomie* vydaném ve Vídni Jeanem Thomasem de Trattnerem roku 1781. Paradoxně je toto slavné album známé pouze díky dobovým odkazům v literatuře. Nakladatelství Rikola působící ve Vídni, Berlíně, Lipsku a Mnichově se roku 1922 pokusilo o jakousi rekonstrukci tohoto alba, kterou nazvalo *François Gonords Silhouetten aus dem Jahre 1781*. V knize se nachází 147 reprodukcí Gonordových siluet příslušníků šlechtických rodů, ale i umělců, vědců či herců, jejichž siluety jsou doprovázeny pojednáním o jejich životě. Z osobností souvisejících nějakým způsobem s českými zeměmi je třeba jmenovat následující: Josef Emanuel Canal hrabě von Malabaila, zakladatel známé pražské zahrady, mecenáš Kristián Filip hrabě Clam-Gallas, v jehož pražském paláci koncertoval W. A. Mozart či L. van Beethoven, královéhradecký biskup Johann Leopold von Hay, brněnský biskup Vincenc Josef hrabě Schrattenbach, přírodovědec a profesor pražské univerzity Josef Bernhard rytíř Scotti de Compostella, hraběcí rodina Františka Karla Martinice, Johann František Kristián hrabě Sweerts-Špork, František Štěpán hrabě Sylva-Taroucca, zakladatel pražské zednářské lóže U tří korunovaných sloupů Ignaz Edler von Born, pražská herečka Nanette Riedel či malíř Ludvík Kohl **[obr. č. 137-140]**,

[417] Gonord dále uvádí, že zmíněné siluety zmenšoval pomocí pantografu (Storchenschnabel), který rovněž nabízel k prodeji, stejně jako tvorbu siluet. V této reklamě uvádí jako místo svého působení Franziskanerplatz čp. 951.

jehož silueta od F. Gonorda je pozoruhodným dokladem kontaktů mezi francouzským siluetistou a pražským uměleckým prostředím.

Ve sbírkách Národní galerie se dochovaly dvě desítky portrétních siluet signovaných F. Gonordem. Zcela v nich převažují siluety české šlechty v podobě vystřižených siluet vlepených do grafických rámů. Gonord pracoval s několika typy orámování:

a) medailon se siluetou předsazený před zděnou kamennou stěnu, nad i pod medailonem jsou vavřínové festony lemující i nápisovou tabulku,

b) medailon představený před zeď vyzděnou velmi drobnými cihličkami, nad a pod medailonem jsou detailní květinové girlandy,

c) medailon je posazen na antikizujícím soklu zdobeném z podhledu vejcovcem, medailon je bohatě lemován stuhou, vavřínovým festonem, vavřínovými větvičkami a květinovými girlandami,

d) medailon je vložen do reliéfně pojaté edikuly, je završen mašlí, nápisová tabulka je lemována květinovými girlandami,

e) medailon je lemován dekorativním pásem z růží, v horní části je ještě ozdoben vavřínovým festonem, celý medailon je umístěn na mramorové desce.

Všechna tato orámování jsou signována „*Gonord f.*“ (výjimkou je silueta neznámého muže R 52.986: „*a. paris fr. Gonord inv.*“) a obsahují nápisovou tabulku pro ruční dopsání jména siluetované osoby. Mezi siluetovanými jsou členové rodu Clary-Aldringen, Ligne, Thunů a Trautmansdorfů. Silueta Jana Nepomuka Clary-Aldringena má u jména portrétovaného ještě připsán rok 1780. K této siluetě se dochovala druhá varianta ve sbírkách NPÚ (ÚPS v Praze, JE04507ab) **[č. kat. 59-60]** a je tak možné detailní srovnání obou siluet. Z něho je patrné, že F. Gonord vystřihl siluety najednou z vícero černých papírů podložených pod sebou, popřípadě zvolil metodu multiplikace siluet na základě obkreslení. Na obou siluetách totiž můžeme nalézt totožnou návaznost jednotlivých střihů nůžkami. Gonordovy siluety si drží shodnou kvalitu, stejně jako velikost a poměr ke grafickému medailonu, do něhož jsou vlepeny. Po technické stránce je překvapivá i kvalita tehdejšího lepidla, které je stále funkční a ani při bližším pohledu nejsou patrné jakékoli nedolepené, či naopak olepené partie drobných siluet.

Vzhledem ke společenské struktuře Gonordem siluetovaných osob je přirozené, že se další exempláře nacházejí v zámeckých sbírkách. Všechny jsou vytvořeny toutéž technikou nalepení vystřižené siluety do grafického orámování. V Duchcově se nachází vystřižená silueta muže vlepená do grafického orámování imitující mramor (typ e) signovaná „*a paris F. Gonord inv*." (Duchcov, DH08885/001,002) **[č. kat. 64]**. Ze sbírek v Jemništi (dnes ÚPS v Praze) se dochovala čtveřice siluet, a to dvou mužů v orámování typu a), knížete Jana Nepomuka Clary-Aldringen majitele teplického panství (JE04507ab) a prince de Ligne, což byl patrně bratr jeho manželky Marie Kristýny de Ligne (JE04508ab). Druhá dvojice představuje siluety dam v orámování typu b) a tvoří protějšek k oběma pánům (JE008256ab a JE008257ab), jedná se totiž o členky rodu Ligne, celé jméno je však bohužel velmi špatně čitelné **[č. kat. 58, 60-62]**. Všechny čtyři siluety se do jemnišťských sbírek dostaly svozem z Teplic, rodového sídla Clary-Aldringenů spřízněných s belgickým knížecím rodem Ligne. Ze zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou dále pochází silueta muže označeného ručním přípisem jako Fritz Nostitz (JR17520/34) **[č. kat. 65]**. S největší pravděpodobností jde o Friedricha Moritze von Nostitz-Rieneck (1728-1796), císařského polního maršála působícího ve Vídni, kde byl zřejmě portrétován od Gonorda během svého vídeňského pobytu (1780-1785). Samotná silueta byla druhotně uložena do alba portrétních kreseb a grafik. Ještě zmiňme, že s Gonordovým francouzským původem nepochybně souvisí francouzská transkripce jmen siluetovaných osob, která byla navíc velmi populární v aristokratickém prostředí a někdy se k ní přiklonili i němečtí či čeští autoři. Svým francouzským původem nepochybně Gonord imponoval místní šlechtické klientele.

Nejen v českých, ale i v zahraničních sbírkách (alespoň těch publikovaných), naprosto převažuje v Gonordově tvorbě zobrazení siluetovaných poprsí portrétovaných osob. Výjimku tvoří rozměrnější grafický list s pohledem do krajiny, v jehož prvním plánu je skalisko se stromem, v druhém plánu autor zobrazil záliv s městečkem na břehu (NG, R 199.997) **[č. kat. 69]**. Veduta je v horní části lemována květinovými girlandami. Do takto detailně připraveného pozadí, signovaného „*Gonord fec:"* autor vlepil dvě celofigurální siluety mužů s copovými parukami a naznačil i interakci mezi nimi, kdy se oba muži navzájem zdraví v mírném úklonu se smeknutým třírohým kloboukem v ruce. Jedná se o velmi půvabné dílo, ačkoli se zde projeví ne zcela zvládnutá anatomie dolních končetin zapříčiněná patrně tím, že se autor příliš nevěnoval celofigurální siluetám. Připomeňme si zde Gonordovu reklamu ve *Wiener Zeitung* z 23. srpna 1780, kde nabízel velké siluety umístěné v přírodě, zahradním prospektu či v pokoji. V NG se ještě nachází dvě siluety, které vybočují z Gonordovy tvorby.

Jedná se o dvě protějškové polopostavy Číňanů s copánkem a pokrývkou hlavy v jemném architektonickém orámování z květinových festonů (R 236.942-3) **[č. kat. 66-67]**. Siluety nejsou signované, údaj o autorství je uveden na inventární kartě. Gonordovo autorství je nicméně celkem průkazné díky ztvárnění květinových girland, které lze srovnat s jeho jinými signovanými orámováními. Z technického hlediska se jedná o výjimku v Gonordově tvorbě, kdy byly do grafického rámce siluety namalovány tuší, nikoli nalepeny. Samotné portréty jsou pak v evropském kontextu ojedinělým příkladem siluetování příslušníků jiné rasy, která má paralelu snad jen u amerických siluet černošských otroků. Gonord nejen dokázal přesvědčivě zobrazit typické fyziognomické rysy Asiatů, ale snažil se i o zachycení konkrétního emočního naladění, čemuž odpovídají pootevřená ústa a náznak úsměvu, či úžasu. V témže orámování se ve sbírkách NG dochovala silueta Josefa II., rovněž malovaná, s otiskem listu skutečné rostliny (R 104.132) **[č. kat. 68]**.

Auguste Edouart (1789–1861)

Jestliže byla tvorba předchozích dvou autorů buď přímo, nebo prostřednictvím Vídně spojena s českými zeměmi, tvorba tohoto známého britského siluetisty nemá na české prostředí žádné napojení. I přesto se v českých sbírkách nachází přinejmenším dvě autorem signované siluety, které jsou typickou ukázkou jeho tvůrčího rukopisu. První z nich je poměrně rozměrný list (28 x 18 cm) s celoplošně potištěným pozadím v podobě reprezentativního interiéru s průhledem do zahrady. Uprostřed klenuté místností stojí muž, jehož silueta je vystřižena z černého papíru, v ruce drží dopis z bílého papíru popsaného drobným písmem. Edouart zde pracuje s třemi různými materiály, aby dodal výjevu na věrnosti, a předjímá tak v podstatě moderní tvorbu koláží. Silueta je v pravém dolním rohu signována „*Aug. Edouart fecit 1839*“ a vznikla patrně ještě v Anglii před umělcovým odchodem do USA téhož roku. Dílo je umístěno na zámku Sychrov (S-01946) **[č. kat. 380]**, kam se podle zápisu v inventární kartě dostalo z myslivny v Javorníku u Rudníku. Tu lze však těžko chápat jako původní umístění podobizny, i když zajímavostí je, že na zámku v Rudníku pobýval mj. F. L. Čelakovský (1799-1852). Okolnosti cesty z Anglie do Javorníku, kterou silueta absolvovala, se dnes již zřejmě bohužel nedozvíme, protože neznáme ani jméno siluetovaného muže. Snad se jednalo o člověka, jenž měl v českých zemích část své rodiny, které siluetu zaslal.

Druhým exemplářem je silueta Herberta Sandforta jako malého chlapce jedoucího na ponym (Opočno, OP2722) **[č. kat. 377]**. I zde se setkáváme s typickou Edouartovou technikou; vystřižená silueta chlapce a koně je zasazena do malovaného pozadí (v tomto případě nikoli

grafického).[418] Portrét je opatřen signaturou „*A. Edouart fecit 1831*“. Na zámek v Opočně se silueta dostala ze Žamberka. V tomto případě snad lze Žamberk skutečně považovat za původní místo, kam byla silueta z Anglie adresována. V zámecké knihovně v Žamberku se totiž nachází kniha s dedikačním vpiskem „*To Harriet Parish from her attached cousin and pupil Eleanor Sandfor Jan 1st 1850*“.[419] (Harrietě Parishové od její oddané sestřenice a žačky Eleanory Sandforové 1. ledna 1850.) Harriet neboli Henrietta Parishová (1816-1866) byla sestrou Johna Parishe von Senftenberg (1774-1858), majitele Žamberka (německy Senftenberg) a člena původem anglické šlechtické rodiny. Je pravděpodobné, že malý Herbert Sandfort byl synem Henriettiny sestřenice Eleanory, což by odpovídalo i životním datům siluetovaných. V Opočně se díky svozu z Žamberka nachází několik siluet členů tohoto rodu. Mezi nimi je celofigurální tuší malovaná a lavírovaná silueta George Parishe (1807-1881), synovce Johna, který po svém bezdětném strýci zdědil žamberecké panství (OP02727) **[č. kat. 379]**. Silueta zobrazuje mladého muže ve vycházkovém obleku s hůlkou a kloboukem v ruce. Méně časté je naznačení rostlin na zemi a vrženého stínu, který paradoxně vrhá stínová podobizna. Podobizna je signovaná a datovaná „*F. Frith 1834*“. Nejzajímavější je ovšem silueta, která zobrazuje samotného Johna Parishe, jenž je zde označen coby baron Senftenberg (OP2726) **[č. kat. 378]**. Právě John Parish byl totiž rok po koupi žambereckého panství povýšen do stavu svobodných pánů a získal přídomek „von Senftenberg“, druhým svobodným pánem v tomto rodu byl až od roku 1899 jeho příbuzný ob dvě generace Oskar Parish. Silueta je přípisem na líci datována rokem 1839. Význam této siluety však spočívá především v tom, že ji lze na základě formálního srovnání jednoznačně připsat Augustu Eduartovi. Jedná se o vystřihovanou celofigurální siluetu muže v redingotu s cylindrem na hlavě a s lehkým náznakem horizontu. Vzhledem k ohromnému množství Edouartových siluet publikovaných v sekundární literatuře i v jeho *A Treatise on Silhouette Likenesses* je k dispozici řada srovnávacího materiálu. Jako konkrétní příklad k srovnání lze uvést siluetu Jamese Skene of Rubislaw, skotského právníka a amatérského malíře (1775-1864).[420] Specifickým rysem Edouartových siluet je kromě jeho charakteristické techniky ztvárnění mužských chodidel, které jsou nápadně úzké, s mírně nadzvednutou špičkou a prohnutou klenbou, která přes všechnu snahu o zakotvení vystřihovaných siluet do malovaného či grafického pozadí působí dojmem, že portrétovaní levitují v prostoru. Přesně takovýto typ chodidel vidíme na siluetě barona Senftenberga. Dalším Edouartovým charakteristickým

[418] Podobná silueta z roku 1834 od téhož autora zachycuje malého Roberta P. Foleyho na malém oslíku s bičíkem v ruce, reprodukce siluety viz JACKSON 1921, nepag.
[419] http://provenio.net/authorities/62812?locale=cs, vyhledáno 17. 2. 2020
[420] Reprodukce viz JACKSON 1921, nepag.

rysem je snaha o zachycení typické pózy portrétovaného. V tomto případě je baron zobrazen v dominantním postoji a v mírném nakročení. John Parish žil v letech 1806-1815 v Anglii. Auguste Edouart se usadil v Londýně až v roce 1814, kdy se začal zároveň zabývat siluetováním. Parishova silueta by tak patřila do samých počátků Edouartovy tvorby, nebo mohla být teoreticky vytvořena během Parishovy návštěvy Anglie, kterou lze snad vzhledem k jeho rodinným vazbám předpokládat.[421]

Schmid de Vienna [činný 1795-1801]

Tento autor neměně signoval své siluety „fecit Schmid de Viennae". S největší pravděpodobností se jedná o téhož siluetistu, jenž je zařazen do Blättelova Lexikonu coby Julius Schmid, čemuž by odpovídal i exemplář z opočenské sbírky signovaný „*J. Schmid de Vienna*". Schmid podobně jako jeho konkurenti příliš neexperimentoval s technikami. Prakticky veškeré jím signované siluety mají podobu kruhového skleněného medailonu z vypouklého skla (průměr cca 5 cm), na jehož vnitřní straně je namalována černá silueta podložená nejčastěji světlým voskovaným papírem. Vždy zachycoval jen poprsí portrétované osoby a svou miniaturní signaturu umisťoval těsně pod diagonálně ukončenou spodní hranu poprsí. Při práci používal jemný štětec, kterým dokázal namalovat drobné detaily v podobě řas a vlasů. Okraje kruhových skleněných medailonů obvykle zdobil malovaným geometrickým či rostlinným dekorativním páskem.

Z českých sbírek lze se Schmidovým jménem spojit minimálně osm siluet. Ve sbírkách Hrádku u Nechanic byly do restituce roku 1992 uloženy tři siluety signované „*fecit Schmid Vienna 1795*" a adjustované do společného neorokokového rámečku z papírmašé (HN4821) **[č. kat. 323]**. Siluety zobrazují patrně manželský pár s jejich synem. Na zámek Duchcov se svozem z Doks dostala silueta malého dítěte signovaná a datovaná rokem 1798 (DH8879) **[č. kat. 328]**, kterou lze srovnat s obdobně koncipovanou dětskou siluetou na dalším signovaném medailonu z Národní galerie (K 38.208) **[č. kat. 327]**. Ze stejné zámecké sbírky pochází silueta muže s copovou parukou datovaná signaturou do roku 1799 (DH8881) **[č. kat. 327a]**. Podle inventární karty silueta zachycuje Carla knížete de Ligne, konkrétně se zřejmě jedná o Charlese-Josepha VII. prince de Ligne (1735-1814), který byl rakouským důstojníkem a diplomatem. Skleněný medailon je olemován toutéž dekorativní geometrizující páskou, jaká se nachází i na medailonu z NG (K 38.208). Ve sbírkách zámku Opočno se dochovala dvojice siluet šlechtičen z rodu Colloredo z let 1795 a 1801 (OP07544 a OP07545) **[č. kat. 327b,c]**

[421] John Parish se v Londýně oženil s Catherine Birney.

a dvě identické jen stranově převrácené siluety Hieronyma hraběte von Colloredo-Mansfeld (1775-1822) (OP07299 a OP07300) **[č. kat. 329-330]**. V tomto případě je portrét olemován malovaným zlatě lemovaným osmiúhelníkem. Siluety jsou tradičně signovány „*J. Schmid de Vienna 1798"* a na přiložených lístcích je uvedena identita portrétovaného. Hrabě von Colloredo-Mansfeld byl rakouským polním zbrojmistrem, jenž se vyznamenal ve vítězné bitvě u Chlumu. Za jeho zásluhy mu byl roku 1825 postaven pomník ve Varvažově, jenž má podobu obelisku zdobeného zlacenou sochou orla, lva a portrétním reliéfem hraběte, který umožňuje coby profilový portrét názorné srovnání s hraběcí siluetou. Na obou vyobrazeních se portrétní rysy shodují, je na nich patrný výrazný nos a vystouplá brada. Naopak lze pozorovat změnu vkusu účesu – zatímco na siluetě z roku 1798 se jedná o delší vlasy s copem, na pomníku z roku 1825 má hrabě krátký rozevlátý sestřih, jaký je zachycen i na tehdejších grafických portrétech.

V muzejních a galerijních sbírkách je Schmid zastoupen již zmíněnou siluetou z Národní galerie (K 38.208) **[č. kat. 327]** zobrazující muže a dítě, signovanou „*Fecit Schmid de Vienna 1800*". Jedná se o výjimku, kdy autor zobrazil v rámci jednoho skleněného medailonu dvě siluety. Autor v tomto případě rovněž pracuje s barvou. S tím je spojena i pozměněná kompozice, kdy jsou siluety podloženy podélným pásmem světlého podkladu, jenž narušuje i geometrické olemování medailonu a na nějž shora a zespoda navazuje černý podklad. Olemování je podloženo zlatou a červenou barvou a celek tak působí jako šperkařské dílko. Ze sbírek UPM pochází skleněný medailon se siluetou neznámého muže signovanou „*Fecit Schmid de Vienna 1801*" (18.285) **[č. kat. 324]**. V tomto případě autor použil orámování geometrickým dekorem malovaným černou barvou a zlacenými pásky. Stejné orámování najdeme u Schmidovy siluety mladé dámy z téže sbírky (79.769) **[č. kat. 326]**. V tomto případě bylo sklíčko se siluetou adjustováno do dřevěného rámečku, čímž se zabránilo dalšímu poškození, kterým často Schmidovy siluety trpí (ať už se jedná o odštípnutí hrany medailonu či o oprýskávání světlého podkladu).

Poněkud matoucí je silueta muže se sbírek NM (H2-31.674) **[č. kat. 325]**. Po formální stránce je silueta zcela totožná se Schmidovou tvorbou, včetně umístění signatury diagonálně pod poprsí a typu geometrického orámování medailonu, které je kompozičně totožné s orámováním na medailonech z UPM. Shodná je i technika podmalby na sklo a podložení voskovaným podkladem. Zároveň jsou zde však patrné i jemné odchylky. Samotné orámování bylo provedeno s menší obratností a o něco širším štětcem, na této podobizně rovněž nejsou zobrazeny řasy, které jinak Schmid neopomínal nakreslit. Odlišný je i rukopis signatury, který

zní: „*fecit Schnoll* (!) *Vienna 1824 April*“. Na rubu siluety je v tomto případě ještě ruční přípis „*Schnitt* (!) *fecit Vieannae Wohnt am Bauermarkt No 585 im 4. Stock vornen aus beim Goldenen Wagen, Pepi Thun, 1826*“. Portrétovaný by mohl být Josef Matyáš Thun (1794–1868) z klášterecké větvě Thunů, jenž v Žehušicích založil oboru bílých jelenů. Co se týče autorství zdá se nejpravděpodobnější, že se zde setkáváme s tvorbou kopisty, či následovníka Julia Schmida, což je samo o sobě zajímavou skutečností v rámci provozu dílen siluetistů. Co se týče umístění Schnollova / Schnittova ateliéru, jedná se o skutečně doloženou adresu domu U Zlatého vozu v ulici Bauernmarkt č. p. 10 v historickém centru Vídně spojující Petersfreithof s Hohe Markt. Na konci 19. století byl tento původně středověký dům nahrazen novostavbou.

Je otázkou, zda veškeré siluety Schmid vytvořil ve Vídni, kde měl zřejmě svůj ateliér a siluetovaní si je pak přivezli s sebou domů, nebo zda označení „de Vieanna“ spíše nepoužíval jako součást svého příjmení a zároveň reklamy a zda tedy příležitostně nepůsobil i v českých zemích. Druhé variantě by odpovídal pozoruhodný grafický list ze sbírek NG (R 38.728) **[obr. č. 141]**, který dokazuje, že Schmid udržoval kontakt s místní kulturní sférou, konkrétně s Janem Berkou. Schmid totiž využíval Berkou vytvořenou grafickou navštívenku. Schmid si překvapivě nezvolil pro svou navštívenku motiv siluetování, ale krajinný výjev s lesní cestou a skálou, pod níž je lavička. Drobná grafika neobsahuje žádnou figurální stafáž. Nad výjevem je vyrytý nápis „*Der weg zum sitz der Freundschaft*“ (Cesta k sídlu přátelství). Pod výjevem je volný prostor pro připsání jména majitele navštívenky, v tomto případě zde čteme: „*Schmid desinatér en Silhouette e mak*“. Na rubové straně je uvedeno „*Navštívenka kreslíře siluet Schmida bytem proti maltézskému kostelu“*, což by znamenalo, že Schmid pobýval po delší dobu v Praze. Přitom se neubytoval v hostinci jako kolega Ostermayer roku 1792, který o svém pobytu informoval v pražském tisku, ale patrně na delší dobu přímo ve svém bytě (či v pronájmu) a své potencionální zákazníky oslovoval prostřednictvím navštívenek.[422] Velmi zajímavá je z tohoto hlediska dvojitá silueta, jež byla pod katalogovým číslem 177 vystavena na brněnské výstavě roku 1906 a jejíž signatura zní: „*Fecit Schmid de Vienna 1797 Töplitz August 24*“.[423] To by znamenalo, že Schmid nepracoval příležitostně jen

[422] Ve sbírkách NG se dochovaly i další navštívenky od Jana Berky v tomtéž formátu. Dvě s motivem pražské veduty s podpisem hraběte Hartmanna a hraběnky D´Haponcourt a jedna s pohledem na přírodně krajinářský park s vyrytým jménem majitelky: „*La Comtesse de Nostitz Chanoinesse*“ (R 38.741, 38.742, 38.530). To svědčí o velké popularitě grafických navštívenek, které byly nabízeny i formou reklamy v novinách – příkladem je nabídka Fr. Geržabka ze 27. dubna 1795 v *Prager Neue Zeitung* „*Weisse english-gepresste Visitbillets in verschiedene Desseins*“. Jeho reklama se v novinách objevovala opakovaně.

[423] Tuto siluetu dokonce zmiňuje Neville Jackson viz JACKSON 1938, 13. Autorka se o ní ovšem nepochybně dočetla z výstavního katalogu, a tudíž ani nezařadila její reprodukci do své knihy.

v Praze, ale i v dalších místech českých zemí. V tomto případě snad využil lázeňské sezóny v Teplicích, o čemž by svědčilo i srpnové datum pořízení siluety. Díky této specifické signatuře lze zmínku o siluetě z brněnského katalogu jednoznačně ztotožnit se siluetou ze sbírek zámku v Nelahozevsi. Silueta zobrazuje protějškově komponované podobizny staršího manželského páru a je doplněna o drobně malované trojlístky, jejichž rukopis je shodný s vegetabilním ornamentem na Schmidově siluetě dítěte ze SZ Duchcov **[č. kat. 328a]**.

Na zmíněné výstavě byla Schmidova tvorba představena hned 16 signovanými siluetami (na rozdíl například od F. Gonorda, jenž byl zastoupen pouze jednou siluetou a A. Edouarta, jenž zde nebyl prezentován vůbec). Všechny exempláře vznikly v úzkém rozmezí let 1795-1801 a byly vytvořeny autorovou charakteristickou technikou podmalby na sklo s bílým podkladem. Je velká škoda, že výstavní katalog neobsahuje žádná vyobrazení, protože podle popisu exponátů je zřejmé, že tematická stránka Schmidovy tvorby a jeho práce s kompozicí byla ve skutečnosti pestřejší, než jak ji známe díky dochovaným exponátům v domácích sbírkách. Na výstavě byla například vystavena silueta muže v přírodní scenérii s rybníkem, sloupem a stromy nebo potpourri se čtveřicí siluet a třemi krajinářskými vedutami. Obecně však i na výstavě převažovala jednotlivá poprsí podložená bílým podkladem, jenž byl výjimečně nahrazen modrou fólií. Identita siluetovaných osob je většinou neznámá, výjimku tvoří tři siluety členů rodu Fürstenberg, přičemž silueta Joachima zemského hraběte Fürstenberga (1749-1827) je na pozlacené rubové straně ještě doplněna o vyrytý text „*Quoque dans l´ombre on reconnait pourtant le tendre epoux, le bon pere et l´ami prudent*.“ (Třebaže prostřednictvím stínu poznáváme něžného manžela, dobrého otce a obezřetného přítele.) Jednou siluetou byl Schmid prezentován na pražské výstavě roku 1913, kde byla vystavena silueta dámy podložená voskem a signovaná „*Fecit Schmid de Vien 1797*“ (katalog. číslo 429).

Další zahraniční autoři jsou v českých sbírkách zastoupeni mnohem menším počtem děl. Zmiňme však alespoň některé z nich. Autor jménem **Grasmeyer** byl prezentován na brněnské i pražské výstavě siluet a vzhledem ke shodné technice jej lze ztotožnit s autorem trojice siluet z českých sbírek signovaných „*Grasmeyer fec.*“ z doby kolem roku 1800. Tyto siluety byly do relativně nedávné doby uloženy ve sbírkách zámku Veltrusy (VE4960 a VE5057-5058**) [č. kat. 20-21]**, v současné době jsou vráceny do děčínského zámku, odkud původně pocházejí a kde jsou instalovány v místnostech prohlídkové trasy. Jedná se o protějškové siluety Marie Anny hraběnky Thun-Hohenstein (1750-1828), Václava Josefa hraběte Thun-

Hohenstein (1737-1796) a o siluety neznámé dámy z konce 18. století. Siluety jsou vystřihované a vlepené do výpravně pojatého grafického orámování v podobě andílka přidržujícího ratolesti kolem medailonu se siluetou, myšlenku mementa mori znázorňuje povalený kanelovaný sloup. Grasmeyer umisťoval svou signaturu nikoli pod celý výjev, což bylo běžné u ostatních siluetistů, nýbrž ji umisťoval přímo pod siluetu do centrálního medailonu. Jindy používal více architektonický způsob grafického orámování v podobě ozdobné edikuly. Příkladem je silueta Johanna Kaspara Schillera (1723-1796), otce Friedricha Schillera, nabízená v aukci Nosbüsch & Stucke v Berlíně v listopadu 2017 (položka 459). Grasmeyerem navržené a předem vytištěné grafické rámce pro siluety, které nakonec autor všechny nevyužil, byly někdy druhotně užity pro adjustaci jiných, novějších siluet. Na brněnské výstavě byl Grasmeyer zastoupen vystřihovanou siluetou Antonie hraběnky von Wilczek rozené Kotolinsky vlepené do grafického orámování (katalog. číslo 62), na pražské výstavě byla představena jeho silueta pána v copové paruce v orámování se signaturou „*Grasmeyer fec*." (katalog. číslo 412).

Stejnou technikou pracoval **Johannes Durst**, jenž byl podle údajů v Blättelově Lexikonu činný od roku 1783 ve Vídni, kde měl dokonce vyučovat siluetování arcivévodu (snad jednoho ze synů Leopolda II.).[424] Ve sbírkách zámku v Hořovicích se dochovala trojice vystřihovaných siluet vlepených do grafického orámování (HO861-863) **[č. kat. 13-15]**. Jedná se o portréty muže, ženy a dítěte v totožném výpravně pojatém grafickém orámování ve formě medailonu na zdi, pod nímž je zobrazen výjev dvou dětí foukajících mýdlové bubliny do formy pyramidy. Bublinová pyramida v sobě po symbolické stránce obsahuje dva protiklady, a to nestálost (bubliny) a trvalost (pyramida). Siluety jsou signovány „*Joannes Durst*". Na techniku verre églomisé se soustředil **Josef Haas**, jehož dva signované protějškové medailony se siluetou dámy a pána se nachází ve sbírkách Národního muzea (H2-126.449-126.450). Signatura zní „*Jos. Haas Wienna 804*", přesto však působí lehce rustikálním dojmem, který je způsoben jak méně ostrými konturami, tak snahou o větší ornamentálnost. Nad siluety autor vyryl ratolesti a orámoval je malovaným květinovým a geometrickým dekorem. Do listoví jsou nenápadně vepsány monogramy portrétovaných, IPS u pána, TB u dámy.

Jak bylo zmíněno, celkový seznam siluetistů je přílohou této práce, na tomto místě však ještě uveďme stručný přehled chronologicky prvních siluetistů zastoupených v domácích sbírkách,

[424] BLÄTTEL 1992, 316-316

protože spoluformovali místní zájem o siluetování. Jmenujme alespoň některé z nich: J. Noether (SZ Sychrov),[425] Silvester Ebner (UPM), monogramista R.D.L. (Strahov), Philip Alois Lutzov (SZ Krásný Dvůr), Coog (UPM). Existuje celá řada siluet, jež nejsou opatřeny datací, ale které podle formálních znaků (mj. oděv a účes siluetované osoby) evidentně vznikly před rokem 1800. Mezi jejich autory patří například Bourmester původem z Berlína (SZ Duchcov), Braun (UPM), F. Horn (UPM), Scarron (UPM), F. A. Sprung (UPM), mnoho dalších takových siluet je pak autorsky neurčeno. Tyto první siluety, jež jsou datované a zároveň autorsky identifikované, patrně pochází z rukou tvůrců rakouského (nejpravděpodobněji vídeňského) původu.[426] Tito autoři se buď přemístili z Vídně, kde byla vysoká konkurence v čele s J. H. Löschenkohlem (od roku 1779), F. Gonordem (od roku 1780) a W. Ackermannem (od roku 1780), nebo podnikali pracovní cesty po českých zemích a využívali své reputace siluetistů z hlavního města monarchie. Velmi úzkou provázanost mezi Prahou a Vídní lze dobře ilustrovat na osobě Konrada Ostermeyera, jenž působil ve Vídni a jenž pobýval od července roku 1792 v Praze, kde nabízel své siluety v tamních novinách.[427]

VII.8.2 Domácí autoři

Souslovím „domácí autoři“ jsou zde označení tvůrci, jejichž tvorba zcela či převážně souvisí s místy a osobnostmi portrétovaných českých zemí. U některých autorů lze toto spojení spíše předpokládat, u jiných nám napoví jejich jméno a přídomek (například „z Polné“, „z Kuřích Vod“ nebo „Pokorny“[428]). Jedná se skutečně o pomocné dělení, i v Čechách působící autoři používali německé varianty svých jmen či německy psané přípisy na siluetách, což jen ilustruje známý fakt, že v 19. století nelze definovat národnost jen na základě jazyka. Stejně jako v případě zahraničních autorů zde budou prezentovány ti tvůrci, jejichž jména lze spojit s věrohodně signovanými díly uloženými ve sbírkách. Jednoznačně největší prostor zde bude věnován trojici autorů. Vavřinci Klingerovi, jenž zosobňuje tradiční typ siluetisty doby biedermeieru, a dvojici nejvýznamnějších českých grafiků konce 18. století Janu Jiřímu Balzerovi a Janu Berkovi. S jejich tvorbou souvisí složitá otázka rozlišování autorství

[425] Velmi pravděpodobně se jedná o Johanna Zachariase Näthera (1747-?), rodáka ze Zhořelce, mechanika, chemika a siluetistu, jenž je zmíněn v: MEUSEL 1808, 80. Podle Meusela Noether působil v řadě měst jako „Silhouetteur“ a „Profilmacher“, díky čemuž si vydělal mnoho pěnez. Vytvořil údajně přes 24 500 siluet.

[426] K identifikaci jejich zemské příslušnosti bohužel nepomůže ani Blättelův Lexikon, který všechny autory působící v habsburské monarchii označuje stejným původem, tedy „A“ coby Austria, ačkoli se mezi nimi nachází i autoři působící téměř výhradně v Čechách.

[427] *Oberpostamtszeitung* ze dne 3. července 1792.

[428] Tato signatura se nachází na eglomizované siluetě dívčího poprsí ze soukromé sbírky, která byla vystavena na brněnské výstavě roku 1906 (katalog. číslo 192). Bohužel se v českých sbírkách nenachází další takto signované exempláře.

grafických siluet, které nelze jednoznačně určit ani díky používaným grafickým zkratkám. Přesto zde budou veškeré signatury uváděny, protože nám mohou do jisté míry napovědět. Vzhledem k velkému množství grafických siluet, které jsou spojeny s jejich jmény, však nelze tyto autory opomenout ani v případě, že „pouze" převedli kresebnou podobu siluety do grafické.

Jan Jiří Balzer (1738-1799)

Osobnost a tvorbu J. J. Balzera není třeba detailně představovat. Připomeňme alespoň, že po svém studiu u Michaela Heinricha Rentze a studijní cestě po Německu se usadil nejprve v Lysé nad Labem a později přesídlil do Prahy. Soustředil se především na grafické podobizny a na grafiky podle maleb Norberta Grunda. Spolupracoval s Janem Kleinhardtem a Janem Jakubem Quirinem Jahnem. Než se budeme věnovat siluetám, zmiňme, že mezi jeho grafickými podobiznami nalezneme řadu čistě profilových kompozic, jako je tomu u portrétu Elisabethy Wilhelminy Louisy princezny z Würtemberg Stuttgard (NM, H2-54.529). Princeznina polopostava je zobrazena z profilu v černě vyplněném medailonu, což umožňuje přesné zachycení profilu portrétované umocněné barevným kontrastem. Na první pohled diváka zaujme bohatý účes se pštrosími pery, který známe i z dobových eglomizovaných siluet.

Osoba J. J. Balzera byla již letmo zmíněna v souvislosti se strahovským konvolutem *Syllabus Canonicorum Regularium Ordinis Praemonstratensis* (…), kde bylo jeho autorství dekorativních grafických orámování jednotlivých portrétů zřejmé díky dvěma signaturám na titulním listu – „*Dessiné par J. Quirin Jahn*", „*Gravé at imprimé par Jean Balzer á Prague*". Samotné siluety, jak již víme, vytvořil premonstrát Lohelius, jenž je rovněž uveden na titulní straně „*Conscriptus a I. Lohelio Schimmel Anno 1802*". V tomto případě je Balzerova úloha jednoznačná – vyryl a vytiskl dekorativní orámování podle návrhu J. J. Q. Jahna. Jak bylo zmíněno, oba umělci spolu velmi často spolupracovali jak při ilustrování knih,[429] tak při tvorbě volných grafických listů. Balzer například převedl do grafické podoby obraz Norberta Grunda z Jahnovy sbírky a Jahnův údajný autoportrét neboli podobiznu učeného malíře.[430] Balzer také rytinami opatřil a vydal Jahnovu příručku pro začínající malíře *Zeichenbuch für*

[429] Často se jednalo o církevní texty, ale například také o několik dílů Schallerovy *Topographie des Königreichs Böhmen* (1785–1791).
[430] SLAVÍČEK 2008

Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung z roku 1803.[431] Jinou drobnou spojitostí je to, že J. J. Q. Jahn spolu s J. J. Balzerem ilustrovali spis Konrada Pfenningera *Von der Popularität im Predigen* vydaný v Praze roku 1785, ideového spolupracovníka J. C. Lavatera. Jejich společné ilustrace také doprovází *Einleitung in die christliche Religions*, vydaný v Praze roku 1788, jehož autorem je Kašpar Royko, muž uvedený na siluetě českobudějovického biskupa Schaaffgotsche ze strahovské sbírky.[432] Pro jinou knihu Kašpara Royka *Geschichte der grossen allgemeinen Kirchenversammlung zu Kostnitz* (1780-1785) vytvořil Jahn s Balzerem frontispis s upálením mistra Jana Husa. Oba umělci pak společně vytvořili i grafický profilový portrét tohoto premonstráta a univerzitního historika (NM, H2-28.579, signováno „*Gezeichnet durch Johann Quirin Jahn 1787. Gestochen von Joh. Balzer.“*) **[obr. č. 142]**. Tyto drobné paralely dokazují, jak bylo tehdejší kulturní prostředí úzce propojené. Balzer i Jahn byli velmi aktivní na poli portrétního umění. Balzer se proslavil především svazkem *87 Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler, in Kupfer gestochen und verlegt von Johann Balzer*. Portréty pro první díl z roku 1773 navrhl J. Kleinhart, titulní list pro druhý díl z roku 1775 J. J. Q. Jahn.[433] V souvislosti se strahovskými premonstráty je třeba zmínit, že Balzer převedl do grafiky Kleinhartův portrét tamního opata Hieronyma von Hirnheim z roku 1772.[434] O obou umělcích se pochvalně a poměrně detailně zmiňuje B. J. Dlabač, který uvádí obsáhlý seznam portrétů rytých J. Balzerem, u J. J. Q. Jahna píše o jeho umělecké knihovně, sbírce obrazů, mědirytin a bust.

Balzerovy vazby na Strahovský klášter jsou zřejmé a není proto divu, že se v tamních sbírkách nachází několik Balzerových grafik, z nichž zde však budou zmíněny jen ty ve formě siluet. Příkladem je vystřižená silueta strahovského premonstráta Alexia de la Haye (1727-1789) (644/zl) **[č. kat. 83]** vlepená do grafického orámování v podobě masivního medailonu lemovaného vavříny a festony. V soklové partii je ručně připsáno jméno portrétovaného „*P. Alexius de la Haÿe*“ a pod orámováním je umístěna signatura „*Gr: Balzer. exc*.“. V témže provedení se ve strahovské sbírce nachází silueta dalšího tamního premonstráta Adalberta Osterida (1728-1803) (645/zl) **[č. kat. 81]**. Siluety obou portrétovaných se nachází jak v *Syllabu* tak v *Sacri et Canonici.* Další siluetou nalepenou do téhož grafického orámování je podobizna Laurenze Braunehoffera (GS 26.779) **[č. kat. 82]**, která na rozdíl od předchozích

[431] Tento titul se dokonce nacházel v roce 1825 v knihovně královské pruské „Oberbaudeputation“, jak dokládá svazek *Verzechnisz sämmlicher Bücher, welche sich zur Zeit in der Bibliothek der Königlich Preussischen Ober-Bau-Deputation befinden*, Berlin 1825.
[432] ŠTEFAN – ŠPINAR 1995; Oba zmíněné spisy jsou uloženy v klášteře Zlatá Koruna.
[433] DLABACZ 1815, 77; Všechny tři díly jsou uložené v knihovně Strahovského kláštera.
[434] Jednalo se o posmrtně vytvořený portrét, opatování H. von Hirnheim spadá do let 1770-1679.

dvou nemá analogie ve strahovských konvolutech. Po kompoziční stránce se portrétním siluetám a profilovým portrétům vymyká ocelorytina s nápisem *Stam Baum der Kayser. König. Armee* znázorňující „rodokmen" rakouské armády v podobě stromu, na jehož větvích jsou uvedeny jednotlivé vojenské oddíly jako husaři, infantérie či generálové, včetně nejznámějšího z nich Ernsta Gideona von Laudon. Rodokmenu vévodí silueta Josefa II. Celý list je signován „*Joh. Balzer excudit*" (GS, 36.228) **[č. kat. 92]**.

V Národní galerii se nachází nesignovaná grafická silueta neznámého muže, která je na inventární kartě označena za dílo J. J. Balzera (R 35.273) **[č. kat. 89]**. Jedná se o poprsí muže v paruce orámovaném v medailonu s výraznou mašlí. Rytec věnoval pozornost detailům v podobě krajkového fiží, řas a vlasům na temeni hlavy. Balzerovo autorství potvrzuje tatáž silueta ze zámku v Duchcově (DH8884, svoz Doksy) **[č. kat. 90]**. Tvar i drobné detaily siluety jsou zcela shodné, jedná se ovšem nikoli o grafickou, ale o siluetu namalovanou tuší do bohatě architektonicky členěného grafického orámování s motivy růžic, akantů a meandru, označeném signaturou „*Gravé par Jean Balzer"*. Tuto malovanou siluetu následně Balzer umístil do jiného orámování a celou ji provedl v grafice, viz uvedený exemplář z NG. Na základě téhož typu orámování (medailon s mašlí) dále můžeme ze sbírek NG atribuovat J. Balzerovi dvojsiluetu muže a ženy (R 104.687) **[č. kat. 99]**. V popředí je umístěna černá silueta muže, silueta dámy je ve druhém plánu a je provedena ve světlejších tónech, aby obě podobizny nesplývaly dohromady. Stejné ztvárnění pozadí siluet v podobě grafických jemných vodorovných čar se objevuje u nesignovaného portrétu Jana Prokopa Schaaffgotscheho. Exemplář ve sbírkách NG (R 35.280) **[č. kat. 91]** je uveden na inventární kartě jako dílo Balzerovo a lze s tím zcela souhlasit. Potvrzují to i stejné výzdobné motivy v podobě rotujících rozet na signovaném orámování siluety z Duchcova.

Balzer je dále ve sbírkách NG zastoupen siluetovým poprsím muže, patrně klerika, v reprezentativním orámování v podobě medailonu završeného bohatou květinovou dekorací (R 198.826) a siluetou mladé dámy s dobově příznačným výrazným účesem s menším závojem naznačeném šrafurou (R 198.827) **[č. kat. 85, 87]**. Silueta je umístěna v medailonu s římsou, na níž leží palmové ratolesti. K medailonu je přistavěn sokl, na němž leží vavřínové ratolesti s rozevřenou knihou. Pod grafikou je umístěna signatura „*gravé par Jean Balzer*". V témže orámování je zobrazena silueta muže, patrně klerika, se shodnou signaturou (R 198.828) **[č. kat. 84]**. Tato trojice siluet byla ručně namalována do předpřipraveného grafického orámování. Zatímco grafické siluety vznikaly z jedné matrice spolu s orámováním a siluety jsou tak pečlivě vycentrované v rámu, u siluet malovaných do předtištěného

orámování si musel siluetista správně rozvrhnout kompozici. Pokud si ji zcela správně nerozvrhl, siluety někdy částečně zasahují do orámování, jako je tomu u portrétů obou kleriků. Samotné malované siluety (R 198.826-198.828) jsou provedeny s takovou jistotou, že na první dojem působí jako vyryté. Zatímco ručně malované siluety jsou díky použití tuše zcela monochromní, vyryté siluety obsahují ve své ploše nepatrné nedotisknuté plošky. O těchto rušivých ploškách se mimochodem zmiňuje autor Perrenonovy příručky z roku 1780 (*Beschreibung der Boumagie oder der Kunst, Schattenrisse auf eine gichte und sichere Art zu vervielfältigen*), který je doporučuje ručně začernit. I vzhledem k samotné signatuře identifikující Balzera coby rytce, jej nelze označit za autora těchto malovaných siluet (stejně jako v případě duchcovské siluety). Siluetista tak zůstává v anonymitě. Jedná se však o velmi zdatného tvůrce, který si pečlivě všímal fyziognomických rysů v podobě mírného podbradku či bambulovitého nosu. Snažil se zachytit drobné detaily, které oživí portrét, ale nenaruší podstatu siluet, jako jsou jednotlivé vlasy uvolněné z účesu či z paruky, zatímco obrys samotné tváře je přesně a jasně definován.

J. J. Balzera lze jednoznačně označit za autora grafických orámování a převedení siluet do grafické podoby, s největší pravděpodobností jej ale nelze označit za tvůrce samotných siluet. O tom svědčí podobizna dámy ve středních letech (NG, R 35.398) **[č. kat. 86]**. Je sice namalovaná do téhož signovaného orámování jako silueta muže a ženy (NG, R 198.827 a R 198.828), ale samotnou siluetu provedla jiná ruka než tyto dvě siluety. Neznámý autor v tomto případě vyplnil téměř celý prostor medailonu siluetou poprsí. Zřejmě se nejednalo o tak zkušeného siluetistu, protože si ne zcela dobře rozvrhl kompozici a spodní zakončení siluety působí nepřirozeně a neumělecky. Pracoval s rozředěnější tuší, skrz niž částečně prosvítá papírový podklad. Zatímco profil je jasně vykreslen, účes portrétované a krajkoví živůtku jsou pojednány rozmýváním tuše. To dokazuje, že Balzer pracoval s vícero siluetisty, popřípadě si snad jednotliví siluetisté od Balzera kupovali jím vytištěná a signovaná grafická orámování a domalovávali do nich siluety. Podobným způsobem pracoval i A. Edouart, jenž si objednával grafická pozadí pro své siluety u svých kolegů-grafiků. Otázkou však zůstává, proč siluetisté nepřipojili ke svým siluetám také svou signaturu.

Jan Berka (1759-1838)

Podstatná část signovaných grafických siluet z českých sbírek se pojí se jménem Jana Berky, pražského mědirytce, grafika a kreslíře. Na rozdíl od J. J. Balzera lze o J. Berkovi skutečně uvažovat nejen jako o autorovi grafické podoby siluet, ale také jako o samotném siluetistovi.

U některých svých siluet se podepsal jako autor rytiny, kresebné předlohy i výsledné podoby: del., sc., exc., neboli nakreslil, vyryl a vytiskl. O jeho autorství siluet se dokonce zmiňuje i B. J. Dlabač, který naopak u Balzera žádné siluety neuvádí. Pod číslem 23 je tak v Dlabačově slovníku uvedeno: „*Schatten-Portrait der Gräfinnen Louise und Jeannette*[435] *von Clam-Gallas, für die 25 Lieder für Kinder und Kinderfreunde von Franz A. Spielmann*“[436] (Stínový portrét hraběnek Louisy a Jeannette Clam-Gallas, pro 25 písní pro děti a přátele dětí od Franze A. Spielmanna). Dlabačova zmínka o tomto stínovém portrétu je velmi cenná, jedná se doposud o první dobovou zmínku o tvorbě siluet v souvislosti s významným českým umělcem. Tuto informaci lze navíc s jistotou ztotožnit se siluetou dochovanou ve sbírkách Národní galerie (R 249.827) **[č. kat. 97]**. Jedná se o grafický list s vyobrazením dvou medailonů svázaných k sobě stuhou. Na medailonech jsou zobrazeny ve formě siluety poprsí mladých dívek. Výjev je doplněn o řadu jemně ztvárněných detailů v podobě květin, dvou knih a lyry, odkazující patrně na sečtělost i uměleckého ducha obou portrétovaných slečen. Grafika je signována „*Ioannes Berka del. et fc. Pragae*“ a pod siluetami je vyryto věnování „*Den beiden jungen Gräfinnen Louise und Jeanette von Clam-Gallas gewidmet*“. Jana Berku lze tedy bez pochybností vnímat nejen jako grafika, jenž by převáděl cizí siluety do grafické podoby, ale i za autora samotných siluet. Silueta byla skutečně umístěna na frontispisu zmiňované sbírky 25 písní na melodie Vincence Maška (1755-1831), vzpomínaného v kapitole o portrétovaných umělcích, a Františka Duška (1731-1799), slavného hostitele J. W. Mozarta. Knížka byla vydána Franzem Antonem Spielmannem v Praze roku 1792 a byla k dostání u V. Maška sídlem v Bruckenmühlgasse (dnešní ulice Karoliny Světlé), která spojovala Anenské náměstí s Karlovým mostem. Na titulní straně je vedle všech třech vyjmenovaných pánů uveden také J. Berka coby autor rytiny **[č. kat. 98]**.[437]

Díky shodnému typu signování lze uvažovat o autorství J. Berky-siluetisty i u následujících siluet. Ze sbírek NG pochází grafická silueta Josefa II. zachycující poprsí císaře v medailonu završeném mašlí a jakoby připevněném na kamenné stéle (R 36.640). Pod medailonem je nápisová deska identifikující portrétovaného „*Josephus. II. Roman. Impe*“. Berka se věnoval takovým detailům jako je břečťan popínající se po stéle, či popraskaný sokl narušený zubem času, což jsou charakteristické motivy, s nimiž se setkáváme i na řadě dalších Berkových siluet. Pod výjevem je umístěna signatura „*J. Berka del. so et. exc. Pragae*“. Celografické

[435] Komtesa Jeanette Clam-Gallas je zmíněna ve zprávě ze dne 30. ledna 1795 nazvané *Noblesse Schlitten fahrt* neboli Šlechtická projížďka na saních, která byla publikována v *Prager Neue Zeitung*.
[436] DLABACZ 1815, 139
[437] Originální výtisk je dnes například uložen v Severočeském muzeu v Liberci, sign. 16248.

provedení siluety umožňuje její snadnou multiplikaci. Tak je tomu i u siluetové podobizny Karla Aloise knížete Fürstenberga (1760-1799), která se nachází v několika výtiscích ve sbírkách Strahova a Národní galerie (Strahov, GS 4.544; NG, 22.944) **[č. kat. 108]**. Silueta je opatřena signaturou „*Jo. Berka del. et fc.*“. Karel Alois zastával post rakouského císařského polního podmaršálka a z toho důvodu J. Berka obklopil jeho portrét různými vojenskými atributy, jako je šavle, houfnice, dělové koule a mapa s půdorysem opevnění. Orámování tak bylo očividně navrženo přímo pro tuto konkrétní siluetu. Obdobně je tomu u Berkovy siluety Karla Egona II. knížete Fürstenberga (1796-1854), otce Karla Aloise (Strahov, GS 34.678) **[č. kat. 109]**. Ten zastával post viceprezidenta První komory bádského stavovského shromáždění (Vizepräsident der Ersten Kammer der Badischen Ständeversammlung), Berka tedy doplnil jeho siluetu o psací brk, kalamář a knihy. Coby autor kresebné i grafické podoby siluety se Berka dále podepsal na siluetě dámy s vysokým účesem („*J. Berka del et sc. ol. exc. Prag*“) (NG, R 249.780) **[č. kat. 103]**. Medailon se siluetou je umístěný v antikizující edikule porostlé popínavými rostlinami, což lze chápat spolu s narušenou horní římsou jako symbol plynoucího času. Pod medailonem je zavěšen vavřínový feston a nápisová deska se jménem portrétované „*Me. la Com. de Rottenhann*“. Pravděpodobně se jedná o Marii Gabrielu hraběnku z Rottenhanu (rozenou Černínovou z Chudenic, ovdovělou Trauttmansdorffovou) (1747–1807), manželku Jindřicha Františka hraběte z Rottenhanu. Manželé vlastnili například panství Jemniště a Červený Hrádek. Berka hraběnku siluetoval přibližně na konci 80. let, čemuž by odpovídal jak věk portrétované, tak dobově příznačný vysoko vyčesaný účes. Pro zajímavost uveďme, že mladší dceru hraběnky, Marii Gabrielu provdanou Buquoyovou, portrétoval roku 1820 Ferdinand Lütgendorff pro *Album de la Noblesse*. Signaturou „*J. Berka del sc el exc.*“ je dále označena silueta dámy v nice kamenné stély zdobené vavřínovým a květinovým festonem s mašlí (NG, R 249.784) **[č. kat. 105]**. Díky nápisové desce víme, že se jedná o členku rodu Kinských: „*M. la Com. de Kinsky*“. Šlechtického původu byla i další dáma na Berkově siluetě, která je identifikována nápisem „*Me. la Prin. de Mansfeld*“ (NG, R 249.786) **[č. kat. 104]**. I zde se autor zaměřil na vysoký účes zdobený pštrosími pery. Medailon se siluetou je jakoby zavěšen na mašli připevněné do kamenné niky bohatě zdobené terčíky, pletenci a květinovými festony. Pod medailonem se nachází signatura „*J. Berka del. sc. et exc.*“ Téměř nepatrná signatura „*J. Berka fec. et exc.*“ je umístěna i na siluetě dámy s vysokým účesem v medailonu umístěném v edikule s rozetami, kanelovanými sloupy a kruhovým terčem, na němž je zavěšen feston splývající po stranách medailonu. Pod medailonem je napnutá drapérie se jménem portrétované „*Me. la Com. de Martinitz*“ (NG, R 249.785) **[č. kat. 102]**.

Druhou skupinu Berkovy tvorby představují grafické siluety označené signaturami „sculpsit“ a „fecit“, u nichž nelze s jistotou tvrdit, že je Berka autorem i kreslené předlohy. Do této skupiny patří silueta neznámého muže obklopeného vavřínovou a palmovou ratolestí (Strahov, GS 3.430; NG, R 249.826) **[č. kat. 107]**. Podobizna je opatřena na první pohled nepatrnou signaturou „*J. Berka f.*“. Silueta byla otištěna jako součást knihy, časopisu či jiného typu veřejně reprodukovaného tisku, což je nejlépe patrné na siluetě z NG, která byla zachována s celým oboustranně potištěným listem s texty pro pěvecké provedení (party pro chór, árii, kvartet a recitát). Tento list je rovněž opatřen přípisem tužkou identifikující portrétovaného jako profesora Meissnera. S největší pravděpodobností se tak jedná o Augusta Gottlieba Meissnera (1753-1807) profesora estetiky a klasické literatury na Karlo-Ferdinandově univerzitě, jehož žákem byl například J. Jungmann či A. J. Puchmajer. Meissner je známý také jako zakladatel kulturně literárního časopisu *Apollo* vydávaného v Praze a Lipsku. Byl rovněž literárně činný, psal mimo jiné texty k písním, kantátám či libreta. V případě stránky z NG šlo tedy patrně o některé z Meissnerových libret, které bylo opatřeno siluetou autora.[438] Velmi zajímavá je rovněž silueta muže v paruce s copem a s fiží umístěná na jednoduché architektuře kamenného pomníku či kenotafu situovaném do přírodně krajinářského parku. Autor v popředí zobrazil květiny a popínavý břečťan, nad pomníkem se sklání větve stromu, v pozadí na kopci je umístěn kruhový antikizující gloriet. Pod výjevem je oslavný nápis „*Der Patriot der Franzen Ruder weislich führt und Böhmen Glück und Heil für späte Jahre gründet, der Menschenfreund, der sanft und gut sein Volk regiert, und Ruh´und Trost blos in dem Wohl des Stattes findet.“* (Patriot František Ruder moudře vede a vnáší štěstí a blaho Čechám na další roky, přítel lidu, který mírně a dobře vládne svému lidu, a nachází pokoj a útěchu pouze v blahu země.). Grafika je signována „*Joh. Berka sc. Prage*“ a na jednom z výtisků v NG (kde jsou uloženy celkem čtyři výtisky) je ještě vyryt přípis „*Prag beÿ Jos. Kottnauer Buchhändler*“ (R 36.734) **[č. kat. 110]**. Ve zmíněném knihkupectví byla grafika nabízena k prodeji, což by odkazovalo na to, že siluetovaný F. Ruder byl veřejně známou osobou. Josef Kottnauer byl nejen knihkupcem, ale také spisovatelem, například v tisku vydaném *Zehnte Fortsetzung des verzeichnisses neuer Bücher zu finden bey Joseph Lindauer Buchhändler in München* z roku 1791 byl na straně 52 v nabídce na Kottnauerův „pravdivý příběh“ *Moritz und Henriette* vydaný v Praze roku 1791.

[438] Pro zajímavost uveďme, že Meissner byl i autorem několika povídek, v nichž se zaměřoval na povahu zločinců a psal články věnované psychologii, v nichž se odráží úvahy nad vztahem mezi fyzickou a psychickou stránkou lidské osobnosti, více WINTER 1945, 22-24.

I zde byl Berka pozorný k drobným detailům, jako jsou narušené hrany pomníku či uvolněné spáry mezi kameny podezdívky.

Berka je zcela oprávněně označován za autora grafické podoby *Sacri et Canonici* **[č. kat. 111, 113]**. Může se zdát poněkud matoucí, že grafické listy nejsou signovány – Berka jinak signoval svá díla velmi často. Údaj o Berkově autorství se nenachází ani na titulní straně svazku. Porovnáme-li však Berkovo početné grafické dílo, konkrétně orámování ostatních siluet ze sbírek NG, dojdeme k závěru, že se skutečně jedná o tvorbu J. Berky. Jako spoluautor *Sacri et Canonici* je spolu s Loheliem ostatně uveden i v katalogu Strahovské knihovny. Berkovo autorství je také uváděno v katalogu NG, kde je uschován nekompletní a nesvázaný další výtisk *Sacri et Canonici* včetně několika prázdných orámování bez siluet. Berkovo autorství zřejmě vůbec poprvé zveřejnil K. B. Mádl v článku o pražské výstavě miniatur a siluet z roku 1913.[439] Jednotlivé siluety byly vyryty do již připravených grafických rámů, o čemž svědčí jak prázdné rámy ze sbírek NG (R 36.641-36.644), tak i některé dokončené listy, kdy spodní část siluety překrývá orámování (NG, R 249.798). *Sacri et Canonici* není navíc jediným příkladem Berkovy práce pro strahovské premonstráty. Roku 1797 zachytil v grafice pohled do interiéru nově dokončeného Filosofického sálu Strahovské knihovny. Pro tamní knihovnu vytvořil, jak uvádí B. J. Dlabač, frontispis s nápisem „*Religioni, Patriae, Sioneorum Profectui*“ (1797), vzpomínkový list (Monument) dedikovaný klášterem Josefu II. s popisem malířských děl ze Strahovské knihovny (1797) či vzpomínkový list opatu Václavu Josefu Mayerovi (1800).[440] Jak uvádí B. J. Dlabač, nechal na jeho vlastní náklady J. Berku vytvořit portrét opata Jana Lohelia (opatem 1586-1612) a svého současníka a spolubratra Jana Lohelia Oehlschlagela.[441]

Berkovo autorství je dále velmi pravděpodobné u následujících grafických siluet, které ovšem nejsou označeny signaturou (Berkovo autorství je uvedeno na inventárních kartách). V první řadě se jedná o medailon lemovaný vejcovcem, perlovcem a završený bohatou stuhou nabízející pohled do klasicistního interiéru (štukové festony nad dveřmi, geometrické orámování stěn) se siluetou ženy sedící na pohovce a opírající se o stolek (R 232.611) **[č. kat. 106]**. Po formální stránce silueta zapadá do Berkovy tvorby, je však výjimečná tím, že se jedná o celofigurální grafickou siluetu, navíc zasazenou do reálného prostředí. Berka je rovněž pravděpodobným autorem čtyř grafických siluet ve shodném orámování v podobě

[439] MÁDL 1913
[440] DLABACZ 1815, 140
[441] Ibidem, 139

medailonu zčásti zahaleném drapérií a umístěném na římse vynášené listovou konzolou (R 232.609, R 249.782, R 249.792, R 249.793) **[č. kat. 98-101]**. Jedná se o podobiznu Františka Josefa Pubičky (1722-1807), jezuity a děkana filozofické fakulty, Josefa Dobrovského (1753-1829), Josefa Bartsche (1732-1803) a Vavřince Chrysostoma Pfrognera (1751-1812), premonstráta, rektora pražské Univerzity a opata kláštera v Teplé. Všichni portrétovaní byli duchovními a historiky zabývajícími se dějinami, ať již obecnými českými (Pubiček, Dobrovský), či církevními (Pfrogner). Nelze vyloučit, že čtveřice siluet byla součástí rozsáhlejšího konvolutu českých učenců. V každém případě byly tyto grafické siluety určeny k veřejnému šíření, o čemž svědčí i větší počet výtisků, které se od každé siluety dochovaly ve sbírkách NG.

Obecně lze siluety spojené s Berkovým jménem označit za velmi kvalitní. Ať již mluvíme o samotných siluetových portrétech, které mají velkou vypovídací hodnotu, tak o celkové kompozici i detailech orámování. Jeho grafická orámování se prakticky neopakují a Berka je komponoval jako jeden celek s konkrétní siluetou, samozřejmě s výjimkou konvolutů, ale i u nich pracoval s několika typy orámování. Berka tak projevuje velkou kreativitu při navrhování edikul i smysl pro detail. Jeho typickým rysem je zobrazování časem narušených kamenných orámování a pečlivě vykresleného listoví a květinových festonů. Berku zajímal zub času narušující původně ostře vykreslené kontury, který však zároveň představuje i prvek oživení jinak geometricky přesných kompozic. Pro zajímavost ještě uveďme, že je Berka autorem drobné grafiky s antikizujícím poprsím dámy, které spíše připomíná její mramorovou bustu zachycenou z profilu (NG, R 255) **[obr. č. 143]** signováno „*Io. Berka fecit*“. Autor zde zdůraznil stín vržený profilem busty. Stejně jako Balzer je i Berka autorem grafických striktně profilových portrétů obdobných kompozic, jaké používali u siluet. Příkladem je podobizna Giacoma Casanovy (1788) **[obr. č. 144]**.

V souvislosti s Berkovou a Balzerovou tvorbou věnujme trochu pozornosti populárnímu typu grafik s ukrytými siluetami. Jedná se o dobově oblíbenou politicky angažovanou hříčku založenou na obrysech siluet schovaných do větvoví stromů, skalisek či jiných objektů. Podobizny jsou často představeny prostřednictvím optického klamu, popsaného roku 1915 dánským psychologem Edgarem Rubinem (1886-1951), podle něhož se jmenuje nejznámější příklad tohoto optického tvaru – Rubinova váza. Autoři vyobrazení pracovali s percepcí figura-pozadí, kdy není lidské oko schopno zároveň vnímat objekt a pozadí. Na některých těchto grafikách jsou siluety skutečně ukryty do tvaru vázy. O oblibě skrytých siluet svědčí již zmíněná reklama ze dne 29. dubna 1794 (a znovu také 3. května a 17. května) otištěná

v Schönfeldových novinách a nabízející grafiku *Vier geheim verborgene Silhouette von ausserordentlicher Aehnlichkeit des unglücklichen Königs und der Königin von Frankreich, wie auch des Königs und der Königin von England* **[obr. č. 106]**. Stejnojmenná grafika je zastoupena ve strahovské sbírce dvěma exempláři. První je signován francouzským rytcem J. Renardem (sc.), druhý je signovaný Janem Berkou (Jo. Berka / a Praga), který jednu dobu pracoval pro dvorního knihtiskaře Jana Ferdinanda ze Schönfeldu (GS, 26.779 a NG, R 38.760) **[č. kat. 96]**. Pozorovatel vidí buď dva propletené hady a vázu s korunou, nebo profily Marie Antoinetty, Ludvíka XVI., Jiřího III. a Charlotty von Mecklenburg-Strelitz.[442] Tragický osud francouzského královského páru ilustrují padající koruny, zlomené žezlo a dvouhlaví hadi požírající francouzskou lilii.[443]

Z téhož roku (1794) pochází grafický list *Zehn geheim verborgene Silhouetten Dumourier, la Füyet, Marat, Kellerman, Custine, Petion, Barnave, Thouret, Danton, Robespierre* od německého mědirytce Egida Verhelsta (1733-1804) (Bibliothèque Nationale de France, Paris (FOL-QB-201[136]). Verhelst se podepsal stejným způsobem jako Balzer, pod komentářem k výjevu „*zu haben beÿ Verhelst in Augsburg*“. Výjev je založen na téže myšlence, kdy většina profilů je ukryta do větvoví stromů, je ovšem doplněn o výpravné pozadí a figurální stafáž: v pozadí je zachyceno hořící město, v popředí je zátiší z církevního majetku ukořistěného revolucionáři v podobě kostelního zvonu, krucifixu, kadidelnice atd. Uprostřed výjevu stojí muž v trojrohém klobouku, stoupenec revoluce, jak pochodní s „revolučním ohněm“ zapaluje zemský glób a symbolicky tak šíří revoluční myšlenky do celého světa. V samotném glóbu jsou ukryty tři další siluety.

Balzerovo jméno figuruje u jiných skrytých siluet, a to u listu *Sechzen geheim verborgene Silhouetten* (MMP, H 31.283) **[č. kat. 93]**. Na první pohled se jedná o zobrazení parku, kterému dominuje pomník ve tvaru pylonu, na jeho čelní straně je černá silueta s korunkou a na vrcholu pylonu je bílá silueta – jediné dvě siluety, které divák nemusí hledat. Pod bílou siluetou je zobrazen orel s nápisovou páskou „*Suchet so werdet ihr finden*“ a pod celým výjevem jsou jména těch, jejichž siluety má divák hledat: Pius VI., Franz I., Wilhelm II., kurfiřti z Mainzu, Trevíru a Kolína, král a královna Anglie, král Španělska, Portugalska

[442] Stejný postup zvolil neznámý autor grafického listu zobrazujícího na první pohled empirovou urnu pod smutečními vrbami, na druhý pohled si divák všimne dvou profilů již popraveného francouzského manželského páru v partiích urny a dvou menších profilů jejich potomků, Ludvíka Karla a Marie Terezie Charlotty, ukrytých ve větvích vrby. Shodný motiv, jen ve výpravnějším prostředí, najdeme na grafice z roku 1795. U urny pod smuteční vrbou sedí truchlící ženská postava a pod urnou leží mrtvý had. Oba grafické listy jsou majetkem Bibliothèque nationale de France.

[443] Berkova grafika byla pod označením „*čtyři negativy silhouet krále a královny franc. a angl*.“ vystavena roku 1913 na výstavě siluet pořádané v Uměleckoprůmyslovém museu.

a Neapole, kurfiřt Karel Teodor z Pfalze, nešťastný král a královna Francie. Grafika je signována „*Zu finden beÿ Joh. Balzer in Prag*“. Balzer v tomto případě vystupuje především jako nakladatel těchto listů, u něhož si mohou zájemci grafiky přímo zakoupit. Celá kompozice i některé detaily tohoto listu jsou shodné s jiným grafickým listem nazvaným *Sieben geheim verborgene Silhouetten von ausserordentlicher Aehnlichkeit ds.* (?) *Mai. des Kaisers des Königs von Prussen, und des unglücklichen Königs, und der Königin von Frankreich wie auch der Churfürsten von Mainz, Trier, und Köln. Suchet so werdet, ihr finden,* (NG, R 38.759) **[č. kat. 94]**.[444] V obou případech je v centru pomník s korunovanou siluetou, na něm sedí orel s páskou v zobáku, na níž je napsáno „*Suchet so werdet ihr finden*“, na obou výjevech jsou profily ukryty do pokroucených kmenů a větví stromů, jsou zde zobrazeni lvi i had. Také slovní doprovod a panovníci, jejichž siluety má divák hledat, jsou totožné. Nicméně grafické provedení je odlišné a odpovídá jak v prvním případě J. Berkovi, tak v druhém případě J. Balzerovi. Je otázkou, kdo na koho v tomto přátelském „souboji“ reagoval a kdo přišel s myšlenkou jako první.

S největší pravděpodobností se však oba autoři inspirovali v zahraničí. Balzerův grafický list *Sechzen geheim verborgene Silhouetten (...)* je očividně variací na stranově převrácenou grafiku signovanou Christianem Schwanem a datovanou rokem 1794: „*Lussano gezeichnet und inventird von Christian Schwan 1794*“. Jednalo se zřejmě o Christiana Friedricha Schwana (1733-1815), německého nakladatele a knihkupce. Schwanova grafika (tentokrát ovšem bez signatury) byla v nabídce obchodu s uměním v Neuchâtelu (výtisk z Bibliothèque nationale de France): „*Neuchatel in, der grossen Kunst-Handlung*“. Stejně tak je Berkovo *Vier geheim verborgene Silhouetten (...)* stranově obrácenou kopií grafického listu signovaného „*Adam v. Jontz*“. Abychom byli důslední – Berkovo dílo nelze označit zcela za kopii, nalezneme zde totiž řadu detailů rozdílných v grafickém pojednání a zatímco A. Jontz záměrně karikoval skryté profily královských dvojic, J. Berka pracuje s realistickými profily. Je třeba zmínit, že při porovnání s grafickými profilovými portréty, lze skryté siluety označit za velmi věrná zachycení podob siluetovaných osob. Realistickým zachycením profilů je Berkova grafika shodná s grafikou jistého pana Frehlinga (signatura „*Frehling Sc. et exc*.“) a také s grafikou od pana Schauffa („*zu Pressburg bey Schauff*“), kterým byl nepochybně kreslíř a mědirytec Johann Nepomuk Schauf (1757-1812), rodák z Heřmanova Městce, jenž se po studiu v Praze a ve Vídni usadil v Prešpurku (dnešní Bratislavě), kde působil jako učitel

[444] Obě Berkovy grafiky jsou i ve sbírkách Metropolitan Museum, ale jako díla anonymních německých autorů, mají přírůstkové číslo 2017.51(2) a 2017.51(4).

kreslení na „National-Hauptschule“. Stejný grafický list byl rovněž nabízen panem Berndtem ve Frankfurtu nad Mohanem („*Verferdigt und zu haben beÿ Berndt in Frankfurt a/m.“)*. Zmíněný Brendt rovněž nabízel listy *Zweÿ verborgene merkwürdige Silhouetten des Robespierre und Danton, vom N: Convent*, který známe z varianty od Jana Berky (knihovna NM, Bohemika J. Jeník z Bratřic IV G 13) **[č. kat. 95]**. V kmenech stromů jsou ukryty profily obou revolucionářů, zatímco v popředí jsou alegorické postavy revoluce, z nichž jedna se chystá polknout královské jablko, v pozadí se rýsují postavy vojáků a hořící město. List *Sieben geheim verborgene Silhouetten (…)* zase známe s drobnějšími změněnými detaily ve variantě s přípisem „*zu haben bei Neubauer in Fr. a/m*.“ Existovala i další varianta na toto téma nabízená Johannem Jakobem Müllerem v Hanau pod názvem *Fünfzehen geheim verborgene Silhouetten*.

Závěrem je tedy třeba zdůraznit, že je prakticky nemožné dopátrat se autorů prvotních kreseb, či grafik, podle nichž vznikaly po celé Evropě autorské varianty. Jednotliví autoři neuváděli dataci listů a stejně tak neuváděli autory kreslených předloh. Je samozřejmě pravděpodobné, že prvotní myšlenka vzešla z prostředí revoluční Francie,[445] ale její konkrétní ztvárnění vzniklo v německy hovořících zemích, kde vzbudila velkou odezvu mezi místními zákazníky naladěnými proroajalisticky. Všechny zmíněné dostupné výtisky byly opatřeny německými nápisy a nepodařilo se mi dohledat jejich francouzské verze. I významní pražští grafici J. Berka a J. Balzer se stali součástí tohoto řetězce a ačkoli byly jejich grafické listy v úvodu tohoto textu označeny za kopie, je stejně tak možné, že to byly jejich autorské varianty, které posloužily jako vzory dalším rytcům. Balzerova grafika nabízená v Schönfeldově knihkupectví na jaře roku 1794 byla navíc velmi aktuální reakcí na vrcholící jakobínskou diktaturu a vládu teroru.

Dvojici významných českých grafiků doplňme o drobnou zmínku o **Karlu Hennigovi** (1794-1862), rodákovi z Berlína, jenž od roku 1821 působil v Praze – nejprve jako zaměstnanec kamenotiskárny Bohumila Haase st., později jako spolumajitel a vedoucí litografické firmy „Haase & Hennig“. Na počátku 30. let 19. století se zcela osamostatnil a právě z této doby pochází grafický quodlibet, kterým se na veřejnosti prezentovala jeho litografická dílna **(**NG, R 124.253). Quodlibet představuje ukázku tematické šíře Hennigovy produkce, jsou zde prezentovány litografické portréty, figurální ilustrace, květiny, topografické pohledy

[445] V souvislosti s francouzským králem Ludvíkem XVI. a hříčkou se siluetami je třeba ještě zmínit ve Francii oblíbené grafické listy označované jako *Závěť Ludvíka XVI*. či *Poslední slova Ludvíka XVI*. (Testament de Louis XVI, Dernières Paroles de Louis XVI), která jsou vepsána do tvaru jeho siluety. Existuje i varianta se siluetou Marie Antoinety. I v tomto případě vznikla řada variant signovaných různými, většinou francouzskými, grafiky.

a v levém dolním rohu je list se siluetou Tadeáše Haenkeho, kterou můžeme porovnat se siluetou ze sbírek na Strahově (GS 6.269) **[č. kat. 48]**. Skutečnost, že Hennig zařadil litografovanou siluetu mezi reprezentativní ukázky své tvorby, stojí jistě za povšimnutí a dokazuje, že Hennig pracoval se siluetisty a převáděl jejich tvorbu do grafické podoby.

Na přelomu 18. a 19. století působil v českých zemích siluetista jménem **Johann Georg Schrott.** Zaměřil se na tvorbu eglomizovaných siluet adjustovaných v medailoncích, které signoval v pravé dolní části po obvodu medailonu. V českých sbírkách se dochovaly tři siluety jednoznačně připsatelné Schrottovi. Jedná se o portrét muže označeného na siluetě jako Juncker (1808) z Muzea v Mariánských Lázních (1.272), muže v ZČM v Plzni (UMP 716) s vyrytými monogramy M.S. a o portrét muže v MG v Brně (10.635) **[č. kat. 242-244]**.[446] Brněnská a plzeňská silueta je lemovaná rytým dekorativním páskem. Ve všech případech se autor zaměřil jen na poprsí portrétovaných mužů, které zobrazil z levého profilu. Z hlediska historie odívání je zajímavé, že siluetovaní muži na plzeňské a mariánskolázeňské siluetě jsou zpodobněni s náušnicí. Z dochovaných ukázek Schrottovy tvorby je zřejmé, že se jednalo o velmi zručného autora, jenž skvěle ovládal techniku verre églomisé a dokázal zachytit jemné detaily účesu a oděvu, stejně tak byl objektivním pozorovatelem lidské fyziognomie a zachytil i méně lichotivé rysy portrétovaných jako je orlí nos či výrazný spodní ret.

S obdobně kvalitními siluetami se setkáváme v tvorbě **Franze Zimmerhakela aus Hünerwasser**, jak signoval svá díla. Autor pocházel z Kuřívod, jež jsou dnes součástí města Ralsko (německy Hühnerwasser). V Národním muzeu se nachází dva protějškové závěsné medailony dámy a pána (H2-159.339-159.340) **[č. kat. 247-248]**. Profily jsou monochromně černé, zatímco oděv je šrafován. Kolem poprsí je malovaný černozlatý pásek ze soustředných terčíků. Na rubu obou medailonů je umístěna signatura „*Verfertiget d: 7: 8bris: 809 von Franz Zimmerhakel aus Hünerwasswer“*. Siluety se vyznačují velmi jemnými proškrabávanými a malovanými detaily v podobě řas, jednotlivých vlasů a šperků. U dámy v empirových šatech nás může překvapit krátký sestřih s loknou na čele.[447] Do stejné „série“ jako siluety manželů z NM patří dva medailony s poprsím mužů (UPM 8.333 a GS 6.767) **[č. kat. 245-246]**. I v tomto případě je oděv vyšrafovaný, zatímco obličeje jsou bez vnitřních linií. Autor zde použil i tentýž dekor pásky lemující obvod medailonu v podobě černozlatých terčíků. Samotné siluety vznikly patrně technikou podmalby na sklo a byly podloženy zřejmě

[446] Brněnská silueta byla vystavena na tamní výstavě roku 1906, katalog. číslo 76.
[447] Stejný sestřih je zachycen na empirových eglomizovaných siluetách MG 14.427 a UPM 18.288.

tenkým voskovaným papírem či přímo voskem, jak lze usoudit z částečně poškozeného pozadí některých exemplářů. Na rubu medailonu z UPM (8.333) je umístěna signatura „*Verfertigt d. 25. August 1810. Von Franz Zimmerhakel aus Hünnerwasser*“. Podle údajů v původní inventární kartě z roku 1902 pochází silueta pravděpodobně ze zbraslavského kláštera (Kloster in Königsaal).[448] Další autorova silueta muže je uložena v ZČM (UMP 718) **[č. kat. 249]**. Jedná se o malovanou siluetu na skle s jemně provedenými detaily bílou barvou. Muž je oblečen ve fraku s jabotem a výrazně vysokým nákrčníkem. Kolem siluety autor tentokrát namaloval dekorativní orámování v podobě pásků zdobených květinovým i geometrickým ornamentem ve zlaté, modré a červené barvě. Na rubu siluety se dochovala autorova signatura „*Verfertiget d: 12: März. 807.von Franz Zimmerhakel aus Hünnerwasser*“. Všechny zmíněné Zimmerhakelovy siluetové medailony se dochovaly v původní mosazné adjustaci s očkem na zavěšení či protažení řetízku.

Tvorba následujících autorů je již spojena s dobou biedermeieru. Za domácího autora lze snad považovat jistého **Buchera**, jenž je autorem eglomizované trojsiluety přibližně z 30. - 40. let 19. století (UMP ZČM, 273) **[č. kat. 271]**. Autor tedy pracoval s již relativně zastaralou technikou. Jedná se o rozměrnější skleněnou desku zobrazující tři siluety v medailonech, jež jsou navzájem propojené festony. Horní medailon zobrazuje negativní siluetu dámy – silueta je zlatá a pozadí medailonu je proškrábané a podložené černou barvou, spodní dva medailony představují snad její dva syny vytvořené tradičním postupem proškrabávaných siluet na zlatém poli. Po straně pravého medailonu je umístěna signatura „*Delineavit Bucher Lobositz*“, kterou lze interpretovat tak, že siluetista pocházel ze severočeských Lovosic. Pokud totiž siluetisté zmiňovali místo, kde siluety vytvořili, přiřazovali k lokaci rovnou také letopočet, či celé datum, v opačném případě lze tedy lokalitu chápat spíše jako upřesnění identity autora.

V porovnání s mírně archaickou eglomizovanou Bucherovou siluetou působí naopak tuší malované siluety **Josefa Hilberta** velmi moderním dojmem, kterým se blíží siluetám z konce 19. století. Se siluetami od J. Hilberta se setkáváme ve dvou sbírkách, a to v pražském Uměleckoprůmyslovém museu a v Národním muzeu. Z prvně jmenované instituce pochází malovaná silueta dámy s čepcem, signovaná „*Jos. Hilbert 1850*“ (25.419/7). V druhé sbírce je uloženo osm malovaných siluet signovaných **„***Jos. Hilbert del. 1841*“ (H2-181.622-181.629) **[č. kat. 391-393]**. U některých siluet je patrný předkreslený obrys tužkou, kterým si autor nejprve načrtl profil.

[448] Silueta byla vystavena na brněnské výstavě pod katalogovým číslem 223. Podle údaje v katalogu zde byla z téže sbírky UPM vystavena ještě protějšková silueta dívky. Ta se však do dnešních dnů zřejmě nedochovala.

Ve 30. a 40. lety 19. století se objevuje nová technika vystřižených a reliéfně vytlačovaných siluet. Tímto způsobem byla vytvořena silueta dámy z UPM (16.614) **[č. kat. 417]** signovaná „*Gez. v. Fr. Schedivi***“.** Dáma je zachycena přibližně do úrovně kolen, jednu ruku má v bok, v druhé ruce drží knihu. Černý papír siluety je doplněn o vlepený bílý papírek znázorňující límec a rukáv košile, knoflíčky a brož jsou vyznačeny zlacením. **František Šedivý**, jenž je zatím podchycen pouze tímto jedním dílem, se snažil do kompozice vložit lehkou akci a zachytit portrétovanou v její charakteristické póze, což zcela odpovídá biedermeierovému siluetování.

Autorem podobně koncipované siluety je **Johann Gustav Richter.** Jedná se o vystřihovanou a lehce vytlačovanou siluetu dámy, která je zobrazena přibližně po kolena, jak stojí a opírá se levou rukou o židli, pravou ruku má zvednutou k hrudníku (UMP ZČM, 270) **[č. kat. 416]**. Tělo dámy je zachyceno téměř z en face, zatímco hlava je otočena doleva. Autor tak měl větší prostor, aby se věnoval doplňkům v podobě zlacených šperků, živůtku vystřiženého z bílého papíru a květinového věnečku ve vlasech mladé dámy. Zatímco profil hlavy je vydařený, s celkovou anatomií autor poněkud zápasil, což je nejvíce patrné na pažích i neproporčnosti těla k hlavě. Na rubu siluety je cenná signatura „G*efertigt von Joh. Gustav Richter Neuhaus d. 4. Juni 1849*“, situující siluetu do Jindřichova Hradce.

Vystřihované a reliéfně vytlačované siluety vytvářel ve 40. a 50. letech také **Fr. D. Měřínský z Polné**. Z domácích sbírek lze bohužel podchytit pouze jednu jím signovanou siluetu, a to polopostavu dítěte v košilce držící v pravé ruce ptáčka (UPM, 24.948/2) **[č. kat. 424]** označenou přípisem „*Vyhotovil Fr D Měřínský z Polné 18 26/7 48 v Studené.*“ Autor je ovšem zmíněn jak v knize F. X. Jiříka, tak v katalogu jeho pražské výstavy, kde byla vystavena silueta polopostavy dámy, vystřihované a reliéfně vytlačované, nalepené na žlutém papíru, která byla na rubu označena nápisem „*Vyhotovil Fr. Dr. Měřinský z Polné 1848 26/3*“. Autor je také zmíněn ve výstavním katalogu brněnské výstavy, kde byl prezentován siluetovými polopostavami otce, matky a dvou dcer (katalog. číslo 370-373), které byly signované „*Von Fr. D. Meřinsky aus Polna in Namiest 7. Mai 1850*“.

Za nejvýznamnějšího profesionálního siluetistu nejen období biedermeieru lze jednoznačně označit **Laurenze Klingera**. Nejstarší autorovy signované siluety pochází z roku 1837. Jedná se o šest siluet, které byly vystaveny na pražské výstavě roku 1913. Konkrétně jde o pět členů rodiny Touškových-Moučkových ve formě vystřihovaných a reliéfně vytlačovaných siluet polopostav nalepených na žlutém papíře. Z téhož roku pochází další vystavený exemplář,

silueta dámy se signaturou „*Aufgenomen in Novbr. 1837 durch Laurenz Klinger*“. Poslední silueta vystavená na pražské výstavě byla datována rokem 1842. Všechny tyto siluety zřejmě pocházely ze soukromých sbírek, kde se nacházejí dodnes, protože je nelze ztotožnit s žádnými autorovými siluetami ve veřejných sbírkách. Klingerova nejstarší oficiálně dochovaná silueta tak pochází z roku 1839. Jedná se o siluetu neznámého muže z plzeňských sbírek (NMP 24.488) **[č. kat. 457]**, která se po technické stránce liší od ostatních Klingerových siluet a působí určitým nedokončeným dojmem. Zatímco své další siluety autor detailně vyrýval a vrstvil několika papíry, plzeňská silueta je „jen“ čistě, zato precizně vystřižená. Černá silueta kontrastuje s bílým papírem ve formě medailonu, na němž je nalepena. Medailon je lemován zlatým páskem s vyraženými puncy. To vše je nalepené na modrém pozadí a adjustované do zaskleného rámečku. Na rubu rámečku je umístěna signatura „*Aufgenommen am 19ten Febr. 1839 durch Laurenz Klinger*“.

O čtyři roky později vytvořil vystřihovanou siluetu polopostavy muže z NM (H2-158.871) **[č. kat. 461]**, kde se již setkáváme s tradiční Klingerovou technikou založenou na důsledném vrstvení lesklých černých papírů, kdy silueta působí dojmem nízkého reliéfu. Papíry vrstvil na základě jednotlivých částí oděvu (košile s vázankou, vesta, kabát…). Za autorovu „specialitu“, s níž se u jiných autorů nesetkáváme, lze označit samostatně připevněné ucho. Jednotlivé papíry jsou navíc reliéfně vytlačované do podoby pramenů vlasů, knoflíků či záhybů oděvu. K vystřižené siluetě obvykle dokreslil ještě řasy. Klinger se rovněž snažil o oživení portrétů. Muž z NM má například mírně pokrčenou levou ruku a pravou rukou si sahá pod kabát, jako by chtěl vyjmout kapesní hodinky. Na rubu této siluety je signatura „*Silhouetirt von 27 ten Februar 1800 Vierzig Drei von Laurenz Klinger*“. Černá silueta kontrastuje s bílým pozadím oválného medailonu, jenž je lemován pozlaceným proužkem a umístěn na zelenomodré papírové podložce, to celé je zasazeno do typického rámečku pro tu dobu – dřevěného zaskleného rámečku ze světlejšího dřeva, v jehož v rozích jsou nalepeny černé dřevěné čtverečky. Tento způsob orámování je pro Klingera rovněž typický. Do stejného bílého, zlatým proužkem olemovaného oválu, autor adjustoval další siluetu neznámého muže, tentokrát ze sbírek Regionálního muzea Mělník (H 6.498) **[č. kat. 458]**. V tomto případě autor zachytil mužskou polopostavu striktně z profilu. Na rubu dřevěného rámečku siluety je přípis: „*Silhueteur Laurenz Klinger*“ a druhotný přípis „*práce z roku 1840*“, jedná se patrně o přepis signatury, jež je umístěna na rubu samotné siluety ukryté pod zarámováním.

Na základě formálního srovnání předchozích dvou siluet, lze za další Klingerovo dílo označit portrét J. Pokorného z Prahy (MMP, H 19.501) **[č. kat. 462]**. Tato silueta se zachovala bez původního orámování, dochoval se nám jen samotný portrét nalepený na světlém papírovém oválu. Klinger umisťoval své signatury na rub barevného podkladového papíru, z toho důvodu je silueta pana Pokorného vedena ve sbírkách MMP jako dílo anonymního autora. Portrét nicméně zcela odpovídá Klingerovu charakteristickému postupu vrstvení černých lesklých reliéfně vytlačovaných papírů. V případě J. Pokorného navíc autor užil tutéž kompozici jako u neznámého muže z Národního muzea – trup portrétovaného je zachycen téměř en face, zatímco hlava je zachycena z levého profilu, pravá ruka je mírně pokrčená a levá sahá kamsi do vnitřní kapsy kabátu. V neposlední řadě jsou obě siluety téměř identické svým rozměrem, vnitřní medailon siluety z NM má rozměry 11,1 x 7,5 cm, portrét z MMP 10,5 x 7,2 cm. Druhou siluetou, kterou lze na základně formálního srovnání Klingerovi připsat, je silueta chlapce z UPM (GS 16.227) **[č. kat. 459]**. Chlapec je zobrazen v polopostavě z pravého profilu, knoflíky jeho kabátce jsou vytlačované. Orámování má opět podobu stáčeného zlatého pásku nalepeném na zelenomodrém papírovém pozadí. Nelze vyloučit, že podkladový papír je na rubu opatřen signaturou. To však nelze zjistit nedestruktivním rozebráním rámečku, jenž je zezadu přelepen lepenkou.

Dalším dílem tohoto autora je pětice siluet ze soukromé mělnické sbírky, jež jsou všechny označeny na rubové straně signaturou. Patří mezi ně čtveřice siluet ve společném rámečku a samostatně zarámovaná silueta malého děvčátka **[č. kat. 466]**. Děvčátko je na rozdíl od všech předešlých Klingerových siluet zobrazeno nikoli v polopostavě, nýbrž v celé postavě s naznačenou podlahou pod nohami a s květinkou v pravé ruce. Její silueta je vystřihovaná, vytlačovaná a autor zde opět použil princip vrstvení černých papírů, kdy na základní obrys nalepil ještě samostatně šatečky. Medailon z bílého papíru se siluetou je v tomto případě orámován osmiúhelným zlaceným lemováním a nalepen na světle modrý papír. To vše je uloženo do zaskleného rámečku, který je na rubu opatřený signaturou „*18-10/11-39 durch L. Klinger*“. Tato silueta dokazuje, že Klinger uměl vystihnout nejen fyziognomii dospělých, ale i dětí a že měl smysl pro proporce – obojí se některým jiným autorům ne vždy vydařilo. Čtveřice siluet ve společném rámu zobrazuje dítě, mladou ženu a dva mladé muže v jednotném provedení, kdy je papírový medailon se siluetou olemován zlatočernou kroucenou páskou **[č. kat. 465]**. Všechny čtyři siluety jsou na rubové straně označeny shodnou signaturou „*Silhouetirt am 25ten Februar 1800 vierzig dreÿ von Laurenz Klinger*“. Autor zde použil stejný způsob zapsání data jako u siluety muže z Národního muzea a co je

ještě zajímavější mezi touto pražskou siluetou a čtveřicí mělnických siluet je rozmezí pouhých dvou dnů. V případě mělnických siluet pozdější pisatel ještě připsal jména portrétovaných, jedná se o inženýra Ochsenhausera, jeho sestru Annu Hrušovou rozenou Ochsenhauserovou, jejího manžela okresního soudce Václava Hruše (Bezirksrichter Wenzl Hruš) a jejich malého synka, budoucího JUDr. Leopolda Hruše, jenž skonal podle přípisu 30. ledna 1901.[449] Z hlediska dobové módy je typické, že byl roční chlapec oblečen v dívčích šatečkách a s květinkou v ruce. Siluety byly vytvořeny pro Klingera charakteristickou technikou vrstvení vystřihovaného a vytlačovaného černého lesklého papíru, věnoval zde pozornost všem detailům oděvu a módním doplňkům stejně tak jako samotné fyziognomii, která názorně poukazuje na příbuzenský vztah mezi Annou Hrušovou, jejím bratrem a jejím synem, které spojují nápadně plné rty a kulatá brada. U samotné Anny a jejího syna siluetista realisticky znázornil jejich podbradek, u jejího bratra zase výrazný nos a velké ucho. Schopností zachytit detaily typické pro portrétovaného se Vavřinec Klinger řadí mezi nejnadanější siluetisty nejen v domácím, ale i v evropském kontextu. I přes tyto někdy nelichotivé detaily navíc siluety působí vždy velmi elegantním a líbezným dojmem. K mělnické čtveřici siluet zarámované ve společném rámečku lze jednoznačně přiřadit siluetu mladé dámy z UPM (GS 17.551) **[č. kat. 464]**, která je olemovaná toutéž zlatočernou kroucenou páskou. Bílý papír s nalepenou siluetou je v tomto případě adjustován do oválného rámečku bez podkladového barevného papíru. Silueta je na rubu signována „*Silhouetirt am 15ten Januar 1800 vierzig dreÿ von Laurenz Klinger*“, byla tedy vytvořena bezprostředně před mělnickou čtveřicí.

Vavřinec Klinger je příkladem siluetisty, který postupem času zaexperimentoval s barevností. Jeho silueta dámy z Moravské galerie (15.970) **[č. kat. 467]** vzniklá o tři roky později než předchozí siluety je opět vytvořena vrstvením papírů, tentokrát však na černý základní obrys navrstvil světle modré šaty, oranžové plesové rukavičky a zlacené šperky v podobě brože, náhrdelníků a náramků, které nejsou pouze malované, ale jsou nalepené, takže celek působí opět velmi reliéfním dojmem, což je zdůrazněno vytlačovaným reliéfem v podobě řasení šatů, volánků na rukávech a – pro Klingera typicky – ucha portrétované dámy. Aby bohatá plesová garderoba lépe vyzněla, zvolil autor en face zachycení těla s profilovým natočením hlavy. Reprezentativnost portrétu zdůraznil ještě zlatým vytlačovaným páskem lemujícím siluetu ve tvaru osmiúhelníku a do rohů tohoto osmiúhelníku umístil kytičky. I zde autor věnoval

[449] Leopold Hruš byl zemským advokátem, narodil se 15. 2. 1842 v Chrudimi a zemřel 30. ledna 1901 v Pardubicích. Celý život se aktivně zabýval hudbou.

pozornost fyziognomickým rysům v podobě plných tváří, bambulovitého nosu a kulaté brady. Silueta je na rubu dřevěného rámečku označena nápisem „*Laurenz Klinger fec. 846*“. V témže roce Klinger vytvořil další siluetu dámy, u níž dal přednost své oblíbené technice vrstvení černých lesklých vytlačovaných papírů, orámování zlacenou páskou na zelenomodrém papíře a adjustování do obdélného dřevěného biedermeierového rámečku s černými čtverečky v rozích. Silueta se dnes nachází v plzeňském ZČM (UMP 410) **[č. kat. 463]**, díky autorově signatuře na rubu rámečku je však zřejmé, že ji autor vytvořil v Brně: „*Silhouetirt zu Brünn am 3ten November 1800 vierzigsechs von Laurenz Klinger*“. Laurenz Klinger zřejmě stejně jako řada dalších siluetistů cestoval po Čechách a Moravě a snažil se oslovit místní klientelu. Zřejmě nejmladší datovanou dochovanou Klingerovou siluetou v českých sbírkách je silueta mladého muže z UPM (GS 18.079) datovaná přípisem na zadní straně rámečku do roku 1849. Přípis patrně vychází ze signatury, kterou Klinger umisťoval na rub barevného podkladového papíru. V tomto případě Klinger zvolil sytě modré pozadí, které kontrastuje s bílým papírovým medailonem se siluetou. Silueta je adjustována v zaskleném rámu a bohužel přesně v místech obličeje byla kdysi při inventarizaci přelepena samolepkou s inventárním číslem.

Na závěr pro úplnost alespoň zmiňme jména siluetistů, které uvádí v kapitole o portrétních siluetách F. X. Jiřík, ale které nelze bohužel jednoznačně spojit s konkrétními siluetami ve veřejných sbírkách. Jiřík cituje zřejmě přepisy jejich signatur, neuvádí ale zdroje těchto informací a ani nijak blíže nespecifikuje jejich tvorbu. Na konci 18. a 19. století tvořili v českých zemích Waldmüller, Grasmayer, Ignaz Pohl a J. Techner. S dobou 30. a 40. let jsou pak spojena jména J. Cramoliniho a Fr. Geigera.

VII.8.3 Šlechta

Lze předpokládat, že se velký zájem šlechty o siluetování projevil i ve formě vlastnoruční tvorby, která mohla představovat kultivovanou zábavu pro prostředí šlechtických interiérů. V literatuře neexistují žádné přímé zmínky o aristokratické tvorbě siluet, jediným zdrojem informací tak jsou samotné siluety, jejich signatury a přípisy. Ty lze pochopitelně někdy interpretovat různými způsoby, z tohoto důvodu zde budou prezentovány jen ty nejpřesvědčivější příklady včetně přepisu signatur. Až na jednu výjimku všechny pocházejí z konce 19. století. Zatímco v počátcích tvorby siluet představovala šlechta téměř výhradně jen portrétované osoby, v závěrečné fázi se někteří tvůrčí šlechtici začali siluetami zabývat i aktivně. Onou výjimkou z přelomu 18. a 19. století je grafická silueta mnicha v kutně s kápí zasazená v ozdobné edikule zdobené rozetami, vrcholovou vázou, vavřínovými festony i drobným zátiším v podobě pochodně a dvou hrdliček (Strahov, GS 3.082) **[č. kat. 12]**.

Portrétovaný je označen vyrytým přípisem na soklu edikuly jako „*P. Scrinsi*“, samotný autor umístil svou nepřehlédnutelnou signaturu pod celý výjev: „***Comes de Martiniz*** *pinxit*“. Zřejmě se jednalo o hraběte Františka Karla Bořitu z Martinic žijícího v letech 1733-1789, kterým rod po meči vymřel a dále pokračoval jako rod Clam-Martinic. Otázkou zůstává, kdo je P. (neboli páter) Scrinci. S piaristickým řádem nepřímo souvisí Jan Antonín Scrinci, lékař ve Slaném a švagr Jana Gelasia Dobnera, který seznámil mladého Dobnera s piaristickým řádem.[450] Scrinci (1697-1773) později působil v Praze a dokonce se stal rektorem pražské univerzity. Během svého života sice nevstoupil do řádu, ve svém pozdním věku však byl velmi zbožným a vypomáhal kněžím. Je však otázkou, jaký by byl vztah mezi J. A. Scrincim a hrabětem Martinicem. Další drobnou nejasností je i autorství grafické podoby. Shodné ale stranově převrácené grafické orámování se totiž nachází v jednom exempláři v Syllabu, které je signované „*Gravé p. Ch. de Brixen*“. Hrabě Martinic je zřejmě autorem kreslené podoby samotné siluety (tomu odpovídá i uvedené „pinxit“), která byla převedena do grafické podoby neznámým místním rytcem, jenž přesně okopíroval grafické orámování od grafika z Brixenu. Ačkoli je tato grafická silueta opředena spíše nejasnostmi a spekulacemi, jeden fakt zůstává jistý, a to že hrabě Martinic skutečně vytvořil portrétní siluetu pátera Scrinciho.

Za autorku siluet v drobné knížce opatřené na hřbetu nápisem *Silhouetten* (Doupov KD6040) **[č. kat. 171]**, lze velmi pravděpodobně označit **Sophii baronku de Redwitz**, a to vzhledem k tomu, že knížka má charakter památníčku. Vedle siluet obsahuje blahopřání z let 1784-1792 adresovaná Sophii baronce de Redwitz a samotné siluety mají jednotnou formu a průměrnou, spíše řemeslnou kvalitu. Jedná se o vystřihované siluety z černého papíru i o siluety malované černou tuší, které jsou umístěny v malovaných dekorativních rámech a jsou opatřeny jménem portrétované osoby. V knížce jich je přes pět desítek. Knížka baronce sloužila jako památník a vzpomínka na setkání s jejími přáteli, příslušníků nižší a střední šlechty.

S dalšími příklady se již přesuneme na přelom 19. a 20. století. Z Mnichova Hradiště pochází moderně vyhlížející silueta dámy malovaná černou barvou na zlatě malovaném pozadí, vzdáleně tak připomíná o sto let starší eglomizované siluety (MH15368) **[č. kat. 551]**. Silueta je založena na sumárních tvarech a odpovídá spíše diletantské tvorbě. Nejzajímavější je nápis na rubu orámování, který je bohužel částečně přelepen, přesto je zde možné přečíst: *„Amama“ Gräfin Dada Andrássy geb. Gräfin Kaunitz Schwalhegy Gille Budapest von*

[450] HAUBELT 1979, 10

Tanina Pálfy (…). Portrétovanou dámou je pravděpodobně hraběnka Eleonora Andrassy rozená von Kaunitz-Rietberg (1862-1936), která se provdala za Gézu Andrássy de Csíkszentkirály, s nímž žila v Budapešti. Je otázkou, kdo je onou Taninou Pálffy, kterou lze díky přípisu interpretovat jako autorku siluety. Z rodu Pálffyů například pocházela Eleonořina tchyně, jejíž křestní jméno však bylo Gabriela.

Původem ze zámku v Žamberku pochází několik siluet příslušníků rodu Parishů, které jsou dnes uloženy v opočenských sbírkách. Dvě z nich, silueta hraběnky Marie Dobřenské a silueta Heleny Parishové, jsou na rubu označeny signaturou „*Osc. Parish fecit 1892*“ a „*Osc. Parish fecit 1885*“ (OP2719 a OP2720) **[č. kat. 471]**. Autorem těchto malovaných siluetových poprsí v kruhových rámečcích je tak s největší pravděpodobností **Oskar Parish** von Senftenberg (1864-1925), syn Heleny Parishové, který zdědil žamberecké panství po svém bezdětném strýcovi Georgovi Parishovi. Sám Oskar byl roku 1899 povýšen do stavu svobodných pánů a mimo jiné působil jako poslanec Českého zemského sněmu.

Ze zámku v Buchlovicích pochází velmi kvalitní vystřihovaná silueta mladé dámy (BC13542b36), která je součástí rodinného alba Berchtoldů. U siluety je napsán tužkou přípis „*Geraldine Károlyi odi* (?) *Rosa Trauttmansdorff*“. Oba rody byly spřízněné s rodem Berchtoldů. Je samozřejmě otázkou, jak lze interpretovat onu spojku „odi“, nicméně se nabízí celkem pravděpodobná varianta, že **Rosa Trauttmansdorff** (1879-1967) je autorkou této siluety zobrazující Geraldinu Károlyi.

Tento stručný přehled uzavře osobnost **Franze Josepha Auersperga** (1856-1938), jehož jméno je spojeno se zámkem Žleby a tamním rodinným albem Auerspergů. Vedle tradičních portrétních siluet je jeho součástí soubor malovaných siluetových scének doplněných popisky v podobě jména zobrazeného a drobnými průpovídkami k činnosti, kterou dotyčný vykonává. Nalezneme zde například Moritze, který smyčcem důsledně „vyučuje“ Maxe hře na housle, pána hrajícího soustředěně kulečník s nápisem „*Schwerer Stoss*“ (Těžký úder) či břichatého a naopak rachitického pána na lovu. Autorem tušových maleb je s největší pravděpodobností právě Franz Joseph Auersperg, jenž se na jednom z listů podepsal monogramem F. A. a „*Franzi fecit*“ spolu s datací 1901. Mezi zobrazenými jsou nejen přátelé knížete a členové jeho rodiny, ale také jeho zaměstnanci, jako je kuchař či nadlesní. Zobrazení mají karikaturně nadsazené fyziognomické rysy i stavbu těla. Tyto karikované siluetové scénky lze

nepochybně považovat za dobře myšlenou společenskou zábavu, v níž kníže Auersperg prokázal nejen, že má smysl pro humor, ale také že je dobrým pozorovatelem a kreslířem.

VII.8.4 Duchovní

Zdá se, že tvorba siluet velmi zaujala místní duchovenstvo, o čemž svědčí jak stínové podobizny církevních hodnostářů, tak autoři z řad duchovenstva. Všichni duchovní navíc neměli umělecké školení a jejich siluety jsou obvykle jediným dokladem jejich vlastnoruční tvorby. Časové rozpětí této tvorby je velmi malé. Všechny uvedené příklady spadají do období čtvrté čtvrtiny 18. století až první čtvrtiny 19. století, tedy do doby všeobecně největšího zájmu o siluetování v Evropě. Nelze samozřejmě vyloučit, že se církevní hodnostáři nevěnovali siluetování i později. Rovněž je možné, že některé z řady nesignovaných siluet vytvořil duchovní, což ovšem prakticky nelze ničím ověřit. Na tomto místě ještě připomeňme osobu **Jana Lohelia** ze strahovského kláštera, jehož tvorba byla představena v kapitole věnované siluetovaným osobám z řad duchovních.

Arnošt Heinrich (životní data nezjištěna)

Arnošt Heinrich je z hlediska duchovní správy spíše regionálně významnou osobností a z hlediska výtvarného je osobou zcela neznámou. Jednalo se však o velmi zajímavou postavu, jež se – jak můžeme usuzovat podle jím siluetovaných osob – stýkala s významnými a vysoce situovanými lidmi, čímž Heinrich zdaleka přesahuje hranice svého regionu. Tento rodák ze Svitav byl od roku 1770 farářem v jihomoravském Bzenci, kde se stal později i děkanem. V knize Josefa Hanáka *Paměti města Bzence* z roku 1919 o děkanovi čteme: „*Maje vytříbený vkus, obohatil bzenecký kostel několika uměleckými předměty; pořídil krásnou kazatelnu a mramorovou křtitelnici, koupil skvostné ciborium, zdobené emailovými obrázky*…“[451] O jeho tvořivém duchu se sice nikde nedočteme, dokládá jej ovšem soubor 75 portrétních siluet ze sbírek UPM (GS 17.802/1-61) **[č. kat. 131-139]**. Do muzea byl soubor zakoupen na konci 20. století z pražského antikvariátu. Jakým způsobem siluety doputovaly z Bzence do Prahy lze již těžko zjistit. Pisatel inventární karty se ostatně příliš netrápil s uvedením autorství, autor je zde uveden jako anonymní, ačkoli je bzenecký děkan podepsán na doprovodném listu. Soubor je totiž cenný nejen svou početností, ale především tím, že je doplněn dvoulistem s ručně psaným seznamem všech vyobrazených. Díky seznamu je možné identifikovat z řad siluetovaných mnoho významných osob a vytvořit si představu o tom, v jaké společnosti se bzenecký děkan pohyboval. Předpokládám totiž, že siluety vznikly ve

[451] HANÁK 1999, 136; jedná se o reprint textu z roku 1919.

většině případů tradiční technikou obkreslení a zmenšení vrženého stínu. Siluety jsou vystřiženy z lesklého černého papíru a nalepeny na světlý papír, odpovídající produkci konce 18. století. Obdobný typ papíru byl použit také při tvorbě strahovského cyklu siluet z přelomu 18. a 19. století, na jednom z listů je patrná část vodoznaku, jenž je velmi podobný vodoznakům ze strahovského konvolutu. Nad každou siluetou je ručně dopsané číslo odkazující na jmenný seznam. Jak napovídá podoba inventárního čísla, do Muzea se dostalo 61 siluet z celkového počtu 75 siluet uvedených v seznamu, v dnešní době se zde nachází 57 z nich.

Součástí souboru je celkem 20 celofigurálních siluet z černého papíru (přibližně o výšce 25 cm), 12 siluet poprsí z černého papíru, 23 siluet poprsí z bílého papíru a dvě siluety ženských hlav v životní velikosti. Tyto dvě ženské hlavy ilustrují, jak Heinrich postupoval; vržený stín nejprve obkreslil na bílý papír, siluety následně vystřihl, zmenšil pravděpodobně pomocí pantografu na černý (případně na bílý) papír a zmenšenou vystřiženou siluetu vystřihl a nalepil na podkladový papír opačné barvy. V případě dvou dochovaných ženských siluet, byly bílé papíry, z nichž byly velké siluety vystřiženy, podloženy černým papírem, čímž vznikly velké siluety v životní velikosti. Tento postup bývá v americkém prostředí označován jako hollow-cut, ovšem v českém prostředí se s ním setkáme jen zřídka (cyklus z Bzence). V případě celofigurálních siluet z bzeneckého konvolutu bylo ke zmenšené siluetě hlavy patrně z volné ruky dovystřiženo tělo, čemuž by odpovídal i jistý kvalitativní rozdíl mezi kvalitněji provedenou hlavou a lehce diletantsky vystřiženým tělem, především v partiích obuvi, kde si již tvůrce nemohl pomoci vrženým stínem. Bez pomoci stínu Heinrich očividně vystřihoval i některé siluety, na jejichž okrajích je patrná obrysová kresba od ruky. Siluety se obecně vyznačují lehce hrubšími rysy s ostřejšími hranami, Heinrich pravděpodobně neměl k dispozici ostré delší nůžky používané profesionálními siluetisty. Z celkového hlediska je ovšem kvalita souboru překvapivě dobrá a nabízí řadu precizních fyziognomických detailů.

Představme si nyní některé ze siluetovaných osob, celý seznam jmen je součástí přílohy „e“ této práce. Samotný seznam byl sepsán v němčině v kombinaci kurentu a latinky. První list je opatřen komentářem: „*Verzeichniss deren Schatten Portraits jedes nach seinem Numero. Fecit Ernst Heinrich Deachant zu Bisentz.“* (Soupis stínových portrétů podle jednotlivých čísel. Vytvořil Ernst Heinrich děkan v Bzenci.) Jako první vyobrazený je zde uveden Graf Erdmann Christoph von Proskau, druhorozený syn Jiřího Kryštofa II. Proskovského z Proskova (německy von Proskau), jenž po otci zdědil panství v Hradci a právě v Bzenci.

Erdmann Kryštof (1676-1753) patřil mezi oblíbené dvořany Marie Terezie a řadu let vedl spory s poddanými v Bzenci. Svou přízeň mu Marie Terezie vyjádřila mimo jiné tím, že věnovala bzeneckému kostelu bílé hedvábné mešní roucho, které údajně sama vyšívala. Císařovna prý Erdmannovi Kryštofovi dokonce slíbila, že zavítá do Bzence na jeho zlatou svatbu. Nakonec kvůli nemoci nepřijela, ale pozvala hraběcí pár do Schönbrunnu, kde jejich sňatku 3. července 1752 za přítomností celého dvora znovu požehnal vídeňský arcibiskup.[452] Vazba mezi hrabětem a bzeneckým děkanem je zcela přirozená, samotný děkan byl navíc provídeňsky orientovaný. Vzhledem k tomu, že hrabě zemřel již roku 1753, musela být jeho silueta vytvořena zpětně podle jeho portrétu. Stejně tomu bylo i v případě druhého siluetovaného, hraběte Karla Salma (*Graf Carl Salm Obristhofmeister von der Ertzherzog Joseph*) (1645-1710), jenž působil ve službách Leopolda I. a jeho syna Josefa I. jako nejvyšší hofmistr (Oberhofmeister). Ze šlechticů, kteří jsou zde dále vyobrazeni patří mezi nezajímavější Karel Vincent Salm (1744-1784), majitel jihomoravských panství Pohořelice a Malenovice, hrabě Emanuel Kevenhüller,[453] hraběnka Bethlem,[454] hrabě Sereny s chotí, hrabě František Kajetán Chorinský (1761-1821) vlastnící mimo jiné panství nedaleko Bzence, hraběnka Berchtoldová z Buchlovic – pravděpodobně Maria Johanna rozená von Magnis (1772-1814), v této souvislosti je zajímavé, že se na zámku v Buchlovicích dochovalo několik siluet příslušníků rodu Berchtoldů, mezi nimiž je silueta Mariina manžela Leopolda Berchtolda (1759-1809) (BC10899). Početně zastoupeni jsou představitelé vojenské složky, konkrétně členové regimentu jistého rotmistra Fischuralta. Mezi siluetovanými se vedle vysoce postavených osob nachází také kancelista František Petschke, zahradník (patrně bzeneckých Proskovských) Antonín Richma, městský lékař Karel Schreiber, kupec Jan Pregaters, brněnský advokát Karchessy, inspektor Ignác Riedl a bývalá komorná Tereza Chovanec. Vzhledem k osobě autora siluet je zde početně zastoupen klér, namátkou uveďme alespoň administrátora ze sousedního Vračova Karla Jeřábka [Jeržabeck], vikáře z Veselí (pravděpodobně Veselí nad Moravou), domácího kaplana Ignáze Pichlera, piaristu Hieronyma, servitu Kalistu, biskupa Korinského. Heinrich siluetoval také Jana Antonína Venuta (1746-1833), kanovníka kapituly sv. Václava v Mikulově, který je znám svými akvarelovými vedutami českých a moravských měst.

[452] Ibidem, 123

[453] Jeho jméno se vyskytuje mezi předplatiteli v *Beschreibung des k. k. Haupt und Residenzstadt Wien, als der dritte Theil zu österreichischen Topographie* z roku 1770.

[454] Se jménem hraběnky (stejně jako se jménem výše zmíněného hraběte Kevenhüllera) se setkáme v novinách *Augspurgische Ordinari-post-Zeitung* z 26. února 1765 v souvislosti s církevním procesím, které se konalo ve Vídni a kterého se účastnil tamní dvůr, z uvedeného vyplývá, že oba šlechtici byli součástí vídeňského císařského dvora.

Církevní hodnosti u uvedených portrétovaných jsou pomůckou k přibližné dataci celého souboru, který pravděpodobně vznikal v rozmezí minimálně několika měsíců. Pod číslem 16 je v seznamu uvedeno jména „*Herr von Hay Probst zu Nikolsburg*“. Jedná se nepochybně o Jana Leopolda rytíře z Haye (1735-1794), jenž zastával v letech 1775-1780 funkci probošta mikulovské kapituly. Roku 1780 byl zvolen královéhradeckým biskupem.[455] Pokud by jeho podobizna vznikala později, byl by nepochybně v seznamu uveden jako biskup. Díky jeho relativně krátkému proboštskému úřadu, můžeme celý cyklus datovat přibližně do druhé poloviny 70. let 18. století.[456] Z toho zároveň vyplývá, že několik siluet bylo vytvořených dodatečně, po smrti zobrazené osoby včele se samotným hrabětem Erdmanem Kryštofem. Po jeho smrti v roce 1753 připadl Bzenec spolu s dalšími panstvími jeho synu Leopoldovi, jenž ovšem zemřel již v roce 1769, čímž vymřel hraběcí rod po meči. Bzenecké panství tak zdědila ovdovělá hraběnka Marie Ernestina Salm-Neuburg rozená Proskovská. Arnošt Heinrich se tedy stal bzeneckým farářem až za hraběnky a je možné, že právě hraběnka dala impulz k vytvoření siluety jejího otce. Její zájem o siluetování totiž dokládá silueta, která byla vystavena na brněnské výstavě siluet v roce 1906.[457] Autorem siluety nebyl nikdo jiný než děkan Arnošt Heinrich, který zpodobnil hraběnku nikoli ve formě reprezentativní siluety, nýbrž ji zachytil v rodinném kruhu. Hraběnka sedí a plete ve společnosti svých tří vnuček a dvou psů, z nichž jeden leží pod stolem a druhý na stole. Silueta tedy dokládá i blízký vztah mezi děkanem a hraběnkou, jež se od něj nechala siluetovat v ryze neformálním prostředí. Zároveň se jedná o doklad intimního charakteru siluet, které se mnohem více hodily k zachycení takovýchto rodinných scén než formálně působící malované závěsné portréty.

Bzenecký cyklus portrétních siluet ilustruje, jak mohly být i fary v menších městech zajímavou křižovatkou, na níž se potkávaly osoby z nejrůznějšího sociálního prostředí. Díky provázanosti s majiteli tamního panství se děkan setkal s řadou osobností z vyšších společenských vrstev majících vazby až na vídeňský dvůr, jenž je po geografické stránce blízko Bzence, ale po stránce významnosti se jedná o zcela nesouměřitelná prostředí. Je

[455] Z pohledu uměleckohistorického je biskup významný také tím, že přijal do svých služeb mladého Antonína Machka, kterému následně poskytl malířské vzdělání u svého malíře miniatur Václava Zitty.
[456] V této době již byl patrně Heinrich děkanem, ačkoli zmínky o jeho jmenování děkanem chybí. V pamětní listině z roku 1778 umístěné původně ve věži bzenecké radnice (dnes SOkA Hodonín ve fondu AM-Bz, inventární č. 237) je již Heinrich uveden jako děkan. Za informace o A. Heinrichovi děkuji Petru Zábranskému z domanínského farního společenství a Petru Janovskému, kronikáři města Bzence.
[457] Fotografie této skupinové siluety se nachází ve sbírkách vídeňského MAKu (inv. č. KI 7649-33) a byla pořízena během výstavy portrétů a vystřihovaných obrazů (Porträt- und Spitzenausstellung im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie) roku 1906.

otázkou, zda šlechta, úředníci a členové vojenského regimentu skutečně navštívili Bzenec, nebo (což je pravděpodobnější) zda Heinrich doprovázel majitele panství během jejich pobytů ve Vídni. Mezi některými portrétovanými je vzájemný vztah, například hraběnka Bethlem, hrabě Kevenhüller a hrabě Erdmann Kryštof byli členy vídeňského habsburského dvora, Jan Antonín Venuto se zúčastnil vyšetřování valašského nekatolického povstání a toto vyšetřování vedl mikulovský probošt Jan Leopold rytíř z Haye, s Hayem se rovněž znal také probošt Vitola,[458] Heinrich se jistě osobně znal s Karlem Jeřábkem administrátorem ze sousedního Vracova atd. Nepochybně by se podrobnější archivní rešerší odhalilo více vzájemných vazeb mezi portrétovanými. Zároveň je otázkou, zda děkan Heinrich vytvářel siluety jen ze svého vlastního zájmu, nebo je například ukazoval svým návštěvám, čemuž by snad odpovídal jmenný seznam siluetovaných.

Vojtěch Benedikt Juhn (1779-1843)

Jedním z nejplodnějších autorů z řad církevních hodnostářů byl nepochybně Vojtěch Benedikt Juhn, pelhřimovský rodák, jindřichohradecký probošt a kreslíř, malíř-autodidakt. Juhn zcela odpovídal osvícenskému typu všeobecně vzdělaného a kultivovaného člověka, zajímal se o divadlo, hudbu, cizí jazyky a umění, jemuž se věnoval i aktivně. O jeho osvícenském duchu svědčí i jeho nejranější kresba ostrova Ermenonville s náhrobkem J. J. Rousseaua. Juhn se proslavil především vedutami českých měst, hradů a zámků.[459] Jeho pozice siluetisty je dnes neprávem pozapomenuta, ačkoli je autorem řady zajímavých a velmi kvalitních siluet. Cenným zdrojem informací o Juhnově siluetování je článek Josefa Nováka *O umělecké činnosti Vojtěcha Benedikta Juhna* publikovaný roku 1912 v *Časopise společnosti přátel starožitností českých v Praze*.[460] Novák měl k dispozici Juhnovy direktáře neboli liturgické kalendáře, v němž si probošt vedl seznam vytvořených siluet. Juhn se začal siluetám aktivně věnovat nejpozději na začátku roku 1807, ze kdy pochází první písemná zmínka, a ve svém zájmu pokračoval minimálně do roku 1816. Škála jím siluetovaných osob je překvapivě pestrá, jsou mezi nimi jeho přátelé a příbuzní (jeho rodiče a sourozenci, manželé Štěpánovi, kteří byli přátelé Juhnových rodičů), pelhřimovští občané (tamní purkmistr, sládek, radní), šlechtici (baron Wiedersperg, kníže Paar, hrabě Buquoy), vzdělanci (profesor rétoriky Oktavian Hännel, profesor dogmatiky a polemiky Josef Novák) a řada církevních hodnostářů, k nimž měl Juhn přirozeně nejblíže. Juhnovy siluety církevních představitelů opět potvrzují,

[458] BECK 1854, 37
[459] FRIED 1943
[460] Konkrétně se jedná o výtisk ze dne 1. 7. 1912, ročník 20, číslo 3.

že zájem o to být siluetován nacházíme v podstatě napříč celou tehdejší společností. Setkáváme se zde s duchovními různé církevní hierarchie: pelhřimovský kaplan, lomecký kaplan František Kalina, českokrumlovský infulovaný arcijáhen Antonín Goskho ze Sachsenthalu, kapitulní kanovník českobudějovické katedrály Arnošt Konstantin Růžička, vyšebrodský opat Isidor Teutschmann. V Přešticích Juhn siluetoval místního děkana a kaplana včetně jejich kuchařky.[461] Během svých cest také navštívil klášter Teplá, kde siluetoval „*všechen klášter*".[462] Především v případě církevních hodnostářů vytvářel nejen jejich samostatné siluety, nýbrž zhotovil i rozsáhlejší kompozice. Ilustrativním příkladem je rodokmen členů cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě z roku 1814 vytvořený k výročí složení řeholních slibů tamního opata (60 x 98,5 cm). Silueta samotného opata je umístěna ve spodní části listu, na němž je dále akvarelem namalovaný kmen, na kterém jsou umístěny siluety mnichů. Juhnova tvorba je cenným dokladem různorodého využití siluet, které měly vedle ryze portrétní funkce také funkci upomínkovou v podobě siluetových grafik věnovaných oslavám významných dnů v životě obdarovaného či funkci dokumentární například v podobě svatební hostiny Juhnova bratra.

Velmi zajímavá je informace z Novákova článku, v němž pisatel uvádí, že Juhn dokonce učil ostatní zájemce siluetování, konkrétně jistého Pattenberga, což byl švagr rytce Jiřího Döblera, a kněžnu Paarovou, kterou učil siluetování v Bechyni roku 1811.[463] Podle všeho se jednalo o Marii Antonii rozenou z Liechtensteinu (1749-1813), manželku Václava Paara.

Novákův článek obsahuje pouze jednu reprodukci (Rodokmen členů cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě), v českých sbírkách se nachází necelé dvě desítky Juhnových siluet. Z nich naprostou většinu vlastní Muzeum Vysočiny Pelhřimov, které se přirozeně snažilo získat tvorbu svého slavného rodáka. Ve sbírce zcela převažují siluety na eglomizovaném skle, což je po technické stránce náročnější metoda a mohlo by se předpokládat, že si Juhn coby samouk zvolí jednodušší techniku například vystřihované siluety. Jeho eglomizované siluety jsou však vytvořeny zcela precizně a Juhnův výkon lze bez ostychu označit za profesionální. Siluetované osoby nijak neidealizoval, jejich profily jsou skutečným odrazem reality, velkou pozornost autor věnoval také módním doplňkům v podobě jemných krajek, vlasových ozdob a účesů. Drobným a jistým vrypem do podkladové folie byl schopen doplnit řasy o velikosti

[461] Obdobně Lohelis Schimmel siluetoval kuchařku strahovského kláštera.
[462] NOVÁK 1912, 12
[463] Ibidem, 9

menší než jeden milimetr. Nikdy však nepřechází do přílišné popisnosti, která by narušovala podstatu monochromních lapidárních siluet. Juhn se zaměřoval výhradně na zachycení poprsí portrétovaného, celofigurální siluety a siluety polopostav v jeho tvorbě zcela chybí. Pro Juhnovu tvorbu je typická linka zakončující spodní partie poprsí, kterou lze považovat za charakteristický rys jeho siluet. Ty ostatně žádným jiným způsobem nesignoval, výjimkou jsou siluety malované tuší do grafického orámování, na nichž je uveden (Juhn fecit) a jedna eglomizovaná silueta, na jejímž rubu je tuší napsáno písmeno „J“ (R 11.182) **[č. kat. 299]**. Drobná poprsí nejlépe odpovídala oválnému formátu o rozměrech 5 x 4 cm, který autor používal nejčastěji. V případě manželských dvojic tyto oválné medailonky komponoval jako protějškové. Většinou ponechával pozadí bez jakýchkoli ozdob a nechával tak vyniknout kontrastu mezi černou siluetou a zlatým pozadím, které vizuálně povyšuje eglomizované siluety na jakýsi druh šperku, v několika případech siluetu doplnil o drobné florální ornamenty (R 11.186) **[č. kat. 300]**.

Na základě formální analýzy charakteristických znaků Juhnových siluet, formátu a úpravy skleněných oválů s okosenou hranou je podle mého názoru možné říct, že se ve sbírkách UPM nachází nejméně tři další siluety, u nichž lze vážně uvažovat o Juhnově autorství. Na inventárních kartách není o jejich autorství sice žádná zmínka, porovnání s pelhřimovskými siluetami je ovšem velmi přesvědčivé. První z nich je silueta mladé ženy (18.301) **[č. kat. 302]**. V případě siluety neznámé dívky (25.430/4) je dokonce Juhnovo autorství zcela prokazatelné díky totožným florálním motivům se siluetou dívky z Pelhřimova (R 11.186) s autorskou datací z roku 1813 **[č. kat. 300-301]**. Všechny siluety jsou provedeny technikou verre églomisé. Třetí silueta ze sbírek UPM je díky inventární kartě i svému protějšku v pelhřimovské sbírce jasně určena jako Juhnovo dílo. Jedná se o již výše uvedenou siluetu dámy s medailonem na krku v podobě mužské siluety (14.366) a její pánský protějšek z pelhřimovského muzea (11.271) **[č. kat. 303-304]**. Obě siluety v podobě medailonu jsou vloženy do bílého rokajového rámečku s dracounovou výšivkou.

Vraťme se však ještě krátce k pelhřimovské sbírce, která je významná i tím, že je řada siluetovaných osob známa jménem. Nachází se zde dvě manželské dvojice, jejichž siluety v samostatných oválných medailoncích Juhn komponoval jako protějškové. Jedná se o Jana Proscheho, podle přípisu na rubu siluety to byl nevlastní otec kněze redemptoristy Františka Kozmáčka, a jeho manželku Petronilu (R 11.184 a 11.185) **[č. kat. 294]**. Juhn je patrně znal přes zmíněného kněze. Také s druhou manželskou dvojicí se patrně znal osobně, protože se

jednalo o prvního pelhřimovského poštmistra Tomší. Manžele siluetoval dvakrát, jednou v podobě samostatných medailonků a podruhé v reprezentativní velkoformátové adjustaci v podobě jakéhosi antikizujícího pomníku zdobeného kanelurami, festonem a vrcholovým kratérem s beraními hlavami **[č. kat. 296]**.[464] Juhn se tedy očividně neomezoval na jednodušší květinové ornamenty, nýbrž byl schopen navrhnout složitější architektonické orámování, na němž se projevila i jeho obeznámenost s antickými výzdobnými prvky (ačkoli celková kompozice je zcela ahistorická). Zajímavostí pelhřimovské sbírky je skupinový portrét složený z 16 siluet, které jsou seskupeny ve čtyřech řadách (R 11.178) **[č. kat. 293]**. Jedná se o Juhnovi příbuzné, jak dokládá nápis „*Affinitas Iuhn 1809*“, a siluetu lze zcela jednoznačně ztotožnit se skupinovým portrétem, který Juhn vytvořil na svatební hostině svého bratra.[465] Jiná skupinová rodinná silueta vytvořená Juhnem se dnes nachází ve sbírkách ZČM v Plzni (UMP 272) **[č. kat. 292]**. Zobrazuje „jen“ 8 siluet a autorovi tak zbylo na rozdíl od předchozí svatební siluety více prostoru pro zachycení pozadí, kterému věnoval velkou pozornost. Siluety jsou vyryty do zlatých medailonků, které jsou k sobě přidruženy do podoby čtyřlistu. Pozadí připomíná kamennou zeď, na níž autor pečlivě vykreslil jednotlivé zdící kameny. Kolem siluet se popínají vavřínové ratolesti a květiny, celý výjev je olemován penízkovým dekorem. Uprostřed kompozice je umístěna bílá nápisová páska s nápisem „*Familia Iuhn*“, typ písma odpovídá písmu na svatební siluetě. V horní části autor zobrazil své rodiče Josefa Juhna a Evu Juhnovou rozenou Turkovou, k nimž umístil i smyšlený erb v podobě štítu s nůžkami korunovaném přilbou. Juhn se zde hrdě hlásí k profesi svého otce, pelhřimovského krejčího. U erbu je vyryta datace 1808. V prostřední řadě je na levé straně zobrazen samotný autor coby mladý klerik se solideem na hlavě, na pravé straně je snad jeho bratr a mezi nimi (vzhledem k věku portrétovaných) zřejmě teta a strýc. Pod nimi jsou zobrazeny patrně jejich dvě děti.

Vedle eglomizovaných siluet se Juhn věnoval také siluetám malovaných tuší, které jsou bez výjimky namalovány do grafického rámu Jiřího Döblera. Toto grafické orámování již bylo zmíněno v souvislosti s F. J. Vavákem. Stejné orámování Juhn zvolil pro siluetu neznámého mladého kanovníka z pelhřimovské sbírky (R 11.250) **[č. kat. 307]**. V tomto případě pastýř ukazuje na lebku, je tedy pravděpodobné, že se jedná o posmrtnou siluetu, popřípadě že Juhn doplnil lebku po náhlé smrti zobrazené osoby. Stejný smysl má i lebka s překříženými hnáty,

[464] Motiv beraních hlav a bohaté květinové výzdoby uplatnil neznámý autor na eglomizované siluetě muže z UPM, 14.360 **[č. kat. 297]**.
[465] NOVÁK 1912, 10

přesýpacími hodinami a zlomenou svíčkou u siluety českobudějovického purkmistra Františka Eusebia Daudlebského ze Sternecku (1750-1815). Mladík v tomto případě ukazuje na desku s nápisem „*Aus Hochachtung gegen den unvergesslichen von seinem Verehrer Iuhn.*“ (Z úcty k nezapomenutelnému od jeho obdivovatele). V jiných případech zůstala kamenná deska prázdná – silueta neznámé dívky z pelhřimovské sbírky (R 11.249) **[č. kat. 308]**, silueta neznámé dívky se sbírek Muzea hlavního města Prahy (H 19.258) **[č. kat. 305]**. Zatímco výše zmíněné siluety byly ručně domalovány do grafického orámování, silueta prvního českobudějovického biskupa Jana Prokopa hraběte von Schaaffgotsche byla celá převedena do grafické podoby, a proto se s ní setkáváme ve více sbírkách (Pelhřimov R 11.175, Strahovská knihovna GS 3.552, NM H2-33.630, PNP 40/65–1432) **[č. kat. 309]**. Juhn biskupa portrétoval nejprve ve formě rozsáhlejšího listu, kdy kolem biskupovy siluety umístil 16 siluet českobudějovických kanovníků a profesorů teologie. Po Schaaffgotschově smrti v roce 1813 byla samotná biskupova silueta převedena Jiřím Döblerem do grafické podoby. Juhn pro tuto příležitost také navrhl speciální orámování, kdy je biskupova silueta součástí oválného medailonu zčásti zahaleného draperií, pod medailonem leží odznaky biskupovy moci v podobě mitry a berly spolu se symboly pomíjivosti, tedy doutnající louče a urna, o níž se opírá truchlící genius v podobě malého dítěte. Stojí za zmínku, že kompozice genia u urny se blíží pomníku univerzitního profesora matematiky Josefa Steplinga osazenému roku 1780 v pražském Klementinu. Kompozici navrhl Jan Jakub Quirin Jahn a do sochařské podoby ji převedl Ignác František Platzer. Juhn v Praze pobýval v letech 1794-1802 během studia na gymnáziu a později v Arcibiskupském semináři, takže je pravděpodobné, že Steplingův pomník znal z autopsie.

Juhnova umělecká tvorba je překvapivě početná a velmi kvalitní. Je srovnatelná s díly předních českých, ale i evropských siluetistů. Anonymní silueta dívky z MMP dokládá Juhnovu suverénní malbu tuší včetně vykreslení těch nejjemnějších detailů dámského oděvu v podobě krajky. Stejné precizně přistupoval k eglomizovaným siluetám, ke kterým je potřeba i znalosti přesného technického postupu. Je otázkou, odkud se probošt naučil této technice. Zda mu k tomu postačily zahraniční příručky, nebo zda se vyškolil u některého z profesionálních siluetistů. Juhnova tvorba ostatně nastoluje otázku, do jaké míry je možné rozlišovat tvůrce siluet na diletanty a profesionály. Vzhledem k tomu, že neexistovalo žádné akademické školení siluetování a příručky byly dostupné prakticky komukoli, je tato hranice velmi efemérní. Za profesionály lze jistě označit umělce, kteří prošli výtvarným školením (malíři, miniaturisté) a sami se rozhodli rozšířit své pole zájmů o siluetování. Naopak některé

projevy siluet a psaligrafie lze na první pohled vzhledem k jejich svérázu a technické nedokonalosti označit za amatérské výkony. Osobnosti jako V. B. Juhn však nezapadají ani do jedné z těchto skupin a pokud bychom neznali Juhnovy životní osudy, mohli bychom z jeho tvorby soudit, že se skutečně jednalo o vyškoleného umělce. Jeho profesionálnost a skutečnost, že se pohyboval v uměleckém prostředí, dokazuje i to, že jím navrhovaná orámování pro něj převáděl do grafiky známý grafik Jiří Döbler (1788-1845) a grafickou podobu Juhnových vedut zajišťoval ještě známější Karel Postl (1769-1818). Samotný Juhn se nechal portrétovat nejvýznamnějším portrétistou své doby Antonínem Machkem (1775-1844), během svého krátkého pobytu v Českých Budějovicích jej portrétoval Ferdinand Lütgendorff[466] a ve sbírkách UPM se dochovala i jeho vosková podobizna z roku 1839 od autora Berga.

VII.9 Sběratelé

Radim Vondráček ve své stati o hranicích umění na výstavách raného 19. století poukazuje na dobové estetické texty, umělecké výstavy či schematismy království českého a dokládá, že pojem „umění“ byl na počátku 19. století chápán velmi široce a byly pod ním zahrnuty například dekorace interiérů, krasojezdectví, tvorba ohňostrojů, daguerrotypie či námi zmiňované fantasmagorie. Tato specifická umělecká odvětví však nebyla zastoupena na akademických výstavách, kde byla jednoznačně upřednostňována malba a grafika.[467] Mezi tyto druhy umění lze nepochybně zařadit i portrétní siluety. Ani v katalogu obrazárny SVPU z let 1821-1916, ani v katalogu mědiryteckého kabinetu SVPU z let 1877-1893 se tak nenachází žádná zmínka o portrétních siluetách a jen výjimečně jsou zde uvedeny profilové portréty, jako je například poprsí mladé dámy z profilu od J. J. Balzera (katalog. číslo 2.453). Je tak poměrně obtížné určit, kdy se staly předmětem sběratelského zájmu, protože údaje o akvizici siluet na jejich inventárních kartách jsou spíše výjimkou. Jistým předstupněm je shromažďování siluet rodinných příslušníků a zachycování podob známých osob ve formě drobných siluetových knížek, či konvolutů (památník baronky Redwitz, konvolut bzeneckého faráře). Lze předpokládat, že jednou z nejstarších sbírek siluet je sbírka strahovských premonstrátů, má své kořeny na počátku 19. století, kdy vznikaly konvoluty siluet strahovských řeholníků.[468] Tato sbírka byla postupně doplňována přinejmenším do roku 1921, ze kdy pochází nejmladší datum akvizice (GS 21.426). Zajímavou informaci poskytuje inventární karta ke dvojici eglomizovaných siluet Johanna Baptisti Stoppaniho a opata Milo

[466] MEDVECKÝ 1968, nepag.
[467] VONDRÁČEK 2019
[468] Julius Leisching či E. Nevil Jackson zveřejnili ve svých dílech početné zahraniční sbírky siluet již z 18. století.

Grüna, na níž je uvedeno, že siluety byly přivezeny na žádost knihovníka páterem Josefem Burdou, kaplanem z Mikulovic (GS 4.585). V zámeckých sbírkách na Konopišti je uložena série 29 žánrových figurek ve formě grafických siluet s jemnou bílou vnitřní kresbou (nejedná se tedy doslova o siluety), u nichž lze uvažovat o jejich akvizici Františkem Ferdinandem d´Estem.[469]

Počátek zájmu veřejně přístupných sbírkotvorných institucí o akvizici siluet je spojen s prvním desetiletím 20. století. Například řada siluet z Národopisného oddělení Západočeského muzea byla zahrnuta do sbírek v letech 1912-1928. Bedřich Brosman ve své příručce o divadle a stínových obrazech z roku 1923 uvádí, že „*V museích i v rodinách často setkáte se s těmito obrázky v oválovitých rámečcích.*“[470] Výrazný příliv přírůstků zaznamenaly muzea a galerie v poválečném období, což nepochybně souviselo s převody zabavovaného majetku během války.[471] Nejstarším rokem akvizice uvedeným na inventárních kartách je rok 1893, kdy jistý pan František Nejedlý „*majitel realit v Žebráku*“ daroval eglomizovanou siluetu muže Národnímu muzeu (H2-3.950) **[č. kat. 205]**. O čtyři roky později (1897) byly do Uměleckoprůmyslového musea zakoupeny od Anny Seeger dva medailony s eglomizovanými siluetami dívek (7.585, 7.586) **[č. kat. 220-221]**. Sbírkotvorné instituce kupovaly siluety od soukromých osob. Na inventárních kartách se například dočteme: „*1906 angekauft von M. Weither Prag*“, „*koup. od pí Kloboučníkové z rod. majetku*“ či „*od pí. Schnekové*“. Instituce rovněž získávaly siluety darem z pozůstalostí, NM například vlastní několik siluet z pozůstalosti malířky Ludmily Jiřincové (1912-1994). Dále byly siluety získávány koupí z aukcí, například z aukčního domu Dorotheum Wien, či koupí ze starožitnictví (Starožitnosti Praha Vinohradská) a také prostřednictvím darů od soukromých osob (Christine Vávra in Prag 1915, L. Popper z Prahy 1914, J. Novotný K. Weinberge 1916 atd.). UPM například získalo roku 1909 siluety darem od císařského rady F. A. Borovského Františka Adolfa Borovského (1852-1933), druhého ředitele muzea. Ve sbírkách UPM je dále řada siluet věnovaná instituci jedním z nejznámějších mecenášů Bohumilem Bondym (1832-1907), prezidentem Obchodní a živnostenské komory, a historikem umění Gustavem Pazaurkem (1865-1935). Další významnou osobností, jež odkázala siluety ve své pozůstalosti muzeu (MMP), byl světící biskup pražský Antonín Podlaha (1865-1932), který byl velkým sběratelem starožitností a knih. MMP vlastní z jeho pozůstalosti siluetu pražského arcibiskupa

[469] Siluetky dobou svého vzniku (konec 19. století) a sběratelskými aktivitami arcivévody by odpovídaly této možnosti, nejsou však zapsány v původních inventárních knihách.
[470] BROSMAN 1923, 42
[471] KREJČOVÁ 2019

Viléma Florentina knížete Salma ze Salmu (H 31.215) či list *Sechzehn geheim verborgene Silhouetten* (H 31.283) **[č. kat. 46, 93]**. Z Podlahovy pozůstalosti dále pochází trojice siluet rodiny Bílkových z NM (H2-16.803), jedná se o velmi kvalitní biedermeierové vystřihované a vytlačované siluety manželů a jejich dcery. Josefa Náprstková darovala Národnímu muzeu dvojici eglomizovaných siluet (H2-145.074, 145.097). Několik siluet bylo například draženo v rámci dražby majetku jistého profesor „J. Š.“, sběratele umění a starožitností. Aukce proběhla roku 1928 v aukční kanceláři Zdeňka Jeřábka se sídlem ve Spálené ulici a mezi nabízenými siluetami byla například eglomizovaná silueta dámy, silueta ve formě brože vystřihovaná silueta či siluetová malba na slonovinové kosti s výšivkou petites-pointes, což je poměrně neobvyklé technika.[472]

Nákupy a dary pokračovaly v první polovině 20. století. Po válce byly veřejné sbírky siluet částečně rozšířeny o konfiskáty, do UPM se například dostalo několik siluet ze sbírek známé sběratelky umění Hermíny Srbové (před rokem 1870-1947/1948). A nadále pokračovaly i soukromé dary, do NM daroval roku 1959 protějškové siluety pána a dámy také Vladimír Denkstein, což byl v té době ředitel muzea (H2-59.327). Roku 1968 věnovala siluetu Moravské galerii (B5987) vdova po manželovi MUDr. Novotném, primáři nemocnice na Žlutém kopci v Brně. Od druhé poloviny 20. století však akvizice siluet postupně ustávají a ani v současné době se instituce nesnaží rozšiřovat své sbírky siluet, což lze vysvětlit početností již stávajících souborů, které leckdy potřebují spíše restaurátorské zásahy než tematické rozšiřování. Vzhledem k nevelkému odbornému zájmu o siluety se tento druh portrétní tvorby netěší ani přílišnému zájmu soukromých sběratelů.[473] Portrétní siluety jsou však stále dostupné v aukčních síních, či ve starožitnictvích, i když se zdaleka netěší takové oblibě jako malované miniatury a v nabídce jsou především předměty uměleckého řemesla dekorované siluetami (nejčastěji skleničky a koflíky). Řada siluet ze sbírek Slezského zemského muzea byla instituci v relativně nedávné době věnována místním farářem, páterem Jiljím Aloisem Cidlíkem (1919-1997). Ze zahraničních sběratelů zmiňme alespoň německého režiséra experimentálních filmů Wernera Nekese (1944-2017), jenž za svůj život vybudoval rozsáhlou sbírku historických optických objektů. Z nich jsou z našeho hlediska nejzajímavější objekty založené na principu vrženého stínu. Součástí sbírky je i stovka siluet z 18. století.

[472] *XXXVIII. aukce obrazů starých i moderních mistrů, rytin, miniatur, skla, porculánu, nábytku, hodin, cínu, bronze, zbraní, perských koberců, I. část z umělecké pozůstalosti po sběrateli p. prof. J. Š. a j. majetku*, Praha 1928, položka 72, 249-253

[473] Například 11. 8. 1992 se objevil v deníku *Nová Pravda* článek *Sbírání siluet zaniká*.

VII.10 Česká specifika?

Již v úvodu bylo předesláno, že je prakticky nemožné důsledně rozdělovat domácí a zahraniční tvorbu. Důvodů je hned několik – anonymnost většiny siluet, cestování siluetistů napříč Evropou či naopak cestování portrétovaných osob, které si s sebou mohly přivést svůj stínový portrét jako suvenýr. Otázkou také je, zda tak vizuálně jednoduchá forma, jakou jsou siluety, poskytuje dostatečné tvůrčí možnosti pro formování národních či regionálních specifik. Byla zde představena řada technik a inovací, které byly postupně uplatňovány při tvorbě stínových podobizen, většina z nich se však více méně objevuje ve všech ostatních státech s tradicí siluetování. Zřejmě tedy neexistují konkrétní techniky či postupy, které by se daly výhradně spojit s jedním jediným kulturním prostředím, přesto lze vysledovat, například převládající oblibu Britů v malovaných siluetách, Němců a Američanů ve vystřihovaných siluetách atd. V případě českých zemích se setkáváme prakticky se všemi technikami, ovšem dvě z nich jsou v domácích sbírkách zastoupeny opravdu výrazně. Z nich chronologicky starší je technika verre églomisé, která se zde nejvíce uplatňovala od konce 18. století přibližně do konce druhého desetiletí 19. století. Jedná se o vizuálně velmi působivou a luxusně pojatou variantu stínových portrétů vyžadující i větší zručnost než například malované siluety a také určité technické znalosti a vhodný materiál (plátkové zlato, či jeho imitaci, černý pigment). Díky osobě J. B. Juhna víme, že i původně neškolený zájemce byl schopen vytvořit velmi kvalitní eglomizované siluety. Autoři těchto siluet pravděpodobně spolupracovali se šperkaři, kteří vsadili hotová sklíčka s portrétem do (obvykle mosazného) medailonu. Naprostá většina eglomizovaných siluet z českých sbírek má podobu právě medailonu, který mohli majitelé nosit jako šperk. Oblíbenost této techniky snad vychází také z tohoto praktického uplatnění. Druhou, velmi oblíbenou technikou v českém prostředí jsou vystřihované a reliéfně vytlačované siluety doby biedermeieru. V tomto případě lze skutečně uvažovat o českém specifiku. Prohlížíme-li si ilustrace zahraničních publikací o siluetách, prakticky v nich nenalezneme zástupce této techniky – až na některé výjimky z německého prostředí.[474] A stejně tak je domácí tvorba těchto siluet spjata s českými jmény, jako František Šedivý, Johann Georg Richter působící v Jindřichově Hradci, František D. Měřínský a Vavřinec Klinger. Návod na reliéfně vytlačované siluety navíc nenacházíme ani v zahraničních příručkách siluetování. To vše nás do jisté míry opravňuje považovat vystřihované a reliéfně vytlačované siluety za skutečné české specifikum siluetování, obohaceno také díky některým autorům (především Vavřinci Klingerovi) o reliéfní vrstvení

[474] Dvě takové siluety jsou reprodukovány v drobné brožuře BAIER 1958, 17-18. Další výjimkou je silueta reprodukovaná v knize JACKSON 1911, obrazová příloha č. XXVI. U siluety ovšem není uvedena provenience.

jednotlivých černých papírů, zlacení detailů a kolážovité užívání reálných krajek. Lze říci, že díky oblibě této techniky, která učinila siluety vizuálně přitažlivější, trvala móda siluetování prakticky nepřetržitě od konce 70. let 18. století do 60. let 19. století, aby na tuto tradici mohla prakticky bez přerušení navázat modernější tvorba siluet ve formě siluetových ilustrací. Díky oblibě eglomizovaných a biedermeierových vystřihovaných siluet v české tvorbě převládá zachycení hlavy, poprsí či polopostavy portrétovaných, nikoli tedy celofigurální siluety. Rovněž vícefigurální scény nebyly tak oblíbené, ale díky eglomizovaným medailonům se rozšířila forma protějškových siluet manželských párů.

Dalším charakteristickým rysem siluetování v českých zemích je komplexnost tohoto fenoménu, který se dotkl prakticky všech vrstev obyvatelstva nejen v Praze, ale i v dalších regionech. Obyvatelstvo se ocitlo jak na straně portrétovaných, tak na straně portrétujících. Skutečným českým specifikem je zájem místního duchovenstva o siluetování, a to nejen u vysoce postavených církevních hodnostářů, ale také u regionálních duchovních či duchovních kleriků. Někteří z nich se navíc sami chopili nůžek, rydla, či štětce a portrétovali jak své duchovní spolubratry, tak svou rodinu či společensky významné osoby.

Tyto závěry možná nejsou nijak ohromující, ovšem vezmeme-li v úvahu skutečnost, že vypovídací hodnota siluet obecně je přeci jen nižší než například u portrétních miniatur, jsou to snad závěry překvapivé. Dokazují totiž, že lze nepochybně uvažovat o domácí tradici siluetování, která si tuto formu portrétování přinesenou ze zahraničí velmi rychle osvojila, tato tradice zde velmi pevně zakořenila a místní autoři ji obohatili o své – možná drobné ale přesto cenné – inovace.

VIII. Proměny na přelomu 19. a 20. století

Ačkoli se může na první pohled zdát, že portrétní siluety v sobě neodrážejí jednotlivé umělecké slohy, lze samozřejmě i v této vizuální formě vypozorovat technické a formální proměny. Některé byly naznačeny již v úvodní kapitole. Přelom 19. a 20. století přinesl nejen jistou formální rozvolněnost ale i secesní ornamentálnost a především nové využití siluet na poli užité grafiky. Ta měla podobu ex libris, plakátů, časopisových a knižních ilustrací, pohlednic a reklam. Řada předmětů z konce 19. století dekorovaných siluetami je uložena například ve vídeňském MAKu (Museum für angewandte Kunst), patří mezi ně vizitky se siluetami jejich majitelů, jmenovky na stůl se siluetovými „chinoiseriemi", dopisní papíry, stínidlo na lampu

Pohlednice lze rozdělit na dva typy. Prvním typem byly již zmíněné dopisnice s nalepeným originálem vystřižené portrétní siluety. V této době již měly některé pohlednice se siluetou odesilatele nádech jisté melancholie po starých časech, což ilustruje dopisnice s nadpisem *Andenken aus Alt Wien* z roku 1892 se siluetou dámy od G. Diryho (Slavkov, SL2151) **[č. kat. 522]**. Dalším autorem, od něhož se zachovaly dopisnice s vystřihovanou siluetou je již zmiňovaný J. Pick, působící mimo jiné v Mariánských Lázních. Jiným zajímavým autorem byl Fredy Wachtl, od něhož se dochovala dopisnice se siluetou dámy adresovaná Nandině Berchtold z roku 1902 s nápisem „*Silhouetten, geschnitten von Fredy Wachtl, Kunstmaler, Düsseldorf, z. Z. Brünn, Herrengasse 20*." (Buchlovice, BC13574b077) **[č. kat. 524]**. Dopisnice je cenným dokladem působení siluetisty v Brně, a to v jedné z nejlukrativnějších ulic. K samotnému F. Wachtlovi se dochovalo jen minimum zmínek v podobě dalších siluetových dopisnic, které se v dnešní době objevují na trhu s historickými pohlednicemi. Díky nim zjišťujeme, že byl činný nejen v Brně, ale také v Ústí, Praze, dále v Düsseldorfu, Mnichově a Paříži. O tom svědčí především dopisnice se siluetou neznámé dámy za zámku v Duchcově (DH8886/001) s textem „*Silhouettes découpées par Fredy Wachtl artiste peintre, à Munchen, Düsseldorf, Paris, temporairement à Prague*." V roce 1903 probíhala v Ústí nad Labem Německá výstava a jako upomínku na tuto událost Wachtl vytvářel dopisnice se siluetami. V témže roce lepil vystřihované siluety na dopisnici s předtištěným nadpisem „*Souvenir Aristrocratique*." Je zajímavé, že ačkoli se F. Wachtl proslavil hlavně svými vystřihovanými siluetami, sám sebe vždy označoval na dopisnicích za malíře. Nápisy na dopisnicích jsou dokladem toho, že se siluetisté počátku 20. století neustále přemisťovali v rámci monarchie i za jejími hranicemi, aby oslovili co nejširší publikum. V tomto směru se

tedy od praktik prvních siluetistů mnoho nezměnilo. Druhým typem pohlednic byly žánrové výjevy, které byly reprodukcí siluet známých siluetistů či grafických návrhářů. Tyto siluetované pohlednice byly produkovány nejen během první světové války, ale i ve 20. a 30. letech a během druhé světové války. Jednalo se o různorodé motivy – velikonoční, vánoční, náboženské, ale také válečné. Řadu těchto siluet navrhovala například rakouská umělkyně Josephine Allmayer pro vídeňský Hilfsbund für Heimat und Volk (činný 1938-1940),[475] Elisabeth Kluge, Hugo Kocher či liberecký grafik Rudolf Kahl.

V případě ex libris a reklam byla využita přehledná monochromní stránka siluet, jež je schopna rychle předat sdělení kolemjdoucímu a je dobře zapamatovatelná. Také autoři **ex libris** pracovali se siluetami různorodě. První možností bylo použití samotného média siluety a její uplatnění v moderně pojatém a často výrazně stylizovaném ex libris. Takováto ex libris měla podobu figurálních siluetových výjevů, jako je ex libris Jaroslavy Adamcové zobrazující čtoucí majitelku obklopenou knižními výjevy (HR03653) **[č. kat. 537]**, ex libris Grety Meyer s dívkou sedící v koruně stromu (HR3651) a řada ex libris od brněnského autora Ernsta Augusta Potuczka (1917-2008), z nichž se mnoho příkladů dochovalo ve sbírkách v Hrubém Rohozci. Tento typ evidentně navazuje na tradici vystřihovaných siluet a psaligrafie. Sám E. A. Potuczek se specializoval na vystřihované siluety, jimiž ilustroval literaturu a v naprosté většině tímto způsobem vytvářel také ex libris, kterými se prezentoval i na mezinárodní výstavě ex libris v Los Angeles roku 1935.[476] Druhou možností bylo formou záměrného historismu přímé navázání na tradiční portrétní siluety. Příkladem je ex libris Anastasie T. od J. J. Wittrische (Vizovice, VI5779) **[č. kat. 536]** z roku 1920 v podobě její siluety v louisézním orámování se stuhou a květinami, ex libris Aleše Rybičky coby malého chlapce z roku 1954 od Ludmily Jiřincové (knihovna NM, KNM GRA Jiřincová 796), ex libris Gerharda Ramberga od Otty Tresslera z roku 1910 (Hrubý Rohozec, HR299) **[č. kat. 535]** či ex libris úředníka Městské spořitelny pražské Josefa Vojtěcha Nováčka (1880-1957) se siluetou chlapce (NM Exl. Obrátil 983).

Na počátku 20. století se rovněž formulují první teorie reklamního umění a psychologie reklam a teoretici si všímají zajímavého fenoménu siluetových **reklam**.[477] Ty se vyznačují určitými specifiky. Prvním z nich je převaha žen-umělkyň, které většinou volí formu siluety a to výrazně dekorativní a které tak zřejmě navazují na tradiční sféru ženských prací jako je

[475] Řada jejích pohlednic se nachází ve vídeňském MAKu (inv. č. KI 23469-54 až KI 23469-89).
[476] Mährischer Kunstverein, *100 let kresby a stříhané silhouety Ernesta A. Potuczka*, Brno 1935; RIEDL 2005, 40-42
[477] UEBE 1919, 373-379

vystřihování a vyšívání. Nápadná je dále spojitost siluetových reklam s luxusnějším zbožím často nabízeným ženám, jako jsou parfémy, cukrovinky ale i šumivé víno. Forma siluety se pohybuje mezi abstrakcí a popisností, využívá často dekorativnosti a stylizace orientální kultury a doby rokoka. Obecně siluety vyhovovaly potřebám reklam díky tvarové a barevné redukci, která nejen že snadněji zaujme adresáta, ale také zjednodušuje samotný tisk.[478] Doplňme však, že již F. Gonord opatřoval své reklamy ve *Wiener Zeitung* v letech 1780-1781 siluetkami, vlastně ukázkou své tvorby. S dobově typickými drobnými siluetovými reklamami se setkáváme v řadě časopisů (*Der Floh, Wiener Caricaturen, Figaro, Nový paleček, Humoristické listy*...) přibližně od 80. let 19. století **[obr. č. 145-153]**. Zajímavá je raná reklama z časopisu *Figaro* na obchod s čajem, u níž jsou dvě siluety Číňánků využívající aluze formy siluet na Orient a čínské stínové divadlo (poprvé ze dne 13. prosince 1857).

Formu siluet si někdy zvolili i ti umělci, kteří se jinak věnovali zcela odlišné tvorbě. Alespoň namátkou zmiňme skicu k plakátu Jaroslava Hořánka (1925-1995) pro film Otakara Vávry *Veronika* (1985), která je založena na ztvárnění ženské hlavy v čepci na pozadí zvětšené siluety této hlavy (NM, Plakáty VF 752) **[obr. č. 154]**. Vzhledem k příběhu filmu je možné, že silueta měla symbolizovat stinnou stránku postavy hlavní hrdinky, chudé dívky, která byla okolnostmi přinucena stát se konfidentkou rakousko-uherské policie a donášet na svůj literární i morální vzor, Boženu Němcovou. Pro finální podobu plakátu však autor zvolil jen samotný profilový portrét bez siluety. Jiným příkladem je filmová stínohra Zdeňka Podhůrského (1920-1981) *Císařovy nové šaty*, za níž byl na EXPO 58 v Bruselu oceněn zlatou medailí **[obr. č. 155]**. Se siluetami a profily často pracuje i současný výtvarník Jindřich Ulrich (*1950), který ve své tvorbě tematizuje dobu Josefa II. **[obr. č. 156]**.

Paralelně s novými přístupy k siluetám ovšem stále pokračuje na počátku 20. století i tradiční podoba portrétních siluet, které jsou však svou formální stránkou či účesem a oděvem snadno odlišitelné od starších siluet. Názornou a kvalitní ukázkou je společná vystřihovaná silueta matky se synem ze sbírek Moravské galerie (2.933) datovaná do roku 1939 a vystřihovaná silueta Františka Petráka z roku 1948, které dokazují dlouhou setrvačnost tradičních portrétních siluet **[č. kat. 554]**. Stejně tomu je u protějškových siluet Václava a Marie Loudových z roku 1917, zatímco pan Louda byl siluetován v rumunském městě Giurgiu, jeho manželka v Košicích (Kolín, U1774-5) **[č. kat. 556-557]**. V zahraničí byla situace obdobná, což ilustruje článek z *The American Magazine of Art* z roku 1924, kde čteme: „*It is true that*

[478] Více viz COWAN 2013, 785-809

silhouette cutting is still practiced and is popular as a kind of catch-penny profession at fairs and resort and a few people paint some clever silhouettes…"[479] (Je pravda, že vystřihování siluet se stále praktikuje a je to oblíbený způsob, jak si vydělat nějaké peníze během poutí a v prostředí rezortů, několik málo osob maluje šikovně siluety.)

VIII.1 Siluety jako ilustrace

Jednoduché černé obrysové obrázky byly nejen jednoduše proveditelné po technické stránce, ale především začaly být užívány jako srozumitelný vizuální znak a siluety tak byly vhodnou formou pro ilustraci, především dětské literatury.[480] Ačkoli by se mohlo na první pohled zdát, že černobílé siluety nejsou vizuálně zcela přitažlivé a nehodí se tedy pro dětskou literaturu, skutečnost prokázala pravý opak. Prosté černé obrysy jsou patrně nejen dětmi snadno vnímatelné, ale zároveň mohou rozvíjet jejich fantazii. Nejvýraznějším domácím ilustrátorem dětských knih pracujícím s formou siluet je nepochybně **Gustav Jaroslav Schulz** (1846-1903). Vedle tuší kreslených siluet se Schulz věnoval perokresbě, pastelu, kvaši a akvarelu. Ilustrátor spolupracoval nejčastěji s nakladatelstvím Jana Otty a s grafickým technikem Karlem Klíčem. Schulz byl samoukem, čímž dobře zapadá do kontextu siluetování, které nebylo v podstatě nikdy zcela institucionalizováno. Působil v Praze a ve Vídni, kde byla roku 1904 uspořádána jeho posmrtná výstava v uměleckém saloně E. Hirschlerové.[481] Z dětské literatury ilustrované G. J. Schulzem je třeba zmínit alespoň následující tituly: ***Die Kleinen: Silhouettenbuch für Kinder zur Unterhaltung und Belehrung*** Emanuela Františka Züngela z roku 1873 vydané J. Ottou v Praze **[obr. č. 157]**, ***Trnky: kniha černých obrázků dítkám pro zábavu a poučení*** vydané J. Ottou téhož roku a doplněné básněmi Františka Douchy **[obr. č. 158]**, ***Žert i pravda: černé obrázky k národním písním*** z roku 1877 **[obr. č. 159]**, posmrtně byla vydána knížka ***Dětská tvářička a dušička*** **[obr. č. 160]**. Schulzovy ilustrace dokazují jeho dokonalou technickou zdatnost, uměleckou bravuru, smysl pro dekor i pro humor. Užíváním dekorativních rozvilin, kompozicí, ale i kvalitou provedení se jeho siluety velmi blíží pracím známějšího německého ilustrátora Paula Konewky (1741-1871), jenž se mimo jiné proslavil svými siluetovými ilustracemi ke Goetheho *Faustu* a k Shakespearově *Snu noci svatojánské* **[obr. č. 161]**.

Jak bylo naznačeno výše, Schulzovy siluety se objevovaly nejen samostatně v knížkách, ale také v ilustrovaných (často humoristických) časopisech, jakými byly ***Paleček, Světozor,***

[479] ABBOTT 1924, 578
[480] Našli bychom samozřejmě i příklady siluetové dětské ilustrace z 18. století – *Nürnbergischer Kinder-Almanach auf das Jahr 1781*, kde ze 14 umístěných grafik má 13 formu siluety, podobně například *Taschenbuch für Kinder und Kinderfreunde auf das Jahr 1781.*
[481] *Zlatá Praha,* 25. 3. 1904, s. 264

Ruch, Květy, Česká včela, Illustrierte Zeitung či ***Floh***. Vedle ilustrací z dětského světa dokumentujících radosti i strasti těch nejmenších, v nichž děti leckdy vystupují jako malí dospělí, se v časopisových ilustracích Schulz věnoval také galantním výjevům z období rokoka (figurální panó *Rokoko v miniatuře, Z doby rokoko, Svatba z Rokoko*)[482] a komickým výjevům z každodenního života **[obr. č. 162-164]**.

Z knižních ilustrací ve formě siluet lze namátkou dále zmínit román Boženy Vikové Kunětické vydaný roku 1890 v pražském nakladatelství F. Šimáčka s názvem ***Silhouetty mužů. Dohra po všem*** **[obr. č. 165]**, na jehož titulní stránce jsou dvě mužské siluety. Autor grafické úpravy titulní stránky očividně přímo vycházel ze samotného názvu knihy, který pracuje s širším smyslem slova „silueta". Stejným způsobem přistoupil ke své práci ilustrátor vydání knížky ***Postavy a siluety*** od Eduarda Basse z roku 1971, v níž se český spisovatel věnoval třiceti osobnostem veřejného a kulturního života. Zmiňme rovněž osobnost **Arabelly Klinger** (1890-1976), rodačky z Českého Dubu, která s manželem vlastnila usedlost v Kunraticích, odkud pochází alba s jejími vystřihovanými siluetami vznikajícími ve 20. až 40. letech 20. století. Tyto siluety později přešly konfiskací do majetku NPÚ (dnes ve sbírkách zámku Sychrov). Po tematické stránce u autorky převažují ilustrace pohádek a německé klasické literatury, spolu s vystřihovánkami s vánočními či velikonočními motivy **[obr. č. 166]**.[483] Ačkoli byla A. Klinger patrně samoukem, její vystřihované siluety dosahují vysoké úrovně z hlediska řemeslného zpracování i invence kompozic. Ve 20. století se rovněž setkáváme s ilustracemi v podobě reprodukcí historických portrétních siluet v memoárové literatuře či historických románech, uveďme jen některé z nich:

- Jan Jeník z Bratřic, *Z mých pamětí*, Praha 1947 – jedná se o deník, jenž si v letech 1778-199 vedl vlastenecký důstojník. Editoři do publikace zařadili siluety slečny Manetty de Bergmann z Gmündenu.
- André Maurois, *Život Lorda Byrona*, Mladá Fronta, Praha 1952 – vystřihovaná silueta Byrona po projížďce v Pise
- Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana VII, Ve společnosti*, Orbis, Praha 1954 – silueta Kateřiny Corvinové
- Romain Rolland, *Beethoven. Velká tvůrčí období od Eroiky k Appasionatě*, Knihovna klasiků, Praha 1957 – silueta šestnáctiletého budoucího skladatele. Tatáž silueta byla reprodukována o deset let později v knize Antonína Zhoře *Sám proti osudu*. *Vyprávění*

[482] *Světozor* 21. 1. 1881, 28. 3. 1884, 12. 6. 1885
[483] RADOSTOVÁ 2019, 395-398

o životě Ludwiga van Beethovena, Albatros, Praha 1967 a také v knize Edouarta Herriota *Beethowen*, Odeon, Praha 1978

- Běla Čapková, *Z jabkenické myslivny*, Praha 1967 – silueta hudebního skladatele Josefa Jiránka (1855-1940), který byl žákem B. Smetany
- Karel Havlíček Borovský, *Strmé cesty*. Z listáře, zápisků a vzpomínek sestavila Jaroslava Janáčková, Praha 1990 – siluety Havlíčkových příbuzných

Uvedené příklady dokládají, že siluety si našly pevné místo v knižní kultuře, ať ve formě nově vytvářených přebalů a ilustrací, tak ve formě reprodukcí historických siluet. Řada ilustrátorů, kteří pracovali s formou siluety při ilustrování knih, je uvedena v *Dictionnaire des illustrateurs* (Neuchâtel 2000 a 2001). Zmiňme alespoň Josefa Madlenera (1881-1967), Rolfa von Hoerschelmanna (1885-1947) a jeho ilustrace k *Černé obrázkové knize* (Das schwarze Bilderbuch, 1911), již zmíněnou Elsu Hasserliis (1878-1953), Rudolfa Kocha (1876-1934), Karla Frölicha (1821-1898) či Johna Bennetta (1865-?). Pro zajímavost dodejme, že funkci jakési veřejné ilustrace mají siluety v podobě sgrafitových figurálních portrétních hlav zdobící činžovní dům v pražské Maiselově ulici čp. 41/21. Jedná se o secesní stavbu z let 1910-1911 a sgrafitové siluety jsou komponovány jako protějškové dvojice různých historických epoch včetně středověku, renesance a rokoka.

VIII.2 Nová témata

Na přelomu 19. a 20. století byla objevena schopnost siluet vyjádřit určité historické období a kulturní prostředí. **Rokoko** je jedním z historických stylů, které se opakovaně vracely v různě modifikovaných variantách v rámci 19. i 20. století.[484] Tyto návraty rokoka jsou velmi dobře patrné právě ve formě siluet, což dokazují ilustrace Paula Konewky (1841-1871) a Gustava Jaroslava Schulze (1846-1903). Jejich siluety jsou plné rokokové hravosti, asymetrických stylizovaných florálních ornamentů, jemných detailů a plynoucích linií. Je zajímavé, že i ilustrátoři, kteří se obecně o siluety příliš nezajímali, pracovali s formou siluet, pokud ilustrovali nějaké rokokové téma, aby zdůraznili rokokový charakter svých ilustrací. Příkladem je Mikoláš Aleš, který v knize *Špalíček národních písní a říkadel* (1895) **[obr. č. 167-169]** znázornil rokokovou a druhorokokovou dobu pomocí siluet inklinujících navíc ke karikaturní formě. Vzpomeňme si na recenzi pražské výstavy od K. B. Mádla, jenž v ní označil M. Alše a G. J. Schulze za poslední české siluetisty. Obdobně pracoval s rokokovou

[484] Najdeme ovšem i ranější propojení kultury rokoka a siluet ve výtvarném umění. Příkladem je olejomalba z roku 1857 s názvem *Scherenschnieder* (doslova Vystřihovač) zachycující dámy v rokokovém salonu, jejíž siluety právě vystřihuje mladý kavalír. Autorem obrazu je německý malíř, jenž se specializoval na žánrové obrazy z rokokového milieu Pancraz Körle (1823-1875) **[obr. č. 174]**.

tématikou německý malíř a ilustrátor Wilhelm Busch (1832-1908) či německý malíř a grafik Ferdinand Staeger (1880-1976) při tvorbě ilustrace k básni *Prinz Rokoko* **[obr. č. 170]**.[485] Báseň je součástí knihy *Deutsche Gedichte mit Schattenbildern* (1908) publikované vídeňským nakladatelstvím Gerlachs Jugendbücherai. Jak již název napovídá, jedná se o další příklad dětské literatury ilustrované ryze prostřednictvím siluet.[486] Propojení rokoka s formou siluet se uplatňovalo po celé 20. století v různých vrstvách kulturní produkce, jak to dokládá *Zlatá kniha historických příběhů II* z roku 1977. Publikace se skládá z řady textů od různých autorů, které spojují ilustrace Zdeňka Mézla. Všechny ilustrace mají podobu dřevorytu, až na ilustrace k příběhu Aloise Jiráska *U domácího prahu*, jenž se odehrává v roce 1778 **[obr. č. 171]**. Jistě ne náhodou Z. Mézl zvolil k ilustrování Jiráskova příběhu vícefigurální žánrové siluety umístěné v klasicizujících rámech s květinovými girlandami a rokaji. Obdobným příkladem je publikace adresovaná mladým čtenářům s názvem *První lásky. Literární čítanka pro zamilované* (Albatros) z roku 1978, v níž je ilustrována historie galantních scén od středověku po 20. století a epocha rokoka je zde zastoupena siluetou rokokové dvojice. Motiv siluety se dále prolíná scénami filmu *Šíleně smutná princezna* (1968), k níž navrhl scénografii Boris Moravec (*1930) **[obr. č. 172]**. Děj sice není ve filmu explicitně zařazen do konkrétního historického období, časté užití siluet však vyvolává aluzi na rokoko či biedermeier, což byla v 60. letech oblíbená forma historismu.

Rokoko je ostatně spojováno se siluetami dodnes. Příkladem je scénografie Martina Černého pro balet *Valmont* (premiéra v Národním divadle v Praze roku 2014) či scénografii Jean Pierra-Ponella pro operu *La Cenerentola* (Teatro alla Scalla, filmová verze z roku 1981) **[obr. č. 173, 175]**. Oba příběhy vycházejí z rokokové kultury, což výtvarníci promítli do kostým i do scény. V obou realizacích je část představení provedena v podobě stínového divadla, kdy herci a tanečníci jsou zároveň živými loutkami. V případě *La Cenerentoly* jsou siluety uplatněny v prvním dějství také jako početné dekorace stěn v podobě typických oválných rámečků s portrétními siluetami. Použití strategie stínového divadla pak odkazuje na jeden z možných impulzů evropského zájmu o portrétní siluety – tedy stínohry. Mělo by být nicméně také zmíněno, že siluety bývají v literatuře často vnímány jako prostá a elegantní

[485] Staegerovy dekorativní ilustrace lze najít i ve *Zlaté Praze*.
[486] Jiným příkladem ze zahraničí jsou ilustrace známého britského výtvarníka Artura Rackhama (1867-1939) k pohádkám *Popelka* a *Šípková Růženka.*

forma vymezující se vůči přebujelosti rokoka.[487] Objevuje se zde tedy jistý paradox mezi teorií a praxí.

Vedle období rokoka byly siluety spojovány také s **dobou Johanna Wolfganga Goetheho**, jehož zájem o siluety byl již nastíněn. Goethe sám se dokonce nechal roku 1775 portrétovat Georgem Melchiorem Krausem (1737-1806), jak sedí v křesle a prohlíží si siluetu Charlotty von Stein.[488] Řada výtvarníků zvolila pro titulní stránky nových vydání Goetheho *Utrpení mladého Werthera* formu siluet (Fischer Taschenbibliothek 2012, Karbon Kitaplar 2016). Siluety byly přirozeně reprodukovány i v sekundární literatuře o Goethovi, příkladem z českého prostředí je kniha Richarda Friedenthala *Goethe. Jeho život a jeho doba* z roku 1973 či román Miroslava Slacha *Dostavník do Výmaru* z roku 1976. Goethe a tehdejší výmarská kultura jsou s tímto typem portrétu jednoznačně spojováni. I ve 20. století tak vznikaly siluety tohoto literáta: Goethe na koni, vystřihovaná silueta v rámečku z počátku 20. století (NM, H2-126.894) či skupina Goetheho siluet od jistého M. Kiedaische ze sbírek Muzea Karlovy Vary (Uo 715, 855, 856, 859, 860, 718). To může být ilustrováno i na osobě Friedricha Schillera. Například drážďanský obchodník s uměním Emil Richter prodával siluety *Schiller in Hoftracht* s komentářem, že se jedná o siluetu vystřiženou ručně podle originálu z Výmaru. Tentýž obchodník také nabízel siluetu *Schiller als Karlsschüler, nach dem altem Original* (1905) (Hrubý Rohozec, HR11009/044 a 07916/001) **[č. kat. 167]**.

Na počátku 20. století se také objevila analogie mezi siluetami a tématikou **Orientu**. Zatímco recepce východní inspirace v podobě stínového divadla byla v 18. a 19. století spíše jen tušená (omezila se hlavně na užívaný pojem ombres chinoises,[489] pokud nepočítáme dvě siluety Asiatů z grafické sbírky Národní galerie v Praze), tvorba siluet ve 20. století cíleně a opakovaně čerpala z orientální tématiky. Jako příklad slouží stínohra *Zakletý Chalif*, která měla premiéru roku 1910 v amatérském divadle v pražských Čakovicích **[obr. č. 93]**.[490] Hra navazuje na tradici českých loutkových divadel, kterou kombinuje s orientálními motivy. Tato inspirace by měla být vnímána v secesní inklinaci k Orientu, ale také v souvislosti s počátky stínového divadla. To se rozšířilo do Evropy na konci 17. století. Z doby kolem roku 1700

[487] BUSS 1913, 6; KUBÍČKOVÁ 1947-1948
[488] Malba byla dokonce reprodukována na německých poštovních známkách roku 1982 v příležitosti výročí úmrtí německého literáta **[obr. č. 176]**.
[489] Princip tohoto pojmenování si vzal na mušku francouzský karikaturista Grandville, když roku 1844 vytvořil grafiku *Les ombres françaises* zachycující kultivované čínské publikum pozorující stínohru v podobě násilné rodinné hádky typické francouzské rodiny **[obr. č. 178]**. Humorné vyobrazení čínského stínového divadla se také objevilo ve *Fliegende Blätter*, 1870, č. 1290.
[490] ČERNÝ – KLOSOVÁ 1977, 507

pocházejí zmínky o loutkových stínohrách (Schattenwerke mit Komödien) v Hamburku.[491] Pravděpodobně není náhodou, že velké přístavní město patřilo mezi jedno z prvních míst, kde se hrály asijské stínohry.[492] Propojení mezi stínovým divadlem a siluetami se projevovalo i v pokročilém 20. století. Jako další příklad poslouží recitační pásmo čínské poezie s názvem *Věčná písmena*, která byla prezentována pražským amatérským divadelním souborem Praha roku 1943 **[obr. č. 94]**.[493] Na rozdíl od čakovické stínohry, soubor Kruh nepoužil pro vytvoření stínu loutky, ale živé herce, kteří se pohybovali za osvícenou průhlednou textilní stěnou. V divadelním prostředí se poměrně často pracovalo se stíny a siluetami,[494] příklady nalezneme také ve filmové tvorbě. Česká režisérka a scénáristka Libuše Koutná (*1931) si vybrala médium siluet a stínového divadla při tvorbě televizního seriálu *Co vyprávěl strom Kandalí*? (1975) **[obr. č. 177]**. Seriál tvoří sedm indických pohádek a jejich podoba je výsledkem animace, baletu a stínohry. Kaligrafický charakter projektovaných stínů očividně vyvolává aluzi na Orient. V neposlední řadě by neměly být opomenuty stínové filmy německé animátorky a režisérky Lotte Reiniger (1899-1981).[495] Autorka poprvé uplatnila svou vizi siluetových filmů v rámci sekvence pro Wegenerův film Der *Rattenfäger von Halmeln* (1918). Jejím nejvýznamnějším filmem je *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), který je po vizuální stránce založen na propojení siluet a příběhu *Tisíc a jedna noc* **[obr. č. 179]**.

VIII.3 Siluety, karikatury a humor

Na přelomu 19. a 20. století byl rovněž odhalen karikaturní potenciál siluet, ačkoli karikování stojí proti základním principům fyziognomie, s níž počátky siluet úzce souvisí. Základní princip karikatur, kterým je nadsázka, zjevné přehánění a zdůrazňování rysů (z čehož vyplývá i samotný název karikatur vycházející z italského „caricare“ neboli přehánět) ovšem vychází z totožného pozorování lidské fyziognomie jako při tvorbě siluet. Siluety i karikatury se zaměřují na základní informace, jakými je vnější obrys a výrazné fyziognomické rysy. Samotné „karikování“ tedy vizuální zachycení v nadsázce podané lidské tváře a hlavy (zpravidla) bylo od dob vrcholné renesance dokonce součástí akademické výuky budoucích malířů.[496] Díky pečlivě odpozorovaným a zkarikovaným fyziognomickým rysům si autoři karikatur hlouběji prostudují skutečnou podobu portrétované/karikované osoby, takže tento

[491] OSBORN 1912, 5
[492] Je třeba dodat, že některé prameny uvádějí v této souvislosti Londýn.
[493] BRABEC 1983, 543
[494] Použití stínů samozřejmě nebylo omezeno jen na orientální motivy. Stíny našly své uplatnění například ve scénografii hry *Zmoudření dona Quijota* (Městské divadlo Na Poříčí v Praze, 1944).
[495] REINIGER 1979; BENEŠOVÁ 1990, 53-55
[496] PRAHL-VONDRÁČEK-SEKERA 2014, 11

druh karikování je svým vědeckým principem velmi blízký siluetování. Lze také říci, že se siluety a karikatury velmi dobře navzájem podporují. Karikované rysy jsou mnohem nápadnější v médiu siluety a naopak silueta je někdy i bez snahy o karikování nemilosrdným zrcadlem reality, jež může vzhledem k podobě portrétovaného neúmyslně působit jako karikatura. Další možný vztah mezi siluetou a karikaturou je také karikatura siluetování. K propojení siluet, karikatur a humorných výjevů docházelo již v první polovině 19. století. Raný příklad nalezneme v knize výstřižků a grafik z počátku 19. století ve sbírkách NG (R 183.118) **[obr. č. 180]**. Jedná se o grafiku s názvem *Der Künstler*, která zobrazuje měšťáka nechávajícího se siluetovat. Siluetista pracuje tradičním postupem za použití lampy a papíru připevněného na zdi. Kolem lampy poletují mouchy a postarší služka si klepe na čelo pozorujíc celý výjev. Patrně nerozumí tomu, jak se může touto zvláštní metodou vytvořit portrét, proč chce její zaměstnavatel s velkým nosem vytvořit profilový portrét a jak může být siluetista označován za umělce. Poslední otázka je nejpalčivější a vzhledem k názvu grafiky je také nejvíce na místě.

Pokud bychom chtěli sledovat tradici karikování lidského profilu, který neoddělitelně souvisí se siluetami, dostali bychom se pochopitelně až na samé počátky karikatur a charakterových hlav spojovaných například již s italskou renesancí.[497] Z námi sledovaného časového úseku zde musí zaznít alespoň jméno Josefa Berglera (1753-1829) a jeho karikaturní profily řádových bratří a měšťanů, které komponoval do řady za sebou,[498] či Josefa Karla Burdeho (1779-1848) a jeho série karikaturních hlav *Ein duzend Schönheit* **[obr. č. 181-182]**.[499] Ze série dvanácti karikaturních hlav použil Burde šestkrát profilovou kompozici a důvod je zřejmý – nejlépe tak vyniknou křivé nosy, odulé rty či vystouplé brady.

Další brzký příklad propojení siluet s karikaturami nabízí francouzský ilustrovaný časopis *Le Silhouette* s podtitulem *Journal des Caricatures, Beaux-arts, Dessins, Mœurs, Theâtres, etc.* (vydáváno v letech 1829-1831).[500] Název přímo neodkazuje na siluety jako výtvarnou formu, ale na obecnější význam slova silueta ve smyslu skici, náčrtu, obrysu. Černé siluety se nicméně objevily na některých ilustracích časopisu. Například v prvním čísle se nachází litografie nazvaná *Songe drolatique* (Humorný sen), na níž umělec jede na napůl koňském a napůl mužském stvoření představujícím uměleckého kritika, jenž poukazuje rukou na oblohu **[obr. č. 183]**. Ta je zaplněna siluetami, jež reprezentují kritické cíle časopisu. Patří

[497] PRAHL – VONDRÁČEK – SEKERA 2014, 178-179
[498] PRAHL 2007
[499] ŠÁMAL - HOCHMUTH 2015, 56
[500] Inspiračními východisky časopisu se zabývá kniha CARPIAUX 2010

mezi ně jezuité, starý politický režim, ultraklasické a ultraromantické malířství atd. Titulní stránka třetího ročníku z roku 1830 je vyzdobena vinětou zobrazující ženu obkreslující stín sedícího muže. Výjev se odehrává zřejmě v zákulisí divadla. Samotný vržený stín s přehnanými rysy portrétovaného je humorný a má karikaturní nádech, čemuž odpovídají i pitoreskní stíny figurek vedle dvojice. Třetím příkladem je litografie *La silhouette du postillon* z téhož ročníku. Zobrazuje dva vojáky, kteří znaveně usnuli za hospodským stolem. Malý chlapec obkresluje na zdi stín vržený hlavou jednoho z vojáků, jenž se na první pohled velmi podobá Napoleonovi. Litografie paroduje antický příběh o korintské dívce. Zároveň je zde vyjádřena souvislost mezi velkým stínem a Napoleonem, jenž byl všeobecně znám svým malým vzrůstem ale velkými ambicemi. Litografii tak lze interpretovat jako kritiku Napoleona, jehož moc a majestát byly stejně tak velké a pomíjivé jako vržený stín.

Na obdobném principu jako *Songe drolatique* je založena série grafik nazvaná *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*. Album bylo vydáno v Praze a Berlíně nákladem Karla Henniga ve 30. letech 19. století. Karl Hennig na tomto albu spolupracoval se známým kreslířem a grafikem Antonínem Gareisem st. (1793-1863). Ten navrhl sedm siluetových listů: *Die lebendige Schaukel* (Živoucí houpačka) - dva drábi, na jejichž parukových copech se houpe mladá dívka, zřejmě reakce na neobjektivnost výkonné moci, *Grabes Galanterie* (Záhrobní galantnosti) - žena-kostlivec s mužem-kostlivcem, *Die jungen und die alten Hexen* (Mladé a staré čarodějnice) - hrabivé paničky v doprovodu skutečných čarodějnic, *Ceasar Ritt* (Ceasarova neboli císařská projížďka na koni) - žena, která profituje z mužů, *Die lebendige Handels Bude* (Živoucí obchodní stánek) - chudý potulný kramář, *Die jungen und die alten Beschwörer* (Mladí a staří zaříkávači) - mladí kavalíři a staří podvodníci, *Faust Höllenfahrt* (Faustova pekelná jízda) - čarodějnice unášející dívku (NG, R 228.339-228.345) **[obr. č. 184-186]**. Již samotný název odkazuje na dobově oblíbené fantasmagorické zábavy na bázi laterny magiky. Na totožném principu je založen rozměrný grafický list s titulem *Der Sylvester Club* (R 73.073) **[obr. č. 187]**, na němž je zachyceno 27 drobných siluetek zobrazujících biedermeierovou buržoazii, čerty a různé příšery. Diváka pobaví různé fantaskní scény v podobě muže jedoucího na pštrosu, ženy skotačící s mnichem či ženy přetahující se s čerty o provaz. Autorem tohoto listu je grafik Václav Pobuda (1797-1847). Abychom však byli přesní – Pobuda je autorem realizace litografie, jeho list však představuje směs jednotlivých scének přesně okopírovaných z dvanácti grafických listů alba nazvaného *Ombres fantastiques* (Fantaskní stíny) a vydaného roku 1830 v Paříži a Londýně **[obr. č. 188]**. Autorem alba je francouzský malíř a litograf

Eugène Modeste Edmond Le Poitevin (1806-1870). Jako malíř se specializoval na tvorbu marín, jako grafik se nejvíce proslavil pekelnými a fantasmagorickými fantaziemi (*Diableries de lithographies*). Svou fantazii, smysl pro humor i ironii využil také v ilustracích a karikaturách pro *La Caricature*. Jeho siluetové album je založeno obvykle na dvojicích postav ztělesňujících souboj mezi ctnostmi a neřestmi, v němž leckdy karikoval soudobé Pařížany. Dobové praxi vzájemných „výpůjček" mezi autory odpovídá skutečnost, že ani Le Poitevin není autorem všech dvanácti listů, pět z nich je například signovaných H. Nicoletem, přesto Le Poitevin vystupuje na titulní straně alba jako jediný autor. Ani Pobuda si „nelámal hlavu" se zmíněním originálu, z něhož beze změn vycházel. Vzhledem k anglickému názvu jeho listu je možné, že měl k dispozici londýnské vydání alba. *Ombres fantastiques* však byly v českých zemích zřejmě rozšířenější, protože z něj vycházel i neznámý siluetista-samouk, majitel knížky s vystřihovánkami ze zámku v Uherčicích (Jaroměřice nad Rokytnou, JR13207a031) **[obr. č. 189]**. Tři ze čtyř vystřihovánek zcela vycházejí z *Ombres fantastiques,* případně mohl autor rovněž vycházet z listu W. Pobudy. Tento příklad dokládá, jakým způsobem mohli zájemci o vystřihování nacházet předlohy a jak jednoduché a rychlé bylo šíření grafických listů a alb mezi Francií / Anglií a českými zeměmi.

Pobuda i Gareis st. očividně reagovali na dobově oblíbenou zábavu fantasmagorií, na což nejlépe odkazuje Gareisův list *Grabes Galanterie.* Ve spojení s humorem a ironií Garei i Pobuda karikují diváky těchto zábav, tedy měšťany, kteří se leckdy sami svým chováním stávají fantasmagorickými postavami. V Praze se tato představení provozovala například v Platýzu a v Konviktu. Se svými čísly zde vystupovali především zahraniční fantasmagorici, jako Phylidor (1789), Étienne-Gaspard Robert z Belgie (1810, 1812), Franz Lorgie z Drážďan (1814), Anton Hirschberg z Kladska (1821), Franz Kopelent (1824), Sebastian Schwannenfeld z Vídně (1826), kteří se svými představeními putovali po evropských městech.[501] V *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung* se pravidelně objevovaly pozvánky na „*mechanischen und physikalischen Kunststücken*",[502] jež se odehrávaly v Platýzu, či reklamy na „*Mechanische Kunstkabinet*."[503] Dne 28. a 29. března 1819 pořádal vratislavský mechanikus Weiss své představení *Magische Belustigungen* v blíže nespecifikovaném sále reduty na radnici, z čehož se dochoval divadelní plakát. V témže místě pořádal své představení přírodních kouzel Döbler z Vídně dne 28. srpna 1828. Obecně se v Praze konala řada představení, která sice ve svém názvu přímo neobsahovala pojem

[501] Více o těchto autorech a jejich působení v Praze viz VONDRÁČEK 2007.
[502] První zpráva pochází ze dne 15. 1. 1795.
[503] Zpráva ze dne 10. 2. 1796.

„fantasmagorie“ ale svým obsahem v podobě různých egyptských kouzel atd. se fantasmagoriím blížila. Zmíněný Weiss v prostorách radnice (Schauplatz im Rathaus) pořádal také *Groses Physikalisches Kunst-Theater,* jehož druhou polovinu představovala *Die Phantasmagorie oder natürliche Geistererscheinungen*, jejíž součástí bylo podle dochovaného divadelního plakátu zmenšování a zvětšování, oddalování a přibližování přízraků, vyvolání hlavy ďábla Fra Diabolo pohybujícího očima a procházejícího se po divadelním sále a zjevení dalších pěti pohyblivých hlav. Součástí tohoto plakátu je i ukázka představení v podobě černého pozadí a bílých postav kostlivce, rytíře, kouzelníka a tak podobně. U optika Josepha Görnera na Novém Městě si mohli zájemci pořídit mimo jiné i skla do camery obscury ke kreslení a camery opticy pro různé vystřihované prospekty nebo obrazy. Görner také nabízel „*alle Gattungen perspektive sowohl Taschen – als Theaterperspektive*“ (všechny druhy perspektivy – jako divadelní perspektivy) a především Cameru magiku „*mit Bildern, große und kleine elektrische Maschinen mit allern hierzu erforderlichen Experimenten, Luftzpumpen große und kleine*…“[504] (s obrázky, velké a malé elektrické přístroje se všemi nezbytnými experimenty, velké a malé vývěvy…). Tohoto autora (ovšem pod křestním jménem Johann) zmiňuje také B. J. Dlabač. Podle něj „mechanikus“, jenž pobýval v Praze kolem roku 1779, kde nabízel zvětšovací skla, divadelní perspektivy, laternu magiku a k ní přináležející obrazy, cameru obscuru, pantograf, ale také vzduchové pumpy na experimenty a elektrické přístroje. Zpráva o zvláštním pohyblivém vyobrazení se objevila také v *Pražských Nowinách* ze dne 27. února 1825.[505]

Roztodivným fantasmagoriím se často blíží rustikálně působící vystřihovánky na hranici mezi humorem a krutou karikaturou, jak je známé z knížky vystřihovánek z NG (R 184.023/1-146). Jednoznačně karikované rysy nese rovněž dvojice diskutujících mužů v historických kostýmech ze 17. století z Muzea Karlovy Vary (Uo 727) **[č. kat. 279]**. Tato celofigurální silueta byla provedena v technice verre églomisé, což je technika, která se jinak zásadně užívá pro tvorbu reprezentativních a seriózních siluet. Z konce 19. století pochází zasklené panó s menšími vystřihovanými siluetkami pouličních scén ze Západočeského muzea v Plzni (NMP 29.146) **[č. kat. 521]**. Vidíme zde dámu s pánem, šosáka venčícího psa, babku na trhu či dvě služebné, to vše zobrazeno s jemným humorem a lehce karikovaným dobovým oděvem

[504] Zpráva ze dne 8. 2. 1791.

[505] Ve zprávě jsou popisovány obrázky, které dotyčný „*widěl neyprudčegi w tancy se zmítat*“. Součástí vyobrazení byla „*skvostná sýň, w nj tanečnjků. W prwni gegich řadě widěla smrt v mužském ssatu dle neynowěgssiho kroge, gak tryskotá s vdychtěnau vmdlenau djwkau. Za těma zase druhá smrt w ženském skwostném wystrogenj, gak tancuje s wystrogeným ale wychřádlým wyzáblým umrlcy podobným mladikem. Skrze dweře sýně té widělo se na hřbitow, tam na nem hroby a v dweři na lopatu sepřelý stal hrobař, očima dychtiwě bleyskage na tanecnjky*.“

v podobě dámské turnýry a pánských šněrovaček. Obdobné motivy zobrazil o několik let později ve formě siluety Josef Lada (1887-1904) v humorné karikatuře *Po půlnoci o Silvestru* (1912), kdy již samotný název dává tušit řadu humorných pouličních scének. Smysl pro humor i přátelskou karikaturu měl také již zmiňovaný Franz Anton Auersperg, což je zcela zřejmé na jeho malovaných humorných siluetách přátel a rodiny. Součástí žlebské kolekce je dále grafický list se šesti scénami zobrazujícími siluetu Emila Sauera hrajícího na klavír předehru k *Tannhäuserovi* v Lisztově úpravě s takovou vervou, že je klavír na závěrečném výjevu zcela zdemolovaný **[obr. č. 190]**. Autorem grafiky je rakouský siluetista Otto Böhler (1847-1913), jenž se specializoval právě na siluety slavných skladatelů, dirigentů a hudebníků své doby. Zpodobnění prostřednictvím jeho vystřihovaných siluet, jež byly následně graficky reprodukovány, „neunikl" Johannes Brahms, Johann Strauss, Gustav Mahler, Anton Brückner či Edvard Grieg. Způsob Auerspergova drobného cyklu siluet se po stylové i technické stránce (černá silueta s bílým límečkem atd.) a živému zachycení děje velmi podobá Böhlerovým siluetovým scénám a je tedy možné, že se Franz Joseph Auersperg nechal touto grafikou ze zámeckých sbírek inspirovat. I v dalších zámeckých sbírkách se nachází příklady propojení siluet s humorem a karikaturou. Za zmínku stojí grafický list *Probe der humoristischen Bilder* z přelomu 18. a 19. století představující v podstatě mapu Vídně, kde jsou jednotlivá místa (Stefansplatz, Franziskanerplatz, Graben…) humorně prezentovány formou siluetových figurálních scén (Buchlov BU5725d164) **[č. kat. 520]**.

Některé z těchto samostatných grafických listů lze označit jako tzv. Bildeborgen, což je označení pro rozměrné archy papíru potištěné jednotlivými obrázky, které měly funkci vzdělávací, ale také zábavnou. Bilderbogen se objevily na počátku 19. století a staly se oblíbenými především v německých zemích, o čemž svědčí i jejich pojmenování. Specializované podniky publikující tyto grafiky sídlily například v Neuruppinu, Augsburgu, Norimberku či v Mnichově.[506] Grafické výjevy byly často určeny také k ručnímu vymalování, plnily tedy i funkci omalovánek. Zároveň se u Bilderbogen často setkáváme se siluetami, které mívaly seriózní ale i humorné poslání. Na tyto siluetové scénky se nejvíce specializovaly *Münchener Bilderbogen* vydávané nakladatelstvím Braun & Schneider v letech 1848-1898 každé dva týdny. Příkladem je série siluetových scén ilustrujících humorné veršovánky nazvaná *Swarz auf Weiss* z roku 1860 **[obr. č. 191]**, série *Neue Schatenbilder* s dětskými hrdiny či cirkusové scénky *Clown-Abend im Circus.* Siluetové Bilderbogen navrhoval také známý siluetista Franz Graf von Pocci. Ve výtisku *Der Floh* ze dne

[506] Viz například KOHLMANN 1999

19. prosince 1869 se objevila reklama na *Deustche Bilder-Bogen für Jung und Alt* stuttgartského nakladatelství, které bylo v nabídce v kolorované a siluetové variantě (Schwarze Ausgabe) **[obr. č. 192]**. Reklamu tvoří i dvě ukázky obou provedení. Reklama se opakovala ve stejném tisku i o týden později, kdy byla doprovázena siluetou dětské hlavy.

VIII.3.1 Humoristické časopisy

Pokud mluvíme o siluetových karikaturách na přelomu 19. a 20. století, je třeba uvést především humoristické časopisy jako *Humoristické listy* a *Paleček.* Humorné siluety se ovšem objevovaly i v dalších humoristických časopisech a občas i v šíře zaměřených obrázkových časopisech a týdenících. Například do časopisu *Světozor* přispíval Gustav Jaroslav Schulz (1846-1903), který se v něm zaměřoval na humorné výjevy z dětského života, ale také na scénky z období rokoka a je autorem souboru 20 siluet s názvem *Moji domácí sousedé* **[obr. č. 193]**, v nichž Schulz v podstatě po Lavaterově vzoru charakterizuje prostřednictvím fyziognomických rysů jednotlivé typy obyvatel činžovního domu. Doprovodný text s nadhledem komentuje vyobrazení: „*Tu vidíme demokrata, byrokrata, aristokrata, elegantní dámu, staré babice rozličného kalibru* (…) *ve výběru nejhojnějším. Charakteristika našich silhuet jest zajisté tak zdařilá, že netřeba nám rozpisovati se o každé hlavě zvlášť, laskavý čtenář na první pohled pozná intenci umělcovu.*“[507] Ve *Světozoru* se také občas objevily humorné siluetové karikatury hudebníků od Hanse Schliessmanna (1852-1920) a siluetová panó Eduarda Brechlera (1857-1912) zachycující humorné lapálie běžných lidí (*Botanický výlet, Posvícení, Umělcova vycházka*) **[obr. č. 194-195]**.[508]

Humoristické listy (1858-1941)

Siluety se začaly uplatňovat v *Humoristických listech* krátce po založení tohoto týdeníku v roce 1859 a objevovaly se v něm do roku 1900. V této době byl vydavatelem tiskoviny Josef Richard Vilímek a není jistě náhodou, že v jeho nakladatelství byla vydána i brožura *Živé stíny. Dárek mládeži slovanské* (1867) propagující stínohry. Se siluetami se zpravidla setkáme v *Humoristických listech* sice jen jednou do roka, což je opravdu málo vzhledem k počtu čísel v jednom ročníku, zato ovšem pravidelně. O něco častěji se siluety uplatňovaly v druhé polovině 80. let 19. století. Siluety jsou po formální stránce rozdílné, jsou dílem několika ilustrátorů, z nichž někteří zůstali v anonymitě (1859, 1868, 1875), jiní své ilustrace signovali: G. J. Schulz (1873), J. Soukup (1875), K. Krejčík (od roku 1883). Gustav Jaroslav

[507] *Světozor*, 29. 11. 1872, příloha s. 574.
[508] *Světozor*, 11. 6 1880, 10. 9. 1880, 13. 5. 1881.

Schulz je zde zastoupen typickou ukázkou své ilustrační siluetové tvorby. Jeho siluety zachycují dvojice či trojice postav ve vzájemné interakci, které jsou umístěné na florálních rozvilinách a dekorativních arabeskách. Zatímco většina jiných ilustrátorů vytvářela siluetové scény, k nimž byl doplněn drobný humorný komentář, G. J. Schulz vytvářel skutečné ilustrace vázající se na rozsáhlejší text v podobě lidových písní, básní, či balad. Tak je tomu i v ilustracích pro *Humoristické listy*, kdy vytvořil trojici siluetových výjevů pro humornou baladu *Krásná Laura, aneb Osudný souboj o půlnoci* **[obr. č. 196]**. Schulz byl schopen vyjádřit v ryze jednobarevných siluetách celý děj příběhu, bez jakýchkoli formálních pomůcek, které by šly proti charakteru siluet. Naopak například J. Soukup či M. Aleš si vypomáhali drobnými bílými detaily při vystižení oděvu zobrazených postav. Na tvorbu G. J. Schulze do jisté míry navázal po formální stránce Karel Krejčík (1857-1901). Přistupoval však k siluetám jiným způsobem, nepoužíval je totiž v podobě samostatných ilustrací, nýbrž je zapojoval do celostránkových ilustrací skládajících se z množství jednotlivých výjevů. Ty se po formální i obsahové stránce od sebe lišily a lze říci, že Karel Krejčík jimi znovu obnovil užívání takzvaných quodlibetů. Tyto celostránkové ilustrace měly vždy nějaké zaštiťující téma, nejčastěji Vánoce a Silvestr, dále například scénky z pražských ulic či zimní radovánky Pražanů. Siluetové výjevy bývají obvykle v menším měřítku a po vizuální stránce jsou trochu upozaděny před prokreslenými výjevy, díky jejich monochromní černé ploše si jich však divák všimne nejdříve. V *Humoristických listech* se setkáváme také s oblíbenými scénami, kdy vržený stín má podobu něčeho jiného než osoby, či objektu, který jej skutečný vrhá. Úředník se takovým způsobem proměňuje v osla, muž s lampou, u níž je nápis „*Bezpráví na Češích*“ se leká vlastního stínu v podobě čerta nazvaného „*Obstrukce*“. Nejexplicitněji je tato myšlena vyjádřena na ilustraci s komentářem „*Každá věc má svůj stín, jen když se na ni dobře posvítí*“. Je na ní zobrazen muž se svíčkou pozorující skupinu mužů, jejíž stín má podobu pruské přilby. V několika málo případech jsou v *Humoristických listech* zastoupeny siluety ve funkci reklam (piana, žerty pro každého, zednické štětky), nejčastěji se ovšem tyto siluety týkají zmiňované Vilímkovy knížky *Živé stíny*.

Paleček (1841-1847, 1872-1887) a **Nový Paleček (1887-1900)**

Se siluetami se setkáváme až v takzvaném druhém *Palečku*, který byl vydáván v letech 1872 až 1887 a v *Novém Palečku.* Redaktory druhého Palečka byli Ignát Hermann a Rudolf Pokorný. Stejně jako *Humoristické listy* je i *Paleček* humoristickým obrázkovým týdeníkem a rovněž se zde setkáváme se stejnými autory, jako je G. J. Schulz a K. Krejčík. Druhý jmenovaný byl později i spoluredaktorem časopisu. *Paleček* můžeme bez pochyby označit za

hlavní českou časopisovou platformu pro siluetové ilustrace. Mezi lety 1873 až 1900 zde bylo čtenářům představeno více než 90 siluet v nejrůznějších podobách, od drobných siluet v medailonech, přes větší siluetové ilustrace k textům po celostránkové siluetové výjevy. Siluety se opakovaně objevovaly na titulní stránce časopisu a staly se tak rovnocennými k tradičním grafickým ilustracím. Druhý *Paleček* je úzce spjat s ilustrátorem Gustavem Jaroslavem Schulzem, kterému byl poskytnut velký prostor pro jeho ilustrace včetně titulních stránek. Schulz se ve své ilustrátorské tvorbě neomezoval jen na formu siluet, ovšem v porovnání s ostatními ilustrátory se siluetám věnoval zdaleka nejintenzivněji. Především ve čtvrtém a šestém ročníku časopisu se jeho siluety objevovaly výhradně na titulních stránkách. Téměř vždy představovaly Schulzovy siluety vizuální doprovod k textu, nejčastěji k národním písním či básním Františka Ladislava Čelakovského. Lze na nich ilustrovat typické rysy jeho tvorby, kdy jsou postavy přirozenou součástí jemných arabesek z květinových úponků, rostlinných šlahounů, větví stromů či stvolů bodláků. Zvolený typ florálního motivu koresponduje s námětem doprovodného textu a vytváří tak charakteristické prostředí pro figurální složky ilustrace. Arabesky autorovi zároveň slouží pro ukotvení postav, například krejčí je tak představen vsedě nad svou prací, aniž by autor musel zobrazovat židli či stůl, tedy další předměty, které by siluety zbytečně vizuálně přetížily a způsobily, že by byla silueta příliš popisná. Celkový dojem je zároveň velmi moderní a předznamenává secesní estetiku. Profilové zobrazení jednotlivých osob působí zcela přirozeně a Schulz je schopen jím vyjádřit nejrůznější děje. Na rozdíl od některých jiných autorů nezahrnuje postavy přebytečnými detaily, takže i v rámci složitých rozvilin v pozadí je smysl ilustrace zobrazen přehledně a srozumitelně. Jeho přístup lze demonstrovat na srovnání dvou ilustrací na stejné téma *Písně Ahasvera*, kdy titulní postavu nejprve zobrazil F. Vale a podruhé právě Schulz. Jiné srovnání nabízí Schulzova celostránková ilustrace s motivem Štědrého večera. Zatímco Krejčík ve svých celostránkových ilustracích užíval často formy quodlibetu v podobě koláže různých výjevů, Schulz jednotlivé výjevy propojil do společného rámce, který i jako celek působí jednotným a sceleným dojmem. Schulzovy siluety budí dojem svižnosti a jistoty provedení, jež je navíc oživeno autorovým smyslem pro humor i satiru. Typickými ukázkami Schulzovy tvorby je *Český Diogenes*, ilustrující známou národní píseň *Blaze tomu, kdo nic nemá* (1876, roč. 4, č. 29, titulní strana) či ilustrace k Čelakovského básni *Pražská* (1874, roč. 3, č. 4, titulní strana). Přední postavení Schulze-siluetisty dokazuje celostránková ilustrace *Paleček Palečkovi* (1882, roč. 10, č. 2) **[obr. č. 197]**, kdy jeho čtyři siluety doplňují verše zdůrazňující společenskou úlohu satirického časopisu, jehož reprezentuje postava kašpárka. V několika případech Schulz zvolil jako téma svých ilustrací rokokovou společnost.

Nejreprezentativnějším příkladem jsou dvě celostránkové ilustrace s prostým názvem *Rokoko* (1878, roč. 6, č. 23). V tomto případě, siluety nenavazují na předem existující text, nýbrž verše byly pravděpodobně sepsány jako komentář k vyobrazením. Jejich motivem je zjemnělá galantní rokoková společnost, jejíž líbeznost autor podtrhl tím, že roli dospělých zde převzaly děti. Rokoková přehnaná péče o zevnějšek je tématem i další Schulzovy „rokokové" siluety s názvem *Švihák ze zámku* (1877, roč. 5, č. 17, titulní strana). Schulzova tvorba byla zřejmě natolik sugestivní, že se ji po stylové stránce snažili někteří další ilustrátoři *Palečka* později napodobit (ilustrátor *Nového Palečka* s podpisem Kokch).

Vedle Schulze občas zvolil formu siluet pro své ilustrace také F. Vale (1877, roč. 5, č. 48), E. Zillich (1880, roč. 8, č. 29, dvě celostránkové ilustrace s názvem *Figurky ze železnice*) a autor podepisující se YM. Poslední jmenovaný doprovodil sedmi siluetami satirické verše Adolfa Heyduka *Venkovské siluety*, jež s humorem kritizují venkovské úředníky. V úvodu se Heyduk zmiňuje o ilustracích, které jsou „maličké a prosté", čímž odkazuje na jednoduchou formu siluet (1880, roč. 8, č. 14) **[obr. č. 198]**. Také v *Palečkovi* se stejně jako v *Humoristických listech* setkáme s vtipem a satirou založených na vrženém stínu. V tomto případě se jedná o ilustraci s komentářem „*České posvícení na humoristu ve „Floh", který dělá „vtipy" na Slovany – a tu ukázalo se, že místo „Floh" je to zcela jiné zvíře*" (1878, roč. 6, č. 21) **[obr. č. 199]**. Rakouský humorista je zde představen v nočním úboru s čapkou, která vrhá stín v podobě osla. Český autor tak nejen zesměšňuje název rakouského časopisu „Blecha", ale především patrioticky brání Slovany před Rakušany.

Od roku 1883 se stal hlavním ilustrátorem časopisu Karel Krejčík, který se nejprve představil na poli siluet v podobě menších ilustrací k vtipům, posléze dospěl ke svému typickému projevu v podobě celostránkových ilustrací složených z množství drobných scén vytvořených z menší či větší části v podobě siluet (*Nimrodové, Z ulic, Noční obrázky u malého města*) **[obr. č. 200]**. V tomto duchu se nesly siluetové ilustrace i v *Novém Palečku*, se kterými se čtenáři nejčastěji setkávali v rámci druhého až čtvrtého ročníku (v letech 1888-1890), následně se začaly siluety v časopise objevovat jen výjimečně. Naprostá většina těchto ilustrací je bez signatury, výjimkou je tvorba Františka Günthera. Günther si stejně jako jeho kolegové vypomáhal při prokreslení figur bílými detaily v oděvu atd. V několika případech přímo umístil monochromní siluetu osoby do prokresleného prostředí a k vyobrazení dodal vtipný komentář, kdy siluetovanou osobu označil jménem „Černý" či „Černohorský" (1888, roč. 2, č. 48; 1889, roč. 3, č. 9; 1889, roč. 3, č. 49) **[obr. č. 201]**. Tím záměrně vytvořil analogii mezi příjmením a podobou osoby. Obdobným způsobem ilustrátoři používali siluety

při zachycení nočních výjevů. *Nový Paleček* představuje výraznou platformu pro sledování siluetových ilustrací, ovšem nedosahuje takové významnosti jako *Paleček*, který je neoddělitelně spjat s osobou G. J. Schulze. Jeho tvorbu lze označit za vrchol české siluetové ilustrace a díky Schulzově pozici hlavního ilustrátora nemají jeho ilustrace po kvantitativní (ale i kvalitativní) stránce obdoby.

Vedle *Humoristických listů* a *Palečka* se s humorně laděnými siluetami setkáváme i v rámci dalších periodik. Příkladem je silueta z novin ***Duch času*** ze dne 31. 3. 1878 znázorňující typického českého vesničana, jakéhosi českého Honzu, u rozcestníku se směrovkou na Milwaukee **[obr. č. 202]**. Silueta je nazvána *Herkules na rozcestí*, což samo o sobě zdůrazňuje komický moment, který patrně reaguje na osidlování severoamerického města Milwaukee Evropany, mezi nimiž byli zřejmě i provinční Češi. Ještě ranější příklad poskytují ***Veselé listy*** ze dne 1. 9. 1867, kdy sérii humorných výjevů s názvem *Ranní „truňk" a následky jeho* zahajuje karikovaná silueta hlavního „hrdiny" příběhu **[obr. č. 203]**. Silueta je vzhledem k přehnaně velkému nosu a spodnímu rtu humorná sama o sobě, její komentář navíc satiricky pohlíží i na samotné siluetování: „*Toto jesti jeho silueta – nu dřív dělávali takhle portreta*." Drobné humorné siluety se například objevovaly i v českých novinách vydávaných v USA, jako ve ***Slovanu Americkém*** ze dne 16. 1. 1884.[509] Siluetová viněta se ve 20. letech 20. století opakovaně objevovala v *Listu paní a dívek*.

Podívejme se pro srovnání také na situaci v nejznámějších rakousko-německých humoristických časopisech. Nejstarším ze zde představených jsou mnichovské ***Fliegende Blätter*** vydávané od roku 1845. Siluetová forma se objevuje již v prvních ročnících, obvykle v podobě nočních výjevů (*Was Alles vorgehen kann, wenn ma das Licht auslöscht,* 1852 a 1853, č. 384, 385 a 387) nebo jako ilustrace humorných balad obvykle na různé fantaskní motivy (*Der Teufel und die Katz*, 1846, č. 73). Později se objevovaly také v podobě drobných ilustrací k jednotlivým anekdotám (*Tagesgespräche*, 1859, č. 734) či příslovím (*Sprichtworte*, 1871, č. 1342, 1344). Siluety se sice neobjevují v tomto časopise příliš často, ale zato jsou zajímavé svou skutečně humornou a karikovanou vizuální formou **[obr. č. 204]**. Rovněž v dalším humoristickém či spíše satirickém listu – ***Figaro*** – vydávaném v letech 1857-1919 se neobjevují siluety příliš často. Jejich výskyt byl zřejmě vázán na osobu konkrétního ilustrátora. V řadě čísel z let 1871 a 1872 se uplatňoval siluetový horizontálně komponovaný

[509] Silueta rybáře, jehož škádlí opice, je doplněna doporučením čtenářům, aby si jejich děti tuto komickou siluetu (comic silhouette picture) vystřihly a schovaly spolu s dalšími, které se budou v novinách objevovat, a vytvořily si tak hezkou sbírku.

figurální výjev přímo na titulní straně, který byl obvykle označován jako Wochen-Telegramme a satiricky ilustroval aktuální společenskou a politikou situaci. Tyto siluetové výjevy připomínající často scény z divadelních průvodů mají jednotnou úpravu založenou na drobných mnohofigurálních siluetkách s bílými vnitřními liniemi. V následujícím ročníků byl tento způsob nahrazen obdobnými výjevy, ale v obrácené barevnosti bílých postav na černém pozadí připomínající tak sochařské reliéfy. Druhá vlna siluetových ilustrací ve *Figaru* se objevila v druhé polovině 80. let a rovněž byla spojena s konkrétním ilustrátorem – Hansem Johannem Schliessmannem (1852-1920). Rakouský kreslíř a karikaturista využil siluety typickým způsobem pro žánr časopisových ilustrací konce 19. století – v podobě celostránkových výjevů z často zobrazující v karikované podobě pouliční typy (*Silhouetten von der Strasse*) i v podobě drobných doplňujících scének, které našly uplatnění vedle tradičních prokreslených ilustrací. Jeho oblíbeným tématem byly také siluety hudebníků (*Schattenbidler aus den Wiener Konzertsälen*). Spíše okrajově se mohli se siluetami setkat čtenáři satirického listu **Kikeriki** (1861-1933).

Řada celostránkových a vizuálně poutavých siluet se objevuje ve vídeňském ***Der Floh*** (Blecha), vydávaném v letech 1868-1919. Již v prvním ročníku se vedle dvou reklam na stuttgartské Bilderbogen objevila celostránková siluetová ilustrace s názvem *Die Neger accomodiren sich den civilisatorischen Ideen der Kaiserin Eugenie* (Černoši si přizpůsobují civilizační myšlenky císařovny Evženie) **[obr. č. 205]**. Humorná grafika představuje řadu způsobů, jakým si neznalí černoši snaží „číst" módní časopisy, napudrovat se, či obléci se do šněrovačky, které jim v dobré víře přivezla císařovna. Tato poslední francouzská panovnice byla totiž známá, jak svou charitativní činností, tak zálibou v módě z dob Marie Antoinetty a začala propagovat nošení krinolíny. Forma siluet se v tomto případě nabízela vzhledem k vyobrazení černé pleti domorodců, která kontrastuje s předměty „civilizace" i s bílou pletí císařovny. Jedná se o tradiční siluety, bez jakýchkoli vnitřních linií, které zvýrazňují typickou fyziognomii černochů. Siluety se následně začaly pravidelně objevovat téměř ve všech ročnících rakouského časopisu. Měly podobu jednotlivých ilustrací k vtipům i větších souborů na způsob novodobého komiksu (*Eine dunkel Pratergeschichte*, 24. května 1873; *Wien ohne Gasbeleuchtung*,[510] 21. února 1875) či přímo celostránkové ilustrace (*Frühjahrsskizzen aus dem Prater*, 4. dubna 1880) **[obr. č. 206]**. Siluetové ilustrace se největší oblibě v *Der Floh* těšily jednoznačně v 90. letech 19. století. Mnohem častěji se tehdy

[510] Satirické a humorné komentáře k nově zaváděnému pouličnímu osvětlení měst, které čas od času vypovědělo službu, byly všeobecně rozšířené a objevují se například i v *Humoristických listech*.

objevovaly celostránkové ilustrace karikující pouliční výjevy a společenské akce (*Das Theater-Repertoire auf dem Eise*, 4. prosince 1892; *Silhouetten aus der Musik – und Theater-Ausstellung*, 17. července a 11. září 1892). Objevuje se i pravidelný sloupek s humornou písní či básní, která je vždy ilustrována siluetovou dvojicí dvou pánů či dámy a pána, a siluetové scény které jsou součástí celostránkových grafických kolážovitě sestavených výjevů. Uplatnění siluet v *Der Floh* je tedy shodné s *Palečkem* či *Humoristickými listy*, s tím rozdílem, že vídeňští ilustrátoři více pracovali s komickou a karikovanou formou samotných siluet. Mezi autory, kteří se pod svá dílka podepisovali, patří jistý Fröhl, Laci (pravděpodobně Lászlo von Freeskay), v. F., Fritz Mandl a zdaleka nejčastěji autor podepisující se jako Theodor. Tohoto autora lze jednoznačně identifikovat jako Theododora / Theo Zascheho (1862-1922), člena vídeňského Künstlerhausu a ilustrátora *Der Floh, Wiener Luft*, berlínských *Lustige Blätter* či mnichovských *Fliegende Blätter*.[511] Jeho podoba se nám dochovala ve formě autokarikatury z roku 1912, pro niž zvolil svou oblíbenou formu siluety. Po přelomu století užívání siluetových ilustrací v *Der Floh* lehce ochabuje, nicméně ještě v roce 1908 se v novinách nějaké příklady objevily.

Široké pole uplatnění pro siluetové vtipy představoval také humoristický časopis ***Wiener Caricaturen*** vycházející v letech 1881-1925. Siluety se zde uplatňovaly především v prvním desetiletí vydávání časopisu. Vedle siluet, které byly součástí rozměrnějšího grafického vyobrazení, nebo které ilustrovaly jednotlivé vtipy, se zde poměrně často setkáváme i se siluetovými celostránkovými ilustracemi, které často tematizovaly noční atmosféru (*Vom Abendcorso, Elektrische Ausstellung*) **[obr. č. 207]** nebo karikovali vídeňskou společnost a dobovou módu (*Wiener Strassentypen, Julibilder im Schatten kühler Denkungsart*). Autory většiny těchto vyobrazení byli ilustrátoři jménem Schlitter a Jean Revaux.

Jaký je tedy vztah mezi siluetami, vtipem a karikaturou? Umístění siluetových ilustrací v humoristických časopisech totiž zákonitě nemusí znamenat humornost formy siluet, ilustrátoři pracovali se siluetami různým způsobem. Je třeba zmínit, že stejně jako u většiny ostatních ilustrací se i v případě siluet objasní zamýšlený vtip až s propojením se psaným komentářem. Je tomu tak u většiny Schulzových siluet, které lze na první pohled označit za líbivé folklorní výjevy a až po přečtení názvu či doprovodných veršů nás překvapí autorův smysl pro humor a výstižné převedení textu do obrazové podoby. Neznamená to však, že siluety jsou pouhým vizuálním dodatkem pro zpestření. Porovnáme-li poměr textu

[511] PRAHL 2019, 31

k ilustracím, je zřejmé, že hlavní roli má obrazová složka a textová ji doprovází. Méně často v sobě nesou humorný potenciál již samotné siluety. V takovém případě jejich autoři pracovali především s karikaturními rysy osob a pitoreskností malých siluetových figurek. Tato tendence se více projevuje v 80. a 90. letech a setkáváme se s ní především v podobě doprovodných výjevů v rámci Krejčíkových celostránkových ilustrací. Ze zahraničních autorů lze za siluetisty-karikaturisty označit dvojici vídeňských ilustrátorů Otto Böhlera (1847-1913) a Hanse Schließmanna (1852-1920),[512] kteří se oba zaměřili na svět hudebních skladatelů. Tento způsob humorné až karikované formy siluet se rovněž opakovaně objevoval ve *Fliegende Blätter* z 50.-60. let 19. století.

VIII.4 Siluety versus fotografie

Navzdory všeobecně rozšířenému mínění nelze zjednodušit vztah siluet a fotografií na vztah poraženého a vítězného média. Fotografie a především daguerrotypy koexistovaly se siluetami od 40. let 19. století do počátku 20. století. Obě tato média se pohybují mezi uměleckým a mechanickým způsobem portrétování. Mechanická tvorba daguerrotypů je považována za první praktickou fotografickou metodu. Poměrně brzy ve 20. století začala být oceňována umělecká hodnota daguerrotypů. Stejně tak je nezpochybnitelná umělecká hodnota siluet. Na druhou stranu byly vyvíjeny různé metody a pomůcky, které měly učinit siluety více exaktní (například fyzionotrace). Oba způsoby portrétování se staly rychle populárními a byly publikovány různé příručky pro zvídavé amatéry. Simultánní zájem o daguerrotypy a siluety dokládá dvojice příruček vydaná ve stejném roce - *Der Silhouetteur, oder Offenbarung des bis jetzt nur Wenigen bekannt gewesenen Geheimnisses alle Arten Silhouetten, sowohl schwarz und farbig, als auch mit Gold fein und sauber, ohne alle fremde Anleitung oder Beihilfe zu verfertigen* od Carla Schulze (Nordhausen 1840) a *Description of the Daguerreotype Process, or a Summary of M. Gouraud's Public Lectures, according to the Principles of M. Daguerreotype. With a Description of a Provisory Method for Taking Human Portraits* od Françoise Fauvela-Gourauda (Boston 1840). Nápadné analogie mezi oběma technikami jsou výstižně vyjádřeny v české terminologii – stínorysem se označovaly siluety vznikající obkreslením stínu, zatímco světlorysem daguerrotypy vytvářené chemickou reakcí světla a světlocitlivého papíru.

[512] Ve *Světozoru* ze dne 12. 5. 1911 se například nachází Schließmannova humorná ilustrace zachycující Oskara Nedbala zároveň coby dirigenta, klavíristu, skladatele i spokojeného posluchače. V témže periodiku ze dne 12. 7. 1907 se objevila Schließmannova siluetová karikatura Gustava Mahlera.

Obě metody jsou založeny na rychlosti a na vysoké mimetické schopnosti.[513] Jestliže mělo být portrétování úspěšné a vědecky věrné, muselo být zajištěno určité znehybnění portrétované osoby, čemuž v případě siluetování pomáhal například Sesselrahme navržený J. K. Lavaterem a v případě fotografování různé držáky hlav, čímž se i potlačily emoce ve prospěch zachycení fyziognomie. Je zajímavé, že daguerrotypy i siluety sloužily jako ilustrace k vědeckým účelům. Daguerrotypy byly používány v různých vědních oborech, dva z nich využívaly i možnosti siluet, a to antropologie a frenologie. Pseudověda frenologie je založena na propojení mezi tvarem lidské lebky a lidským charakterem, takže ji lze označit za mladší sestru fyziognomie. Obě tyto pseudovědy byly velmi populární v průběhu 19. století. Portrétní siluety a daguerrotypy poskytovaly užitečný vědecký záznam specifických lidských typů.[514] Obdobná byla i praxe pořizování portrétů. Siluetisté stejně jako daguerrotypisté cestovali po lázeňských městech, aby oslovili tamní klientelu.[515] Bylo velmi módní pořídit si během lázeňského pobytu svou siluetu či daguerrotyp. Tak tomu bylo ještě na počátku 20. století, jak lze soudit na základě novinových článků. Několik daguerrotypů dokazuje, že daguerrotypisté pracovali s obdobnou vizuální formou, na níž byly založeny siluety – tedy na zobrazení přesného profilu portrétovaného.[516] To by mohlo souviset s dobovým zájmem o fyziognomii a frenologii, stejně jako s přetrvávající ideovou analogií mezi lidským profilem a urozenosti, důstojnosti a váženosti pramenící z antické tradice. Přísně profilový portrét může být také výsledkem sebestylizace. Jako příklad lze uvést daguerrotyp zobrazující tímto způsobem švýcarského básníka Edmunda Dorera (1831-1890) z poloviny 19. století.[517]

Zajímavý příklad oboustranného vztahu mezi portrétními siluetami a fotografiemi ilustruje kolekce portrétních siluet a fotografií ze zámku Slavkov **[č. kat. 562-566]**. Sbírku lze datovat přibližně do počátku 20. století a je cenná tím, že dokládá překvapivý postup siluetování. Nejprve byl každý člen rodiny vyfocen v přímém protisvětle proti oknu. Fotograf vytvořil pro jistotu několik variant fotografií, na některých z nich je patrný obrys okenního rámu. Touto metodou vznikla černá silueta na bílém osvětleném pozadí, kterou bychom mohli nazvat jako fotografickou siluetu. Na základě této fotografické siluety byla následně vystřižena skutečná silueta z černého papíru. V tomto případě tedy fotografie sloužila jako pomůcka k siluetování.

[513] Pořízení malované či vystřihované siluety bylo rychlejší, například August Edouart uvádí o něco více než 5 minut, viz EDOUART 1835, 20. Zatímco pořízení daguerrotypu trvalo podle expozice 3 až 15 minut, viz BARGER – WHITE 2000, 29.
[514] Podle těchto daguerrotypů byly následně vytvářeny grafiky, jež sloužily jako ilustrace vědeckých časopisů.
[515] DUFEK 2001, 414. Vedle daguerrotypů se objevovaly také tzv. přímé negativy (ambrotypy, ferrotypy). Byly levnější a rychlejší, takže byly produkovány především putujícími fotografy navštěvujícími výstavy, lázně, trhy a pouť.
[516] Různé příklady jsou k nahlédnutí v databázi http://www.daguerreobase.org/, vyhledáno 15. 1. 2019.
[517] Zentralbibliothek Zürich (inv. č. 10334457)

Je velmi pravděpodobné, že fotografické siluetě byla také přiřčena její estetická hodnota, protože byly finálně umístěny do stejného alba jako vystřižené siluety. Z celkových fotografických siluet byly pravděpodobně také následně vystřiženy medailony zachycující poprsí portrétovaného a ty byly umístěny do společného rámečku po vzoru společných siluetových portrétů. Výsledkem celého procesu bylo několik variant fotografických siluet, vystřižené siluety a skupinový siluetový portrét vzniklý z fotografických siluet. S podobnými příklady se setkáváme i v dalších zámeckých sbírkách, jako je tomu u fotografické siluety chlapce a děvčátka z Jemniště (dnes NPÚ ÚPS v Praze, JE8259 a JE8402). Další příklady pochází ze zámeckých sbírek v Bouzově (portrét chlapce BZ 12.581) a Hrubém Rohozci (fotografie ženy v protisvětle HR 4056/102).[518]

Někteří fotografové se opakovaně věnovali tématu profilu a stínu. Lze zmínit Lady Clementinu Hawarden (1822-165), amatérskou viktoriánskou fotografku zaměřující se na fotografie žen, většinou svých dcer. Velmi výstižně je její zájem vidět na fotografii Isabelly Grace (1861-1862) z Victoria and Albert Museum, kdy je dívka opřená o zeď, kde se jasně rýsuje stín jejího profilu **[obr. č. 208]**. Motiv profilu ženské tváře a stínu se prolínal tvorbou další významné britské fotografky Julie Margaret Cameron (1815-1879). Pro fotografy a fotografující umělce představovalo rovněž výzvu pořízení profilového autoportrétu a portrétu svého stínu. S obojím se v českém prostředí úspěšně vypořádal například Josef Váchal na fotografii nazvané *Autoportrét se stínem* z let 1913-1916 **[obr. č. 209]**.[519] Přibližně o desetiletí dříve se tématu stínu a siluety věnoval slavný český fotograf Jindřich Eckert (1833-1905), což dokládá jeho skupinová stínová fotografie osob v historických kostýmech připomínající výjev ze stínového divadla. Eckert zde ovšem nepracoval se siluetami skutečných lidí, ale s figurkami vystřiženými z černého papíru. Tentýž princip obohacený ovšem o hru světel a stínů a neobvyklé kompozice vyžíval ve své tvorbě 30. let František Drtikol (1883-1961), jenž tento způsob označil za fotopuristický a propojil jej s myšlenkami východní filozofie a buddhismu. Zatímco Eckertova stínová fotografie je velmi realistická a budí dojem vyfocené scény ze stínového představení s živými herci, Drtikol naopak používal vystřihované figurky z toho důvodu, že s živými modely již nemohl ztvárnit své nápady.[520]

[518] Rovněž na brněnské výstavě roku 1906 byla vystavena fotografická silueta (photographischer Schattenrisz) manželského páru ze soukromých sbírek (katalog. číslo 504).
[519] Ze zahraničních autorů zmiňme alespoň Andyho Warhola a maďarského fotografa André Kertésze.
[520] Roku 1930 k tomu ve svém dopise napal: „*…A protože mi k tomu, co jsem si představoval a co mne napadlo, nemohl naprosto postačit živý model, zhotovuji si jej nyní sám. Modeluji nebo kreslím atd., co právě potřebuji.*

Fotografické siluety se uplatňovaly jako jedna z fotografických technik i v druhé polovině 20. století. V českém prostředí o tom svědčí fotografické příručky Jaroslava Šimka *Fotografické techniky* (1969) a *Zvláštní fotografické postupy* (1980), v níž je uveden návod při focení siluety lidského profilu, postavy, krajiny a architektury. Siluety mohou být foceny v ateliéru proti samostatně osvětlenému pozadí, či v plenéru proti obloze. Základem je, stejně jako u běžných siluet, černá silueta na bílém pozadí, kterou lze následně fotografickými procesy upravit na opačnou barevnost. Siluetou vyfocenou takovýmto způsobem v krajině je portrét Marietty hraběnky Boos zu Waldeck (1890-1968) z první třetiny 20. století (Vizovice, VI8878). Blízkým typem je takzvaná gloriola, kdy jsou v bílé barvě zachyceny pouze obvodové linie profilu.[521] Jako zahraniční příklad nám poslouží třetí brožura z řady *Fototip* s názvem *Schattenbilder und Silhouetten* (1958) **[obr. č. 210]**. Před samotnými fotografickými technikami se autor textu věnuje dějinám siluetování. Při fotografování je rozlišován Schattenbild, Umrißbild a Strichsilhouetten.[522]

Fotografickým siluetám byly podobné takzvané daguerrotypy-fotogramy. Vznikaly umístěním předmětů (například listů rostlin) přímo na světlocitlivý papír, který byl vystaven slunečnímu světlu, takže k jejich tvorbě nebylo třeba fotoaparátu. Fotogramy mohou být považovány za ideologického předchůdce daguerrotypů. Již William Henry Fox Talbot (1800-1877) experimentoval s touto metodou, kterou nazýval „photogenic drawing“. Nicméně ještě před britským vynálezcem použil fotogramy Thomas Wedgwood (1771-1805), syn známého výrobce keramiky Josiaha Wedgwooda. Thomas Wedgwood prezentoval svůj objev v referátu *An account of a method of copying paintings on glass and of making profiles by the agency of light upon nitrate of silver, invented by T. Wedgwood, Essq., with observations by H. Davy*, který byl publikován roku 1802.[523] (Popis metody kopírování obrazů na skle a vytváření profilů pomocí působení světla na dusičnan stříbrný, vynalezený T. Wedgwoodem, Essq., s pozorováními H. Davyho). Ilustrativní ukázkou siluety-fotogramu je portrét neznámého muže z doby okolo roku 1845 z německé Sammlung Wuppertal (S_WUP_IV05,) **[obr. č. 211]**. Vystřižená silueta muže byla umístěna na světlocitlivou podložku, jež byla následně osvětlena.[524] Většina těchto fotogramových siluet vznikla ve 40. letech 19. století.

Dříve, když jsem měl nějakou ideu a chtěl ji provést se živým modelem, vždycky jsem ztroskotal.“ Viz BIRGUS 1994, 45.

[521] ŠIMEK 1980, 81

[522] BAIER 1958

[523] BARGER – WHITE 2000, 16

[524] Tento postup při tvorbě siluet zmiňuje např. Gustav Freund, *Silhouetten Schneiden und Malen*, Ravensburg 1920, s. 32. Autor dále vyjmenovává využití siluet při dekoraci předmětů denní potřeby.

Existuje ještě další typ siluet vytvořených fotografickou technikou,[525] ale nemohou být označeny za fotogramy, protože jejich charakter a vizuální forma jsou odlišné. Většina těchto příkladů pochází z počátku 20. století, z doby kolem roku 1910, kdy byly fotografie již běžně rozšířeným médiem. Zdá se, že tyto siluety jsou založeny na černobílé fotografické siluetě. Na rozdíl od příkladu ze Žleb, kdy byly fotografické siluety vystřiženy do oválného formátu i s fotografovaným pozadím, byly černé profily přímo vystřiženy z fotografie a nalepeny na papír. To by vysvětlovalo, proč se výsledná silueta skládá ze dvou druhů papíru (fotografického a běžného psacího) a proč není vnější obrys vystřižené siluety plynulý. Zatímco siluetisté vystřihovali siluety volně z ruky jedním „střihem" a obvykle bez použití přípravné kresby, necvičení autoři se snažili vystřihnout z fotografie jemný profil. Neexistují patrně žádné psané doklady o této metodě, tudíž se pohybujeme na poli hypotéz. V tuto chvíli se ovšem nastíněný postup zdá jediným pravděpodobným řešením. Pokud by to byla pravda, byla by tato nenáročná technika dalším zajímavým příkladem ambivalentního vztahu mezi portrétními siluetami a fotografiemi. Úsměvným příkladem tohoto zvláštního vztahu mezi oběma médii je ateliérová fotografie švédského piktorialistického fotografa Oscara G. Rejlandera (1813-1875) s názvem *The First Negative* (1857) **[obr. č. 212]**. Fotografie zobrazuje řeckou dívku Korinthii obkreslující stín svého milého. Příběh, jenž býval ztotožňován s počátky malířství a jenž sloužil siluetistům jako doklad starodávnosti a úctyhodnosti jejich profese, byl Oscarem Rejlanderem apropriován pro nové médium fotografie, když snímek pojmenoval názvem „První negativ", jenž jasně odkazuje na terminologii fotografií.

Je zřejmé, že stíny stály na počátku malířství i fotografování a v obou případech se jednalo o zafixování stínu – v případě malířství šlo o obkreslení vrženého stínu korintskou dívkou, v případě fotografování se jednalo o fotogramy vznikající přímým působením světla.[526] Také první fotografie byly stejně jako siluety přijímány různě, což souviselo s jejich mimetickou schopností, ale také s vírou, že jsou fotografie schopny zachytit i něco více – lidskou duši. Lidé se obávali, že zachycením jejich podoby přijdou o duši a zemřou, nebo s nimi fotograf bude moci magicky manipulovat.[527] Stojí jistě také za povšimnutí, že fotografie a jim předcházející grafiky a malby nebožtíků na úmrtním loži často zobrazují zesnulého z profilu. Namátkou lze zmínit litografii strahovského opata Benedikta Nepomuka Pfeiffera 1834 (NM,

[525] Například silueta Arnošta Widmann-Sedlnického jako chlapce (1905-1988). Silueta je součástí fotografického alba ze zámku Luka nad Jihlavou, které je dnes součástí sbírek v SZ Jaroměřice nad Rokytnou (JR17940a152) **[č. kat. 561]**.
[526] Více k fotografiím, jejich příbuznosti k principu fixování stínu a ontologii viz KENAAN 2015, 541-572.
[527] KANDERT 2010, 35

H2-28.544), Döblerovu akvatintu zesnulého generála J.-V. Moreaua, jenž skonal roku 1813 v Lounech (NM, H2-28.643), Horčičkovu miniaturu Eleonory hraběnky Kaunitz na úmrtním loži z roku 1810 (NG, K 1.389), Nadarovu fotografii Victora Huga (1885) či aranžovanou fotografii dívky na úmrtním loži od britského piktorialistického fotografa Henryho Peach Robinsona (1858) **[obr. č. 213-214]**. Můžeme tedy vysledovat překvapivé souvislosti mezi monochromními profilovými siluetami a mnohem vyspělejšími fotografiemi. Obdobně jako siluety i fotografie plnily významnou komemorativní úlohu a především viktoriánská éra je spojena s fotografiemi „post mortem". Právě realismus fotografií prohloubil iluzi kontaktu s absentujícím či zesnulým. Fotografie společně se siluetami sehrály i podstatnou „ontologickou" roli, konkrétně v sebeuvědomění si vlastní výjimečnosti portrétovaného a přijetí sebe sama. Především siluety byly dostupné prakticky všem a představovaly tak demokratický prostředek sebereprezentace.

Stojí ještě za zmínku, byť letmou, téma fotografie a stínu, konkrétně prvních fotografií, které se časově překrývají s trvajícím zájmem o portrétní siluety. První fotografie vznikající v době, kdy fotografický proces ještě nebyl po technické stránce dokonalý, byly velmi citlivé vůči vystavování světlu a mohly být proto prohlíženy pouze v šeru a uchovávány ve tmě. Tím připomínaly jakýsi efemérní jev. William Henry Fox Talbot (1800-1877) napsal roku 1839 o svém objevu text *Photogenic Drawing*, v něm se mimo jiné zmiňuje o umění zachycení stínu, v anglickém originálu doslova „Art of Fixing Shadow". Talbot poeticky popisuje stín jako něco pomíjivého, jako pověstný emblém všeho, co plyne a je letmé. Díky jeho objevu je však možné stín doslova uvěznit na papíře a to tak pevně, že je již nezměnitelný i v případě, že bychom ho znovu navrátili slunečním paprskům, které jej paradoxně stvořily.[528] Můžeme tak sledovat genealogii různých stupňů otisknutí lidské tváře od posmrtných masek přes zafixování stínu po fotografie.

[528] HARRISON – WOOD – GAIGER 1998, 252

IX. Závěr

Široký zájem o portrétní siluety v 18. a 19. století napříč společenskými vrstvami nelze vysvětlovat jen jejich levným a rychlým pořízením. Tento typ vyobrazení odpovídal dobovému zájmu o důstojné zachycení lidského jedince i zájmu o fyziognomii a s ní spojenou snahu o odhalení vnitřního charakteru člověka. Zatímco v portrétním malířství bylo možné malovanou realitu poupravit ve prospěch portrétovaného, siluety tuto možnost nenabízely a prezentovaly realitu takovou, jaká je. To odpovídalo dobovým osvíceneckým a racionalistickým idejím a zároveň zřejmě konvenovalo osobám, které byly obzvlášť hrdé na svůj profil, protože právě profil bývá někdy spojován s označením „aristokratický". Vznešeností řeckého antického profilu si byl vědom i známý francouzský sochař Auguste Rodin[529] a jak je známo díky Rostandovu *Cyranovi z Bergeracu* i „*velký nos velkého ducha značí*"… Siluety tedy sice zdůrazňují některé rysy obličeje, které nemusí být vždy lichotivé, lze z toho ale po Cyranově způsobu vlastně udělat přednost a navíc siluetové vyobrazení neprozrazuje konkrétní věk portrétovaného, což mohlo být především u starších dam vnímáno jedině pozitivně. Je třeba také zdůraznit, že adjektivum „portrétní" v případě portrétních siluet neoznačuje pouze realistické a mimeticky věrné zobrazení lidského profilu, ale také zobrazení osobní charakteristiky portrétovaného. To souvisí s myšlenkami fyziognomie i s tendencemi některých siluetistů (především z konce 18. století) zobrazit ve formě siluety celou osobu a prezentovat ji během činnosti, která je pro portrétovaného typická.

To, co činí siluety zajímavé i v dnešní době, je nejspíš skutečnost, že se vyčleňují ze zaběhlého kánonu en face zobrazení, které dominuje západní vizuální kultuře. En face vyobrazení má zdánlivě větší mimetickou hodnotu i díky tomu, že divák může pozorovat oči portrétovaného, které bývají vnímány jako pomyslná okna do duše portrétované osoby. Nabízí se i jisté psychologické odůvodnění větší oblíbenosti en face portrétů; maluje-li nás malíř en face, nepozoruje jen on nás, ale i my můžeme pozorovat jeho, máme jej vizuálně pod kontrolou a cítíme se v bezpečí. Maluje-li nás malíř z profilu, jsme schopni jej pozorovat jen periferním viděním a jsme v podstatě zcela vystaveni pohledu toho druhého. V každém případě se zdá, že vyobrazením, které nejvíce vypovídá o naší podobě, je propojení obou typů portrétů – tedy en face a profilu. Není náhodou, že právě takovýto postup zvolili již na konci 19. století kriminalisté pořizující fotografie zločinců. V jednom z postupů byla dvojitá

[529] MAŘATKA 2003, 89; Mařatka vzpomíná, jak si Rodin při společné cestě do Prahy všímal v Lutychu meunierovských typů hlav dělníků „*s jejich řecky řezanými profily nosů*". Sám Rodin se nechával opakovaně portrétovat z profilu (kresba tužkou od Josefa Mařatky, fotografie od J. Eckerta, série fotografií od Edwarda Steichena…).

podobizna vytvořena jedinou expozicí pomocí zrcadla, čímž navíc docházelo ke dvojitému zdvojení portrétovaného – poprvé prostřednictvím zrcadla a podruhé prostřednictvím fotoaparátu.[530] Tento postup byl ovšem použit minimálně o století dříve, a to na grafickém portrétu Františka Josefa hraběte Thun-Hohenstein (1734-1801) od Klementa Kohla (1754-1807), mladšího bratra Ludvíka Kohla. Portrét zobrazuje hraběte (mimochodem svobodného zednáře) téměř en face na pozadí siluety jeho profilu **[obr. č. 215]**.[531] Na principu propojení profilu a en face jsou ostatně založeny i některé ateliérové portrétní fotografie či díla kubistického a surrealistického malířství.[532] Ještě zajímavější je pak úplné propojení profilového a en face vyobrazení, kdy en face portrét je deformován obrysem profilu téže osoby. Portrétovaný je doslova formován či deformován svým vlastním já (profilem), na což ale není schopen vlastníma očima nahlédnout. Zmaten je i samotný divák, který není schopen vnímat zároveň en face a zároveň profil, jeho pohled neustále těká mezi oběma neslučitelnými póly. Patrně není náhoda, že přesně tento vizuální postup v nedávné době zvolili autoři propagačního materiálu k seriálu, v němž hlavní postava ztvárňuje roli psychoterapeuta **[obr. č. 216]**.[533]

Na samotných siluetách je v neposlední řadě také zajímavý efekt rovnocennosti. Spolu s daguerrotypy bývají označovány za první demokratické médium v tom smyslu, že byly finančně dostupné řadě lidí. Ještě výraznější projev demokratického charakteru siluet však vidím v tom, že tento typ vyobrazení zkomprimuje všechny siluetované do černé plochy definované profilem. Oblečení, přepychové látky, módní doplňky a šperky nehrají v portrétních siluetách – alespoň v jejich počátcích – téměř žádnou roli, což je staví do kontrastu k reprezentativním malovaným portrétům. Je zajímavé, že mezi objednavateli portrétních siluet byla zpočátku hlavně šlechta, u níž by se vzhledem k tradici rodových portrétních galerií očekával spíše opačný přístup. Rovnostářský princip siluet (a jejich moderně působící vizuální forma) však evidentně oslovil osvícenskou šlechtu, která se začínala více přibližovat buržoazii mimo jiné svými aktivitami v podnikání.[534] Zdá se však,

[530] Detailnější informace o této praxi podává Tomáš Winter, viz WINTER 2010, 301-307.
[531] Portrét zmiňuje i Dlabač pod číslem 90, viz DLABACZ 1815, 95. Klemens Kohl byl původně samoukem, posléze studoval na vídeňské mědirytecké škole J. Schmutzera. Jako mědirytec působil ve Vídni, Drážďanech a Lipsku, často spolupracoval s básníky při ilustrování jejich děl a tvorbě jejich portrétů (Salomon Gessner, Friedrich Hagedorn…). Je také autorem řady profilových portrétů (W. A. Mozart 1793, G. Ph. Wucherer 1789) a konvolutu grafických reprodukcí historických mincí (MG, SDR 3284). Jeden z výtisků samotného portrétu je uložen ve sbírkách Rakouské národní knihovny (PORT_00012740_02).
[532] Petr Wittlich hovoří v souvislosti se zachycením obličeje současně z profilu a en face v surrealistické malbě o psychoanalytické šifře projevu nevědomí, viz WITTLICH 2008, 130.
[533] Konkrétně se jedná o třetí řadu psychologického seriálu *Terapie* (2011-2019), režie Petr Zelenka.
[534] Jako příklad lze uvést rájeckou linii Salm-Reifferscheidtů.

že Winckelmannova idea klasicistního, respektive antického „*edle Einfalt und stille Grösse*“ s nastupujícím 19. stoletím postupně odeznívala. Byla vystřídána důrazem na materiálnost, siluety začaly být doplňovány dekoracemi v podobě barevných doplňků znázorňujících detaily šatů, účesů a šperků siluetovaných, čímž se portrétní siluety přiblížily tradici malovaných portrétů.

Při mapování více než století trvajícího zájmu o siluety nás překvapí, do jaké míry siluety prošly dlouhým a složitým vývojem, a to nejen po formální stránce, ale především z hlediska jejich percepce a prezentace. Z naprosto věrných zachycení lidské podoby z dob Lavatera a prvních siluetistů, které skutečně plnily funkci budoucí fotografie, se postupně proměnily na konci 19. století do média, které bylo schopné do jisté míry fotografiím konkurovat, ovšem za té podmínky, že byla utlumena jejich mimetická funkce a naopak byla vyzdvižena jejich plošnost, dekorativnost a stylizovanost. Ze siluet používaných jako ilustrace k vědeckým a pseudovědeckým textům se stala vyhledávaná forma naivně působících (nejen) dětských ilustrací založených na fantazii. Díky této proměně médium siluet nezaniklo s nástupem fotografie, ale bylo schopné oslovovat zcela nové generace výtvarníků, jak je tomu dodnes.[535] I z hlediska umění 20. století tak médium siluet poskytuje řadu nových témat. Mohli bychom se zde dále věnovat moderně působícím sazovým otiskům hlav z profilu od malíře Gabriela Maxe,[536] které vzbuzují až znepokojivý dojem způsobený neobvyklou vizualitou černých tváří na šedočerném pozadí, které jsou mimochodem podivuhodně blízké siluetě černošské otrokyně Flory z roku 1796 **[obr. č. 217-218]**. Stín, silueta a otisk v umění 20. století silně rezonovalo, mohli bychom se zde věnovat řadě domácích i zahraničních autorů pracujících s tématy stínu a siluet, jakými je třeba Jindřich Štýrský (*Náměsíčná Elvíra*, 1927), Toyen (*Mýtus světla*, 1946), Emila Medková (cyklus *Stínohry*, 1950) **[obr. č. 219]**… Dalším velkým tématem je indexiální podstata stínu a siluet, které se již věnovala Rosalind Kraus v souvislosti s tvorbou Marcela Duchampa.[537] Ve spojení s profilovým vyobrazením by bylo třeba věnovat prostor také Sherrie Levine a její sérii vystřižených siluet hlav amerických prezidentů (George Washington, Abraham Lincoln…) z fotografií modelek a jiných časopisových fotografií žen (1979) **[obr. č. 220]**. Vedle formy siluet, autorka tématizuje nemožnost lidské percepce obou vyobrazení najednou, apropriuje nesouvisející média a osoby a relativizuje originalitu díla i postavení žen a mužů ve společnosti. Je

[535] To se týká i autodidaktů, o čemž svědčí například novodobá příručka Charlese Burnse k siluetování *Mastering Silhouettes. Expert Instructionin the Art of Silhouette Portraiture* (2011).
[536] FILIP – MUSIL 2011. Jedná se o autoportrét a otisky hlav Hedviky a Elsy Lesekových z let 1883-1886 ze sbírek norimberského Germanisches Nationalmuseum.
[537] KRAUSS 1977, 68-81

samozřejmě otázkou, do jaké míry měli výše zmínění autoři povědomí o tradici portrétních siluet.

Chtěla jsem zde však především naznačit, že se za časovou hranicí konce 19. století, kterou jsem si pro tuto práci vymezila, setkáváme s dalšími velkými tématy souvisejícími se siluetami. Předkládaná práce z tohoto pohledu skutečně není vyčerpávající a co víc, ani v rámci sledovaného období konce 18. a 19. století nebyla všechna dílčí témata zdaleka vyčerpána. Ukazuje se totiž, že portrétní siluety byly skutečně výtvarným, kulturním a společenským fenoménem, jenž je průsečíkem řady oborů a témat, které by šlo dále sledovat. Ať už se jedná o fyziognomii a tzv. Menschenkentnis, dobovou praxi fantasmagorií a jejich odraz ve vědě, stínové divadlo – konkrétně symbolistní divadlo konce 19. století pracující se stíny nebo orientální umění pracující s obrysy.[538] Některé siluety mě přivedly k tak vzdálené tématice jako je svobodné zednářství, z něhož není laický pozorovatel schopen vyvodit zcela konkrétní závěry. Vzájemnou propojenost mezi siluetami a dalšími zdánlivě nesouvisející fenomény ještě jednou ilustrujme na osobě Josiaha Wedgwooda, jehož továrna produkovala antikizující kameninu a profilové portrétní medailony. Wedgwood si objednal u Josepha Wrighta obraz tematizující počátky malířství, respektive hrnčířství, a jeho syn Thomas Wedgwood je známý svými experimenty s fotogramy a jeho podoba je nám známa díky profilovému portrétu z majetku jeho sestry. V okruhu jedné osoby se tak setkáváme s odkazy na antiku, Plinia staršího, profilovými portréty i fotogramy, což jsou všechno témata, která byla zmíněna v souvislosti s předpoklady vzniku fenoménu portrétních siluet. Všechna tato témata mohla být v práci rozvedena ještě podrobněji, místo toho jsem však v případě potřeby raději odkázala na další literaturu a věnovala jsem prostor samotnému jádru práce, a to situaci v českých zemích.

Zdá se, že nejstarší české exempláře siluet pochází z přelomu 70. a 80. let 19. století, což je téměř analogické s hlavním rozkvětem siluet v evropských zemích, kde se samozřejmě setkáváme s ojedinělými staršími příklady (Velká Británie, Francie, Německo). Je to doba, kdy vznikají první německy psané příručky (1779) a relativně brzy se objevují i první zmínky v domácí literatuře a tisku (1791 a 1801). I díky roli sousedních německých zemí a Vídně se tedy české země rychle zapojily do tohoto celoevropského fenoménu, do něhož přispěly i svými drobnými inovacemi, jako jsou biedermeierové vystřihované a reliéfně vytlačované

[538] Namátkou zmiňme alespoň japonského grafika Kikugawu Eizana (1787-1867), který relativně často používal při zachycení pohledů do japonských interiérů hru stínů vrženou postavami za typickými papírovými poloprůsvitnými stěnami (například *Gejši hrající kitsune ken*, cca 1818).

siluety. Tvorba siluetových portrétů zde zažila skutečně velký rozmach a dosáhla velké pestrosti jak na poli užívaných technik, tak na poli tvůrců a portrétovaných, které představují až překvapivě pestrou škálu obyvatel českých zemí. I zde bychom se mohli věnovat řadě dílčích témat a nadále rozšiřovat rešerše dobových periodik, vzpomínkových knih, archivních pramenů a tak dále. U každé takovéto práce je však třeba v určité době rozhodnout, zda byl cíl práce splněn a zda by se kvantita dalšího času tráveného rešeršemi setkala i s potřebnou kvalitou nalezených informací. Hlavním cílem této práce bylo celkové zmapování fenoménu portrétních siluet v českých zemích, což bylo v zahraničí učiněno již dávno. Také proto je současná zahraniční bibliografie na téma siluet tak bohatá a má podobu řady detailnějších studií a článků. Doufám tedy, že zde předkládaná synteticky laděná práce poskytne dalším zájemcům o toto téma přehledný základ pro jejich vlastní analytické studie.

X. Seznam užité literatury

Tituly jsou řazeny chronologicky, v případě většího počtu titulů vydaných v tomtéž roce jsou knihy řazeny ještě abecedně podle příjmení autora. Vedle knih a příruček jsou v hlavním seznamu uvedeny také konkrétní novinové a časopisové články. Za tímto hlavním seznamem jsou pak v abecedním pořadí vypsána periodika, která byla při práci užita – často jako zdroje vyobrazení. Pokud z nich bylo čerpáno opakovaně, je za názvem periodika uvedeno časové rozmezí, které bylo pro sledované téma směrodatné (nejedná se tedy o časový úsek, v němž byla konkrétní periodika vydávána). V případě, že bylo s periodiky pracováno jednotlivě, je za titulem uvedeno konkrétní datum, či číslo novin / časopisu. Běžnou součástí historicky zaměřených prací rovněž bývá seznam archivních pramenů. Téma portrétních siluet se však do tohoto typu zdrojů informací příliš nepromítla. Je samozřejmě možné, že se například v osobní korespondenci bude nacházet zmínka o siluetování, ovšem je prakticky nemožné, tuto korespondenci systematicky vyhledávat. Archivy sbírkotvorných institucí rovněž nepředstavují zdroj zmínek o siluetování, protože siluety nebyly v době formování archivů obvykle vnímány jako umělecké předměty a jejich tvůrci byli buď anonymní, nebo nedosahovali zdaleka takové známosti jako jejich kolegové malíři. Příkladem je Archiv Národní galerie, který vlastní katalogy sbírek Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, v nichž se (celkem nepřekvapivě) neobjevuje žádná, byť letmá, zmínka o siluetování. Největším zdrojem informací tak jsou samotné siluety, popřípadě jejich inventární karty, které je však třeba přijímat kriticky a které bývají ostatně velmi stručným zdrojem informací.

ABBOTT 1924 — Winifred Buck Abbott, A distinguished Silhouette Cutter – Else Hasselriis, *The American Magazine of Art XV*, č. 11, 1924, s. 578-581

AICHENSTEIN 1782 — A. J. von Aichenstein, *Schilderung der Silhouettenfabrik in Wien*, Wien 1782

ANDERSEN 2017 — Jens Andersen, Scissor writing, s.l., s.d., dostupné na http://wayback01.kb.dk, vyhledáno 10. 3. 2017

Anweisung zur Anfertigung der Schattenrisse, Jena 1806

AUGUSTA 1927 — Jan Maria Augusta, *Rukověť sběratelova*, Praha 1927

BAIER 1958 — Wolfgang Baier, *Schattenbilder und Silhouetten. Fototip Heft 3*, Halle 1958

BARGER - WHITE 2000 — M. Susan Barger – William B. White, *The daguerreotype. Nineteenth-century technology and modern science*, Baltimore 2000

BAUMGARTNER 2007 — Christian M. Baumgartner, *Die strikte Observanz. Der hohe Orden vom heiligen Tempel zu Jerusalem. Ein vergangenes templerisches und freimaurerisches System, 1751-1782. Aufstieg und Fall*, Jarplund-Weding 2007

BAUER 1982 — Jens Heiner Bauer (ed.), *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726-1801 Berlin. Das Druckgraphische Wer,* Hannover 1982

BAXANDALL 2003 — Michael Baxandall – Pavel Pšeja (překlad), *Stíny a světlo. Umění a vizuální zkušenost*, Brno 2003

BECK 1854 — Josef Beck, *Geschichte der Stadt Neutitschen un deren Umgebung*, Neutitschen 1854

BELTING 2011 — Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton 2011

BENEŠOVÁ 1990 — Marie Benešová, Siluetové filmy Lotty Reinigerové (k nedožitému devadesátému výročí narození), *Film a doba XXXVI,* č. 1, 1990, s. 53-55

BIEGEL 2012 — Richard Biegel, *Mezi barokem a klasicismem: proměny architektury v Čechách a Evropě 2. poloviny 18. století*, Praha 2012

BIELING 1791 — Gustav Philipp Jakob Bieling, *Anweisung wie Silhouetten auf eine gichte Art mit setr geringen Kosten sowohl in einzelnen Köpfen als Ganze Grouppen von Personen mit treffender Aehnlichkeit auf Goldgrund hinter Glas zu verfertigen sind*, Nürnberg 1791

BIESALSKI 1964 — Ernst Biesalski, *Scherenschnitt und Schattenrisse: kleine Geschichte der Silhouettenkunst*, München 1964

BIRGUS 1994 — Vladimír Birgus, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994

BLÄTTEL 1992 — Harry Blättel, *International dictionary miniature painters, porcelain painters, silhouettists*, München 1992

BOLTON 1915 — Ethel Bolton, *Wax portraits and silhouettes*, Boston 1915

BORDAT – BOUCROT 1994 — Denis Bordat – Francis Boucrot, *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, Paris 1994

BOUCHER 1998 — Jules Boucher – Anna Hánová (překlad), *Zednářská symbolika aneb královské umění opětovně objasněné a obnovené podle pravidel tradiční esoterické symboliky*, Praha 1998

BOWLES 1794 — Carington Bowles, *The artists assistant in drawing, perspective, etching, engraving, mezzotinto-scraping, painting on glass, in crayons, in water-colours, and on silks and sattins*, Philadelphia 1794

BRABEC 1983 — Jan Brabec (et al.), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983

BRÄUNING-OKTAVIO 1976 — Hermann Bräuning-Oktavio, Acht der frühesten Porträt-Silhouetten in Deutschland aus den Jahren 1759 und 1760, *Philobiblon XX*, 1976, s. 19-27

BROSMAN 1923 — Bedřich Brosman, *Divadla, stínové obrazy a hry. Podrobný návod se 107 obrázky v textu*, Prostějov 1923

BRÜCKNER 1779 — J. G. Brückner (ed.), *Anweisung zum Silhouettenzeichnen und zur Kunst, sie zu verjüngen, nebst einer Einleitung von ihrem physiognomischen Nutzen*, Leipzig – Römhild 1779

BRUST 1994 — Beth Wagner Brust, *The Amazing Paper Cuttings of Hans Christian Andersen*, Boston 1994

BUCHERER – SPAMER – LEISCHING 1920 — Max Bucherer – Adolf Spamer – Julius Leisching, *Spitzenbilder, Papierschnitte, Porträtsilhouetten*, Dachau 1920

BÜLL 1963 — Reinhard Büll, *Vom Wachs. Hoechster Beiträge zur Kenntnis der Wachse I*, Frankfurt am Main, 1963

BURSILL 1840 — Například Henry Bursill, *Hand Shadows to be thrown upon the wall*, London 1840

BURY 1991 — Shirley Bury, *Jewellery 1789-1910. The International Era. Volume I 1789-1861*, Woodbridge 1991

BUSS 1913 — George Buss, *Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst- und kulturgeschichtliche studie*, Lepzig 1913

CARPIAUX 2010 — Veronique Carpiaux (ed.), *Daumier, Gavarni, Rops. Pour rire! l'invention de la silhouette*, Paris 2010

CORSEP 1909 — Anna Corsep, *Die Silhouette. Ihre Geschichte, Bedeutung und Verwendung*, Leipzig 1909

COWAN 2013 — Michael Cowan, The Ambivalence of Ornament. Silhouette Advertisements in Print and Film in Early Twentieth-Century Germany, *Art History XXXVI*, č. 4, 2013, s. 785-809

ČERMÁK 1877 — Dominik Karel Čermák, *Premonstráti v Čechách*, Praha 1877

ČERNÝ – KLOSOVÁ 1977 — František Černý – Ljuba Klosová (eds.), *Dějiny českého divadla III*, Praha 1977

ČERNÝ 1968 — František Černý (ed.), *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968

DANTE ALIGHIERI 1996 — Dante Alighieri – Vladimír Mikeš (překlad), Božská komedie. Peklo, Mělník 1996

DAUDET 1876 (?) — Alfons Daudet – Louis Schmidt (překlad), *Fromont ml. & Risler st*., Praha 1876 (?)

DE CHATELAIN 1840 — Madame de Chatelain (ed.), *Karl Fröhlich´s Frolicks with Sscissars and pen. The Rhymes translated and adapter from the originál German of Fröhlich*, London 1840

Der Prager Allegoriker I, vom 14. Erndtemonatstage 1801

DLABACZ 1815 — Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schleßien I-IV*, Prag 1815

DLOUHÝ 1913 — Jaroslav Dlouhý, Kapitola o divadle stínovém, *Český loutkář II*, č. 4-7, 1913, s. 65-68

DOOSRY 2004 — Yasmin Doosry, *Käufliche Gefühle. Freundschafts – und Glückwunschbillets des Biedermeier*, Nürnberg 2004

DUBOIS SHAW 2005 — Gwendolyn DuBois Shaw, "Moses Williams, Cutter of Profiles". Silhouettes and African American Identity in the Early Republic, *Proceedings of the American Philosophical Society CXLIX,* č. 1, 2005, s. 22-39

DUFEK 2001 — Antonín Dufek, Počátky fotografie. Čechy 1840-1860, in: Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1*, Praha 2001, s. 409-419

DUTTENHOFER 1978 — Luise Duttenhofer, *Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Faksimile-Druck von 147 Tafeln aus der Sammlung im Schiller-Nationalmusem*, Marbach 1978

DVOŘÁKOVÁ – POLÁŠEK 2006 — Hana Dvořáková – Petr Polášek, *Svět pod sklem – podoby vosku*, Brno 2006

EDOUART 1835 — Auguste Edouart, *A Treatise on Silhouette Likenesses*, London 1835

EGGELBRECHT 2010 — Harald Eggelbrecht, *Philipp Otto Runge. Scherenschnitte*, München 2010

ENGELMANN 1857 — Wilhelm Engelmann, *Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche*, Leipzig 1857

ERMER 1942 — Franc Ermer, Freude am Scherenschnitt, Stuttgart 1942

FILIP – MUSIL 2011 — Aleš Filip – Roman Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Řevnice 2011

FILIPI 1908 — Josef Jaroslav Filipi, *Nejvolnější způsoby kreslířské. Návod, jak vyučovati kreslení a malování štětcem, kreslení pérem a vystřihováním,* Praha 1908

FLIEDL 1994 — Ilsebill Barta Fliedl, Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Sabien Schulze (ed.), *Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994, s. 192-218

FÖLSING 2006 — Ulla Fölsing, Schwarzweiss oder Bunt, *Weltkunst. Die Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 76. ročník, 2. sešit, 2006, s. 64-66

FORGIONE 1999 — Nancy Forgione, „The Shadow Only". Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris, *Art Bulletin LXXXI*, č. 3, 1999, s. 490-512

FREUND 1920 — Gustav Freund, *Silhouetten schneiden und malen*, Ravensburg 1920

FRIED 1943 — Jan Fried, *V. J. Juhn. Nejstarší jihočeský malíř měst*, S. I., s. n., 1943

FRÖHLICH 1859 — Karl Fröhlich, *Neue große Silhouetten-Fibel für artige Kinder*, Breslau 1859

FRÖHLICH 1920 — Karl Fröhlich, *Karl Fröhlichs Fröhliches ABC-Buch*, München 1920

GASTL – TRAβLER 1829 — J. G. Gastl – J. G. Traßler (eds.), *Jurende´s Mährischer Wanderer. Geschäfts – und Unterhaltungsbuch für alle Provinzen des österreichischen Gesammtreiches XVII*, Brünn 1829

GLOËL 1932 — Heinrich Gloël, *Silhouetten aus der Reischkammergerichts und Wertherstadt*, Wetzlar 1932

GOMBRICH 1995 — Ernst Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995

GRAVES 1915 — Emily E. Graves, Art in Black and White as shown in the Recent Exhibition of Old and Modern Handicraft in Baltimore, *Art and Progress VI*, č. 12, 1915, s. 456-459

GREVENOR 1922 — Henrik Grevenor, Silhouetter, Oslo 1922

GUR´JANM 1960 — O. Gur´janm, *Nožnicy chudožnicy*, Moskva, 1960

HAAS 1804 — Franz Haas (ed.), *Pfeffels Gedichte III*, Wien – Prag 1804

HANÁK 1999 — Josef Hanák, *Paměti města Bzence*, Adamov 1999

HANES 2009 — Joy Ruskin Hanes, Shady Ladies. Female Silhouette Artists of the 18th Century, *Antiques Journal*, June 2009, s. 26-29

HARRISON – WOOD – GAIGER 1998 — Charles Harrison – Paul Wood – Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas II*, Malden 1998

HAUBELT 1979 — Josef Haubelt, Dějepisectví Gelasia Dobnera, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica. Monographia*, č. 80, Praha 1979

HAVLOVÁ 2014 — Mája Havlová, *Krajinář Ferdinand Runk (1764-1834)*, České Budějovice 2014

HAYEK – BÖHLER 1914 — Max Hayek – Otto Böhler, *Dr. Otto Böhler's Schattenbilder*, Vienna 1914

HEARD 2006 — Merryn Heard, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, London 2006

DE HERDT – APGAR 1985 — Anne de Herdt – Garry Apgar, Silhouettes et découpures genevoises des 18e et 19e siècles (kat. výst.), Genève 1985

HICKMAN 1971 — Peggy Hickman, *Two Centuries of Silhouettes. Celebrities in Profile*, London 1971

HICKMAN 1975 — Peggy Hickman, *Silhouettes. A Living Art*, London 1975

Historisches Museum der Stadt Wien, *Hieronymus Löschenkohl (1753-1807)* (kat. výst.), Wien 1959

HOFMANN 1979 — Werner Hofmann (ed.), *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, München 1979

HOLEŠOVSKÝ 1976 — Karel Holešovský, *Portrétní miniatura*, Praha 1976

HUBMAYER 2012 — Thomas Hubmayer, *Hieronymus Löschenkohl im Kontext der Kultur – und Sozialgeschichte des Josephinismus* (diplomová práce), Universität Wien 2012

JACKSON 1911 — E. Nevill Jackson, *The History of Silhouettes*, London 1911

JACKSON 1921 — E. Nevill Jackson, *Ancestors in Silhouette cut by August Edouart*, London 1921

JACKSON 1938 — E. Nevill Jackson, *Silhouette. Notes and Dictonary*, London 1938

JAHN – BALZER 1803 — Jan Jakub Quirin Jahn – Jan Karel Balzer (ed.), *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung, insbesondere als ein nöthiger Theil der Erziehung höherer Bestimmung behandelt*, Prag 1803

JAKUBCOVÁ – LUDVOVÁ – MAIDL 2001 — Alena Jakubcová – Jitka Ludvová – Václav Maidl, *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Prag 2001

JAKUBCOVÁ 2007 — Alena Jakubcová (et al.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007

JAKUBCOVÁ – PERNERSTORFER 2013 — Matthias J. Pernerstorfer, *Theater in Böhmen, Mären und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Wien 2013

JIRÁSEK 1885 — Alois Jirásek, *Poklad. Historický obraz z minulého století*, Praha 1885

JIRÁSEK 1895 — Alois Jirásek, *Sebrané spisy Aloise Jiráska XX, F. L. Věk, část II,* Praha 1895

JIŘÍK 1913 — František Xaver Jiřík, *Katalog výstavy miniatur a drobných podobizen* (kat. výst.), Praha 1913

JIŘÍK 1930 — F. X. Jiřík, *Miniatura a drobná podobizna v době empírové a probuzenské v Čechách*, Praha 1930

JIŘÍK 1932 — František Xaver Jiřík, *Pazaurkova sbírka skla. Průvodce výstavou*, Praha 1932

JOY 2005 — Sylvaine Joy, Le théâtre de Séraphin, Paris 2005

JUST – BŁACHOWSKI 1980 — Johannes Just – Aleksandr Błachowski, *Polnische Scherenschnitte* (kat. výst.), Dresden 1980

KANDERT 2010 — Josef Kandert, *Náboženské systémy. Člověk náboženský a jak mu porozumět*, Praha 2010

KELLNER 1941 — Ernst Kellner (ed.), *Häusliches Leben. Schattenbilder von Rudolf Koch*, Leipzig 1941

KEMP 1990 — Martin Kemp, *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990

KENAAN 2015 — Hagi Kenaan, Photography and Its Shadow, *Critical Inquiry XVI*, č. 3 (Spring 2015), s. 541-572

KENAAN 2018 — Hagi Kenaan, *Tracing Shadows. Reflections on the Origin of Painting*, s.l., s.d. Dostupné on-line: https://telaviv.academia.edu/HagiKenaan, vyhledáno 10. 4. 2018

KENNICOTT 2018 — Philip Kennicott, Before photography, the silhouette helped leave an impression, *The Washington Post*, 21. 5. 2018

KIERKEGAARD 2007 — Søren Kierkegaard – Milan Žitný (překlad), *Buď – alebo*, Bratislava 2007

KIPPENBERG 1921 — Anton Kippenberg, Die Technik der Silhouette, *Jahrbuch Kippenberg I*, 1921, s. 132-177

KLARWILL 1922 — Viktor Klarwill (ed.), *François Gonords Silhouetten aus dem Jahre 1781*, Wien — Berlin — Leipzig v München, 1922

KNAPP 1916 — Martin Knapp, *Deustche Schatten – und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten*, Dachau bei München 1916

KNEIDL 1989 — Pravoslav Kneidl, *Počátky sběratelství a strahovský kabinet kuriozit*, Praha 1989

KNIPE 2002 — Penley Knipe, Paper profiles. American portrait silhouettes, *Journal of the American Intitute for conservation XLI*, č. 3, 2002, s. 203-223

KOBER 1852 — J. L. Kober (ed.), *Album. Bibliothek deutscher Originalromane der beliebsten Schriftsteller II,* Tabor 1852

KOBRTSCH 1821 — Joseph Kobrtsch (ed.), *Winterfreund für Kinder von jedem Alter LIII*, Eger 1821

KOHLMANN 1999 — Theodor Kohlmann (et al.), *Die grosse Welt in kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Berlin 1999

KONEČNÝ 1981 — Lubomír Konečný, Malované dějiny umění. Předběžné poznámky k jedné kapitole z dějiny české historické malby 19. století, in: Marta Ottlová – Milan Pospíšil – Tomáš Vlček (eds.), *Historické vědomí v českém umění 19. století*, Praha 1981, s. 186-198

KRATOCHVÍL 2013 — Pavel Kratochvíl, *Filozofický sál Strahovského kláštera v Praze – historický vývoj a památková obnova* (bakalářská práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK 2013

KRAUSS 1977 — Rosalind Krauss, Notes on the Index. Seventies Art in America, *October III*, Spring 1977, s. 68-81

KREJCAR 1937 — Jarmil Krejcar, Překrásný kukenaj, in: idem, *Nejnovější zprávy z minulého století*, Praha 1937, s. 54-57

KREJČOVÁ 2019 — Helena Krejčová, *Navrácení identity. Katalog výstavy pořádané u příležitosti 80. výročí od zavedení norimberských zákonů v Protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2019

KROEBER 1920 — Hans Timotheus Kroeber, *Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlass von Daniel Chodowiecki*, Wiesbaden 1920

KŘÍŽOVÁ 1993 — Květa Křížová, *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha 1993

KUBÍČKOVÁ 1947-1948 — Jarmila Kubíčková, Počátky měšťanského umění v XIX. století, *Volné směry XL,* 1947-1948, s. 318-324

KUCHYNKA 1918 — Rudolf Kuchynka, Kresby v knihovně Strahovského kláštera, *Památky archeologické XXX,* č. 2-3, 1918, s. 111-117

KURZ 1872 — Hermann Kurz (ed.), *Falstaff and His Companions. Twenty-one Illustrations in Silhouette by Paul Konewka*, Boston 1872

KUZNĚCOVA 1970 — Era Kuzněcova, *Iskusstvo silueta*, Leningrad 1970

LÁBEK – MACHÁČEK 1912 — Ladislav Lábek – František Macháček, *Národopisná výstava Plzeňska*, Plzeň 1912

LAVATER 1775-1778 — Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig – Winterthur 1775-1778

LECHNER 1914 — Wilhelm Lechner, *Dr. Otto Böhler's Schattenbilder*, Vienna 1914

LEISCHING 1906 — Julius Leisching, Die Silhouette, Maehrisches Gewerbe-Museum Mitteilungen, *Zeitschrift des Verbandes Oesterr. Kunstgewerbemuseum*, č. 3, 1906, s. 34-44, č. 4, s. 49-61 a č. 5, s. 70-80

LENNEKE 1834 — O. Lenneke, *Der Silhouetteur. Der Enthüllung eines Geheimnisses den Schattenriss eines jeden Gesichts auf Glas in Gold oder Silber, mittelst einer hierin abgebildeten Maschine ganz getreu un ähnlich darzustellen. Die Anweisung das richtige Glas zu wählen u. s. w.*, Wesel 1834

LINNET 2018 — Ragni Linnet, Kierkegaard´s Approach to Pictorial Art, and to Specimens of Contemporary Visual Culture, in: Eric Ziolkowski (ed.), *Kierkegaard, Literature, and the Arts,* Northwestern 2018, s. 193-222

LIPMAN 1936 — Jean Lipman, The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento, *Art Bulletin XVIII*, č. 1, 1936, s. 54-102

LISTER 1953 — Raymond Lister, *Silhouettes, An introduction to their History and to the Art of Cutting and Painting*, London 1953

LONG 1930 — Basil Long, *Hand-list of miniature portraits and silhouettes*, London 1930

LORENZOVÁ 2005 — Helena Lorenzová, *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760-1860*, Praha 2005

LYON 2007 — John B. Lyon, „The Science of Sciences". Replication and Reproduction in Lavater´s Physiognomics, *Eighteenth-Century Studies XL*, č. 2, 2007, s. 257-277

MÁDL 1913 — Karel Boromejský Mádl, Výtvarné umění. Drobné podobizny, *Národní listy LIII*, 2. 3. 1913

Mährischer Kunstverein, *100 let kresby a stříhané silhouety Ernesta A. Potuczka*, Brno 1935

MAREŠOVÁ 2013 — Jana Marešová, *Jan Quirin Jahn a slovník dějin umění? (Počátky dějin umění v českých zemích)* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK 2013

MÄRKER 1978 — Petr Märker, *Daniel Chodowiecki. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Durchraphik* [kat. výst.], Frankurt am Main, 1978

MAŘATKA 2003 — Josef Mařatka, *Vzpomínky a záznamy*, Praha 2003

MAYOR 1940 — A. Hyatt Mayor, Silhouettes and Profile Portraits. The Mary Martin Collection, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art XXXV,* č. 3, 1940, s. 50-54

MCLEAN – MORANT – PEARSON 1928 — Ida McLearn – G. M. Morant – Karl Pearson, On the Importance of the Type Silhouette for Racial Characterisation in Anthropology, *Biometrika XXB*, č. ¾, 1928, s. 389-400

MEDVECKÝ 1968 — Ľudovít Medvecký, *Ferdinand Lütgendorff (1785-1858) a jeho škola* (kat. výst.), Bratislava 1968

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1935 — Naděžda Melniková-Papoušková, *Praha před sto lety*, Praha 1935

MERCIER 1781 — Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Neuchâtel 1781

MEUSEL 1808 — Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden teutschen Künstler: nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst-, Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland und in der Schweiz II*, Lemgo 1808

MICHOLITSCH 1906 — Adalbert Micholitsch, *Der moderne Zeichenuterricht II*, Wien 1906

MUNZAR 2014 — Zdeněk Munzar, Rakouští důstojníci napoleonských válek, jejich poválečné osudy a stopy v historické paměti, in: Marcela Zemanová – Václav Zeman (ed.), *Napoleonské války v české historické paměti a v paměti regionu*, Ústí nad Labem 2014, s. 27-48

NAEEM 2018 — Asma Naeem (ed.), *Black Out. Silhouette Then and Now*, Princeton 2018

NAGLER 1841 — Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Eilfter Band, Passe, Simon de-Powle,* München 1841

NEUMANN 2013 — Gerhard Neumann, Goethes „Zettelgen“ an Frau von Stein, in: Carsten Rohde (ed.) – Thorsten Valk (ed.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, Berlin – Boston 2013

NOISETTE 1993 — Emmanuel Noisette, Archéologie du cinéma. Le théâtre d'ombres du Chat Noir, Paris 1993

NOSTITZ-RIENECK 2013 — Marie Josefa Nostitz-Rieneck – Jan Štěpánek, *Marie Nostitzová. Akvarel jako svědek*, Beroun 2013

NOVÁK 1912 — Josef Novák, *O umělecké činnosti Vojtěcha Benedikta Juhna,* Pelhřimov 1912

NOVOTNÝ 1955 — Antonín Novotný, *Staropražská theatralia. Materialie k dějinám pražského divadelnictví*, Praha 1955

NOVOTNÝ 2006 — Antonín Novotný, *Praha od A do Z v letech 1820-1850 IV*, Praha 2006

ODDENS 2004 — Joris Oddens, Men in Black. The Silhouette Portraits of the Members of the First Dutch National Assembly, *The Rijks Museum Bulletin LXII*, č. 1, 2004, s. 25-47

OHAGE 1995 — August Ohage, „Sehr ähnlich“. Bemerkungen zu einer Lichtenberg-Silhouette und vom Silhouettenmachen überhaupt, *Lichtenberg-Jahrbuch 1994*, Saarbrücken 1995

OLIVER 1977 — Andrew Oliver, *Auguste Edouart's Silhouettes of Eminent Americans 1839-1844*, Charlottesville 1977

ORAVETZ 1930 — Vera Oravetz, *Les impressions françaises de Vienne (1567-1850),* Szeged 1930

OSBORN 1912 — Max Osborn, *Silhouette Austellung. Hohenzollern Kunstgewerbehaus* (kat. výst.), Berlin 1912

Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. 23 díl, Praha 1905

PAËRL – BOTERMANS – VAN DELFT 1979 — Hetty Paërl – Jack Botermans – Pieter Van Delft, *Ombres et Silhouettes*, Paris 1979

PAICHL 2001 — Přemysl Paichl, Historie plzeňské medicíny 1295-1948, Plzeň 2001

PAŘEZ – POKORNÝ 1995 — Jan Pařez – Pavel R. Pokorný, *Strahovská knihovna*, Praha 1995

PAŘEZ 2014 — Jan Pařez, Strahovská knihovna, In: Helena Zápalková – Libor Šturc et al., *Speculum Mundi*. *Sběratelství kláštera premonstrátů na Strahově*, Olomouc 2014, s. 15-32

PEDERSEN 2005 — L´ubica Pedersen, H. Ch. Andersen. Rozprávky z papiera, *Remeslo, umenie, dizajn VI*, č. 1, 2005, s. 18-21

PERRENON 1780a — Philipp Heinrich Perrenon (ed.), *Ausführliche Abhandlung über die Silhouetten und deren Zeichnung, Verjüngung, Verzierung und Vervielfältigung*, Frankfurt – Leipzig 1780

PERRENON 1780b — Philipp Heinrich Perrenon (ed.), *Beschreibung der Boumagie oder der Kunst, Schattenrisse auf eine gichte und sichere Art zu vervielfältigen*, Münster – Hamm 1780

PERRENON 1780c — Philipp Heinrich Perrenon (ed.), *Beschreibung eines sehr einfachen zur Verjüngung der Schattenrisse dienenden Storchschnabels, den sich jeder Liebhaber selbst verfertigen kann, nebst einem geometrischen Beweis und Tafeln über dies Werkzeug*, Münster – Hamm 1780

PLATÓN 2014 — Platón – František Novotný (překlad), *Ústava*, Praha 2014

PLINIUS SECUNDUS 1941 — Gaius Plinus Secundus – Václav Prach (překlad), *O umění a umělcích*, Praha 1941

PODŠKUBKA 2005 — Jan Podškubka, *České svobodné zednářství v průběhu XVIII. století*, Praha 2005

POKORNÁ-PURKYŇOVÁ 1944 — Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, Praha 1944

POPITZ 1972 — Klaus Popitz (ed.), *Schattenrisse*, Berlin 1972

PRAETORIUS 1717 — Johann Heinrich Praetorius, *Abhandelung der meisten Kranckheiten des menschlichen Leibes nebst derselben sicheren Cur...: Tractat wie des Menschen Neigung nach seiner Physiognomie zu erkenne*n, Hamburg 1717

Praha 1750-1850. Památky literární, umělecké a občanské, Praha 1916

PRAHL 1998 — Roman Prahl, *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800-1835*, Praha 1998

PRAHL – DIATKOVÁ 2000 — Roman Prahl – Nataša Diatková (eds.), *Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000

PRAHL 2007 — Roman Prahl (ed.), *Grafika v Praze 1800-1830 a Josef Bergler*, Olomouc 2007

PRAHL – VONDRÁČEK – SEKERA 2014 — Roman Prahl – Radim Vondráček – Martin Sekera, *Karikatura a její příbuzní: obrazový humor v českém prostředí 19. století*, Řevnice 2014

PRAHL 2019 — Roman Prahl, Umění, karikatura, publikum a veřejnost. Poznámky k vídeňské secesi, in: Marie Klimešová – Jakub Bachtík (eds.), *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica II*, Praha 2019, s. 11-48

RADOSTOVÁ 2019 — Šárka Radostová, Arabella Klinger, in: *Konfiskované osudy. Umělecké památky z německého majetku získaného československým státem a jejich severočeští majitelé*, Praha 2019, s. 395-398

REINALTER – MARKNER – OBERHAUSER – VOLK 2018 — Helmut Reinalter – Reinhard Markner – Claus Oberhauser – Peter Volk (eds.), *Aktenedition über den Wilhelmsbader Freimauer-Konvent 1782 I*, Basel 2018

REINIGER 1979 — Lotte Reiniger, Silhouettenfilm und Schattentheater (kat. výst.), München 1979

RIEDL 2005 — Mirko Riedl, Stříhané siluety. Exlibris Ernesta Augusta Potuczka-Lindenthala, in: *Sborník pro exlibris a drobnou grafiku*, Praha 2005, s. 40-42

ROBIE 1918 — Virginia Robie, The Decorative Value of the Silhouette, *The Art World III*, č. 4, 1918, s. 348-351

ROSENBLUM 1957 — Robert Rosenblum, The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, *The Art Bulletin XXXIX*, č. 4, 1957, s. 279-290

ROTHBARTH 1916 — Walter Rothbarth, Kleine Kunstnachrichte, *Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums in Brünn II*, 1916, s. 27-28

ROTHE 1920 — Richard Rothe, *Der Schwarzpapierschnitt. Dessen Geschichte, Zweck, Material, Technik, künstlerische und erzieherische Bedeutung*, Wien – Prag – Leipzig 1920

RUTHERFORD 2009 — Emma Rutherford, *Silhouette. The Art of the Shadow*, New York 2009

SCHLAFFER 1986 — Hannelore Schlaffer, *Die Scherenschnitte der Luise Duttenhofer*, Frankfurt 1986

SCHWARZ 1908 — F. Schwarz, *Über Silhouetten*, Danzig 1908

SIMONS 1988 — Patricia Simons, Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, *Journal of Socialist and Feminist Historians*, č. 25, Spring 1988, s. 4-30

SLAVÍČEK – TOMÁŠEK 2015 — Lubomír Slavíček – Petr Tomášek (eds.), *Aristokracie ducha a vkusu. Zámecká obrazárna Salm-Reifferscheidtů v Rájci nad Svitavou*, Brno 2015

SLAVÍČEK 2008 — Lubomír Slavíček, „Honestus et eruditus civis et artifex“ umělecké a knižní sbírky vzdělaných měšťanských umělců 18. století (Brno, Moravská Třebová, Praha), in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek, *Město a intelektuálové. Od středověku do roku 1848*, Praha 2008, s. 875-906

SOMMER 2009 — Monika Sommer (ed.), *Hieronymus Löschenkohl. Sensationen as dem Alten Wien* (kat. výst.), Wien 2009

Sommersche Buchdruckerei (ed.), *Theater von Kotzebue XLVI*, Prag 1822

SROKA 1989 — Gundula Sroka (et al.), *Schwarz auf weiß. Silhouetten und Scherenschnitte der Goethe-Zeit* (kat. výst.), Düsseldorf 1989

SRŠEŇ – TRMALOVÁ 2005 — Lubomír Sršeň – Olga Trmalová, *Malované miniaturní portréty. Sbírka oddělení starších českých dějin Národního muzea*, Praha 2005

SRŠEŇ 2009 — Lubomír Sršeň, Generál zamilovaný do antiky. Baron Franz Koller. Napoleonův džentlmenský pokořitel, in: *Dějiny a současnost. Kulturně historická revue XXXII*, č. 9, 2009

SRŠEŇ 2013 — Lubomír Sršeň, *Malované drobné portréty. Sbírka oddělení starších českých dějin Národního muzea*, Praha 2013

Städtische Kunstsammlung (ed.), *Schattenbilder und Scherenschnitte* (kat. výst.), Karl-Marx-Stadt 1964

STAMLER 2018 — Hannah Stamler, Black Out. Silhouettes Then and Now. Asma Naem, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 1. 5. 2018, dostupné na https://brooklynrail.org/2018/05/art_books/Black-Out-Silhouettes-Then-and-Now, vyhledáno 10. 7. 2018

STOICHITA 1997a —Victor Stoichita, Johann Caspar Lavater´s Essays on Physiognomy and the Hermeneutics of shadow, *Anthropology and Aesthetics XXXI*, Spring 1997, s. 128-138

STOICHITA 1997b — Victor I. Stoichita, *Short History of the Shadow*, London 1997

STRAKA 1920-1921 — Cyril A. Straka, První novodobý básník český. Literární silueta, *Týn. Měsíčník umělecký a literární*, č. 3-4, 1920-1921, s. 111-114

STŘÍBRNÝ 2004 — Michal Stříbrný, *Portrétní siluety ze sbírky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* (absolventská práce), Vyšší odborná škola informačních studií, Praha 2004

STUMPF 1921 — Gustav Stumpf, Schatten – und Scherenbilder aus dem Kuhländchen, *Das Kuhländchen II*, č. 1, 1921, s. 2-5 a č. 2, s. 9-11

ŠÁMAL – HOCHMUTH 2015 — Petr Šámal – Kristýna Hochmuth, *Umění inspektora. Josef Karel Burde (1779-1848)*, Praha 2015

ŠIMEK 1980 — Jaroslav Šimek, *Zvláštní fotografické postupy*, Praha 1980

ŠTEFAN – ŠPINAR 1995 — Jan Štefan – Jindřich Špinar, *Jan Jiří Balzer. Knižní ilustrace a grafika druhé poloviny 18. století*, České Budějovice 1995

THÉZELAIS 1999 — Cécile Thézelais, Les théâtres d'ombres en France, de Séraphin à Paul Vieillard, 1772-1942, Paris 1999

TOWNSHEND 1836 — Barbara Anne Townshend*, Introduction to the Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds c. in Black Paper,* London 1836

UEBE 1919 — Rudolf Uebe, Die Silhouette in der Reklamekunst, *Das Plakat X*, č. 6, 1919, s. 373-379

UHLE 1842 — N. H. Uhle, *Vollständige Silhouettenkunst*, Quedlinburg – Leipzig 1842

VIGARELLO 2012 — Georges Vigarello, *La Silhouette du XVIIIe siècle à nos jours. Naissance d´un défi*, Seuil 2012

VILÍMKOVÁ 1990 — Milada Vilímková, Ikonologický příspěvek k výzdobě průčelí Filozofického sálu knihovny Strahovského kláštera, in: *Strahovská knihovna. Sborník Památníků národního písemnictví*, roč. 20-21, Praha 1990, s. 291-296

VOIT 2006 — Petr Voit, *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006

VON BOEHN 1917 — Max von Boehn, *Miniaturen und Silhouetten. Ein Kapitel aus Kulturgeschichte und Kunst*, München 1917

VON BOEHN 2011 — Max von Boehn, *A Photographic Guide to the History of the Shadow Puppet Theatre in the West*, Milton Keynes 2011

VON LÜTGENDORFF 1906 — W. Leo von Lütgendorff, *Der Maler rund Radierer Ferdinand v. Lütgendorff (1785-1858). Sein Leben und seine Werke*, Frankfurt am Main, 1906

VON WURZBACH 1867 — Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich XVI*, Wien 1867

VONDRÁČEK 2007 — Radim Vondráček, Fantasmagorie. Zapomenutý zdroj imaginace, in: Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (eds.), *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*, Praha 2007, s. 311-324

VONDRÁČEK 2019 — Radim Vondráček, Voskové figuríny, kaligrafie a výšivky. Hranice umění na akademických výstavách raného 19. století, in: Eva Bendová – Pavla Machalíková (eds.), *Kariéra s paletou. Umělec, umění a umělectví v 19. století*, Brno 2019, s. 31-37

WALKER 2006 — Marian Walker, *Phantasmagoria. Spirits Vision, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford 2006

WEBSTER 2000 — Nesta H. Webster, *Secret Societies and subversive Movements*, Escondio 2000

WHITE – LANDIS 1930 — R. K. White – Carney Landis, Perception of silhouettes, *The American Journal of Psychology XLII*, No. 3, 1930, s. 431-435

WICKHAM 2015 — Kim Wickham, „I undo you, Master". Uncomfortable Encouners in the Work of Kara Walker, *The Comparatist XXXIX,* October 2015, s. 335-354

WINTER 1945 — Eduard Winter – Vladimír Soják (překlad), *Josefinismus a jeho dějiny. Příspěvky k duchovním dějinám Čech a Moravy 1740-1848*, Praha 1945

WINTER 2010 — Tomáš Winter, Dokumentace zločinců jako umělecký princip, in: Lucie Peisertová – Václav Petrbok – Jan Randák (eds.), *Zločin a trest v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 30. ročníku sympozia k problematice 19. století*, Plzeň 2010, s. 301-307

WITTLICH 2008 — Petr Wittlich, Smrt Orfeova, *Umění LVI*, č. 2, 2008, s. 128-133

VON WOLTMANN 1815 — Karl Ludwig von Woltmann (ed.), *Deustche Blätter III,* Prag - Berlin 1815

ZUMAN 1934 — František Zuman, *České filigrány z první polovice XIX. století*, Praha 1934

Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst XV 1824

Brünner Zeitung 8. 3. 1781

Der Floh 1868-1910

Der Wanderer 3. 3. 1834

Český deník 9. 4. 1912 a 10. 4. 1912

Journal de Paris 28. 1. 1788

Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung 1781-1814

Kaiserlich-königliche privilegirte Prager Zeitung 1814-1824

Karlesbader Kurliste 1794-1949

Kraméryusowy Cýs. k. Pražské Posstowské Nowiny 1789-1821

Marienbader Tagblatt 30. 8. 1899, 22. 8. 1904

Marienbader Zeitung 29. 8. 1907, 1. 9. 1907

Nový Paleček 1887-1900

Obnova 21. 9. 1906 a 23. 11. 1906

Paleček 1841-1847, 1872-1887

Prager Interessante Nachrichten 1781

Prager patriotische Oekonomie- Handlungs- und Industrial Zeitschrift a *Kaiserliche königliche Prager Oberpostamtszeitung* 1803-1806

Prager Volkzeitung 4. 4. 1980

Světozor 1880-1911

Vlastenecký poutník ročník 19, číslo 73, 1887

Wiener Caricaturen 1881-1910

Wiener Zeitung 1766-1803

Zlatá Praha 25. 3. 1904

XI. Seznam vyobrazení

Tato práce obsahuje výběrový katalog, který je součástí přílohy „b“. V textu byla nicméně zmíněna řada siluet, siluetových ilustrací a se siluetami souvisejících předmětů, které do katalogové části nelze zařadit. Z toho důvodu jsou na tomto místě zařezena samostatná vyobrazení, na něž bylo v textu odkázáno a bez nichž by byla obrazová část práce neúplná.

1. Titulní strana katalogu Výstavy siluet v Moravském průmyslovém museu v Brně roku 1906. Foto: autorka

2. Titulní strana katalogu Výstavy miniatur a drobných podobizen v Umělecko-průmyslovém museu v Praze roku 1913. Foto: autorka

3. John Flaxman, portrétní medailon Josefa II., okolo 1788, kamenina typu jasper, výška 11,5 cm, Nottingham, Felix Joseph Collection, Castle Museum. Reprodukce z: Werner Hofmann (ed.), *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, München 1979, s. 90

4. Barbara Anne Townshend, Introduction to the Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds, &c. in Black Paper (London Printed for Edward Orme), 1815–1816, Winterthur Museum and Library. Reprodukce z: Penley Knipe, Paper profiles. American portrait silhouettes, *Journal of the American Intitute for conservation XLI*, č. 3, 2002, s. 203-223, vyobrazení č. 5

5. Jacob Spornberg, protějškové siluety dam z rodiny Anstey, 1792, malba na konvexně vypouklém skleněném medailonu, typ tzv, etruských profilů, sbírka v Knolle. Reprodukce z: E. Neville Jackson, *Silhouette. Notes and Dictionary*, London 1938, nepag.

6. Luise Duttenhofer, Friedrich von Matthisson při ranním čaji, počátek 19. století, vystřihovaná silueta z černého papíru. Reprodukce z: George Buss, *Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst- und kulturgeschichtliche studie*, Lepzig 1913, vyobrazení č. 1

7. David Allan, The Origin of Painting / The Maid of Corinth (Počátky malířství / Korintská dívka), 1775, olejomalba, 38,7 x 31 cm, Scottish National Gallery Of Modern Art, přír. č. NG 612. Reprodukce z: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/29630/origin-painting-maid-corinth, vyhledáno 15. 4. 2020

8. Joseph Wright of Derby, The Corinthian Maid (Korintská dívka), okolo 1784, olejomalba, 106,3 x 130,8 cm, National Gallery of Art, přír. č. 1983.1.46. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Wright_of_Derby._The_Corinthian_Maid._c.1782-5..jpg, vyhledáno 15. 4. 2020

9. Jean Ouvrier podle Johanna Eleazara Zeissiga zvaného Schenau, La Lanterne Magique (Magická lucerna), 1750, grafický list. Reprodukce z: *Magasin Pittoresque* ze dne 1. 9. 1855

10. Titulní strana reedice prvního dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1775) z roku 1968. Foto: autorka

11. Ilustrace tzv. Sesselrahme z druhého dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1776) z reedice z roku 1968, s. 93. Foto: autorka

12. Daniel Chodowiecki, silueta tzv. maloměstského zvědavce, konec 18. století. Reprodukce z: Hans Timotheus Kroeber, *Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlass von Daniel Chodowiecki*, Wiesbaden 1920, s. 117

12a. Daniel Chodowiecki, list s profilovými portréty a siluetami ze sbírky J. K. Lavatera, kolem roku 1780, papír, tuš. Reprodukce z: Hamburger Kunsthalle, *Cut. Scherenschnitte 1970-2010* (kat. výst.), Hamburg 2010, s. 11

13. Titulní strana příručky *Anweisung zum Silhouettenzeichnen und zur Kunst, sie zu verjüngen, nebst einer Einleitung von ihrem physiognomischen Nutzen,* 1779. Foto: autorka.

14. Titulní strana příručky *Ausführliche Abhandlung über die Silhouetten und deren Zeichnung, Verjüngung, Verzierung und Vervielfältigung*, 1780. Foto: autorka.

15. Titulní strana příručky *Beschreibung der Boumagie oder der Kunst, Schattenrisse auf eine gichte und sichere Art zu vervielfältigen*, 1780. Foto: autorka.

16. Ilustrace pantografu z příručky *Beschreibung eines sehr einfachen, zur Verjüngung*, 1780. Foto: autorka.

17. Titulní strana knihy Augusta Edouarta *A treatise on Silhouette Likenesses* se siluetou Johanna Kaspara Lavatera, 1835. Foto: autorka.

18. Kresba Gillese-Louise Chrétiena jeho vynálezu fyzionotrace a portrét Thomase Jeffersona sestrojený pomocí tohoto přístroje z roku 1805. Reprodukce z: Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat,* New Have, 1990, s. 186, 187

19. Ilustrace z druhého dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1776) z reedice z roku 1968, vyobrazení č. VII. Foto: autorka

20. Titulní strana knihy Philippine Knigge *Versuch einer Logic für Frauenzimmer*, 1789. Foto: autorka

21. Daniel Chodowiecki, knižní či časopisová ilustrace s motivem siluety, lept, přibližně 80. léta 18. století, Grafická sbírka Královské kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. GS 3551. Foto: autorka

22. Daniel Chodowiecki, knižní či časopisová ilustrace s motivem siluety, lept, 13,4 x 18,5 cm, přibližně 80. léta 18. století, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 31258. Foto: autorka

23. Daniel Chodowiecki, silueta dámy z kovolutu 12 vyobrazení – pravděpodobně ilustrace ke kalendáři, 80.-90. léta 18. století, lept, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 1641. Foto: autorka

24. Daniel Chodowiecki, ilustrace k románu *Utrpení mladého Werthera* (1774), scéna Werther na úmrtním loži, 1775, mědiryt. Reprodukce z: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (vydavatel M. Hecker), Leipzig 1922

25. Johann Wolfgang Goethe [tradičně připisováno], Dámy z prostředí výmarského dvora, 70.-80. léta 18. století, siluety vystřihované z černého papíru. Reprodukce z: *Schattenbilder aus der Entstehungszeit der klassischen deutschen Literatur in Weimar* z roku 1976, vyobrazení č. 7

26. Ukázka tzv. Uniformsilhouette, 1799-1855, malované siluety. Reprodukce z: Ernst Biesalski, *Scherenschnitt und Schattenrisse: kleine Geschichte der Silhouettenkunst*, München 1964, nepag.

27. Titulní strana knihy *Silhouettes by Paul Konewka* (New York 1870). Foto: autorka.

28. Johann Hieronymus Löschenkohl, Dáma hrající na spinet, 1785, akvarel a tuš, 17 x 10,7 cm, Wien Museum, inv. č. 56.345. Reprodukce z: Monika Sommer (ed.), *Hieronymus Löschenkohl, Sensationen aus dem alten Wien* (kat. výst.), Wien 2009, s. 27

29. Johann Hieronymus Löschenkohl, *Theaterkalender für das Jahr 1788*, 1787, album s pevnou vazbou obsahující 57 grafických siluet, 10,5 x 6,3 cm, Wien Museum, inv. č. 196.220. Reprodukce z: Monika Sommer (ed.), *Hieronymus Löschenkohl, Sensationen aus dem alten Wien* (kat. výst.), Wien 2009, s. 223

30. První reklama Françoise Gonorda ve *Wiener Zeitung* ze dne 15. dubna 1780. Foto: autorka.

31. Nejpodrobnější reklama Françoise Gonorda ve *Wiener Zeitung* ze dne 23. srpna 1780. Foto: autorka.

32. Reklama Françoise Gonorda informující o jeho návratu z Prahy do Vídně ve *Wiener Zeitung* ze dne 7. února 1781. Foto: autorka.

33. Reklama Françoise Gonorda na *Collection de l´Illustre Noblesse de Vienne, d´Hongrie et de Prague* ve *Wiener Zeitung* ze dne 4. července 1781. Foto: autorka.

34. Reklama Françoise Gonorda informující o jeho ateliéru v Palais Royal ze *Journal de Paris* ze dne 28. ledna 1788. Foto: autorka.

35. Reklama Wilhelma Ackermanna ve *Wiener Zeitung* ze dne 26. dubna 1780. Foto: autorka.

36. Reklama Wilhelma Ackermanna ve *Wiener Zeitung* ze dne 24. března 1792. Foto: autorka.

37. Anglická silueta typu „Conversation Piece“, 1782, malba tuší na kartonu, Victoria and Albert Museum. Reprodukce z: E. Neville Jackson, *Silhouette. Notes and Dictionary*, London 1938, nepag.

38. Francis Torond, James a Florence Lowtherovi hrající karty, malba tuší na papíře, konec 18. století. Reprodukce z: Emma Rutherford, Silhouette. *The Art of the Shadow*, New York 2009, s. 26

39. Kara Walker, Slavery! Slavery!, 1997, vystřihované papírové siluety přilepené na zdi. Reprodukce z: https://www.sikkemajenkinsco.com/kara-walker, vyhledáno 15. 4. 2020

40. F. G. Sideau, silueta carevny Kateřiny II. Veliké z alba *La cour de l´ impératrice Cathérine II ses collaborateurs et son entourage / Двор императрицы Екатерины II, ее сотрудники*
и приближенные a titulní list tohoto alba, 1781-1783, reedice z roku 1899. Foto: autorka.

41. Konstantin Andrejevič Somov, ilustrace č. 25 ke *Knize markýzi. Sbírce poezie a prózy*, 1918. Foto: autorka.

42. Štít průčelí Filozofického sálu Strahovské knihovny, 1785. Foto: autorka.

43. Jean Charles François podle Johanna Baptisty Floriana Zeisse, portrét budoucího císaře Josefa II., 1751, lept, list 24,8 x 17,2 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-28.529. Foto: autorka.

44. Jakob Schmutzer podle bronzové busty od Jeana Hagenauera, grafický portrét prince Kaunitze Rietberga, 1786, mědirytina, list 62 x 55,7 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-28.521. Foto: autorka

45. Wilhelm Rücker (1720-1774), Josef II., lept a mědiryt, Národní památkový ústav, Územní památková správa v Kroměříži, státní zámek Lysice, inv. č. LS05226. Reprodukce z: http://lysice.jabli.cz/Josef-II-Habsbursko-Lotrinsky-9212.html, vyhledáno 15. 4. 2020

46. Johann Hieronymus Löschenkohl, Oslavy nového roku ve Vídni, 1782, kolorovaný mědiryt, 62,3 x 86 cm, Wien Museum, inv. č. 93.853/2. Reprodukce z: Monika Sommer (ed.), *Hieronymus Löschenkohl, Sensationen aus dem alten Wien* (kat. výst.), Wien 2009, s. 60

47. L. Rados podle G. B. Bosia, portrét Carlo Bonneta, přibližně 80. léta 18. století, grafika. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Bonnet._Etching_by_L._Rados_after_G._B._Bosio._Wellcome_V0000652.jpg, vyhledáno 8. 4. 2020

48. Johann Rudolf Schellenberg, portrét Daniela Chodowieckého, před rokem 1775, grafika. Reprodukce z: Mary Lynn Johnson, Blake's Engravings for Lavater's Physiognomy. Overdue Credit to Chodowiecki, Schellenberg, and Lips, *Blake/An Illustrated Quarterly XXXVIII*, č. 2, Fall 2004, s. 52-74, vyobrazení s. 59

49. Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg, Kašpar Maria hrabě ze Šternberka z cyklu *Album de la Noblesse*, 1820, mědirytina, 9,7 x 6,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. R 203.031-203.120. Foto: autorka

50. Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg, Jan Nepomuk Nostitze-Rieneck z cyklu *Album de la Noblesse*, 1820, mědirytina, 9,7 x 6,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. R 203.031-203.120. Foto: autorka

51. Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg, portrét vraha Maçona s vyobrazením jeho posledního zločinu, 1815, mědirytina, Národní galerie v Praze, inv. č. R 136.750. Foto: autorka

52. Miniaturní podobizna Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty, konec 18. století, malba na perleťové destičce, průměr 6,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 11.465. Foto: autorka

53. Miniaturní podobizna Ludvíka XVI., Marie Antoinetty a jejich syna Ludvíka Karla, konec 18. století, malba akvarelem a kvašem na slonovinové destičce, průměr 11 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-31.385. Foto: autorka

54. Miniaturní podobizna dvou dam a jednoho pána, počátek 19. století, malba na slonovině, mosazný rámeček, 7,5 x 7 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 5.164. Foto: autorka

55. Miniatura děvčátka s květinou, 1825-1830, olejomalba na plechové destičce, 14,3 x 11,5cm, Národní muzeum, inv. č. H2-15.142. Reprodukce z: Lubomír Sršeň, *Malované drobné portréty. Sbírka oddělení starších českých dějin Národního muzea*, Praha 2013, s. 181

56. Josef Lavos, František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid, 1820, olejomalba, 93 x 78,5 cm (včetně rámu), Národní muzeum, inv. č. H2-11.813. Foto: Radovan Boček (pro NM)

57. Vincenze Abbati, František baron Kollerr, 1821-1826, olejomalba, 81 x 64 cm, (včetně rámu), Národní muzeum, inv. č. H2-7.377. Foto: Olga Tlapáková (pro NM)

58. Josef Bergler, Portrét krajináře Ferdinanda Runka, 1802, olejomalba, Salzburg Museum Carolino Augusteum. Reprodukce z: Mája Havlová, *Krajinář Ferdinand Runk* (1764-1834), České Budějovice 2014, s. 45

59. Marie Eleonora ze Schwarzenbergu, portrét vychovatele Feldegga, 1809, kresba tužkou a uhlem, SOA Třeboň, sbírka alb č. 79. Reprodukce z: Mája Havlová, *Krajinář Ferdinand Runk* (1764-1834), České Budějovice 2014, s. 109

60. Jean Ouvrier podle Johanna Eleazara Zeissiga zvaného Schenau, L´origine de la peinture (Počátek malířství), 70.-80. léta 18. století, lept a rytina, 48,5 x 33,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, přír. číslo 2012.136.839. Reprodukce z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416831, vyhledáno 16. 4. 2020

61. Obraz na motivy malby Johanna Eleazara Schenaua L´origine de la peinture, před rokem 1788, olejomalba, [rozměry a současné umístění neznámé]. Reprodukce z: Anton Kippenberg, Die Technik der Silhouette, *Jahrbuch Kippenberg I*, 1921, s. 132-177, vyobrazení na s. 145

62. Domenico Cunego podle Davida Allana, The Origin of Painting (Počátek malířství), 1776, lept, 45,1 x 33,5 cm, National galleries Scotland, přír. č. DLOAN 1.1. Reprodukce z: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/39745/origin-painting, vyhledáno 16. 4. 2020

63. Voskový portrét probošta Vojtěcha Benedikta Juhna signovaný „Berg“, 1839, 11,7 x 1,8 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 97.871. Foto: autorka

64. Voskový portrét císaře Leopolda II., konec 18. století, 13,5 x 11,3 cm, Národní muzeum, inv. č. 155.573. Foto: Lubomír Sršeň (pro NM)

65. Protějškové voskové portréty neznámých manželů, 80. léta 19. století, 18,7 x 15 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-181.014 a H2-181.015. Foto: Lubomír Sršeň (pro NM)

66. Voskový portrét Emilie Oštádalové – detail, druhá polovina 19. století, 17 x 14 cm, Moravská galerie v Brně, inv. č. 28.688. Foto: autorka

67. Voskový portrét maršála Gebharda Leberechta von Blücher (1742-1819) na břidlicové podložce, počátek 19. století, Národní muzeum, inv. č. H2-3.752. Foto: Lubomír Sršeň (pro NM)

68. Miniaturní protějškové portréty dámy a pána ze slonoviny podložené černým sametem, první čtvrtina 19. století, 20 x 15,5 cm (včetně rámu), Národní muzeum, inv. č. H2-33.107. Foto: Lubomír Sršeň (pro NM)

69. Drobný reliéfní portrét Ludvíka XVI., konec 18. století, keramická hmota, průměr 10 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-32.370. Foto: Lubomír Sršeň (pro NM)

70. Drobný reliéfní portrét Adama hraběte Potockého, třetí čtvrtina 19. století, mramor, 18,5 x 17,5 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-181.012. Foto: Lubomír Sršeň (pro NM)

71. Drobný reliéfní portrét neznámé dámy, konec 18. století, sádra, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 79.203. Foto: autorka

72. Drobný malovaný portrét hraběte Františka Paula de Hartiga od Johanna Kleinharta, 1787, malba tuší v odstínech šedé, 15,6 x 10,1 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. DK 4.649. Reprodukce z: Roman Prahl – Nataša Diatková, *Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000, s. 117

73. Ilustrace v podobě mincí s profilovými portréty z prvního dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1776) z reedice z roku 1968, s. 102. Foto: autorka

74. Vystřihovánka zahradního zátiší signovaná „C. S. Grohl", 1819, vystřihovánka z černého lesklého papíru, 9,6 x 7,7 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-25.487. Foto: autorka

75. Ukázka tří listů z knihy s vlepenými výstřižky a siluetami, počátek 19. století, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie, R 184.023/47, 94, 96. Foto: autorka

76. Portrétní vystřihovánka zobrazující Johanna Aloise Senefeldera, součást většího konvolutu, druhá polovina 19. století, Národopisné oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 13.042. Foto: autorka

77. Portrétní vystřihovánka zobrazující Martina Luthera, součást většího konvolutu, druhá polovina 19. století, 17 x 10 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 17.172/1. Foto: autorka

78. Průsvitka s motivy postav z komedie dell´arte, okolo roku 1780, Jihočeské muzeum v českých Budějovicích, inv. č. 1451/1956-55. Reprodukce z: František Černý (ed.), *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, s. 211

79. Vystřihovánka s motivem panského kočáru v přírodě, druhá třetina 19. století, Uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 13.673. Foto: autorka

80. Fr. Chvojka, vystřihovaná papírová krajka s loveckými motivy, 1884, Uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 14.155. Foto: autorka

81. Vystřihovánka s motivem Ukřižování, první polovina 19. století, Uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 13.678. Foto: autorka

82. Vystřihovánka v podobě krucifixu ve florálním orámování, počátek 20. století, Národopisné oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 6.080. Foto: autorka

83. Kněžna Kristina Clary-Aldringenová, rozená de Ligne, ve svém salónu vídeňského paláce Clary-Aldringenů – detail se zástěnou s vystřihovánkami, kolem roku 1820, akvarel, 20,2 x 27,3 cm, inv. č. Teplice 7267/VE 3056, 416, 467. Reprodukce z: Květa Křížová, *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha 1993, s. 95

84. Eleonora z Auerspergu, část dopisu s vystřihovanou růží se signaturou „El. Auersperg“, 1925-1934, Národní památkový ústav, Územní památková správa na Sychrově, Státní zámek Grabštejn, inv. č. GR988. Foto: NPÚ

85. Henrietta z Rittersbergu, vystřihované květiny, kolem roku 1830, nalepeno na kartonu o rozměrech 37 x 29 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 12.513/a. Foto: autorka

86. Philipp Otto Runge, vystřihovaná chrpa, přelom 18. a 19. století. Reprodukce z: Cornelia Richter, *Philipp Otto Runge. Ich weiß eine schöne Blume. Werkverzeichnis der Scherenschnitte*, Munich 1981, s. 130, vyobrazení č. 132

87. Vzorníkový list pro tvorbu siluet a vystřihovánek, poslední čtvrtina 19. století, opatřeno grafickou značkou „J. F. S. i. E. Nro. 51“, karton 36 x 41,3 cm. Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. GS 10.570/1. Foto: autorka

88. Marie von Helofsky, vystřihovánka s motivem ševce, karton 28,5 x 36,5 cm, 1939-1940, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 25.766/1. Foto: autorka

89. Marie von Helofsky, vystřihovánka s motivem Šípkové Růženky, karton 28,5 x 36,5 cm, 1939-1940, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 25.766/5. Foto: autorka

90. Titulní strana příručky Bedřicha Brosmana *Vystřihovánky, průplety, tisky a vzornice na vyšším stupni obecné a ve škole měšťanské* z roku 1922. Foto: autorka

91. Strana se vzory k vystřihování portrétních siluet, lidských postav a figur pro stínové divadlo z příručky Bedřicha Brosmana *Vystřihovánky, průplety, tisky a vzornice na vyšším stupni obecné a ve škole měšťanské* z roku 1922. Foto: autorka

92. Dvě strany s ukázkou tvorby siluet z příručky Josefa Jaroslava Filipiho *Nejvolnější způsoby kreslířské. Návod, jak vyučovati kreslení a malování štětcem, kreslení pérem a vystřihování* z roku 1908. Foto: autorka

93. Scéna z představení *Zakletý Chalif* amatérského divadla v pražských Čakovicích, premiéra proběhla roku 1910. Reprodukce z: Jaroslav Dlouhý, Kapitola o divadle stínovém, *Český loutkář II*, č. 4-7, 1913, s. 67

94. Scéna z recitačního pásma čínské poezie *Věčná písmena* pražského amatérského divadelního souboru Kruh Praha, 1943. Reprodukce z: Jan Brabec (et al.), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 543

95. Titulní strana příručky M. Knappa *Žerty a švandy. Sbírka scén, pantomim, deklamací a stínových obrazů ku zábavám sylvestrovským, masopustním, výletům atd.* z roku 1895. Foto: autorka

96. Tři stránky z příručky Bedřicha Brosmana *Divadla, stínové obrazy a hry. Podrobný návod se 107 obrázky v textu* z roku 1923 s ukázkou průsvitky, postav pro stínové divadlo a stínohry. Foto: autorka

97. Reklama Josefa Vilímka na *Živé stíny* z *Humoristických listů* ze dne 23.12. 1882. Foto: autorka

98. Strana názorných ukázek tvorby stínů *Nové živé stíny anglického ombromana Treveye* ze *Světozoru* ze dne 21.10.1887. Foto: autorka

99. Silueta Apollona Belvederského ze sbírek Národního památkového ústavu, Územní památková správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí (HM3763-03767) a její srovnání s ilustrací z prvního dílu *Physiognomische Fragmente*, XIV. Fragment *Von der Harmonie.* Foto: NPÚ a autorka

100. Jan Karel Balzer podle Jana Jakuba Quirina Jahna, ilustrace č. VI ze vzorníku *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung*, *insbesondere als ein nöthiger Theil der Erziehung höherer Bestimmung behandelt* z roku 1803. Národní knihovna České republiky, sign. cnb001798653. Foto: autorka

101. Josef Bergler, *Phisiognomiker*, 1805, grafika, 9,5 x 7,5 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 4.683. Reprodukce z: Roman Prahl (ed.), *Grafika v Praze 1800-1830 a Josef Bergler*, Olomouc 2007, s. 254

102. Josef Bergler, *Graniognomiker*, 1805, grafika, 9,7 x 7,3 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 4.653. Reprodukce z: Prahl (ed.), *Grafika v Praze 1800-1830 a Josef Bergler*, Olomouc 2007, s. 254

103. Silueta německého botanika Johanna Gottlieba Gleditsche, třetí čtvrtina 18. století, dřevoryt, 15,5 x 13,2 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 21.034. Foto: autorka

104. D. Berger podle kresby Wagenera, Grafická podobizna německého botanika Johanna Gottlieba Gleditsche z profilu, 1789, Österreichische Nationalbibliothek – Porträtsammlung, inv. č. PORT_00083132_01. Reprodukce z: https://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=7562821, vyhledáno 16. 4. 2020

105. Reklama pana Heidla bytem ve Šporkově ulici v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 30. 7. 1791. Foto: autorka

106. Reklama Schönfedova knihkupectví na grafický list se skrytými siluetami *Vier geheimverborgene Silhouetten von ausserordentlicher Aehnlichkeit des unglücklichen König und der Königin von Frankreich, wie auch des König sund Königin von England* v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 29. 4. 1794. Foto: autorka

107. Oznámení v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 23. 8. 1791 o nálezu šperku se siluetou. Foto: autorka

108. Reklama siluetisty Ostermayera v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 3. 7. 1792. Foto: autorka

109. Ukázka rytých a vytlačovaných detailů do papíru – suchá cesta. Foto: Olga Trmalová

110. Ukázka vytlačovaných detailů do papíru – mokrá cesta. Foto: Olga Trmalová

111. Adolf Kašpar, ilustrace knihy *Babička. Obrazy z venkovského života* Boženy Němcové, 1903. Reprodukce: Božena Němcová, *Babička. Obrazy z venkovského života*, Praha (Česká grafická unie v Praze, 20. vydání), 1941, nepag.

112. Scéna z televizního seriálu F. L. Věk, 1970, scénografie Jan Zázvorka. Reprodukce z: https://www.youtube.com/results?search_query=F.+L.+V%C4%9Bk, vyhledáno 16. 4. 2020

113. Johann Hieronymus Löschenkohl, Wertherovi přátelé, kolorovaný mědiryt, 39,5 x 51 cm, 1781, Wien Museum inv. č. 159.300. Reprodukce z: Monika Sommer (ed.), *Hieronymus Löschenkohl, Sensationen aus dem alten Wien* (kat. výst.), Wien 2009, s. 87

114. Ilustrace č. 42 z knihy Richarda Rotheho *Der Schwarzpapierschnitt*. *Dessen Geschichte, Zweck, Material, Technik, künstlerische znd erzieherische Bedeutung* z roku 1920. Foto: autorka

115. Karel II. Schwarzenberg, Bedřich Schwarzenberg ve světnici své lovecké chaty, 1817-20, kresba tužkou, 21,5 x 30 cm, Orlík inv. č 203279/79. Reprodukce z: Květa Křížová, *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha 1993, s. 54

116. Salón Ficquelmontů s dvouletou Alžbětou A. Ficquelmontovou v Neapoli – detail, 1827, olej na plátně, 31,5 x 43,5 cm, Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. 7210/VE 3120, 264, 70. Reprodukce z: Květa Křížová, *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha 1993, s. 88

117. Pohled do biedermeierového interiéru, kolem 1850, kvaš 11 x 16 cm. Reprodukce z: fotografie byla zveřejněna na webových stránkách aukčního domu Kunst-Auktionshaus Wendl v Rudolstadt pod katalogovým číslem 3619, https://veryimportantlot.com/en/lot/view/biedermeier-interieur-204557, vyhledáno 16. 4. 2020

118. Josef Sotira, Salón Ficquelmontů s desetiletou Alžbětou A. Ficquelmontovou v ruském Petrohradě – detail, 1835, akvarel, Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. Teplice 7249/VE 3123. Reprodukce z: Květa Křížová, *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha 1993, s. 91

119. Hermann Graf, Biedermeier-Interieur (Místnost v biedermeirovém stylu), 1907, olejomalba, 56 x 46 cm. Reprodukce z: fotografie byla zveřejněna na webových stránkách Artnet, http://www.artnet.com/artists/hermann-graf/biedermeier-interieur-oNJVi_aLe56qP-vZJB2pfQ2, vyhledáno 16. 4. 2020

120. Robert Scheffer, Junge Frau im Biedermeier-Interieur (Mladá dáma v biedermeierovém interiéru), 1917, olejomalba, 100 x 78 cm. Reprodukce z: fotografie byla zveřejněna na webových stránkách aukčního domu Hampel Fine Art Auctions München, https://www.hampel-auctions.com/a/Robert-Scheffer-1859-1934.html?a=84&s=233&id=90370&q=7597&kid=7597&qa=, vyhledáno 16. 4. 2020

121. John Lewis Krimmel, Country Wedding (Venkovská svatba), 1820, olejomalba. Reprodukce z: https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8CEGAK&titlepainting=%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%8C%D0%B1%D1%83%20&artistname=John%20Lewis%20Krimmel, vyhledáno 16. 4. 2020

122. Leopold von Kalckreuth, Der Dorfschulze (Vesnický starosta), 1890, olejomalba, 84,9 x 70,5 cm, Hamburger Kunsthalle, inv. č. HK-2726. Reprodukce: https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-2726, vyhledáno 16. 4. 2020

123. Antonín Dvořák, Z týdne svatojánského – detail, 1854, olejomalba, 50,5 x 41 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 798. Reprodukce z: Roman Prahl, *Od práce k zábavě. Podoby volného času v umění XIX. století*, Plzeň 2020, s. 21

124. Johann Friedrich Anthing, Abraham a David Rentgenovi, 1784-1786, vystřihovaná silueta s domalovávanými detaily, 45,3 x 60,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, přír. č. 48.73.1. Reprodukce z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/90043611, vyhledáno 16. 4. 2020

125. Auguste Edouart, Rodina manželů Leových, 1843, vystřihovaná silueta na malovaném pozadí. Reprodukce z: E. Nevill Jackson, *The History of Silhouettes*, London 1911, obrazová příloha č. XXIV

126. Portrét neznámé dámy, přelom 18. a 19. století, olejomalba, 62 x 52 cm, https://cz.pinterest.com/pin/234609461824489107/, vyhledáno 10. 3. 2020

127. Rozkládací psací stůl královny Luisy Hohenzollern s intarzií ve formě siluety dítěte, přelom 18. a 19. století. Reprodukce z: Max von Boehn, *Miniaturen und Silhouetten. Ein Kapitel aus Kulturgeschichte und Kunst*, München 1917, s. 201

128. Stolní hodiny francouzské produkce z dílny Jeana Baptista Charlese dit le Jeune, 1810-1815. Reprodukce z: webové stránky aukčního portálu Chayette & Cheval, položka číslo 150, http://www.chayette-cheval.com/html/fiche.jsp?id=6741063, vyhledáno 12. 2. 2020

129. Pohlednice ve tvaru lázeňského kalíšku „Gruss aus Marienbad“ se siluetou britského krále Eduarda VII, 1902. Foto: autorka

130. Hudební skladatel Vincenc Mašek, silueta z památníku jeho dcery, po roce 1798, malba tuší, Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Památníčky, č. přír. 66/41. Reprodukce z: Alena Jakubcová (et al.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007, s. 364

131. Silueta tanečníka, herce a zpěváka Františka Xavera Jiříka z *Almanach der Operngesellschaft des Fürsten Johann Nepomuk Erdödy* vydaného v Prešpurku roku 1787, grafika. Reprodukce z: Alena Jakubcová – Matthias J. Pernerstorfer, *Theater in Böhmen, Mären und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Wien 2013, s. 2019, s. 219

132. Auguste Edouart, silueta-autoportrét z *Treatise on Likeness* (1835) z roku 1825. Foto: autorka

133. Auguste Edouart, silueta-autoportrét, 1828, silueta vystřihovaná z černého papíru. Reprodukce z: E. Neville Jackson, *Ancestors in Silhouette cut by August Edouart*, London 1921, nepag.

134. Wilhelm Müller, silueta-autoportrét, kolem 1840, silueta vystřihovaná z černého papíru, 12,1 × 21,8 cm, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, přír. č. 1910-28-1. Reprodukce z: http://cprhw.tt/o/2B7TP/, vyhledáno 16. 4. 2020

135. Otto Böhler, silueta-autoportrét, počátek 19. století, grafika. Reprodukce z: Wilhelm Lechner, *Dr. Otto Böhler's Schattenbilder*, Vienna 1914, s. 20

136. Paul Konewka, silueta-autoportrét, silueta vystřihovaná z černého papíru, Reprodukce z: Johannes Trojan, Paul Konewka. Ein Erinnerungsblatt, In: *Velhagen & Klasings Monatshefte I,* 1891/91, s. 177

137. François Gonord, silueta Josefa Emanuela Canala hraběte von Malabaila, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování. Reprodukce z: Viktor Klarwill

(ed.), *François Gonords Silhouetten aus dem Jahre 1781*, Wien — Berlin — Leipzig v München, 1922, s. 39

138. François Gonord, silueta Kristiána Filipa hraběte Clam-Gallase, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování. Reprodukce z: Viktor Klarwill (ed.), *François Gonords Silhouetten aus dem Jahre 1781*, Wien — Berlin — Leipzig v München, 1922, s. 41

139. François Gonord, silueta královéhradeckého biskupa Johanna Leopolda von Hay, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování. Reprodukce z: Viktor Klarwill (ed.), *François Gonords Silhouetten aus dem Jahre 1781*, Wien — Berlin — Leipzig v München, 1922, s. 79

140. François Gonord, silueta malíře Ludvíka Kohla, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování. Reprodukce z: Viktor Klarwill (ed.), *François Gonords Silhouetten aus dem Jahre 1781*, Wien — Berlin — Leipzig v München, 1922, s. 101

141. Jan Berka, navštívenka siluetisty Schmida, přelom 18. a 19. století, lept, 6 x 9 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv č. R 38.728. Foto: autorka

142. Jan Balzer podle Jana Jakuba Quirina Jahna, portrét Kašpara Royka, 1787, mědiryt, 26,4 x 17,3 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-28.579. Foto: Jana Kuříková (pro NM)

143. Jan Berka, Ženské poprsí z profilu, signováno „Io. Berka fecit“, přelom 18. a 19. století, lept, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv č. R 255. Foto: autorka

144. Jan Berka, portrét Giacoma Casanovy z frontispisu Casanovy knihy *Icosameron ou histoire d'Edouard, et d'Elisabeth qui passèrent quatre vingts ans chez les Mégramicres habitante aborigènes du Protocosme dans l'interieur de notre globe, traduite de l'anglois par Jacques Casanova de Seingalt Vénitien Docteur èn lois Bibliothécaire de Monsieur le Comte de Waldstein seigneur de Dux Chambellan de S.M.I.R.A.* (Praha 1788). Foto: autorka

145. Siluetové reklama na domácí spotřebiče z časopisu *Der Floh* ze dne 18. prosince 1881. Foto: autorka

146. Siluetové reklama na šermířské potřeby z časopisu *Der Floh* ze dne 27. září 1891. Foto: autorka

147. Siluetové reklama na ústecký ztužený tuk Ceres z časopisu *Der Floh* ze dne 4. listopadu 1906. Foto: autorka

148. Siluetové reklama na žvýkací pastilky z časopisu *Der Floh* ze dne 20. října 1907. Foto: autorka

149. Siluetové reklama na koňské deky z časopisu *Wiener Caricatur* ze dne 5. prosince 1886. Foto: autorka

150. Siluetové reklama firmy Nestlé z časopisu *Wiener Caricatur* ze dne 15. června 1884. Foto: autorka

151. Siluetové reklama prodejny klavírů z časopisu *Humoristické listy* ze dne 20. října 1883. Foto: autorka

152. Siluetové reklama pražského podniky s žertovnými a kouzelnými předměty z časopisu *Humoristické listy* ze dne 1. ledna 1886. Foto: autorka

153. Siluetová reklama na Maršnerovy čokolády a kakao z časopisu *Nový Paleček* ze dne 4. listopadu 1898. Foto: autorka

154. Jaroslav Hořánek, skica k plakátu pro film Otakara Vávry *Veronika* (1985), Národní muzeum, sbírka Plakáty, inv. č. VF 752. Foto: autorka

155. Zdeněk Podhůrský, stínohra *Císařovy nové šaty*, 1958. Reprodukce z: https://www.brouccipodhursky.cz/fotogalerie/loutky-archiv/, vyhledáno 14. 4. 2020

156. Jindřich Ulrich, Wolfgang Amadeus Mozart and his Parents (Wolfgang Amadeus Mozart a jeho rodiče), před rokem 2018. Reprodukce z: https://svkkl.cz/akce/180, vyhledáno 14. 4. 2020

157. Emanuel František Züngel, *Die Kleinen Silhouettenbuch für Kinder zur Unterhaltung und Belehrung* (1873) vydané J. Ottou v Praze s ilustracemi Gustava Jaroslava Schulze. Foto: autorka

158. František Doucha, *Trnky: kniha černých obrázků dítkám pro zábavu a poučení* (1873) vydané J. Ottou v Praze s ilustracemi Gustava Jaroslava Schulze. Foto: autorka

159. Gustav Jaroslav Schulz, *Žert i pravda: černé obrázky k národním písním* (1877) vydané F. Bartlem v Praze. Foto: autorka

160. Pavel Skřivan, *Dětská tvářička a dušička* (1904) vydané F. Hrnčířem v Nymburce. Foto: autorka

161. Paul Konewka, Ilustrace k *Snu noci svatojánské*, 1868, reprodukce z historické pohlednice. Foto: autorka

162. Gustav Jaroslav Schulz, Svatba z Rokoko, *Světozor* ze dne 12. 6. 1885. Foto: autorka

163. Gustav Jaroslav Schulz, Rococo v miniatuře, *Světozor* ze dne 21. 1. 1881. Foto: autorka

164. Gustav Jaroslav Schulz, Z doby rokoko, *Světozor* ze dne 28. 3. 1884. Foto: autorka

165. Titulní strana knihy Boženy Vikové Kunětické *Silhouetty mužů. Dohra po všem* (1890) vydané F. Šimáčkem v Praze. Foto: autorka

166. Arabella Klinger, Ilustrace k pohádce o Popelce, 20.-40. léta 20. století, vystřihovaná silueta z černého papíru, 26,2 x 22 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Sychrov, inv. č. S-4058. Reprodukce z: *Konfiskované osudy. Umělecké památky z německého majetku získaného československým státem a jejich severočeští majitelé*, Praha 2019, s. 398

167. Mikoláš Aleš, ilustrace k veršům *Já jsem zeman* ze *Špalíčku národních písní a říkadel*, 1892, perokresba. Reprodukce z: Špalíček národních písní a říkadel (1971, Odeon, 7. vydání), s. 127

168. Mikoláš Aleš, ilustrace k veršům *Hodný správčí (Lužanský pan správčí)* ze *Špalíčku národních písní a říkadel*, 1888, perokresba. Reprodukce z: Špalíček národních písní a říkadel (1971, Odeon, 7. vydání), s. 68

169. Mikoláš Aleš, ilustrace k veršům *Čí je panna dcerka (Jak umívaly za starodávna městské panny německy)* ze *Špalíčku národních písní a říkadel*, 1887, perokresba. Reprodukce z: Špalíček národních písní a říkadel (1971, Odeon, 7. vydání), s. 38

170. Ferdinand Staeger, ilustrace k básni *Prinz Rokoko* z knihy *Deutsche Gedichte mit Schattenbildern* (1908) publikované vídeňským nakladatelstvím Gerlachs Jugendbücherai. Reprodukce z: Robert Waissenberger, *Buchkunst aus Wien*, Wien – München 1966, nepag.

171. Zdeněk Mézl, ilustrace k povídce Aloise Jiráska *U domácího prahu* z knihy *Zlatá kniha historických příběhů II.* Reprodukce z: *Zlatá kniha historických příběhů II* (1977, Albatros, 1. vydání), s. 185

172. Scéna z filmu *Šíleně smutná princezna* (1968), scénografie Boris Moravec. Reprodukce z: https://www.youtube.com/watch?v=03Qa-3Gs3XA, vyhledáno 16. 4. 2020

173. Scéna z baletu *Valmont* (premiéra v Národním divadle v Praze roku 2014), scénografie Martin Černý. Reprodukce z: https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/valmont-1520153, vyhledáno 16. 4. 2020

174. Pancraz Körle, *Scherenschneider* (Vystřihovač), olejomalba, 1857 – celek a detail

175. Scéna z opery *La Cenerentola* (Teatro alla Scalla, filmová verze z roku 1981), scénografie Jean Pierre-Ponelle. Reprodukce z: https://www.youtube.com/watch?v=NB14yuKef1s, vyhledáno 16. 4. 2020

176. Poštovní známka na motivy portrétu Johanna Wolfganga von Goethe od Melchiora Krause (1775) vydaná Německou spolkovou poštou roku 1982. Foto: autorka

177. Scéna z televizního seriálu *Co vyprávěl strom Kandalí*? (1975), režie a scénář Libuše Koutná. Reprodukce z: https://www.csfd.cz/film/238974-co-vypravel-strom-kandali/prehled/, vyhledáno 16. 4. 2020

178. Grandville, *Les ombres françaises* (Francouzské stíny), 1844, grafika. Reprodukce z: https://www.danzaeffebi.com/dintorni-danza/lo-chat-noir-e-teatri-dombre-parigi-influenza-sullarte-illustrativa-fra-800-e-900/les-ombres-francaises-de-grandville/, vyhledáno 16. 4. 2020

179. Scéna z filmu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), režie a scénář Lotte Reiniger. Reprodukce z: https://www.youtube.com/results?search_query=die+abenteuer+des+prinzen+achmed+%281926%29, vyhledáno 16. 4. 2020

180. Grafika *Der Künstler* z knihy výstřižků a grafik z počátku 19. století, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 183.118. Foto: autorka

181. Josef Bergler, Karikatury šesti mužských hlav, 1806, 6,5 x 14,3 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 4.492. Reprodukce z: Roman Prahl (ed.), *Grafika v Praze 1800-1830 a Josef Bergler*, Olomouc 2007, s. 255

182. Josef Karel Burde, ukázka ze série karikaturních hlav *Ein duzend Schönheit*, 1814, lept, 4 x 4 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 171.414. Reprodukce z:

Petr Šámal – Kristýna Hochmuth, *Umění inspektora. Josef Karel Burde (1779-1848)*, Praha 2015, s. 67

183. Henry Monnier, ilustrace *Songe drolatique* (Humorný sen) z časopisu *Le Silhouette*, 1830, kolorovaná litografie. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Songe_drolatique.jpg, vyhledáno 16. 4. 2020

184. Antonín Gareis st., grafika *Die jungen und die alten Hexen* (Mladé a staré čarodějnice) z alba *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*, 30. léta 19. století, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze R 228.340. Foto: autorka

185. Antonín Gareis st., grafika *Die lebendige Schaukel* (Živoucí houpačka) z alba *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*, 30. léta 19. století, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze R 228.343. Foto: autorka

186. Antonín Gareis st., grafika *Grabes Galanterie* (Záhrobní galantnosti) z alba *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*, 30. léta 19. století, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze R 228.345. Foto: autorka

187. Václav Pobuda, Der Sylvester Club, po 1830, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 73.073. Foto: autorka

188. Eugène Modeste Edmond Le Poitevin, list z alba *Ombres fantastiques* (Fantaskní stíny), 1830, litografie, 35 x 53,2 cm. Reprodukce z: webové stránky prodejní galerie s uměním https://www.collin-estampes.fr/?idp=9774&idr=0&lang=fr#prettyPhoto, vyhledáno 15. 4. 2020

189. List z knížky s vystřihovánkami se shodným motivy jako v albu *Ombres fantastiques* a v Pobudově *Der Sylvester Club*, vystřihovánky z černého papíru, po roce 1830, Národní památkový ústav, Územní památková správa v Kroměříži, Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou, inv. č. JR13207a031. Foto: NPÚ

190. Otto Böhler, humorná silueta Emila Sauera hrajícího na klavír předehru k *Tannhäuserovi* v Lisztově úpravě. Reprodukce z: Max Hayek – Otto Böhler, *Dr. Otto Böhler's Schattenbilder*, Wien 1914, vyobrazení č. 11

191. Münchener Bilderbogen, *Swarz auf Weiss* (Černá na bílé), č. 686, Braun & Schneider 1860. Foto: autorka

192. Reklama na stuttgartské *Deustche Bilder-Bogen für Jung und Alt* v časopise *Der Floh* ze dne 19. 12. 1869. Foto: autorka

193. Gustav Jaroslav Schulz, Moji domácí sousedé, *Světozor* ze dne 29. 11. 1872. Foto: autorka

194. Eduard Brechler, Botanický výlet, *Světozor* ze dne 11. 6. 1880. Foto: autorka

195. Eduard Brechler, Umělcova vycházka, *Světozor* ze dne 13. 5. 1881. Foto: autorka

196. Gustav Jaroslav Schulz, Krásná Laura, aneb Osudný souboj o půlnoci, *Humoristické listy* ze dne 1. 2. 1873. Foto: autorka

197. Gustav Jaroslav Schulz, celostránková ilustrace Paleček Palečkovi, *Paleček*, 1882, roč. 10, č. 2. Foto: autorka

198. Autor podepisující se YM, siluety doprovázené satirickými verši Adolfa Heyduka *Venkovské siluety*, *Paleček*, 1880, roč. 8, č. 14. Foto: autorka

199. České posvícení*, Paleček*, 1878, roč. 6, č. 21. Foto: autorka

200. Karel Krejčík, Noční obrázky u malého města, *Paleček*, 1884, roč. 12, č. 11. Foto: autorka

201. František Günther, Kreslený vtip, *Nový Paleček*, 1888, roč. 2, č. 48. Foto: autorka

202. Herkules na rozcestí, *Duch času* ze dne 31. 3. 1878. Foto: autorka

203. Ranní „truňk“ – detail, *Veselé listy* ze dne 1. 9. 1867. Foto: autorka

204. Die drei Weh (Trojí utrpení), Fliegende Blätter, 1859, č. 749. Foto: autorka

205. Celostránková siluetová ilustrace s názvem *Die Neger accomodiren sich den civilisatorischen Ideen der Kaiserin Eugenie* (Černoši si přizpůsobují civilizační myšlenky císařovny Evženie), *Der Floh* ze dne 26. 9. 1869. Foto: autorka

206. Frühjahrsskizzen aus dem Prater (Jarní skici z Pratru), *Der Floh* ze dne 4. 4. 1880. Foto: autorka

207. Elektrische Ausstellung, *Wiener Caricaturen* ze dne 9. 9. 1883. Foto: autorka

208. Clementina Hawarden, fotografie Isabelly Grace, 1861—1862, Victoria and Albert Museum, inv. č. 457:578-1968. Reprodukce z: https://fromthebygone.wordpress.com/2018/11/05/victorian-portraits-by-lady-clementina-hawarden/, vyhledáno 15. 4. 2020

209. Josef Váchal, *Autoportrét se stínem,*1913-1916, fotografie. Foto: autorka

210. Ukázka fotografických siluet z publikace *Schattenbilder und Silhouetten* (1958). Reprodukce z: Wolfgang Baier, *Schattenbilder und Silhouetten. Fototip Heft 3*, Halle 1958, s. 23, 28

211. Fotogram s portrétem muže, 1843-1848, 9,3 x 8,2 cm, sbírka „S" Wuppertal, inv. č. 203 S_WUP_IV05 1843-1848. Reprodukce z: http://www.daguerreobase.org/cs/type/84c86939-a944-1521-8faf-cfc875b2bf47, vyhledáno 15. 4. 2020

212. Oscar G. Rejlander, fotografie *The First Negative*, 1857. Reprodukce z: https://www.flickr.com/photos/centralasian/5491552491, vyhledáno 15. 4. 2020

213. František Horčička, miniatura Eleonory hraběnky Kaunitz na úmrtním loži, 1810, akvarel na slonovině, 4 x 7,2 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 1.389. Reprodukce z: Roman Prahl – Nataša Diatková, *Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000, s. 117

214. Nadar, posmrtná fotografie Victora Huga, 1885. Reprodukce z: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Victor_Hugo_sur_son_lit_de_mort.jpg, vyhledáno 15. 4. 2020

215. Klement Kohl podle A. G. Rämela, portrét Františka Josefa hraběte Thun-Hohenstein, před rokem 1801, 16,4 x 21,8 cm, Rakouská národní knihovna, inv. č. PORT_00012740_02. Reprodukce z: https://www.europeana.eu/cs/item/92062/BibliographicResource_1000126028121, vyhledáno 15. 4. 2020

216. Propagační materiál k třetí řadě psychologického seriálu *Terapie* (2011-2019), režie Petr Zelenka. Reprodukce z: https://www.totalfilm.cz/2019/01/hbo-startuje-nova-rada-terapie/, vyhledáno 15. 4. 2020

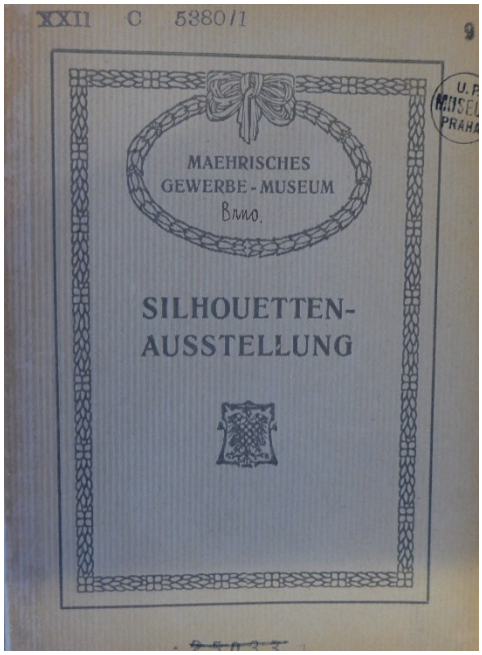
217. Gabriel Max, *Olga*, sazový otisk hlavy na papíře, 1883, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv. č. LB-35. Reprodukce z: Aleš Filip (ed.) - Roman Musil (ed.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Řevnice 2011, vyobrazení č. 355

218. Silueta otrokyně Flory, 1796, béžový papír, 35,5 x 33 cm, The Stratford, Connecticut, Historical Society. Reprodukce z: Gwendolyn DuBois Shaw, "Moses Williams, Cutter of Profiles". Silhouettes and African American Identity in the Early Republic, *Proceedings of the American Philosophical Society CXLIX,* č.1, 2005, s. 32

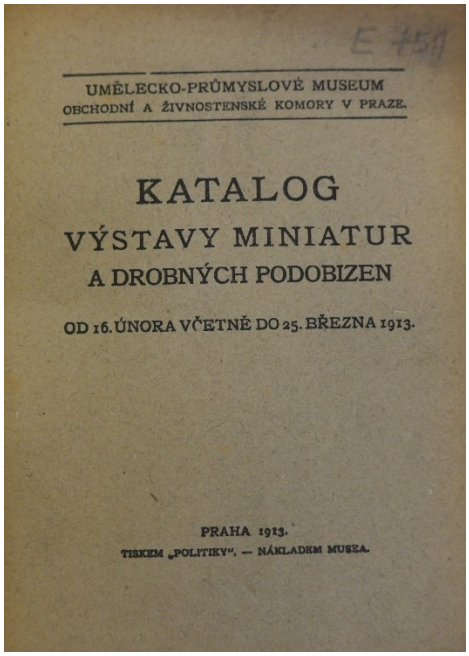
219. Emila Medková, *Vodopád vlasů* z cyklu *Stínohry*, 1950, Moravská galerie, inv. č. 15077. Reprodukce z: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_15077, vyhledáno 15. 4. 2020

220. Sherrie Levine, Bez názvu (série *Prezidenti*, č. 5), 1979, koláž, 61 x 45,7 cm, Courtesy Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Reprodukce z: Peter Schjeldahl, Alien emotions, *The New Yorker*, 27. 4. 2009

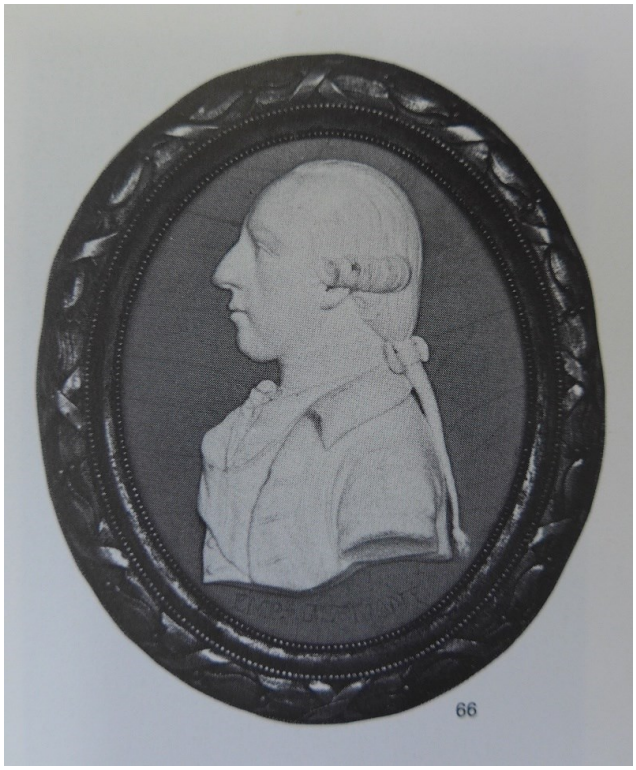
XII. Vyobrazení



1. Titulní strana katalogu Výstavy siluet v Moravském průmyslovém museu v Brně roku 1906



2. Titulní strana katalogu Výstavy miniatur a drobných podobizen v Umělecko-průmyslovém museu v Praze roku 1913



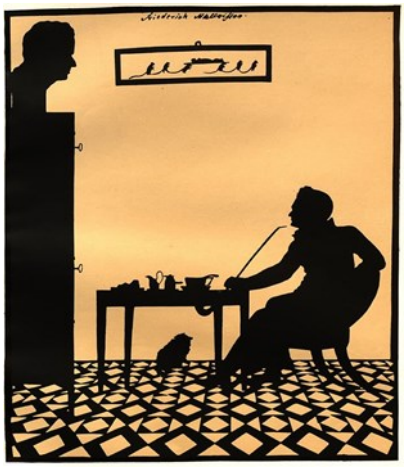
3. John Flaxman, portrétní medailon Josefa II., okolo 1788, kamenina typu jasper, výška 11,5 cm, Nottingham, Felix Joseph Collection, Castle Museum



4. Barbara Anne Townshend, Introduction to the Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds, &c. in Black Paper (London Printed for Edward Orme), 1815–1816, Winterthur Museum and Library



5. Jacob Spornberg, protějškové siluety dam z rodiny Anstey, 1792, malba na konvexně vypouklém skleněném medailonu, typ tzv, etruských profilů, sbírka v Knolle



6. Luise Duttenhofer, Friedrich von Matthisson při ranním čaji, počátek 19. století, vystřihovaná silueta z černého papíru



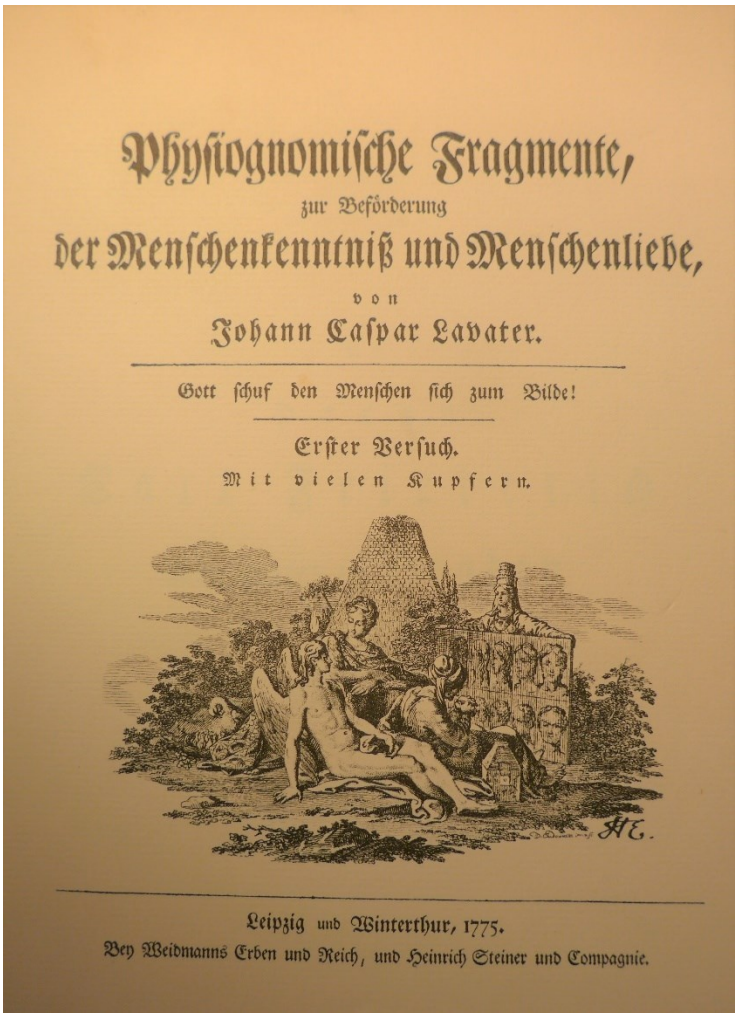
7. David Allan, The Origin of Painting / The Maid of Corinth (Počátky malířství / Korintská dívka), 1775, olejomalba, 38,7 x 31 cm, Scottish National Gallery Of Modern Art, přír. č. NG 612



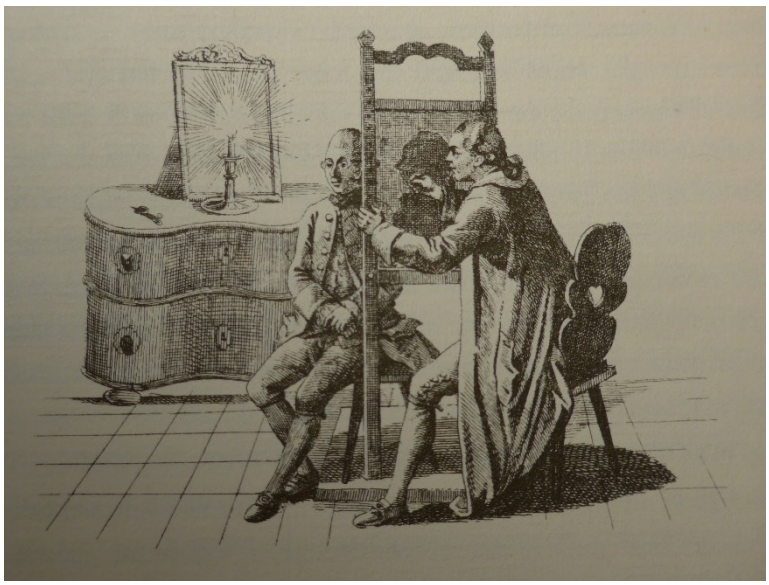
8. Joseph Wright of Derby, The Corinthian Maid (Korintská dívka), okolo 1784, olejomalba, 106,3 x 130,8 cm, National Gallery of Art, přír. č. 1983.1.46



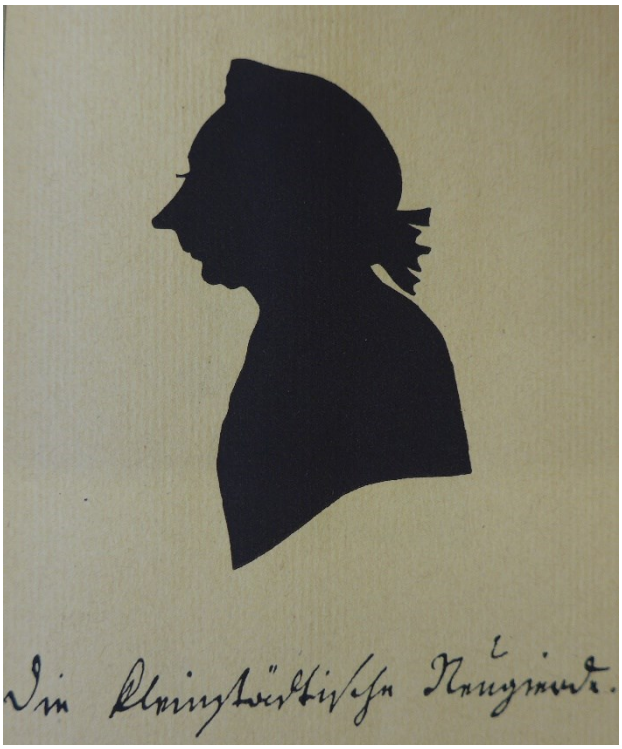
9. Jean Ouvrier podle Johanna Eleazara Zeissiga zvaného Schenau, La Lanterne Magique (Magická lucerna), 1750, grafický list


Physiognomische Fragmente,
zur Beförderung
der Menschenkenntniß und Menschenliebe,
von
Johann Caspar Lavater.
Gott schuf den Menschen sich zum Bilde!
Erster Versuch.
Mit vielen Kupfern.
Leipzig und Winterthur, 1775.
Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.

10. Titulní strana reedice prvního dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1775) z roku 1968



11. Ilustrace tzv. Sesselrahme z druhého dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1776) z reedice z roku 1968, s. 93



12. Daniel Chodowiecki, silueta tzv. maloměstského zvědavce, konec 18. století



12a. Daniel Chodowiecki, list s profilovými portréty a siluetami ze sbírky J. K. Lavatera, kolem roku 1780, papír, tuš



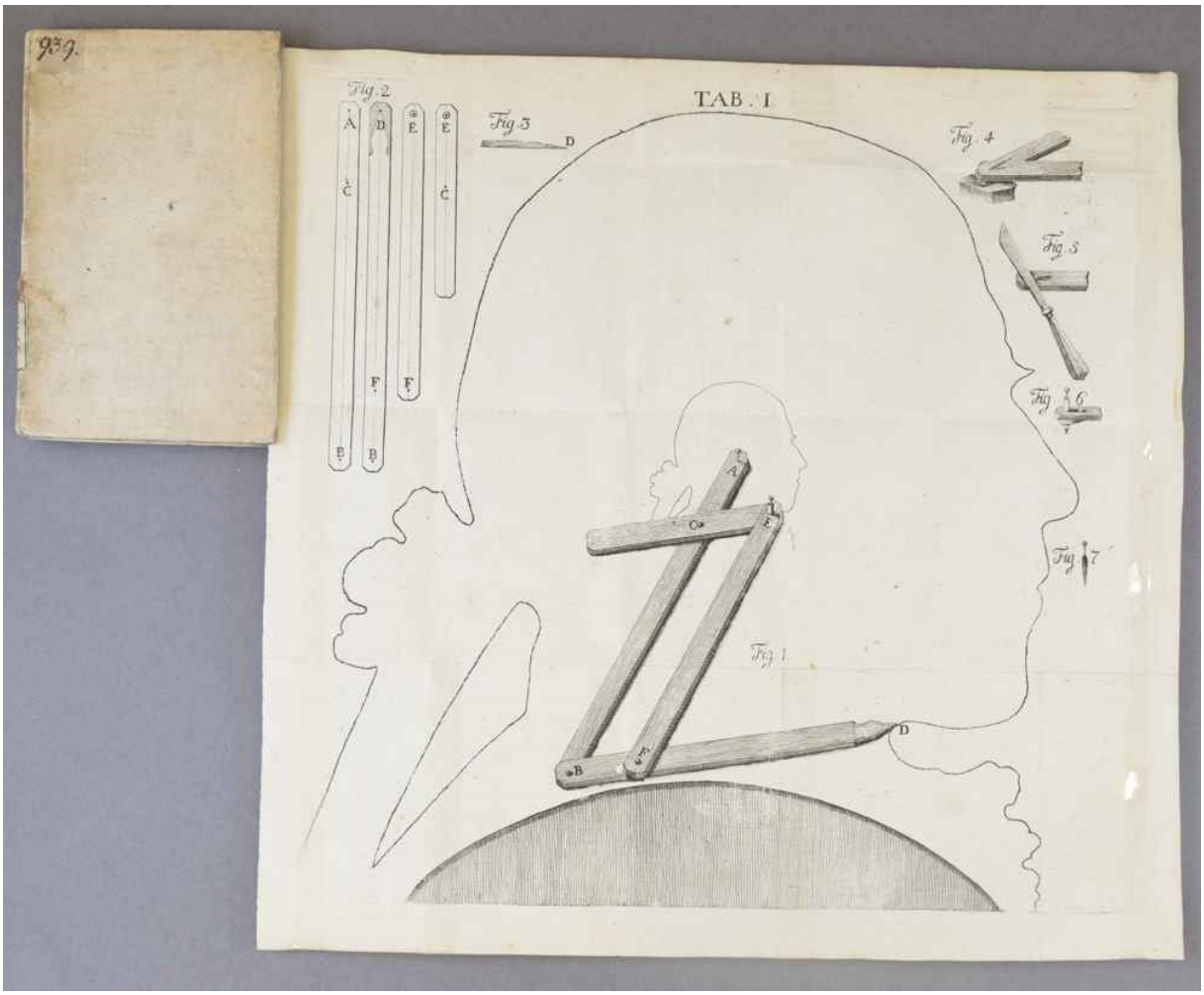
13. Titulní strana příručky *Anweisung zum Silhouettenzeichnen und zur Kunst, sie zu verjüngen, nebst einer Einleitung von ihrem physiognomischen Nutzen,* 1779


Ausführliche Abhandlung
über die
Silhouetten
und deren
Zeichnung, Verjüngung, Verzierung
und Vervielfältigung.
Von dem
Verfasser des physiognomischen Cabinets.
Mit XI. Kupfertafeln.
Frankfurt und Leipzig,
bey Philipp Heinrich Perrenon,
Buchhändlern in Münster 1780.

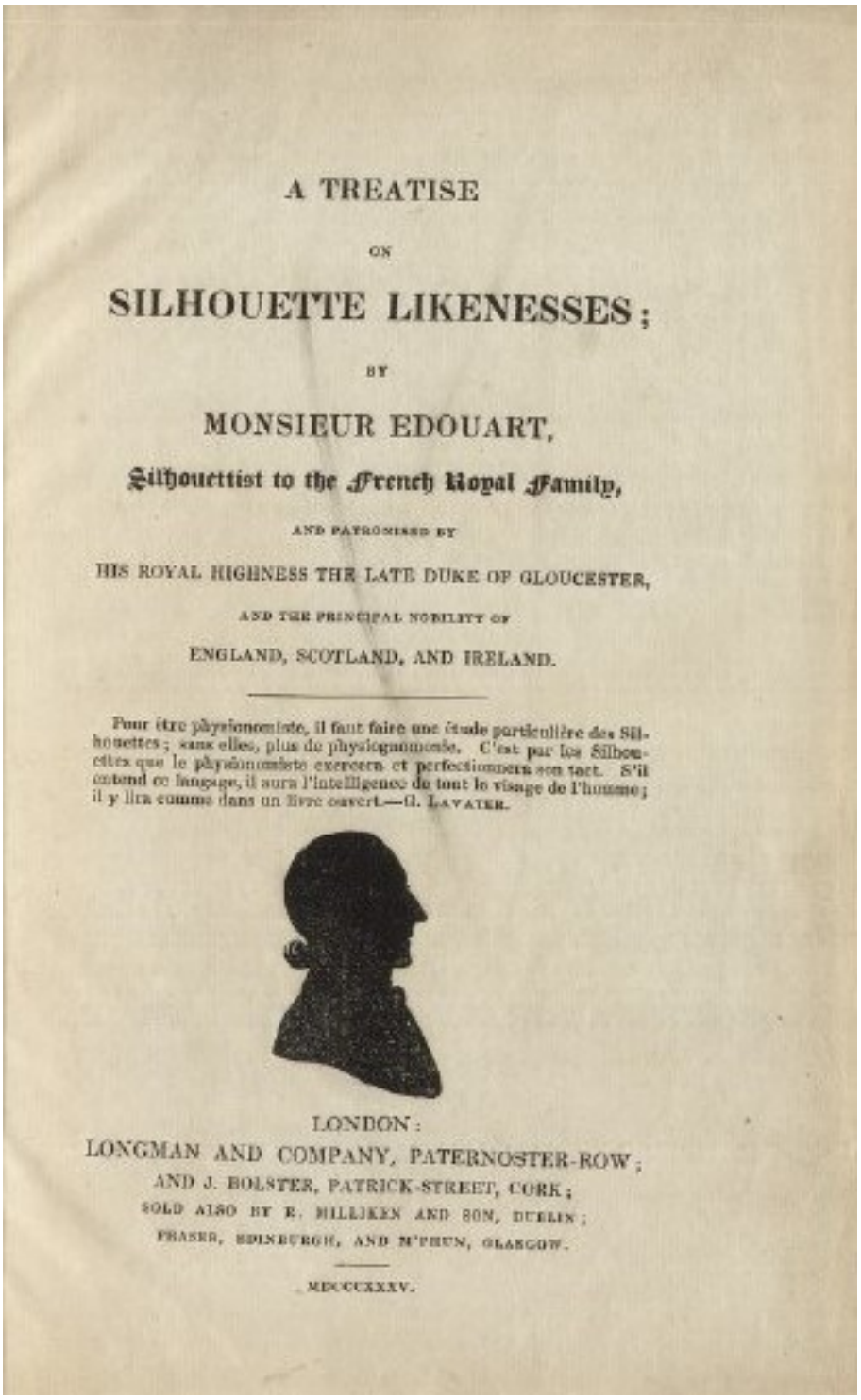
14. Titulní strana příručky *Ausführliche Abhandlung über die Silhouetten und deren Zeichnung, Verjüngung, Verzierung und Vervielfältigung*, 1780


Beschreibung
der
Bou-Magie
oder der Kunst
Schattenrisse
auf eine leichte und sichere Art zu vervielfältigen.
Mit einem Kupfer.
Münster und Hamm,
bey Philipp Heinrich Perrenon. 1780.

15. Titulní strana příručky *Beschreibung der Boumagie oder der Kunst, Schattenrisse auf eine gichte und sichere Art zu vervielfältigen*, 1780



16. Ilustrace pantografu z příručky *Beschreibung eines sehr einfachen, zur Verjüngung*, 1780



A TREATISE

ON

SILHOUETTE LIKENESSES;

BY

MONSIEUR EDOUART,

Silhouettist to the French Royal Family,

AND PATRONISED BY

HIS ROYAL HIGHNESS THE LATE DUKE OF GLOUCESTER,

AND THE PRINCIPAL NOBILITY OF

ENGLAND, SCOTLAND, AND IRELAND.

Pour être physionomiste, il faut faire une étude particulière des Silhouettes; sans elles, plus de physiognomonie. C'est par les Silhouettes que le physionomiste exercera et perfectionnera son tact. S'il entend ce langage, il aura l'intelligence de tout le visage de l'homme; il y lira comme dans un livre ouvert.—G. LAVATER.

LONDON:

LONGMAN AND COMPANY, PATERNOSTER-ROW;

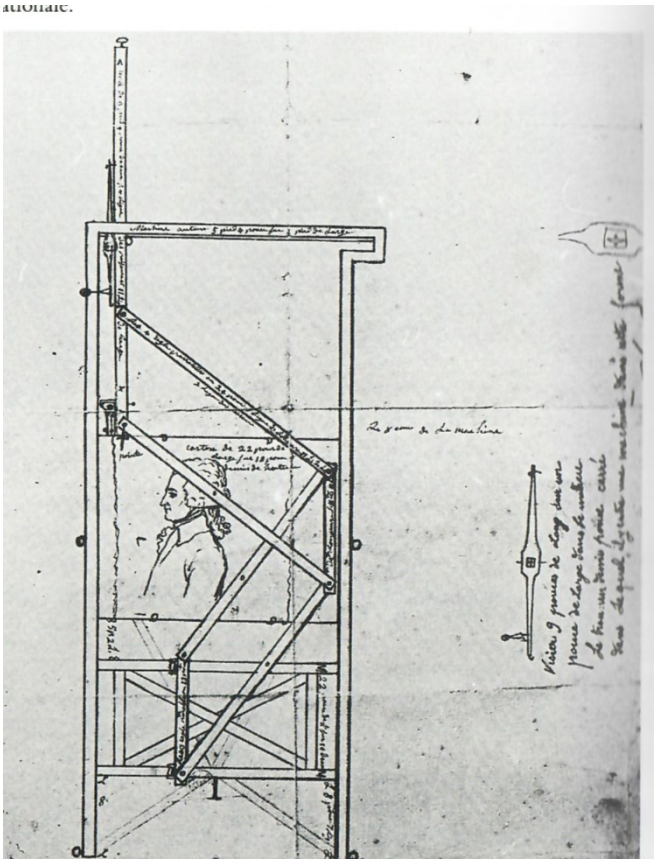
AND J. BOLSTER, PATRICK-STREET, CORK;

SOLD ALSO BY R. MILLIKEN AND SON, DUBLIN;

FRASER, EDINBURGH, AND M'PHUN, GLASGOW.

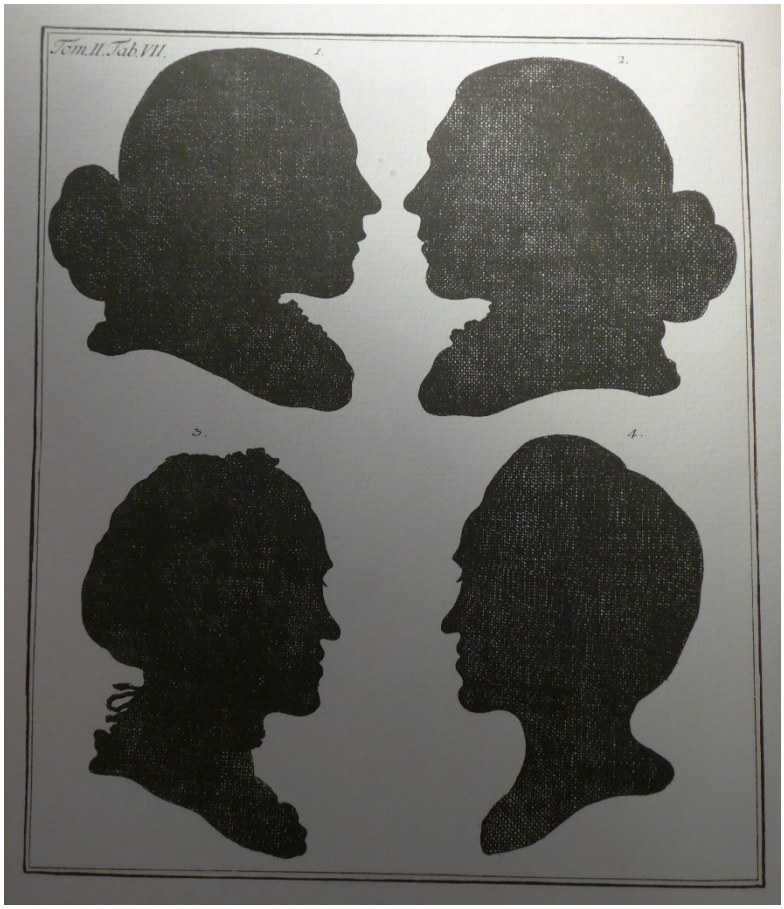
MDCCCXXXV.

17. Titulní strana knihy Augusta Edouarta *A treatise on Silhouette Likenesses* se siluetou Johanna Kaspara Lavatera, 1835

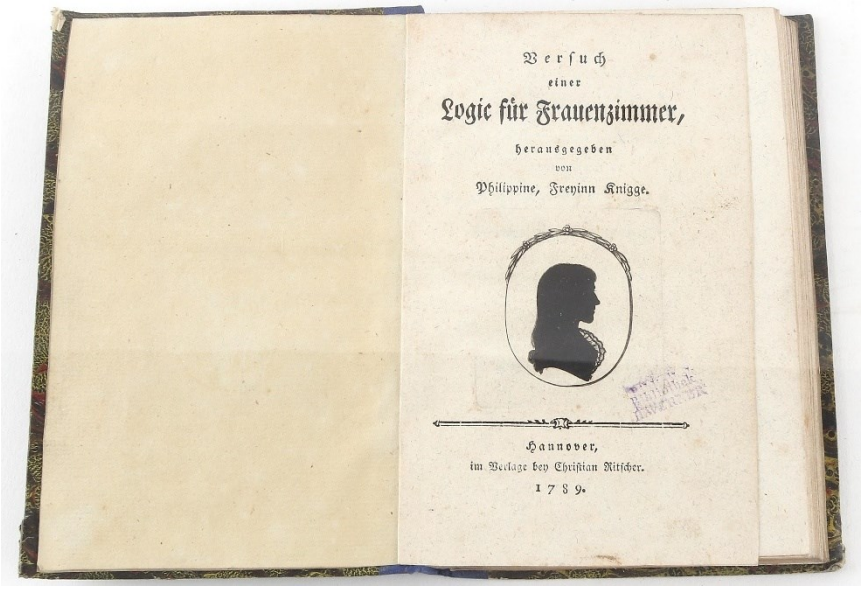




18. Kresba Gillese-Louise Chrétiena jeho vynálezu fyzionotrace a portrét Thomase Jeffersona sestrojený pomocí tohoto přístroje z roku 1805



19. Ilustrace z druhého dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1776) z reedice z roku 1968, vyobrazení č. VII

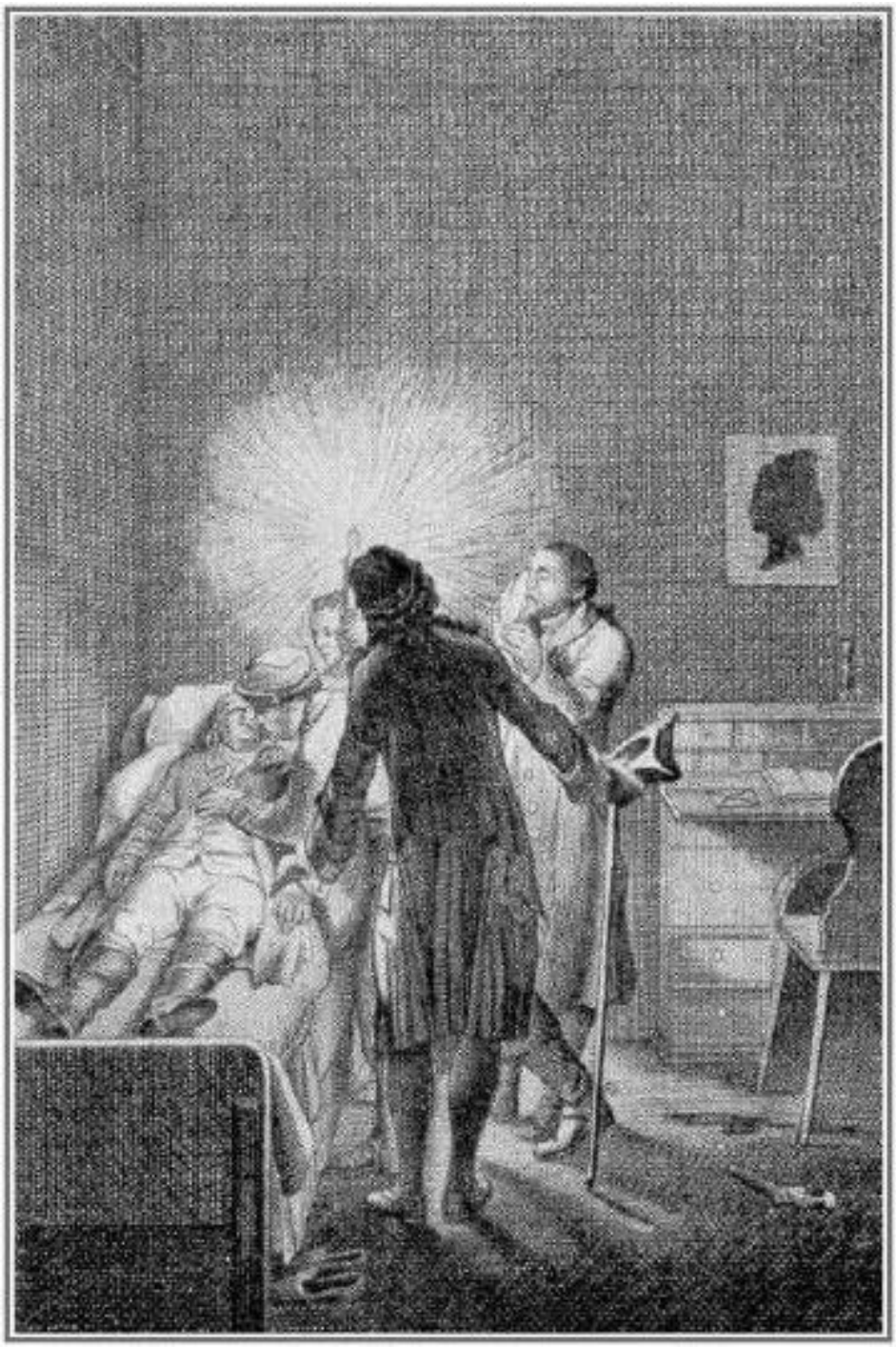

Versuch
einer
Logic für Frauenzimmer,
herausgegeben
von
Philippine, Freyinn Knigge.
Hannover,
im Verlage bey Christian Ritscher.
1789.

20. Titulní strana knihy Philippine Knigge *Versuch einer Logic für Frauenzimmer*, 1789

21. Daniel Chodowiecki, knižní či časopisová ilustrace s motivem siluety, lept, přibližně 80. léta 18. století, Grafická sbírka Královské kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. GS 3551

22. Daniel Chodowiecki, knižní či časopisová ilustrace s motivem siluety, lept, 13,4 x 18,5 cm, přibližně 80. léta 18. století, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 31258

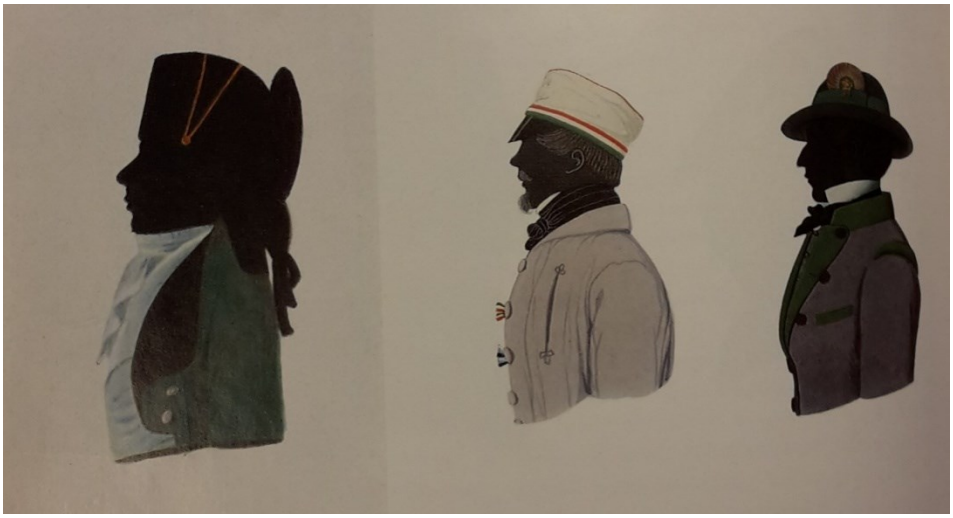
23. Daniel Chodowiecki, silueta dámy z kovolutu 12 vyobrazení – pravděpodobně ilustrace ke kalendáři, 80.-90. léta 18. století, lept, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 1641



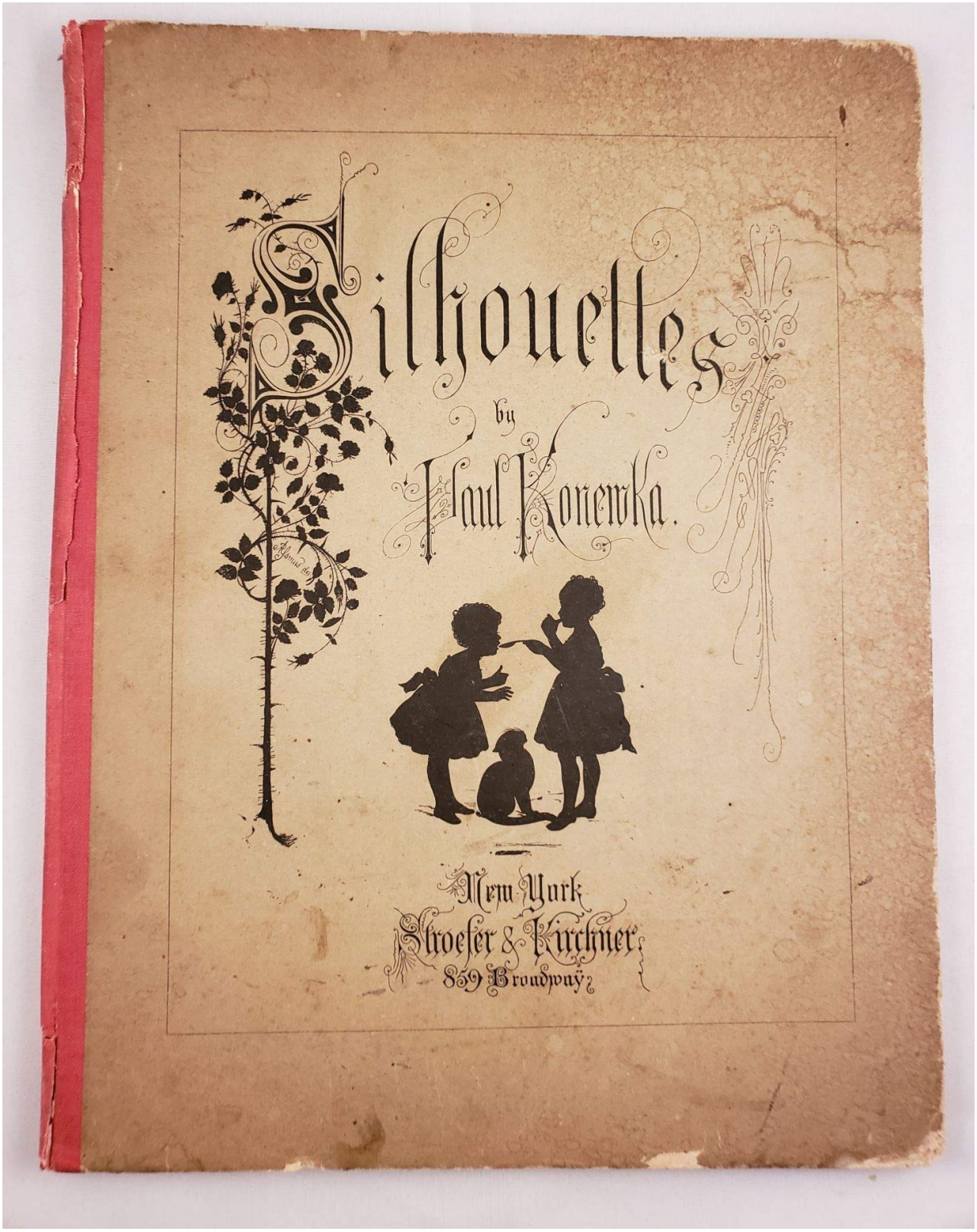
24. Daniel Chodowiecki, ilustrace k románu *Utrpení mladého Werthera* (1774), scéna Werther na úmrtním loži, 1775, mědiryt



25. Johann Wolfgang Goethe [tradičně připisováno], Dámy z prostředí výmarského dvora, 70.-80. léta 18. století, siluety vystřihované z černého papíru



26. Ukázka tzv. Uniformsilhouette, 1799-1855, malované siluety



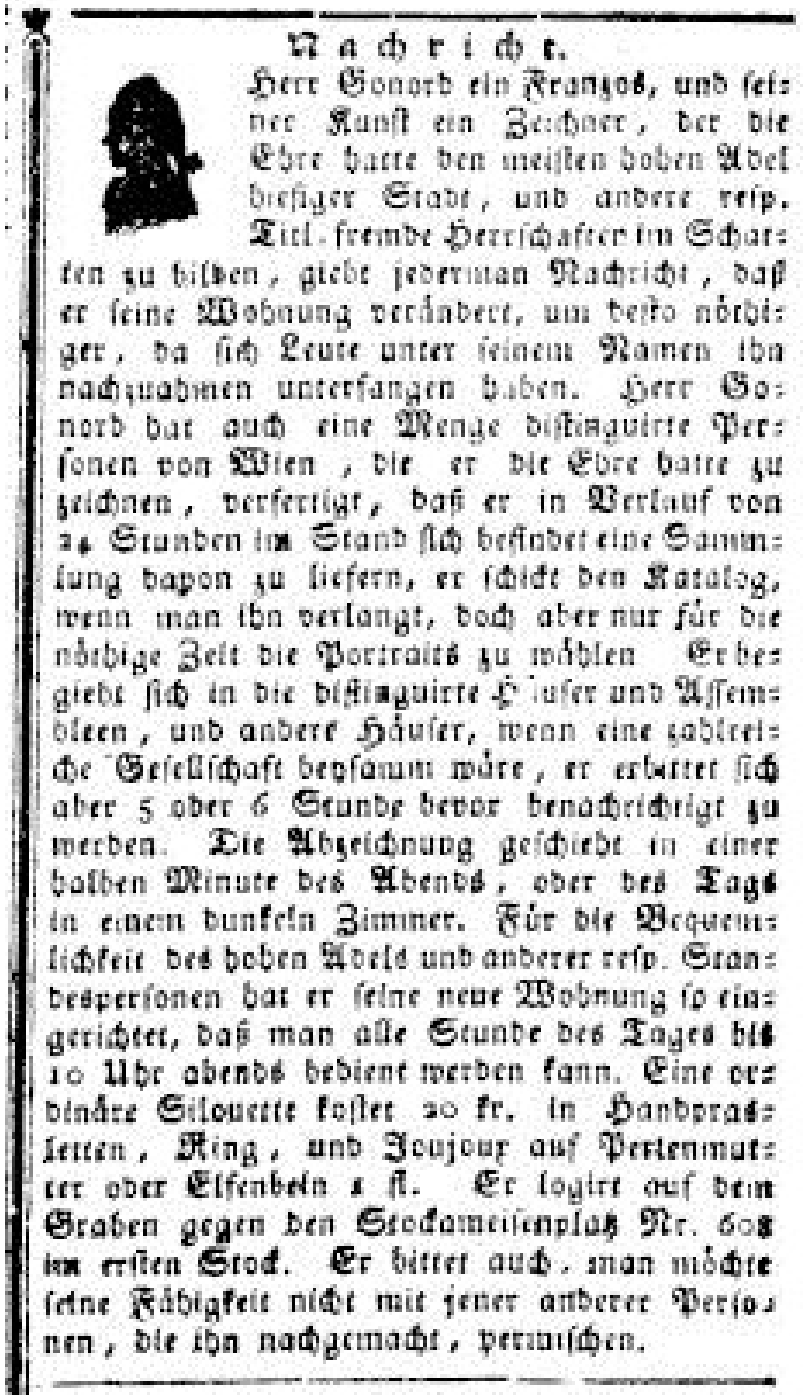
27. Titulní strana knihy *Silhouettes by Paul Konewka* (New York 1870)



28. Johann Hieronymus Löschenkohl, Dáma hrající na spinet, 1785, akvarel a tuš, 17 x 10,7 cm, Wien Museum, inv. č. 56.345



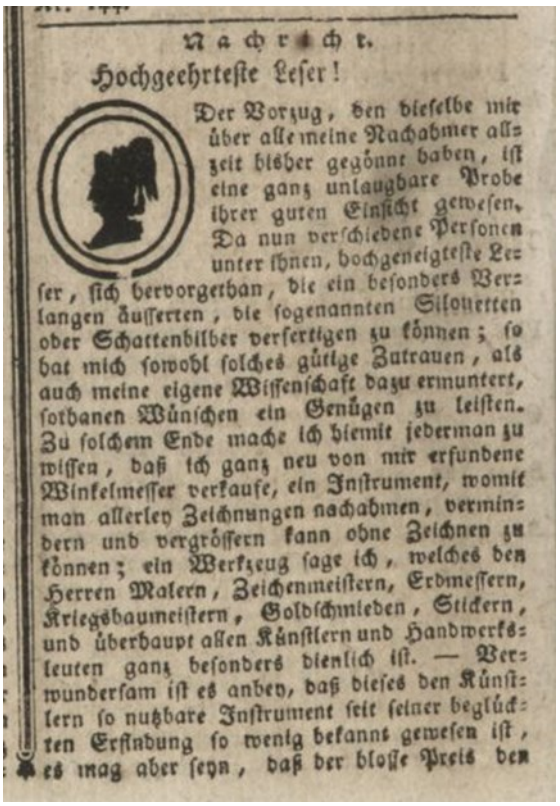
29. Johann Hieronymus Löschenkohl, *Theaterkalender für das Jahr 1788*, 1787, album s pevnou vazbou obsahující 57 grafických siluet, 10,5 x 6,3 cm, Wien Museum, inv. č. 196.220



Nachricht.

Herr Gonord ein Franzos, und seiner Kunst ein Zeichner, der die Ehre hatte den meisten hohen Adel hiesiger Stadt, und andere resp. Titl. fremde Herrschafter im Schatten zu bilden, giebt jedermann Nachricht, daß er seine Wohnung verändert, um desto nöthiger, da sich Leute unter seinem Namen ihn nachzuahmen unterfangen haben. Herr Gonord hat auch eine Menge distinguirte Personen von Wien, die er die Ehre hatte zu zeichnen, verfertigt, daß er in Verlauf von 24 Stunden im Stand sich befindet eine Sammlung davon zu liefern, er schickt den Katalog, wenn man ihn verlangt, doch aber nur für die nöthige Zeit die Portraits zu wählen. Er begiebt sich in die distinguirte Häuser und Assembleen, und andere Häuser, wenn eine zahlreiche Gesellschaft beysamm wäre, er erbittet sich aber 5 oder 6 Stunde bevor benachrichtigt zu werden. Die Abzeichnung geschieht in einer halben Minute des Abends, oder des Tags in einem dunkeln Zimmer. Für die Bequemlichkeit des hohen Adels und anderer resp. Standespersonen hat er seine neue Wohnung so eingerichtet, daß man alle Stunde des Tages bis 10 Uhr abends bedient werden kann. Eine ordinäre Silouette kostet 20 kr. in Handpraselleten, Ring, und Joujoux auf Perlenmutter oder Elfenbein 1 fl. Er logirt auf dem Graben gegen den Stockameisenplatz Nr. 608 im ersten Stock. Er bittet auch, man möchte seine Fähigkeit nicht mit jener anderer Personen, die ihn nachgemacht, vermischen.

30. První reklama Françoise Gonorda ve *Wiener Zeitung* ze dne 15. dubna 1780



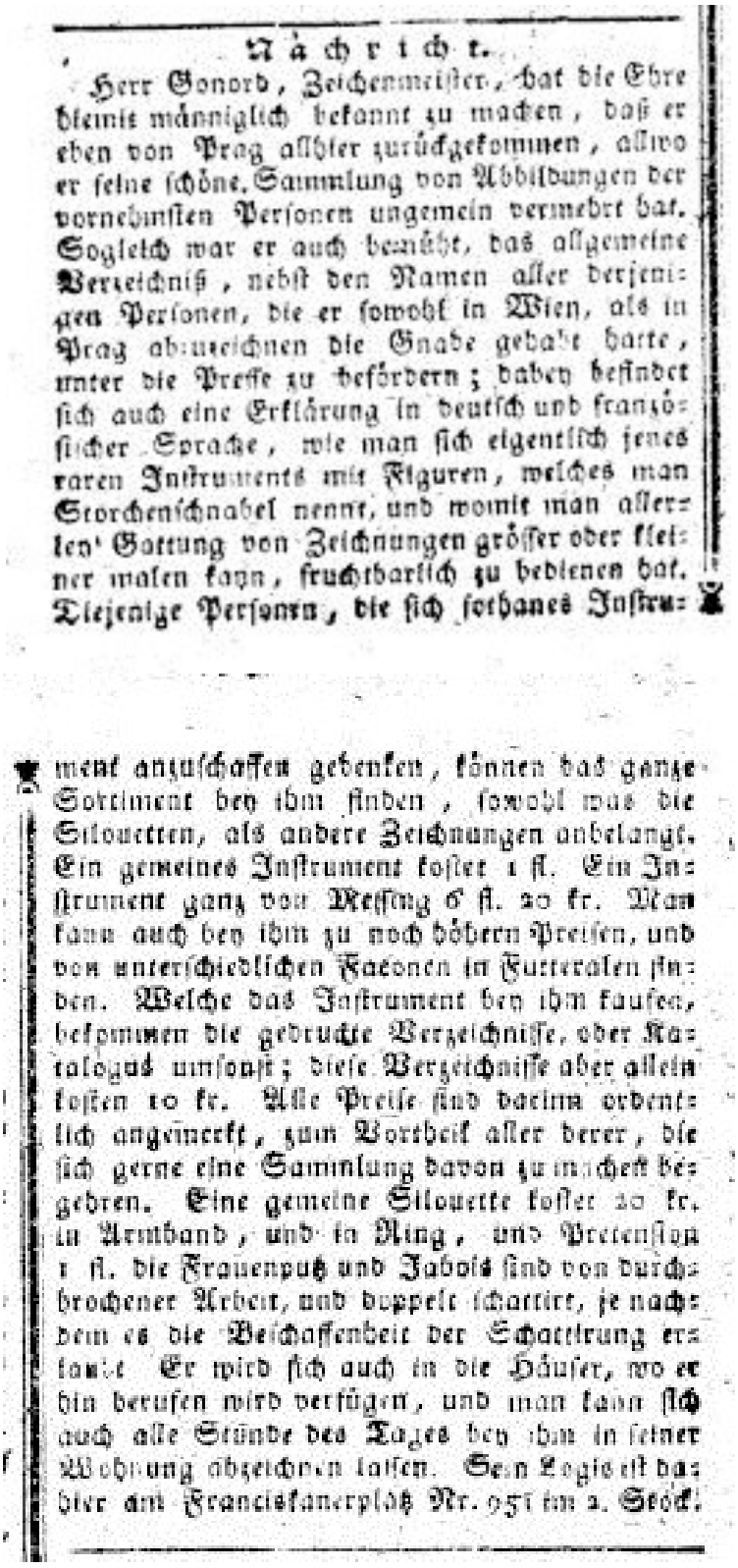
Nachricht.

Hochgeehrteste Leser!

Der Vorzug, den dieselbe mir über alle meine Nachahmer allzeit bisher gegönnt haben, ist eine ganz unlaugbare Probe ihrer guten Einsicht gewesen. Da nun verschiedene Personen unter ihnen, hochgeneigteste Leser, sich hervorgethan, die ein besonders Verlangen äusserten, die sogenannten Silouetten oder Schattenbilder verfertigen zu können; so hat mich sowohl solches gütige Zutrauen, als auch meine eigene Wissenschaft dazu ermuntert, sothanen Wünschen ein Genügen zu leisten. Zu solchem Ende mache ich hiemit jederman zu wissen, daß ich ganz neu von mir erfundene Winkelmesser verkaufe, ein Instrument, womit man allerley Zeichnungen nachahmen, vermindern und vergrössern kann ohne Zeichnen zu können; ein Werkzeug sage ich, welches den Herren Malern, Zeichenmeistern, Erdmessern, Kriegsbaumeistern, Goldschmieden, Stickern, und überhaupt allen Künstlern und Handwerksleuten ganz besonders dienlich ist. — Verwundersam ist es anbey, daß dieses den Künstlern so nutzbare Instrument seit seiner beglückten Erfindung so wenig bekannt gewesen ist, es mag aber seyn, daß der bloße Preis den meisten Leuten die Kenntniß davon benommen hatte. Herr Langlois, königl. Machinist zu Paris verkauft seine neue Gattung von Winkelmessern zu 20 bis 25 Dukaten das Stück; die englischen kosten noch weit mehrers; die meinigen aber, die ich verfertige sind um einen weit geringern Preis zu haben; überdies sind sie auch viel einfacher, folglich nicht so beschwerlich, ja viel bequemer und richtiger. Ich selbst habe mich bey 6 und mehr Jahren derselben auf die allernützlichste und vortheilhafteste Art bedient. Diejenigen, die sich gedachtes Instrumnt anzuschaffen gedenken, nebst allem, was sowohl für die Schattenbilder, als andere Zeichnung erfoderlich ist, können das ganze Sortiment bey mir haben; und jene, die ihre Portraits mehr als einmal machen lassen, die können, sofern sie wollen, gegenwärtig seyn; und alsdann wird man sich der nämlichen Werkzeuge bedienen, die sie gekauft haben, um sich den Gebrauch desselben desto besser und leichter bekannt machen zu können. Die gemeinen Winkelmesser kosten bey mir 1 fl. und die grossen von 6 Schuh lang zu den ganzen Schattenbildern 1 fl. 30 kr. Man kann sie zu verschiedenen Preisen, sehr wohlgeschliffen und schön gearbeitet finden, in Elfenbein, und auch in Kupfer eingefaßt von 1 fl. bis 20 fl. das Stück, und solche alle nach Wohlgefallen bey mir auslesen. Diejenige, welche zu Erlernung der Schattenbilder Privatlektion zu nehmen gesonnen sind, bezahlen bey mir für jede Lektion 1 fl. und wenn ich zu ihnen ins Haus gehe 2 fl. welche Kunst ich auf eine sehr leichte Weise, und in ganz kurzer Zeit den Lernenden beyzubringen im Stande bin. Diejenige, welche sich in Lebensgrösse, entweder allein, oder aber eine ganze Gesellschaft oder Familie miteinander abzeichnen lassen wollen, den steht meine Arbeit zu Diensten. Ein ganzes Schattenbild von 5 oder 6 Zoll hoh, nebst dazu gehöriger Landschaft kostet 40 kr. und im Armband, Ring oder andern Kleinodien 2 fl. Nicht weniger erbiete ich mich, den Prospekt des Gartens, oder des Zimmers, worinn man seyn will, abzumalen, dergestalt, daß das Profil die Handlung des Leibs, und den Ort, den man zu sehen gewohnt ist, alle Personen kennbar vorstellt, und welches dem Auge ungemein reizend und angenehm fällt; von diesem allen kann man die Muster und Abbildungen selbst bey mir sehen. Ein Schattenbild im Bruststück, sammt dem Medaillon, oder Einfassung kostet 20 kr. im Armband und Ring 1 fl. Ubrigens kann man sich alle Stunden des Tages bis 10 Uhr abends abzeichnen lassen. Von den ansehnlichsten Personen und Herrschaften, die ich abgezeichnet habe, besitze ich eine Sammlung, die sehr beträchtlich vermehrt ist; und diejenigen, die ebenfalls eine Sammlung davon zu machen gedenken, und die sich über 30 Stücke davon auslesen werden, bekommen das Stück für 15 kr. nebst dem Medaillon; und ohne Medaillon für 10 kr. Die Namen davon finden sich alle in meinem besondern Register verzeichnet. Ferners besitze ich auch die Ausschnitte von jeder Person, die ich in hiesiger Hauptstadt abzuzeichnen die Ehre gehabt habe, so, daß das Portrait weiß, der Grund aber davon schwarz ist; die Anzahl derselben mag sich ungefähr auf 15000 Stücke belaufen, unter welchen eine ziemliche Menge ist, die ich selber nicht einmal kenne. Wer sich einige davon auslesen will, kann das Stück für 5 kr. haben. Man findet auch allda die ganze Sammlung von allen, was ich in Wien abgezeichnet, und sodann nach Maaßgab des Standes und Rangs der Personen, oft zweymal wiederholt habe. Nicht weniger kann man haben die Medaillons, und die Landschaften zu den grossen Schattenbildern, die ohne Portraits von 2 kr. bis zu 8 kr. das Stück verkauft werden.

Gonord,
Zeichenmeister und Kunststecher in Wien.
Wohnhaft vom Stockameisenplatz gegen den Graben Nr. 608 im ersten Stock wo man des abends die Illumination sieht.

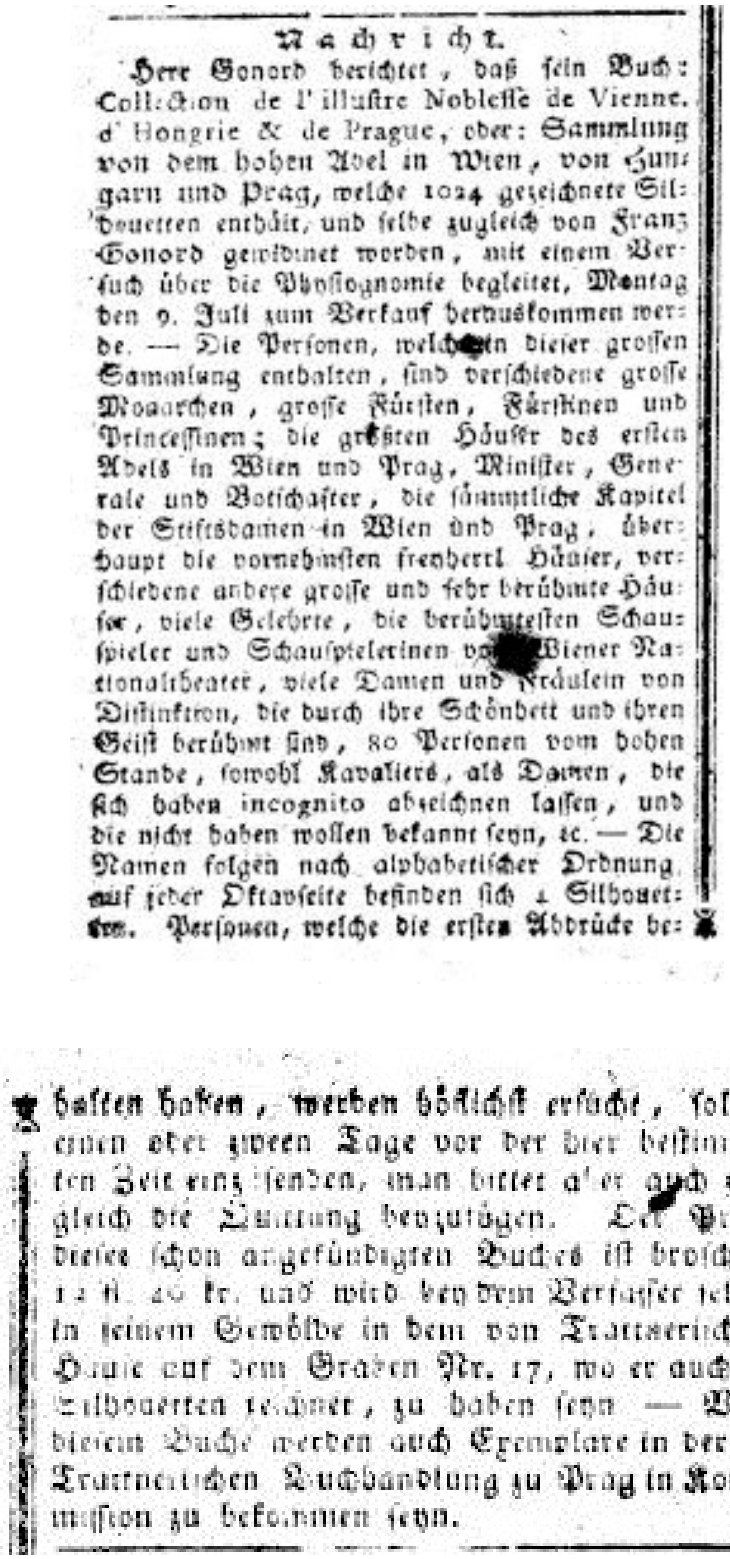
31. Nejpodrobnější reklama Françoise Gonorda ve *Wiener Zeitung* ze dne 23. srpna 1780



Nachricht.

Herr Gonord, Zeichenmeister, hat die Ehre hiemit männiglich bekannt zu machen, daß er eben von Prag allhier zurückgekommen, allwo er seine schöne Sammlung von Abbildungen der vornehmsten Personen ungemein vermehrt hat. Sogleich war er auch bemüht, das allgemeine Verzeichniß, nebst den Namen aller derjenigen Personen, die er sowohl in Wien, als in Prag abzuzeichnen die Gnade gehabt hatte, unter die Presse zu befördern; dabey befindet sich auch eine Erklärung in deutsch und französischer Sprache, wie man sich eigentlich jenes raren Instruments mit Figuren, welches man Storchenschnabel nennt, und womit man allerley Gattung von Zeichnungen grösser oder kleiner malen kann, fruchtbarlich zu bedienen hat. Diejenige Personen, die sich sothanes Instrument anzuschaffen gedenken, können das ganze Sortiment bey ihm finden, sowohl was die Silouetten, als andere Zeichnungen anbelangt. Ein gemeines Instrument kostet 1 fl. Ein Instrument ganz von Messing 6 fl. 20 kr. Man kann auch bey ihm zu noch höhern Preisen, und von unterschiedlichen Façonen in Futteralen finden. Welche das Instrument bey ihm kaufen, bekommen die gedruckte Verzeichnisse, oder Katalogus umsonst; diese Verzeichnisse aber allein kosten 10 kr. Alle Preise sind darinn ordentlich angemerkt, zum Vortheil aller derer, die sich gerne eine Sammlung davon zu machen begehren. Eine gemeine Silouette kostet 20 kr. in Armband, und in Ring, und Pretension 1 fl. die Frauenputz und Jabots sind von durchbrochener Arbeit, und doppelt schattirt, je nachdem es die Beschaffenheit der Schattirung erfordert. Er wird sich auch in die Häuser, wo er hin berufen wird verfügen, und man kann sich auch alle Stunde des Tages bey ihm in seiner Wohnung abzeichnen lassen. Sein Logis ist dahier am Franciskanerplatz Nr. 951 im 2. Stock.

32. Reklama Françoise Gonorda informující o jeho návratu z Prahy do Vídně ve *Wiener Zeitung* ze dne 7. února 1781

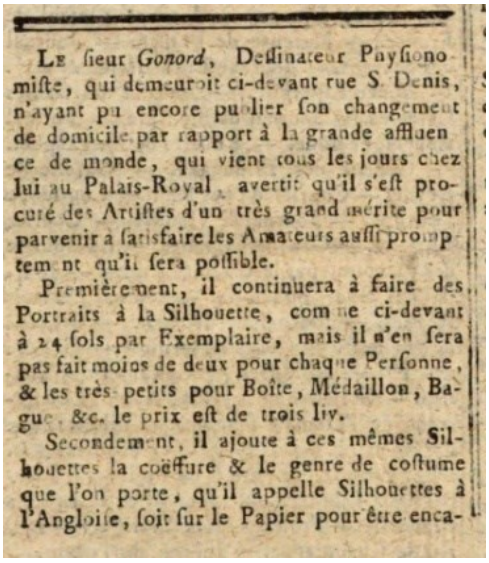


Nachricht.

Herr Gonord berichtet, daß sein Buch: Collection de l'illustre Noblesse de Vienne, d'Hongrie & de Prague, oder: Sammlung von dem hohen Adel in Wien, von Hungarn und Prag, welche 1024 gezeichnete Silhouetten enthält, und selbe zugleich von Franz Gonord gewidmet worden, mit einem Versuch über die Physiognomie begleitet, Montag den 9. Juli zum Verkauf herauskommen werde. — Die Personen, welchen dieser grossen Sammlung enthalten, sind verschiedene grosse Monarchen, grosse Fürsten, Fürstinen und Princessinen; die grössten Häuser des ersten Adels in Wien und Prag, Minister, Generale und Botschafter, die sämmtliche Kapitel der Stiftsdamen in Wien und Prag, überhaupt die vornehmsten freyherrl. Häuser, verschiedene andere grosse und sehr berühmte Häuser, viele Gelehrte, die berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinen vom Wiener Nationaltheater, viele Damen und Fräulein von Distinktion, die durch ihre Schönheit und ihren Geist berühmt sind, 80 Personen vom hohen Stande, sowohl Kavaliers, als Damen, die sich haben incognito abzeichnen lassen, und die nicht haben wollen bekannt seyn, ꝛc. — Die Namen folgen nach alphabetischer Ordnung, auf jeder Oktavseite befinden sich 4 Silhouetten. Personen, welche die ersten Abdrücke be-

halten haben, werden höflichst ersuche, solche einen oder zween Tage vor der hier bestimmten Zeit einzusenden, man bittet aber auch zugleich die Zeichnung beyzufügen. Der Preis dieses schon angekündigten Buches ist broschirt 12 fl. 40 kr. und wird bey dem Verfasser selbst in seinem Gewölbe in dem von Trattnerischen Hause auf dem Graben Nr. 17, wo er auch in Silhouetten zeichnet, zu haben seyn. — Von diesem Buche werden auch Exemplare in der v. Trattnerischen Buchhandlung zu Prag in Kommission zu bekommen seyn.

33. Reklama Françoise Gonorda na *Collection de l´Illustre Noblesse de Vienne, d´Hongrie et de Prague* ve *Wiener Zeitung* ze dne 4. července 1781



Le sieur *Gonord*, Desſinateur Payſionomiſte, qui demeuroit ci-devant rue S. Denis, n'ayant pu encore publier ſon changement de domicile par rapport à la grande affluence de monde, qui vient tous les jours chez lui au Palais-Royal, averti: qu'il s'eſt procuré des Artiſtes d'un très grand mérite pour parvenir à ſatisfaire les Amateurs auſſi promptement qu'il ſera poſſible.

Premièrement, il continuera à faire des Portraits à la Silhouette, comme ci-devant à 24 ſols par Exemplaire, mais il n'en ſera pas fait moins de deux pour chaque Perſonne, & les très-petits pour Boîte, Médaillon, Bague, &c. le prix eſt de trois liv.

Secondement, il ajoute à ces mêmes Silhouettes la coëffure & le genre de coſtume que l'on porte, qu'il appelle Silhouettes à l'Angloiſe, ſoit ſur le Papier pour être encadrés, ou peints ſur l'Yvoire pour les Bijoux, le prix eſt de 6 liv. par Exemplaire, il ne faut qu'une minute de Séance, & ils ſeront finis le jour ſuivant.

Troiſièmement, il fait les Camées & Portraits en Miniature, d'après la Silhouette, qu'il nomme Silhouette colorée: le prix eſt de 12 liv., il ne faut que trois minutes de Séance, & il ſeront finis le ſurlendemain.

Il entreprendra auſſi les portraits en Miniature de face, & toutes ſortes de petits Sujets.

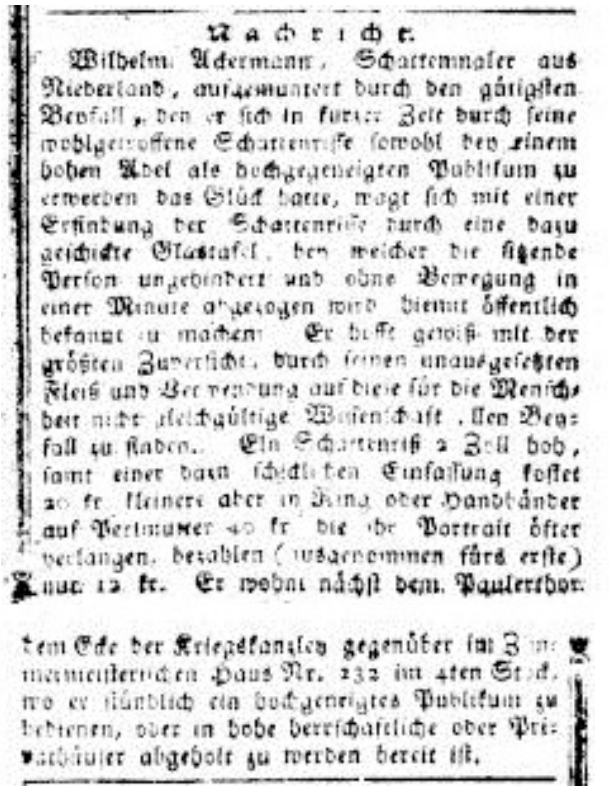
Il prie inſtamment MM. les Amateurs de payer d'abord après la premiere Eſquiſſe, le montant des Portraits, cette formalité étant d'une néceſſité abſolue pour maintenir l'ordre & pour que les Ouvrages n'éprouvent aucun retard.

On pourra ſe faire deſſiner chez lui tous les jours depuis dix heures du matin, juſqu'à dix heures du ſoir.

Il ſe tranſportera auſſi dans les Maiſons, Sociétés, &c. où on lui fera l'honneur de le demander, à telle heure que ce puiſſe être, obſervant qu'il faut qu'il y ait au moins pour 24 liv. d'Ouvrage à entreprendre: les Portraits n'augmenteront pas de prix, mais on aura la bonté de lui faire remettre 3 liv. d'avance pour les frais de voiture, choſe très-eſſentielle pour qu'il ne ſoit pas expoſé à des courſes inutiles: l'argent reçu, on pourra s'aſſurer qu'il ſe trouvera à l'heure préciſe, à l'adreſſe indiquée.

Il demeure au Palais Royal, ſous les Arcades, N°. 166, du côté de la rue des Bons Enfans; pour meilleure intelligence il tiendra ſur ſa Boutique une Lanterne avec des Silhouettes, & une de l'autre côté pour l'indication des Voitures; le ſoir, elle ſera éclairée.

34. Reklama Françoise Gonorda informující o jeho ateliéru v Palais Royal ze *Journal de Paris* ze dne 28. ledna 1788

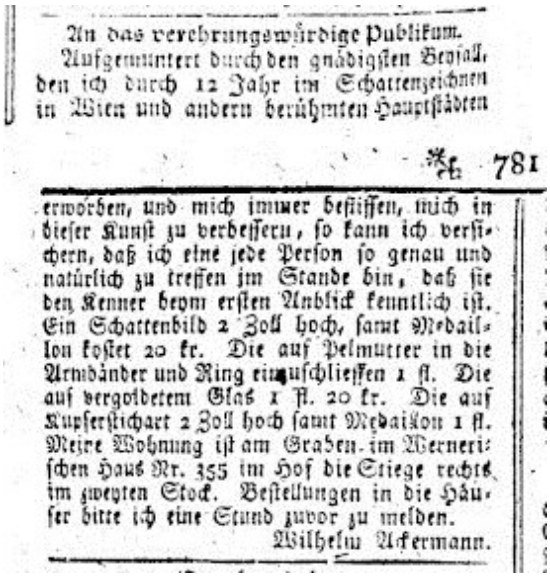


Nachricht.

Wilhelm Ackermann, Schattenmaler aus Niederland, aufgemuntert durch den gütigſten Beyfall, den er ſich in kurzer Zeit durch ſeine wohlgetroffene Schattenriſſe ſowohl bey einem hohen Adel als hochgeneigten Publikum zu erwerben das Glück hatte, wagt ſich mit einer Erfindung der Schattenriſſe durch eine dazu geſchickte Glastafel, bey welcher die ſitzende Perſon ungehindert und ohne Bewegung in einer Minute abgezogen wird, hiemit öffentlich bekannt zu machen. Er hofft gewiß mit der größten Zuverſicht, durch ſeinen unausgeſetzten Fleiß und Bemühung auf dieſe für die Menſchheit nicht gleichgültige Wiſſenſchaft, allen Beyfall zu finden. Ein Schattenriß 2 Zoll hoch, ſamt einer dazu ſchicklichen Einfaſſung koſtet 20 kr. kleiners aber in Ring oder Handbänder auf Verlangen 40 kr. die ohne Portrait öfter verlangen, bezahlen (ausgenommen fürs erſte) nur 12 kr. Er wohnt nächſt dem Paulerthor.

dem Ende der Kriegskanzley gegenüber im Z[illegible] mermeiſterlichen Haus Nr. 232 im 4ten St[illegible], wo er täglich ein hochgeneigtes Publikum zu bedienen, oder in hohe herrſchaftliche oder Privathäuſer abgeholt zu werden bereit iſt.

35. Reklama Wilhelma Ackermanna ve *Wiener Zeitung* ze dne 26. dubna 1780



An das verehrungswürdige Publikum.
Aufgemuntert durch den gnädigsten Beyfall, den ich durch 12 Jahr im Schattenzeichnen in Wien und andern berühmten Hauptstädten

№ 781

erworben, und mich immer befliessen, mich in dieser Kunst zu verbessern, so kann ich versichern, daß ich eine jede Person so genau und natürlich zu treffen im Stande bin, daß sie den Kenner beym ersten Anblick kenntlich ist. Ein Schattenbild 2 Zoll hoch, samt Medaillon kostet 20 kr. Die auf Pelmutter in die Armbänder und Ring einzuschliessen 1 fl. Die auf vergoldetem Glas 1 fl. 20 kr. Die auf Kupferstichart 2 Zoll hoch samt Medaillon 1 fl. Meine Wohnung ist am Graben im Wernerischen Haus Nr. 355 im Hof die Stiege rechts im zweyten Stock. Bestellungen in die Häuser bitte ich eine Stund zuvor zu melden.
Wilhelm Ackermann.

36. Reklama Wilhelma Ackermanna ve *Wiener Zeitung* ze dne 24. března 1792



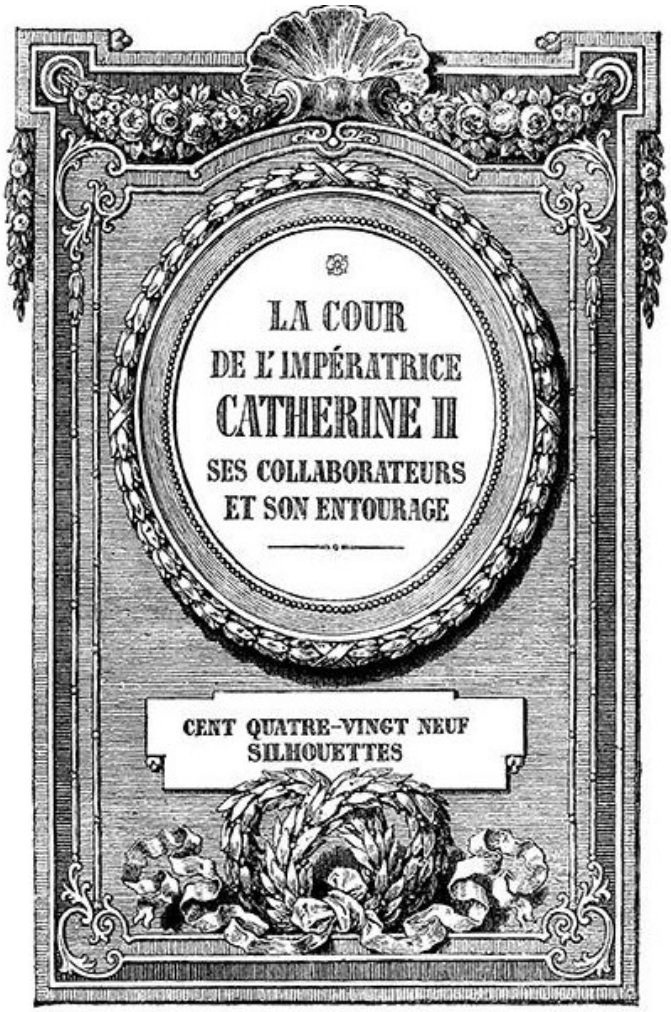


37. Anglická silueta typu „Conversation Piece“, 1782, malba tuší na kartonu, Victoria and Albert Museum

38. Francis Torond, James a Florence Lowtherovi hrající karty, malba tuší na papíře, konec 18. století



39. Kara Walker, Slavery! Slavery!, 1997, vystřihované papírové siluety přilepené na zdi



40. F. G. Sideau, silueta carevny Kateřiny II. Veliké z alba *La cour de l´ impératrice Cathérine II ses collaborateurs et son entourage / Двор императрицы Екатерины II, ее сотрудники и приближенные* a titulní list tohoto alba, 1781-1783, reedice z roku 1899





41. Konstantin Andrejevič Somov, ilustrace č. 25 ke *Knize markýzi. Sbírce poezie a prózy*, 1918



42. Štít průčelí Filozofického sálu Strahovské knihovny, 1785



43. Jean Charles François podle Johanna Baptisty Floriana Zeisse, portrét budoucího císaře Josefa II., 1751, lept, list 24,8 x 17,2 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-28.529





44. Jakob Schmutzer podle bronzové busty od Jeana Hagenauera, grafický portrét prince Kaunitze Rietberga, 1786, mědirytina, list 62 x 55,7 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-28.521

45. Wilhelm Rücker (1720-1774), Josef II., lept a mědiryt, Národní památkový ústav, Územní památková správa v Kroměříži, státní zámek Lysice, inv. č. LS05226



46. Johann Hieronymus Löschenkohl, Oslavy nového roku ve Vídni, 1782, kolorovaný mědiryt, 62,3 x 86 cm, Wien Museum, inv. č. 93.853/2



47. L. Rados podle G. B. Bosia, portrét Carlo Bonneta, přibližně 80. léta 18. století, grafika



48. Johann Rudolf Schellenberg, portrét Daniela Chodowieckého, před rokem 1775, grafika





49. Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg, Kašpar Maria hrabě ze Šternberka z cyklu *Album de la Noblesse*, 1820, mědirytina, 9,7 x 6,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. R 203.031-203.120

50. Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg, Jan Nepomuk Nostice-Rieneck z cyklu *Album de la Noblesse*, 1820, mědirytina, 9,7 x 6,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. R 203.031-203.120



51. Ferdinand von Lütgendorff-Leinburg, portrét vraha Maçona s vyobrazením jeho posledního zločinu, 1815, mědirytina, Národní galerie v Praze, inv. č. R 136.750



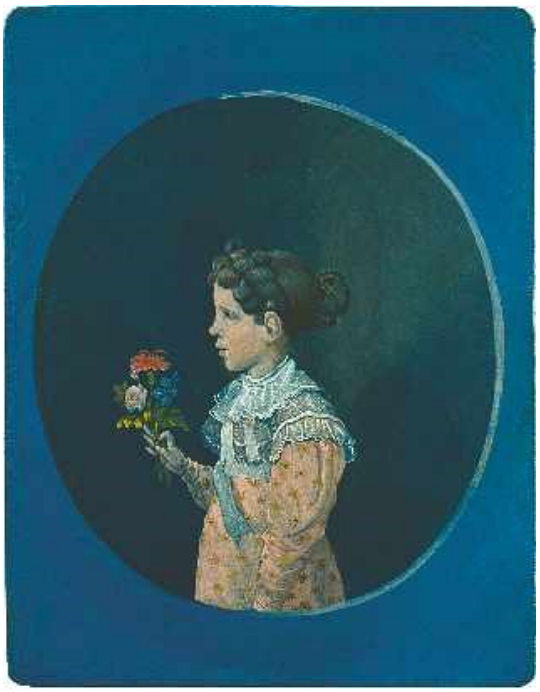


52. Miniaturní podobizna Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty, konec 18. století, malba na perleťové destičce, průměr 6,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 11.465

53. Miniaturní podobizna Ludvíka XVI., Marie Antoinetty a jejich syna Ludvíka Karla, konec 18. století, malba akvarelem a kvašem na slonovinové destičce, průměr 11 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-31.385



54. Miniaturní podobizna dvou dam a jednoho pána, počátek 19. století, malba na slonovině, mosazný rámeček, 7,5 x 7 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 5.164



55. Miniatura děvčátka s květinou, 1825-1830, olejomalba na plechové destičce, 14,3 x 11,5cm, Národní muzeum, inv. č. H2-15.142



56. Josef Lavos, František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid, 1820, olejomalba, 93 x 78,5 cm (včetně rámu), Národní muzeum, inv. č. H2-11.813

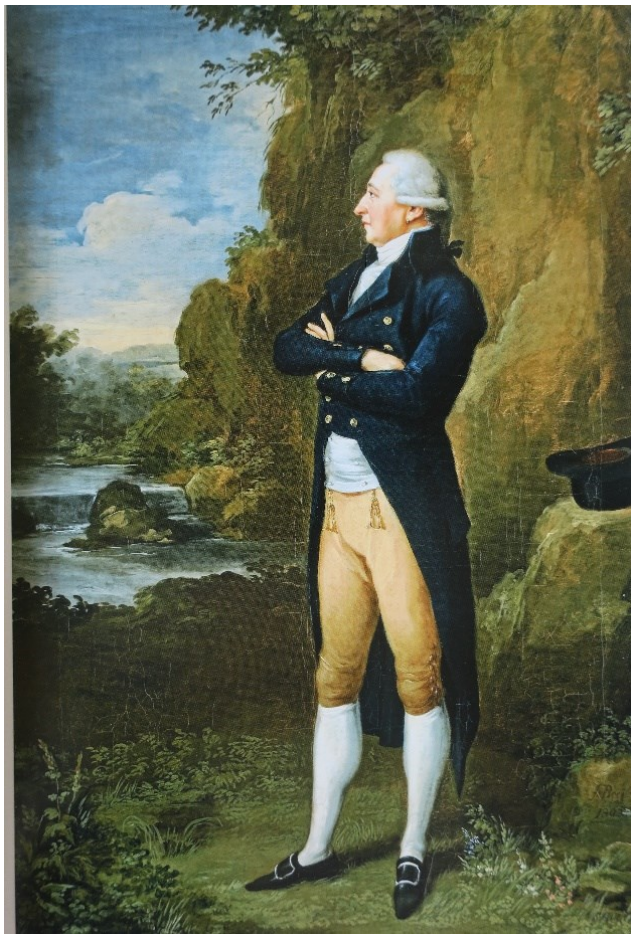


57. Vincenze Abbati, František baron Kollerr, 1821-1826, olejomalba, 81 x 64 cm, (včetně rámu), Národní muzeum, inv. č. H2-7.377

57a. Josef Karel Burde, černofigurový kratér, akvarel, první polovina 19. století, Národní galerie v Praze, inv. č. K 4.302

NÁRODNÍ GALERIE PRAHA

58. Josef Bergler, Portrét krajináře Ferdinanda Runka, 1802, olejomalba, Salzburg Museum Carolino Augusteum





59. Marie Eleonora ze Schwarzenbergu, portrét vychovatele Feldegga, 1809, kresba tužkou a uhlem, SOA Třeboň, sbírka alb č. 79



60. Jean Ouvrier podle Johanna Eleazara Zeissiga zvaného Schenau, L´origine de la peinture (Počátek malířství), 70.-80. léta 18. století, lept a rytina, 48,5 x 33,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, přír. číslo 2012.136.839



61. Obraz na motivy malby Johanna Eleazara Schenaua L´origine de la peinture, před rokem 1788, olejomalba, [rozměry a současné umístění neznámé]



62. Domenico Cunego podle Davida Allana, The Origin of Painting (Počátek malířství), 1776, lept, 45,1 x 33,5 cm, National galleries Scotland, přír. č. DLOAN 1.1





63. Voskový portrét probošta Vojtěcha Benedikta Juhna signovaný „Berg“, 1839, 11,7 x 1,8 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 97.871

64. Voskový portrét císaře Leopolda II., konec 18. století, 13,5 x 11,3 cm, Národní muzeum, inv. č. 155.573




65. Protějškové voskové portréty neznámých manželů, 80. léta 19. století, 18,7 x 15 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-181.014 a H2-181.015



66. Voskový portrét Emilie Oštádalové – detail, druhá polovina 19. století, 17 x 14 cm, Moravská galerie v Brně, inv. č. 28.688



67. Voskový portrét maršála Gebharda Leberechta von Blücher (1742-1819) na břidlicové podložce, počátek 19. století, Národní muzeum, inv. č. H2-3.752



68. Miniaturní protějškové portréty dámy a pána ze slonoviny podložené černým sametem, první čtvrtina 19. století, 20 x 15,5 cm (včetně rámu), Národní muzeum, inv. č. H2-33.107



69. Drobný reliéfní portrét Ludvíka XVI., konec 18. století, keramická hmota, průměr 10 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-32.370



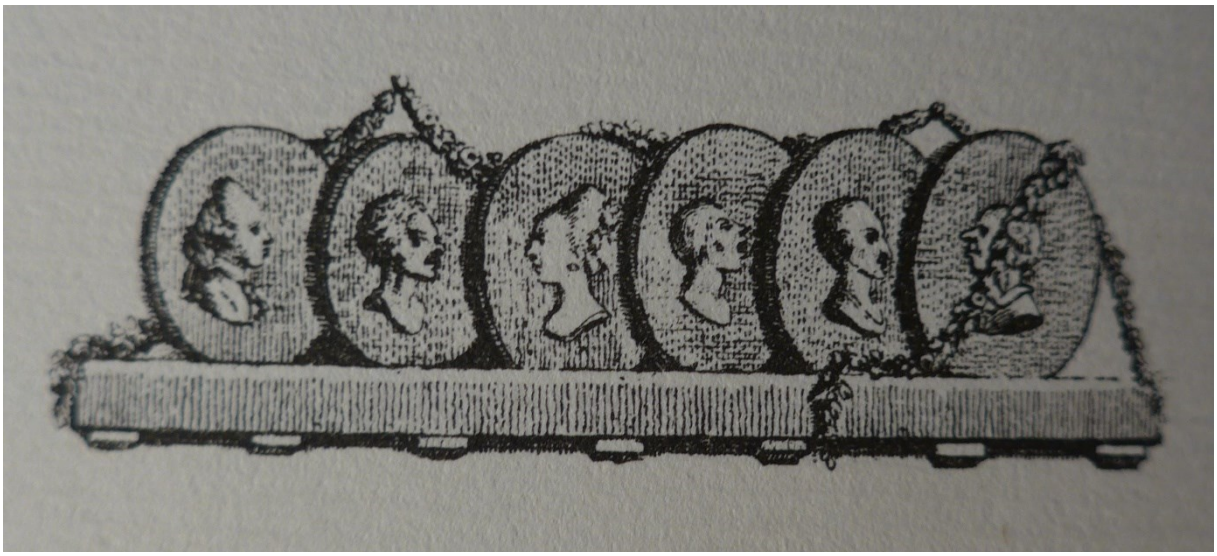
70. Drobný reliéfní portrét Adama hraběte Potockého, třetí čtvrtina 19. století, mramor, 18,5 x 17,5 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-181.012



71. Drobný reliéfní portrét neznámé dámy, konec 18. století, sádra, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 79.203



72. Drobný malovaný portrét hraběte Františka Paula de Hartiga od Johanna Kleinharta, 1787, malba tuší v odstínech šedé, 15,6 x 10,1 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. DK 4.649



73. Ilustrace v podobě mincí s profilovými portréty z prvního dílu *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* Johanna Kaspara Lavatera (1776) z reedice z roku 1968



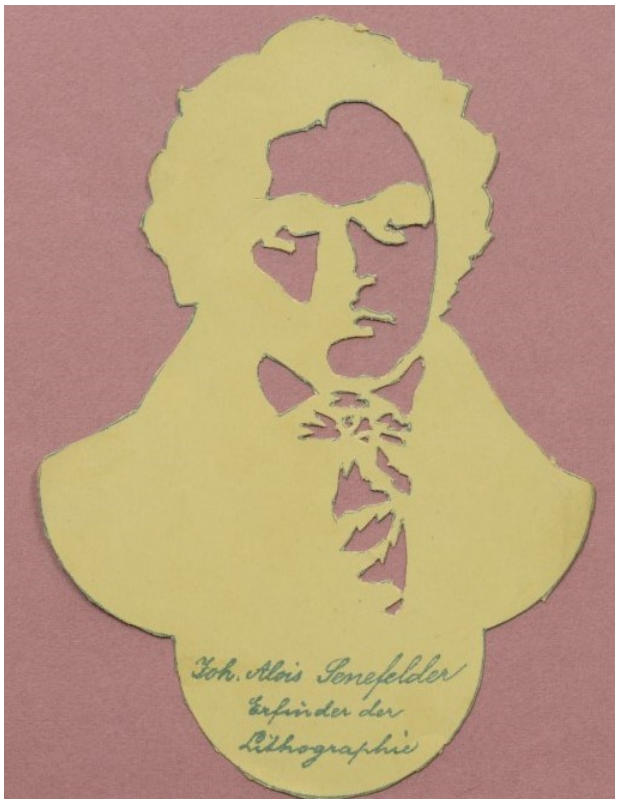
74. Vystřihovánka zahradního zátiší signovaná „C. S. Grohl“, 1819, vystřihovánka z černého lesklého papíru, 9,6 x 7,7 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-25.487







75. Ukázka tří listů z knihy s vlepenými výstřižky a siluetami, počátek 19. století, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie, R 184.023/47, 94, 96



76. Portrétní vystřihovánka zobrazující Johanna Aloise Senefeldera, součást většího konvolutu, druhá polovina 19. století, Národopisné oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 13.042



77. Portrétní vystřihovánka zobrazující Martina Luthera, součást většího konvolutu, druhá polovina 19. století, 17 x 10 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 17.172/1



78. Průsvitka s motivy postav z komedie dell´arte, okolo roku 1780, Jihočeské muzeum v českých Budějovicích, inv. č. 1451/1956-55



79. Vystřihovánka s motivem panského kočáru v přírodě, druhá třetina 19. století, Uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 13.673



80. Fr. Chvojka, vystřihovaná papírová krajka s loveckými motivy, 1884, Uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 14.155



81. Vystřihovánka s motivem Ukřižování, první polovina 19. století, Uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 13.678



82. Vystřihovánka v podobě krucifixu ve florálním orámování, počátek 20. století, Národopisné oddělení Západočeského muzea v Plzni, inv. č. 6.080



83. Kněžna Kristina Clary-Aldringenová, rozená de Ligne, ve svém salónu vídeňského paláce Clary-Aldringenů – detail se zástěnou s vystřihovánkami, kolem roku 1820, akvarel, 20,2 x 27,3 cm, inv. č. Teplice 7267/VE 3056, 416, 467



84. Eleonora z Auerspergu, část dopisu s vystřihovanou růží se signaturou „El. Auersperg“, 1925-1934, Národní památkový ústav, Územní památková správa na Sychrově, Státní zámek Grabštejn, inv. č. GR988



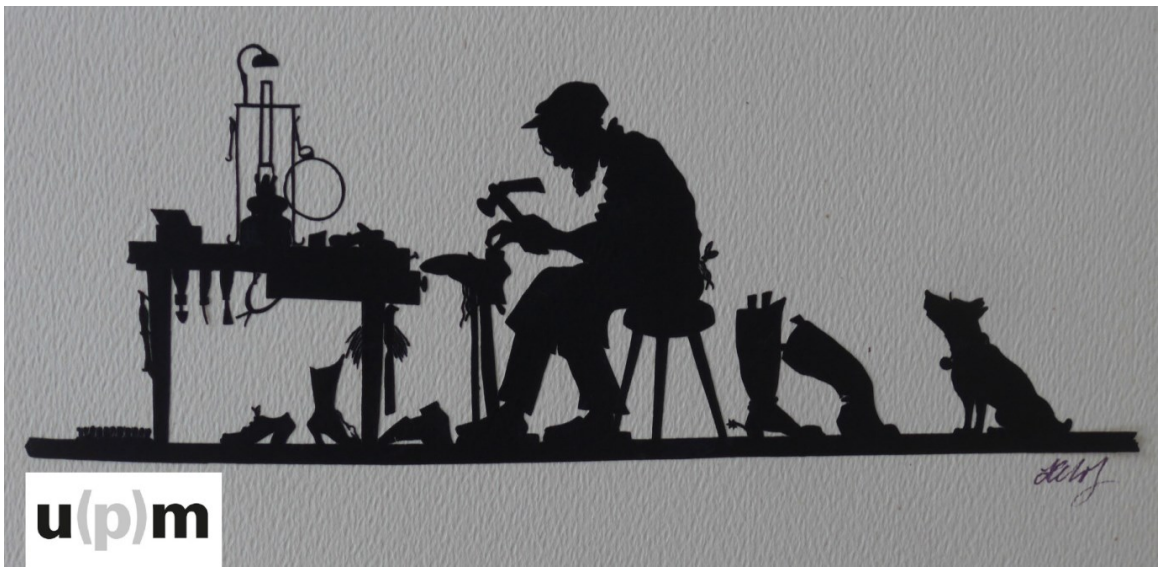
85. Henrietta z Rittersbergu, vystřihované květiny, kolem roku 1830, nalepeno na kartonu o rozměrech 37 x 29 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 12.513/a



86. Philipp Otto Runge, vystřihovaná chrpa, přelom 18. a 19. století



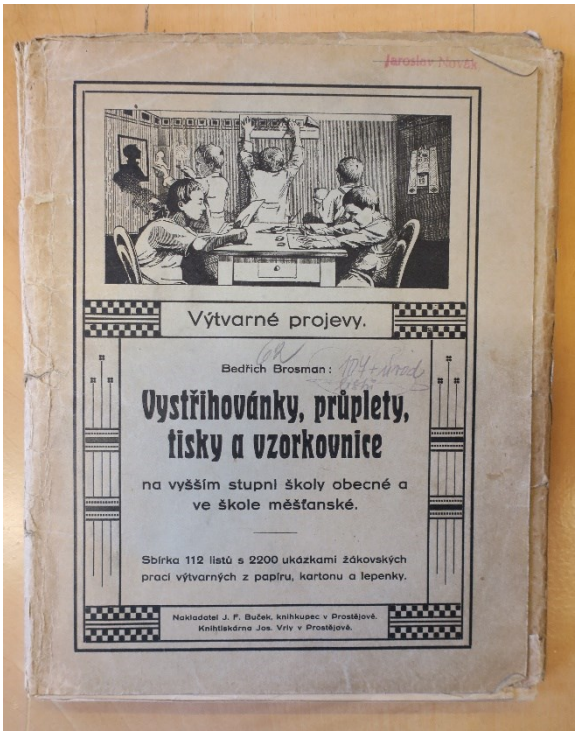
87. Vzorníkový list pro tvorbu siluet a vystřihovánek, poslední čtvrtina 19. století, opatřeno grafickou značkou „J. F. S. i. E. Nro. 51“, karton 36 x 41,3 cm. Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. GS 10.570/1



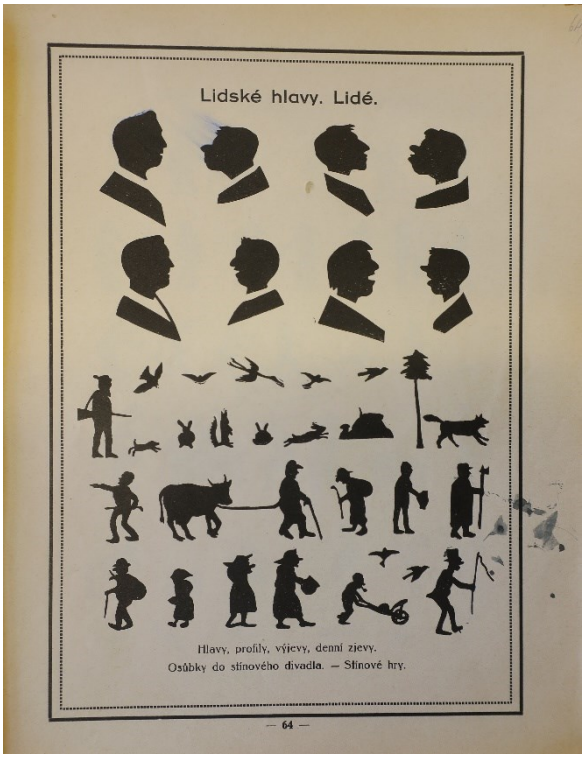
88. Marie von Helofsky, vystřihovánka s motivem ševce, karton 28,5 x 36,5 cm, 1939-1940, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 25.766/1



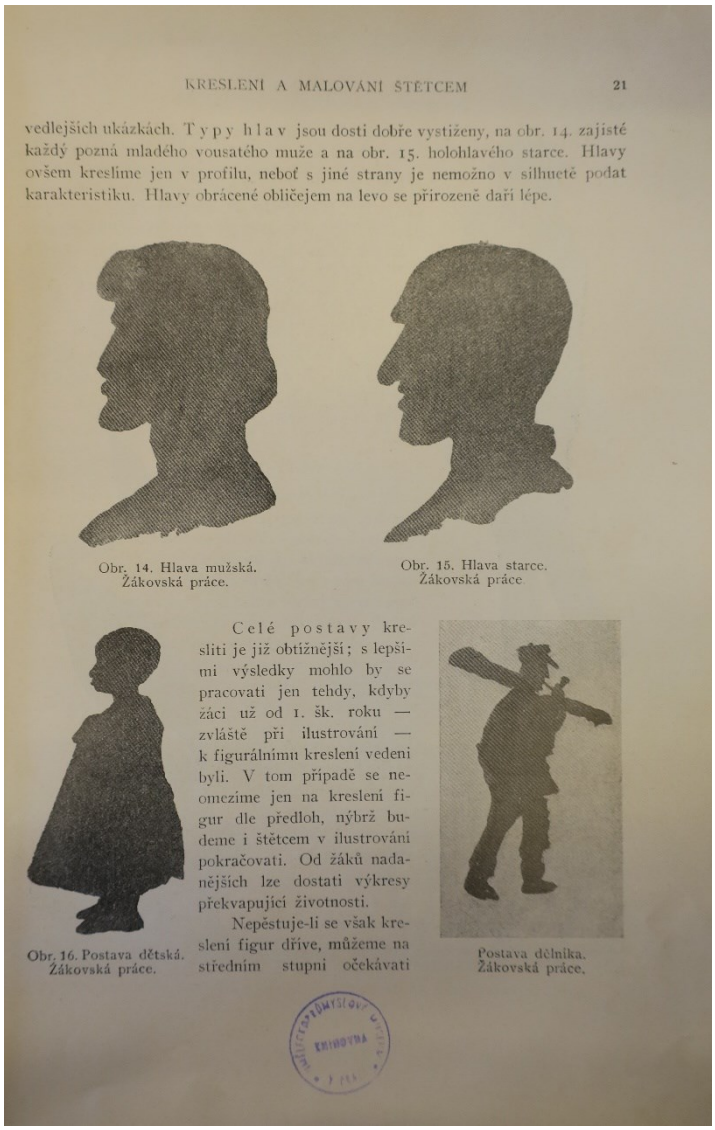
89. Marie von Helofsky, vystřihovánka s motivem Šípkové Růženky, karton 28,5 x 36,5 cm, 1939-1940, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 25.766/5



90. Titulní strana příručky Bedřicha Brosmana *Vystřihovánky, průplety, tisky a vzornice na vyšším stupni obecné a ve škole měšťanské* z roku 1922



91. Strana se vzory k vystřihování portrétních siluet, lidských postav a figur pro stínové divadlo z příručky Bedřicha Brosmana *Vystřihovánky, průplety, tisky a vzornice na vyšším stupni obecné a ve škole měšťanské* z roku 1922



KRESLENÍ A MALOVÁNÍ ŠTĚTCEM 21

vedlejších ukázkách. Typy hlav jsou dosti dobře vystiženy, na obr. 14. zajisté každý pozná mladého vousatého muže a na obr. 15. holohlavého starce. Hlavy ovšem kreslíme jen v profilu, neboť s jiné strany je nemožno v silhuetě podat karakteristiku. Hlavy obrácené obličejem na levo se přirozeně daří lépe.

Obr. 14. Hlava mužská. Žákovská práce.

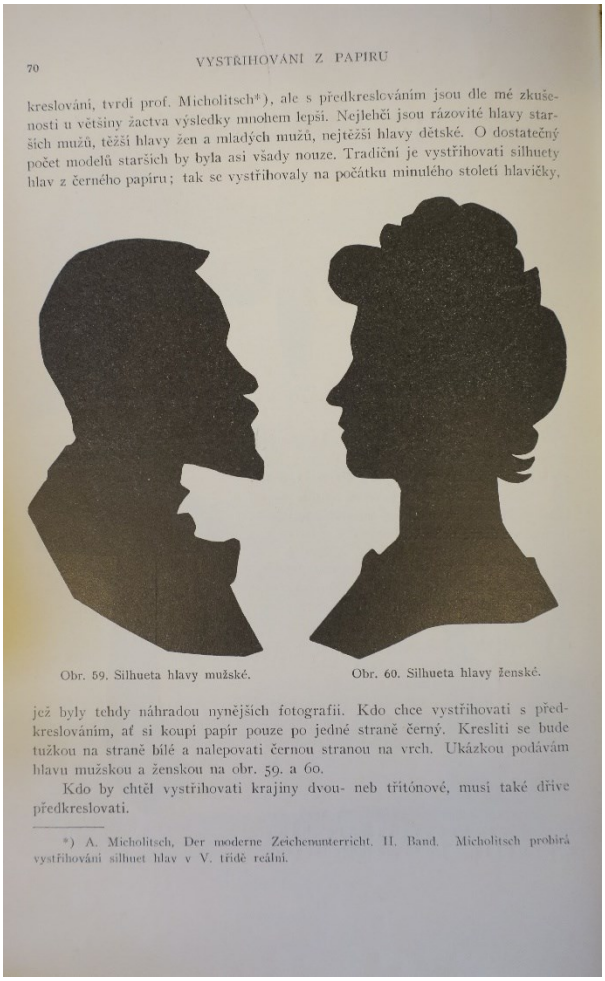
Obr. 15. Hlava starce. Žákovská práce.

Obr. 16. Postava dětská. Žákovská práce.

Celé postavy kresliti je již obtížnější; s lepšími výsledky mohlo by se pracovati jen tehdy, kdyby žáci už od 1. šk. roku — zvláště při ilustrování — k figurálnímu kreslení vedeni byli. V tom případě se neomezíme jen na kreslení figur dle předloh, nýbrž budeme i štětcem v ilustrování pokračovati. Od žáků nadanějších lze dostati výkresy překvapující životnosti.

Nepěstuje-li se však kreslení figur dříve, můžeme na středním stupni očekávati

Postava dělníka. Žákovská práce.



70 VYSTŘIHOVÁNÍ Z PAPÍRU

kreslování, tvrdí prof. Micholitsch*), ale s předkreslováním jsou dle mé zkušenosti u většiny žactva výsledky mnohem lepší. Nejlehčí jsou rázovité hlavy starších mužů, těžší hlavy žen a mladých mužů, nejtěžší hlavy dětské. O dostatečný počet modelů starších by byla asi všady nouze. Tradiční je vystřihovati silhuety hlav z černého papíru; tak se vystřihovaly na počátku minulého století hlavičky,

Obr. 59. Silhueta hlavy mužské.

Obr. 60. Silhueta hlavy ženské.

jež byly tehdy náhradou nynějších fotografií. Kdo chce vystřihovati s předkreslováním, ať si koupí papír pouze po jedné straně černý. Kresliti se bude tužkou na straně bílé a nalepovati černou stranou na vrch. Ukázkou podávám hlavu mužskou a ženskou na obr. 59. a 60.

Kdo by chtěl vystřihovati krajiny dvou- neb třítónové, musí také dříve předkreslovati.

*) A. Micholitsch, Der moderne Zeichenunterricht. II. Band. Micholitsch probírá vystřihování silhuet hlav v V. třídě reální.

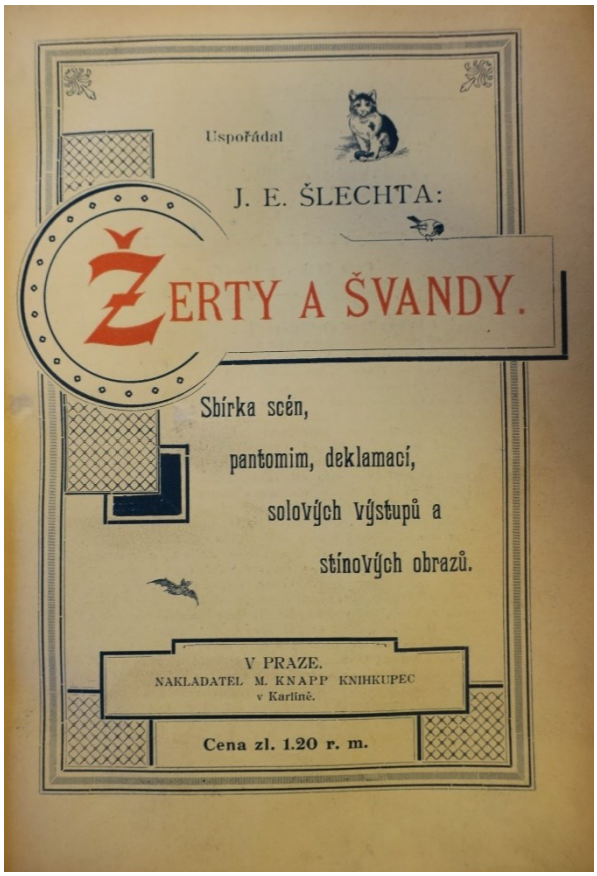
92. Dvě strany s ukázkou tvorby siluet z příručky Josefa Jaroslava Filipiho *Nejvolnější způsoby kreslířské. Návod, jak vyučovati kreslení a malování štětcem, kreslení pérem a vystřihování* z roku 1908



93. Scéna z představení *Zakletý Chalif* amatérského divadla v pražských Čakovicích, premiéra proběhla roku 1910



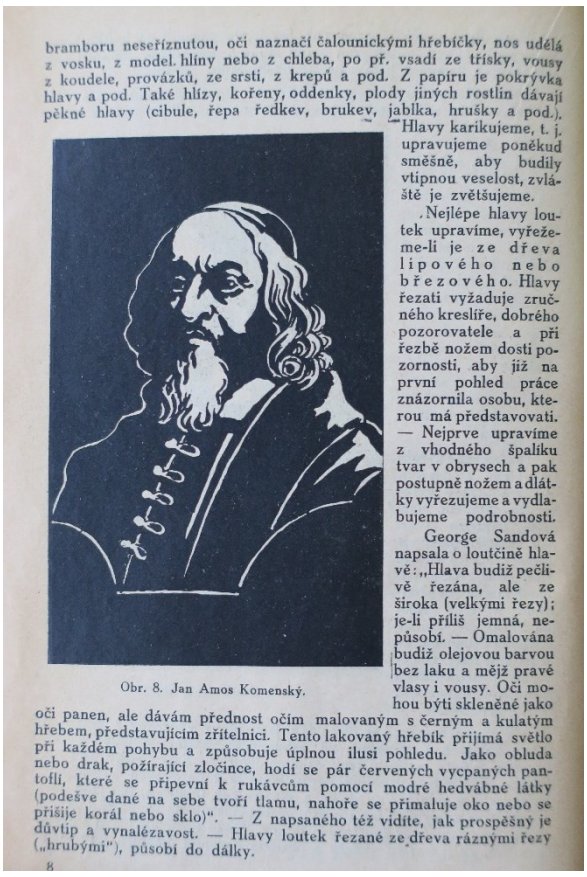
94. Scéna z recitačního pásma čínské poezie *Věčná písmena* pražského amatérského divadelního souboru Kruh Praha, 1943



z roku 1895

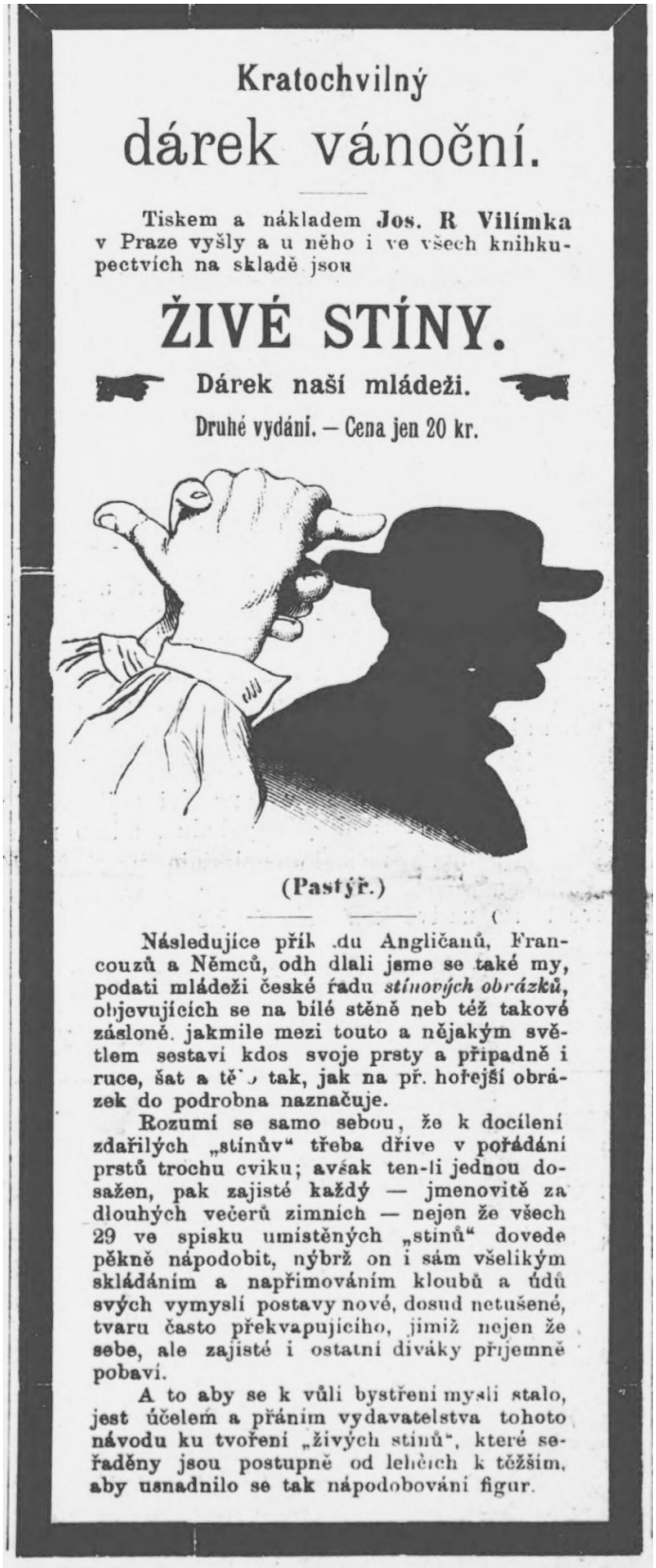
95. Titulní strana příručky M. Knappa *Žerty a švandy. Sbírka scén, pantomim, deklamací a stínových obrazů ku zábavám sylvestrovským, masopustním, výletům atd.*







96. Tři stránky z příručky Bedřicha Brosmana *Divadla, stínové obrazy a hry. Podrobný návod se 107 obrázky v textu* z roku 1923 s ukázkou průsvitky, postav pro stínové divadlo a stínohry



Kratochvilný

dárek vánoční.

Tiskem a nákladem **Jos. R Vilímka** v Praze vyšly a u něho i ve všech knihkupectvích na skladě jsou

ŽIVÉ STÍNY.

Dárek naší mládeži.

Druhé vydání. — Cena jen 20 kr.

(Pastýř.)

Následujíce příkladu Angličanů, Francouzů a Němců, odhodlali jsme se také my, podati mládeži české řadu *stínových obrázků*, objevujících se na bílé stěně neb též takové záslo ně, jakmile mezi touto a nějakým světlem sestaví kdos svoje prsty a případně i ruce, šat a tě o tak, jak na př. hořejší obrázek do podrobna naznačuje.

Rozumí se samo sebou, že k docílení zdařilých „stínův“ třeba dříve v pořádání prstů trochu cviku; avšak ten-li jednou dosažen, pak zajisté každý — jmenovitě za dlouhých večerů zimních — nejen že všech 29 ve spisku umístěných „stínů“ dovede pěkně nápodobit, nýbrž on i sám všelikým skládáním a napřimováním kloubů a údů svých vymyslí postavy nové, dosud netušené, tvaru často překvapujícího, jimiž nejen že sebe, ale zajisté i ostatní diváky příjemně pobaví.

A to aby se k vůli bystření mysli stalo, jest účelem a přáním vydavatelstva tohoto návodu ku tvoření „živých stínů“, které seřaděny jsou postupně od lehčích k těžším, aby usnadnilo se tak nápodobování figur.

97. Reklama Josefa Vilímka na *Živé stíny* z *Humoristických listů* ze dne 23.12. 1882



752 SVĚTOZOR 1887

Nové živé stíny anglického ombromana Treveye.

OBSAH čís. 47.: Text: Mezi proudy. Historický obraz od Al. Jiráska. (Pokrač.) — Píseň o Rolandu. Napsal Julius Zeyer. — Příspěvek k obraně rukopisu královédvorského píše M. Hattala. (Pokračov.) — Příhoda kněze Ondřeje. Historický obrázek z Kladska. Nakreslil V. Řezníček. (Pokrač.) — V Čařihradě. Z cest Josefa Kořenského. (Dokončení.) — Příspěvek k dějinám petřínového mostu v Praze. Píše Jan Heraln. — Z cyklu akvarelů Jos. Manesa. Zábavy na venkovském sídle šlechtickém. X. Vinobraní. XI. Výlet. Píše B. Týrlová. — Výtvarné umění. — Nové vyobrazení. — Literatura. — Divadlo a hudba. — Politický přehled. — Šachy. — Hádanky. — Listárny. — Oznamovatel.

Vyobrazení: V důvěrné chvilce. Obraz Kamila Stuchlíka. — První hračka. Genre T. Lobrichova. — Ze života větvičky třešňové. Fotografie bratří Josefa a Jana Fričů na Král. Vinohradech. — Krvavý spor. Genre Fr. Specht. — Zábavy na venkovském sídle šlechtickém. Cyklus akvarelů Jos. Manesa: X. Vinobraní. XI. Výlet. Ve dřevě ryl Václav Mára. — Hradby na březích moře Mramorového. — Meštita sultána Achmeda. — Fontána Achmedova v Čařihradě. — Před meštitou Bajazetovou. — Turecký hřbitov. — Hradby Čařihradské. — Najímání koní. 7 vyobrazení ke čl. prof. Jos. Kořenského: V Čařihradě. — Mahphoon, srstnatá šena birmanská. — Mung-Phosei, srstnatý muž birmanský. Ryto dle fotografií. — Heraut. Historická tragédie o pěti dějstvích Bohumila Adámka. Dle prvého provedení 6. října 1887 na Národním divadle v Praze nakreslil Viktor Oliva. (Jedn. III., výstup 5.) Reprodukce Husníkova. — Nové živé stíny anglického ombromana Treweye. (13 vyobrazení.)

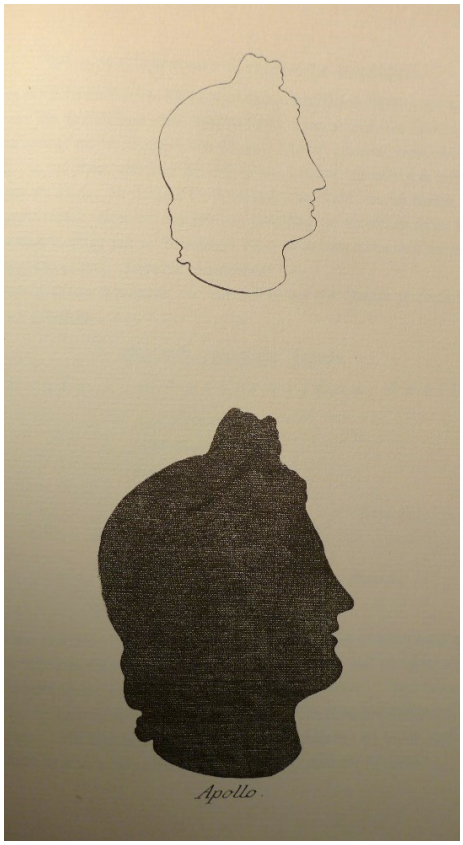
Listárny, hádanky, rozřešení a luštitele viz v příloze.

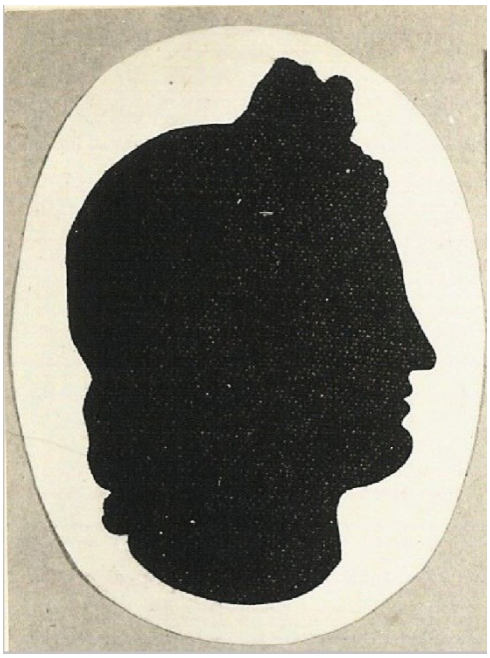
Zároveň s tímto číslem vyšlo Bazaru číslo 20. se střihovou přílohou.

Veškerá práva reprodukování vyhrazena. Patisk (i v cizině) stíháme na základě mezinárodních smluv.

Majetník a nakladatel: F. Šimáček, knihtiskárna. — Redaktor a vydavatel: M. A. Šimáček. — Administrace a redakce v Praze, v Jerusalemské ulici č. 11.
Papír z továrního skladu Fr. Rassla v Praze.

98. Strana názorných ukázek tvorby stínů *Nové živé stíny anglického ombromana Treveye* ze *Světozoru* ze dne 21.10.1887





99. Silueta Apollona Belvederského ze sbírek Národního památkového ústavu, Územní památková správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí, inv. č. HM3763-03767 a její srovnání s ilustrací z prvního dílu *Physiognomische Fragmente*, XIV. Fragment *Von der Harmonie*



100. Jan Karel Balzer podle Jana Jakuba Quirina Jahna, ilustrace č. VI ze vzorníku *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freyen Handzeichnung*, *insbesondere als ein nöthiger Theil der Erziehung höherer Bestimmung behandelt* z roku 1803, Národní knihovna České republiky, sign. cnb001798653



101. Josef Bergler, *Phisiognomiker*, 1805, grafika, 9,5 x 7,5 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 4.683

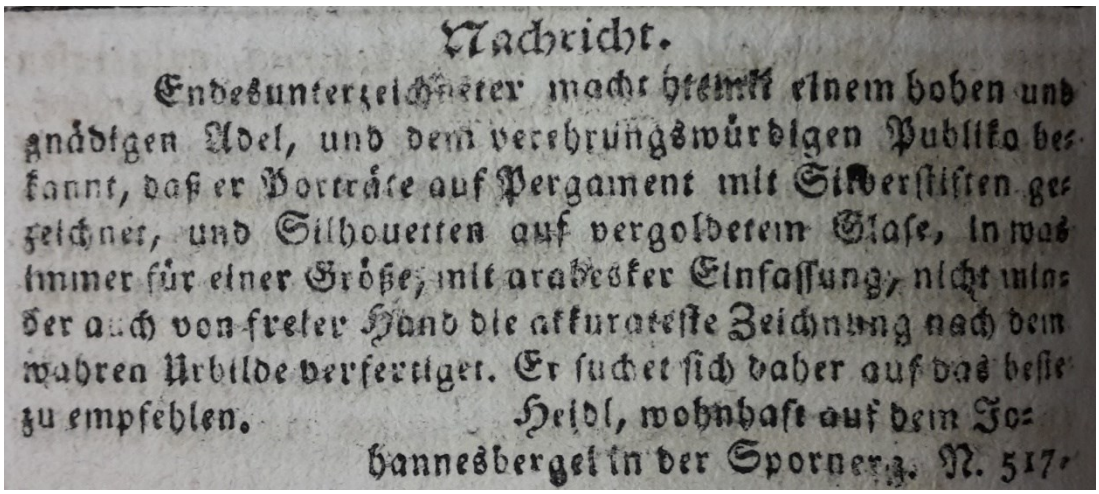
102. Josef Bergler, *Graniognomiker*, 1805, grafika, 9,7 x 7,3 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 4.653

NÁRODNÍ GALERIE PRAHA



103. Silueta německého botanika Johanna Gottlieba Gleditsche, třetí čtvrtina 18. století, dřevoryt, 15,5 x 13,2 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 21.034

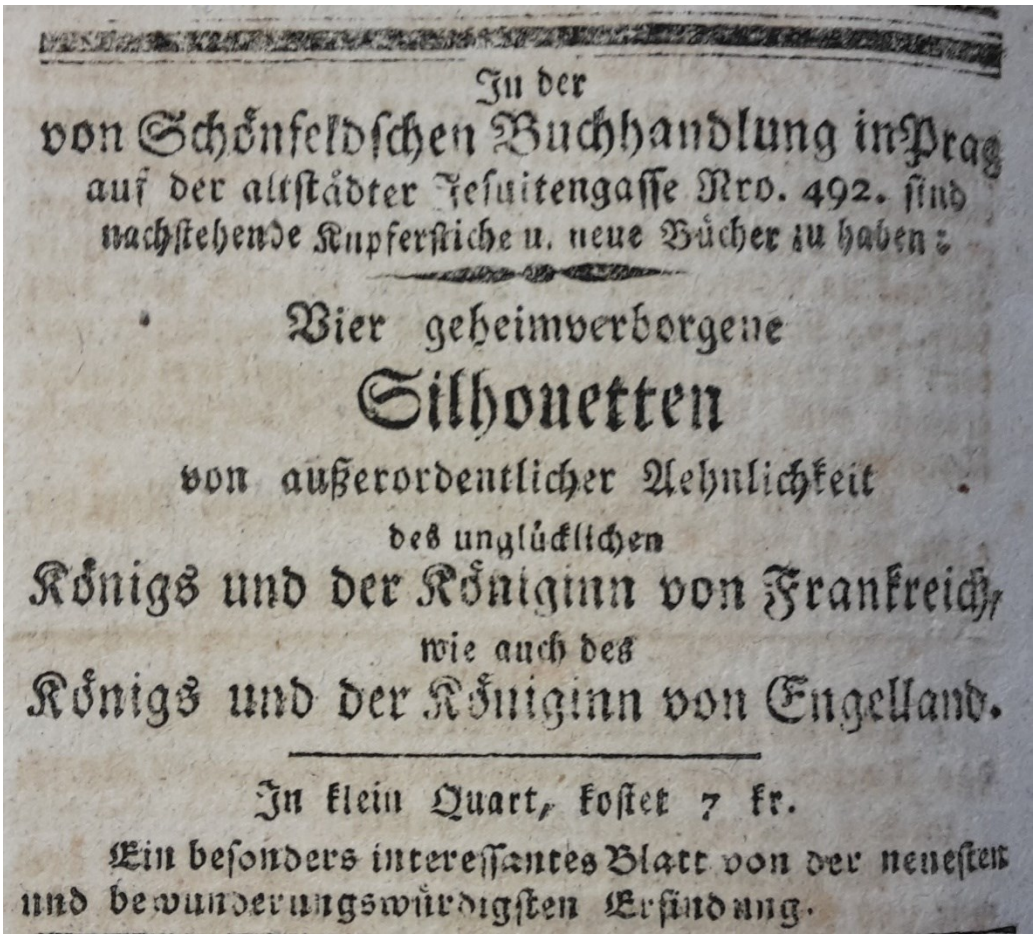
104. D. Berger podle kresby Wagenera, Grafická podobizna německého botanika Johanna Gottlieba Gleditsche z profilu, 1789, Österreichische Nationalbibliothek – Porträtsammlung, inv. č. PORT_00083132_01



Nachricht.

Endesunterzeichneter macht hiemit einem hohen und gnädigen Adel, und dem verehrungswürdigen Publiko bekannt, daß er Porträte auf Pergament mit Silberstiften gezeichnet, und Silhouetten auf vergoldetem Glase, in was immer für einer Größe, mit arabesker Einfassung, nicht minder auch von freier Hand die akkurateste Zeichnung nach dem wahren Urbilde verfertiget. Er suchet sich daher auf das beste zu empfehlen. Heidl, wohnhaft auf dem Johannesberge in der Spornerg. N. 517.

105. Reklama pana Heidla bytem ve Šporkově ulici v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 30. 7. 1791



In der
von Schönfeldschen Buchhandlung in Prag
auf der altstädter Jesuitengasse Nro. 492. sind
nachstehende Kupferstiche u. neue Bücher zu haben:

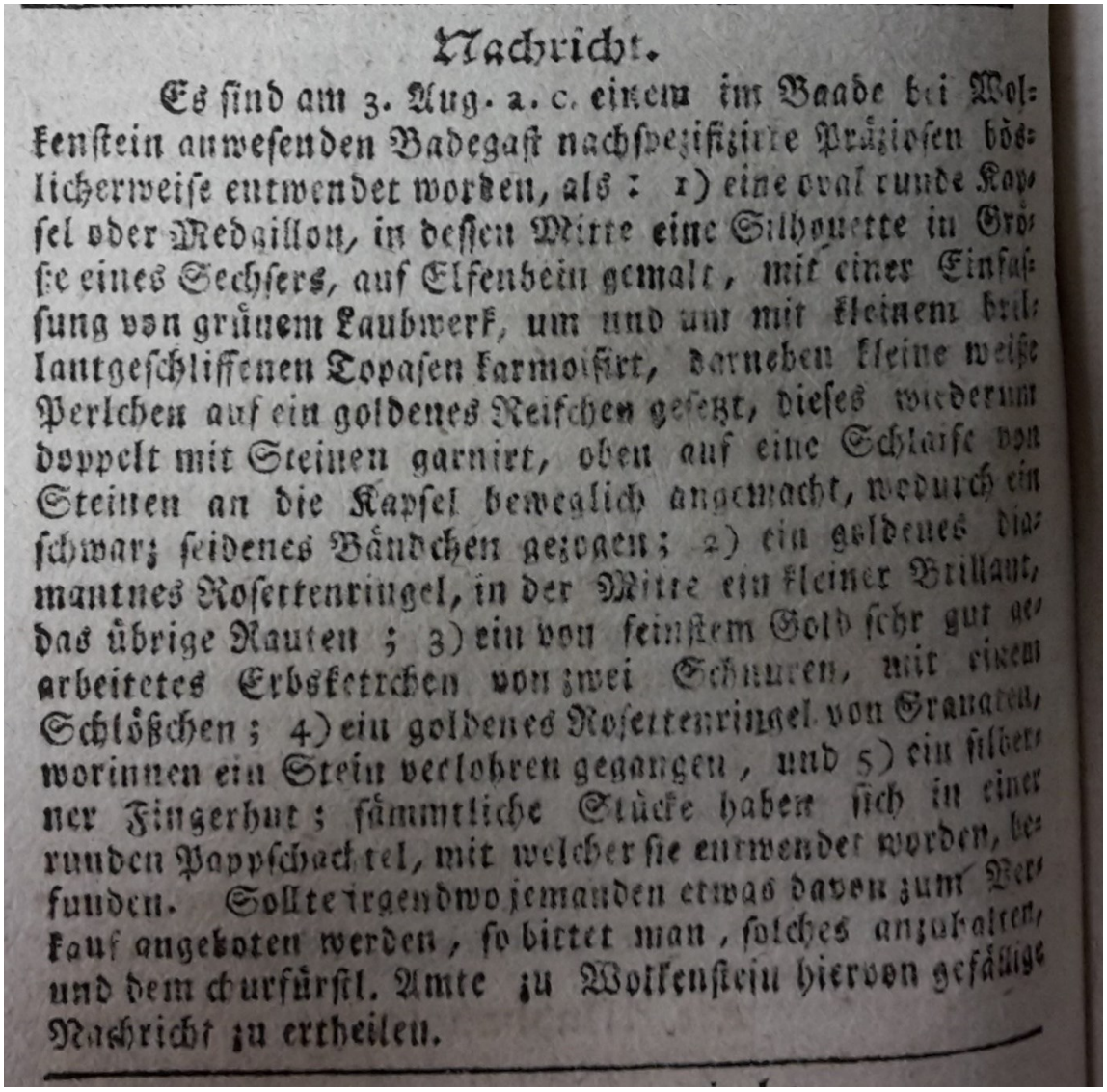
Vier geheimverborgene
Silhouetten
von außerordentlicher Aehnlichkeit
des unglücklichen
Königs und der Königinn von Frankreich,
wie auch des
Königs und der Königinn von Engelland.

In klein Quart, kostet 7 kr.

Ein besonders interessantes Blatt von der neuesten und bewunderungswürdigsten Erfindung.

106. Reklama Schönfedova knihkupectví na grafický list se skrytými siluetami *Vier geheimverborgene Silhouetten von ausserordentlicher Aehnlichkeit des unglücklichen König*

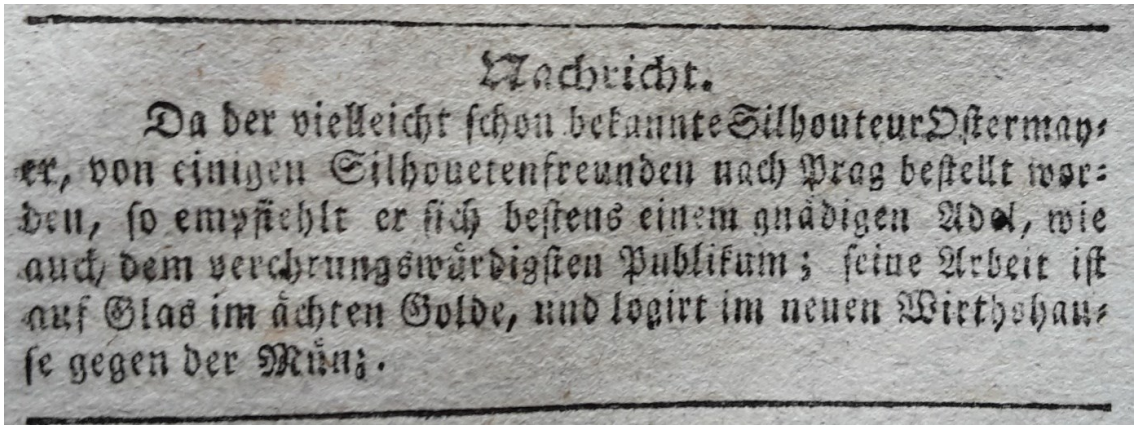
und der Königin von Frankreich, wie auch des König sund Königin von England v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 29. 4. 1794



Nachricht.

Es sind am 3. Aug. a. c. einem im Baade bei Wolkenstein anwesenden Badegast nachspezifizirte Präziosen böslicherweise entwendet worden, als: 1) eine oval runde Kapsel oder Medaillon, in dessen Mitte eine Silhouette in Grösse eines Sechsers, auf Elfenbein gemalt, mit einer Einfassung von grünem Laubwerk, um und um mit kleinem brillantgeschliffenen Topasen karmoisirt, darneben kleine weiße Perlchen auf ein goldenes Reifchen gesetzt, dieses wiederum doppelt mit Steinen garnirt, oben auf eine Schlaife von Steinen an die Kapsel beweglich angemacht, wodurch ein schwarz seidenes Bändchen gezogen; 2) ein goldenes diamantnes Rosettenringel, in der Mitte ein kleiner Brillant, das übrige Rauten; 3) ein von feinstem Gold sehr gut gearbeitetes Erbsketrchen von zwei Schnuren, mit einem Schlößchen; 4) ein goldenes Rosettenringel von Granaten, worinnen ein Stein verlohren gegangen, und 5) ein silberner Fingerhut; sämmtliche Stücke haben sich in einer runden Pappschachtel, mit welcher sie entwendet worden, befunden. Sollte irgendwo jemanden etwas davon zum Verkauf angeboten werden, so bittet man, solches anzuhalten, und dem churfürstl. Amte zu Wolkenstein hiervon gefällige Nachricht zu ertheilen.

107. Oznámení v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 23. 8. 1791 o nálezu šperku se siluetou



Nachricht.

Da der vielleicht schon bekannte Silhouteur Ostermayer, von einigen Silhouetenfreunden nach Prag bestellt worden, so empfiehlt er sich bestens einem gnädigen Adel, wie auch dem verehrungswürdigsten Publikum; seine Arbeit ist auf Glas im ächten Golde, und logirt im neuen Wirthshause gegen der Münz.

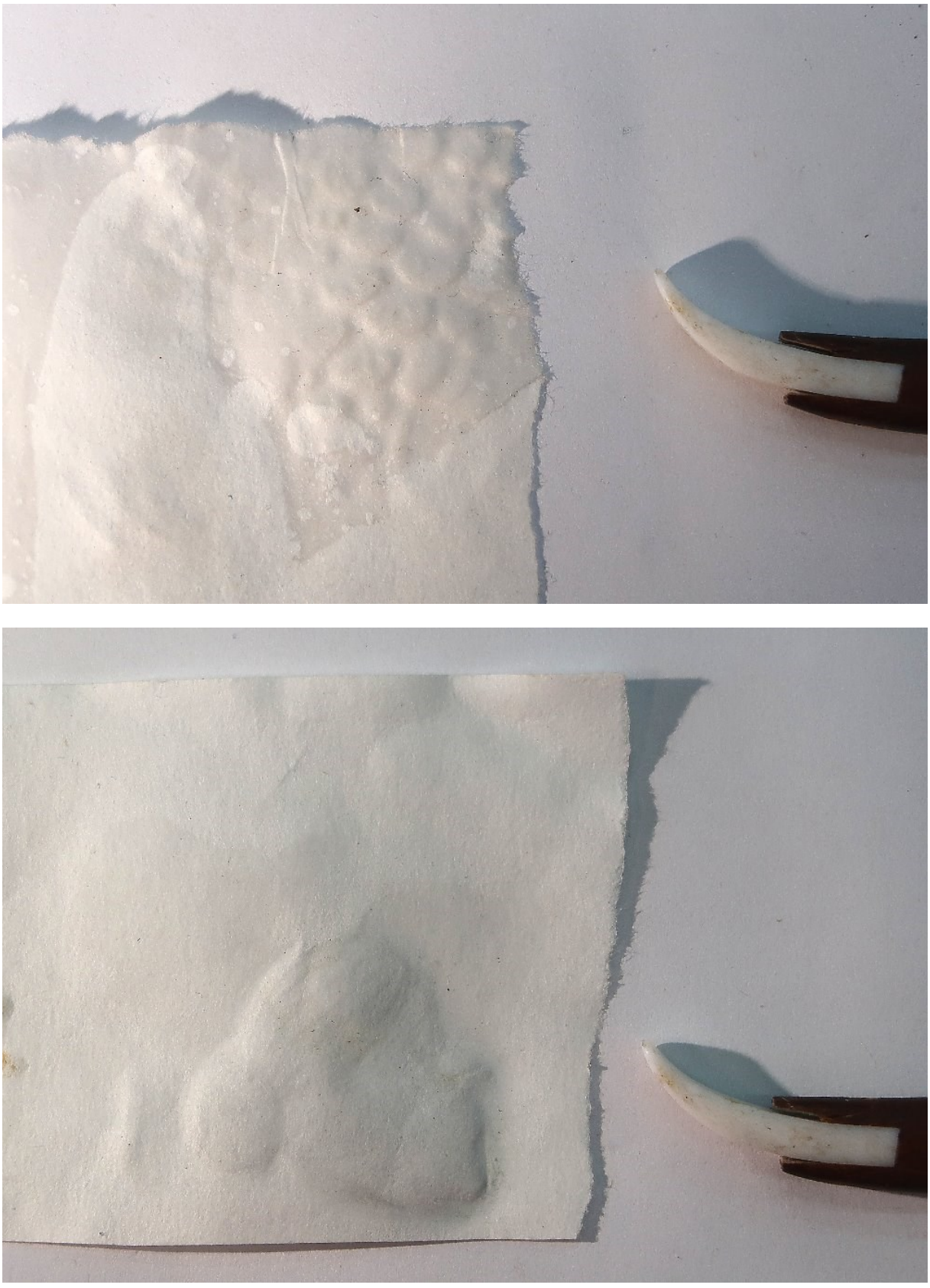
108. Reklama siluetisty Ostermayera v *K. K. Prager Oberpostamtszeitung* ze dne 3. 7. 1792



109. Ukázka rytých a vytlačovaných detailů do papíru – suchá cesta







110. Ukázka vytlačovaných detailů do papíru – mokrá cesta



111. Scéna z televizního seriálu F. L. Věk, 1970, scénografie Jan Zázvorka



112. Adolf Kašpar, ilustrace knihy *Babička. Obrazy z venkovského života* Boženy Němcové, 1903

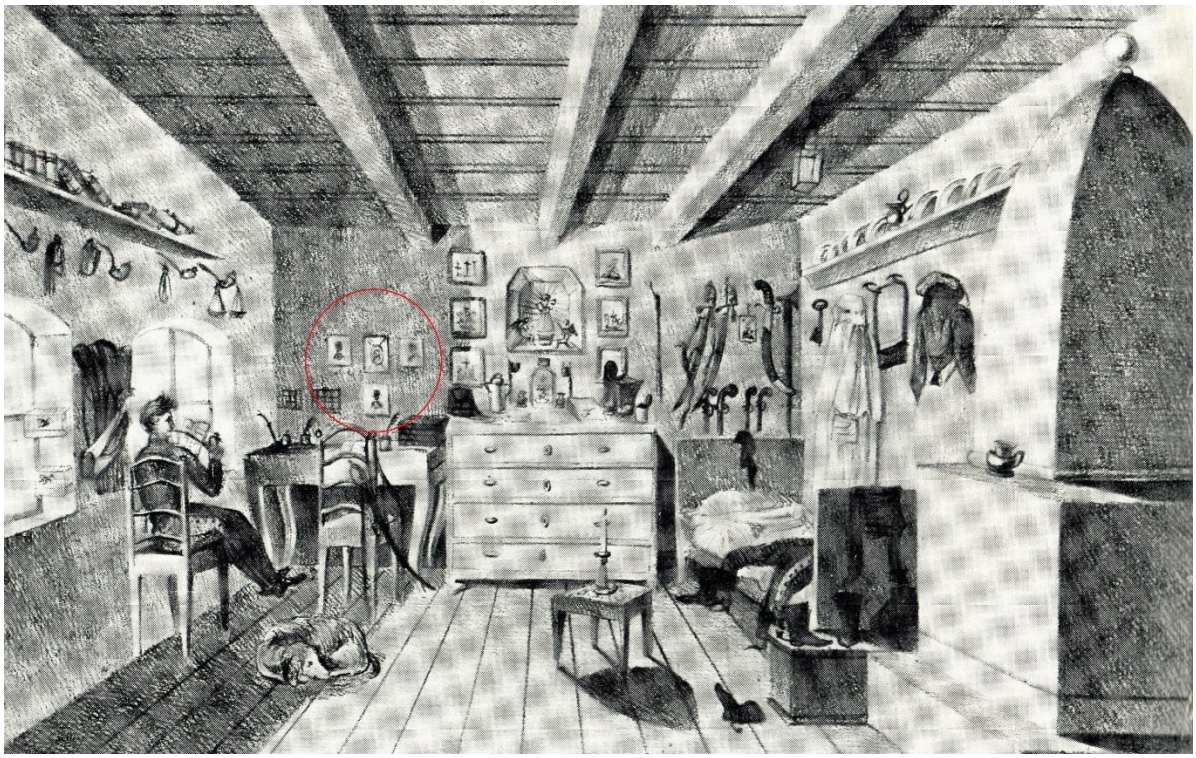




113. Johann Hieronymus Löschenkohl, Wertherovi přátelé, kolorovaný mědiryt, 39,5 x 51 cm, 1781, Wien Museum inv. č. 159.300


Abb. 42. Entwurf zu einem Gartenſalon mit Silhouettenſchmuck.

114. Ilustrace č. 42 z knihy Richarda Rotheho *Der Schwarzpapierschnitt*. *Dessen Geschichte, Zweck, Material, Technik, künstlerische znd erzieherische Bedeutung* z roku 1920



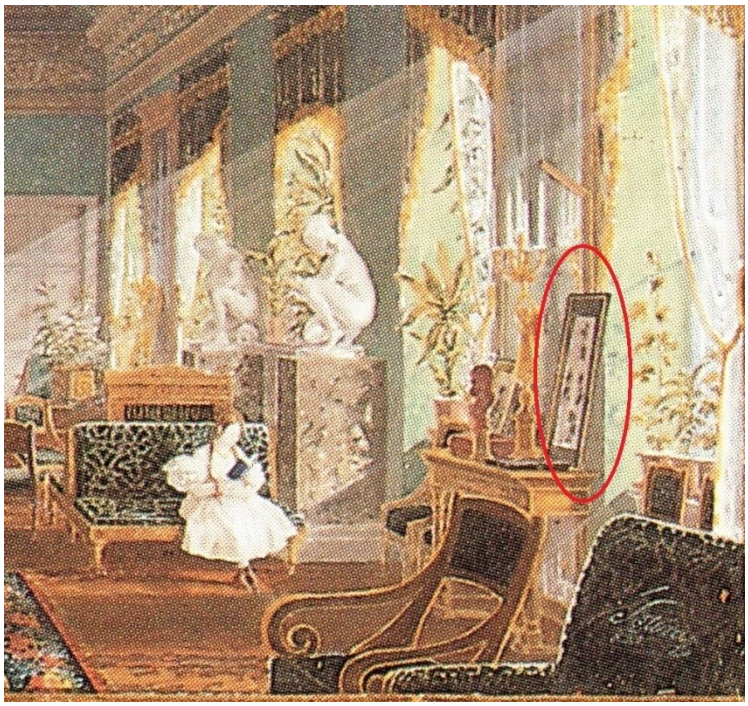
115. Karel II. Schwarzenberg, Bedřich Schwarzenberg ve světnici své lovecké chaty, 1817-20, kresba tužkou, 21,5 x 30 cm, Orlík inv. č 203279/79



116. Salón Ficquelmontů s dvouletou Alžbětou A. Ficquelmontovou v Neapoli – detail, 1827, olej na plátně, 31,5 x 43,5 cm, Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. 7210/VE 3120, 264, 70



117. Pohled do biedermeierového interiéru, kolem 1850, kvaš 11 x 16 cm



118. Josef Sotira, Salón Ficquelmontů s desetiletou Alžbětou A. Ficquelmontovou v ruském Petrohradě – detail, 1835, akvarel, Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. Teplice 7249/VE 3123



119. Hermann Graf, Biedermeier-Interieur (Místnost v biedermeirovém stylu), 1907, olejomalba, 56 x 46 cm



120. Robert Scheffer, Junge Frau im Biedermeier-Interieur (Mladá dáma v biedermeierovém interiéru), 1917, olejomalba, 100 x 78 cm



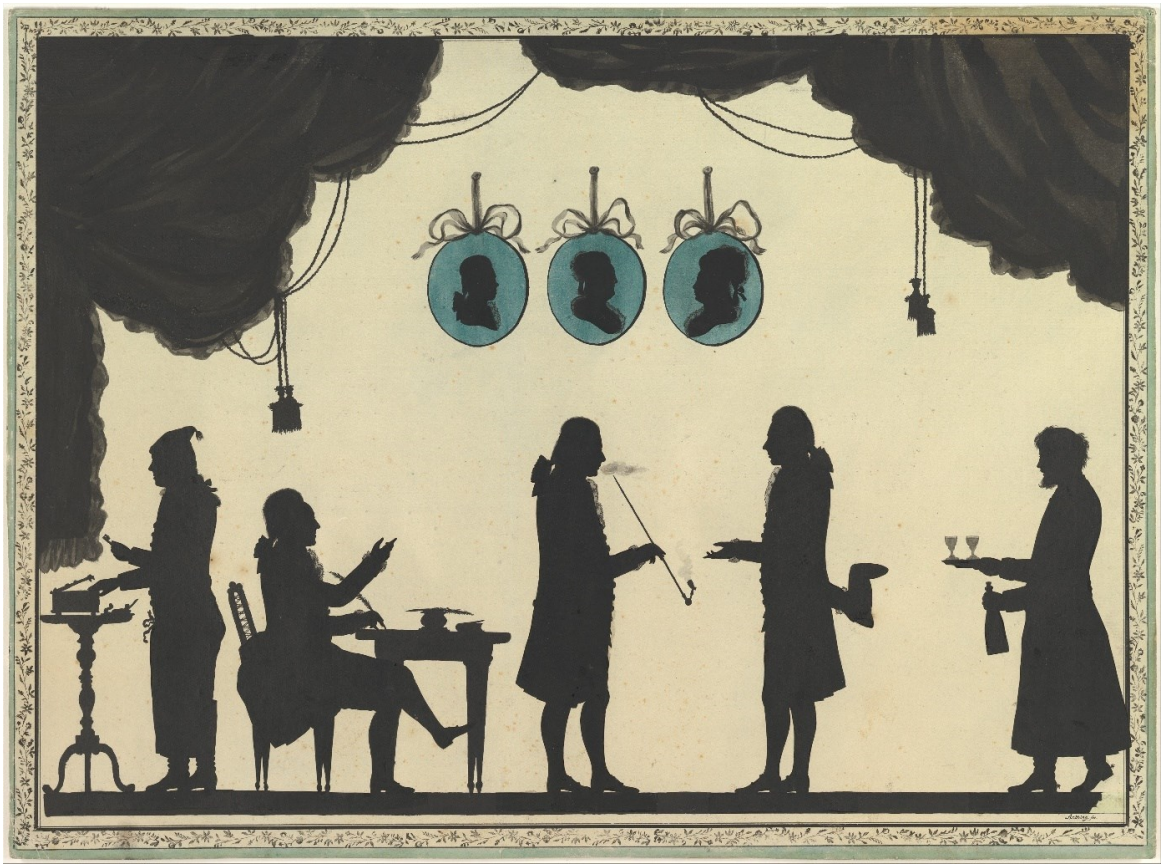
121. John Lewis Krimmel, Country Wedding (Venkovská svatba), 1820, olejomalba



122. Leopold von Kalckreuth, Der Dorfschulze (Vesnický starosta), 1890, olejomalba, 84,9 x 70,5 cm, Hamburger Kunsthalle, inv. č. HK-2726, © Hamburger Kunsthalle



123. Antonín Dvořák, Z týdne svatojánského – detail, 1854, olejomalba, 50,5 x 41 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 798



124. Johann Friedrich Anthing, Abraham a David Rentgenovi, 1784-1786, vystřihovaná silueta s domalovávanými detaily, 45,3 x 60,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, přír. č. 48.73.1



125. Auguste Edouart, Rodina manželů Leových, 1843, vystřihovaná silueta na malovaném pozadí



126. Portrét neznámé dámy, přelom 18. a 19. století, olejomalba, 62 x 52 cm



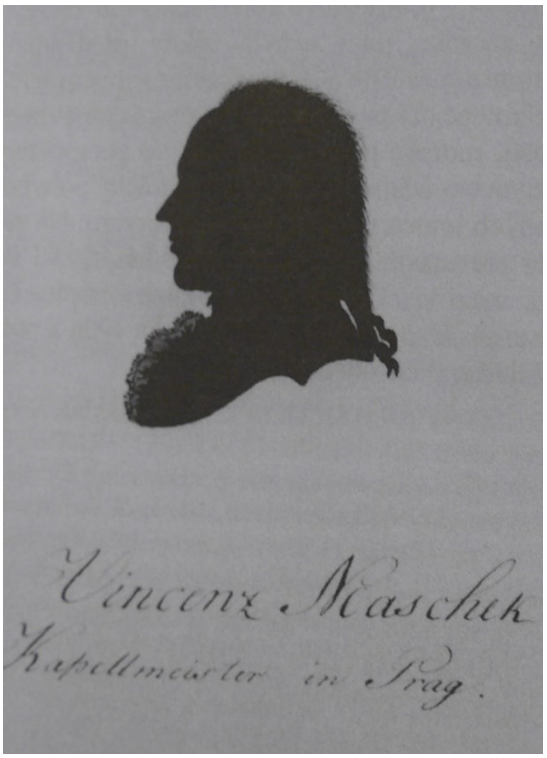
127. Rozkládací psací stůl královny Luisy Hohenzollern s intarzií ve formě siluety dítěte, přelom 18. a 19. století



128. Stolní hodiny francouzské produkce z dílny Jeana Baptista Charlese dit le Jeune, 1810-1815



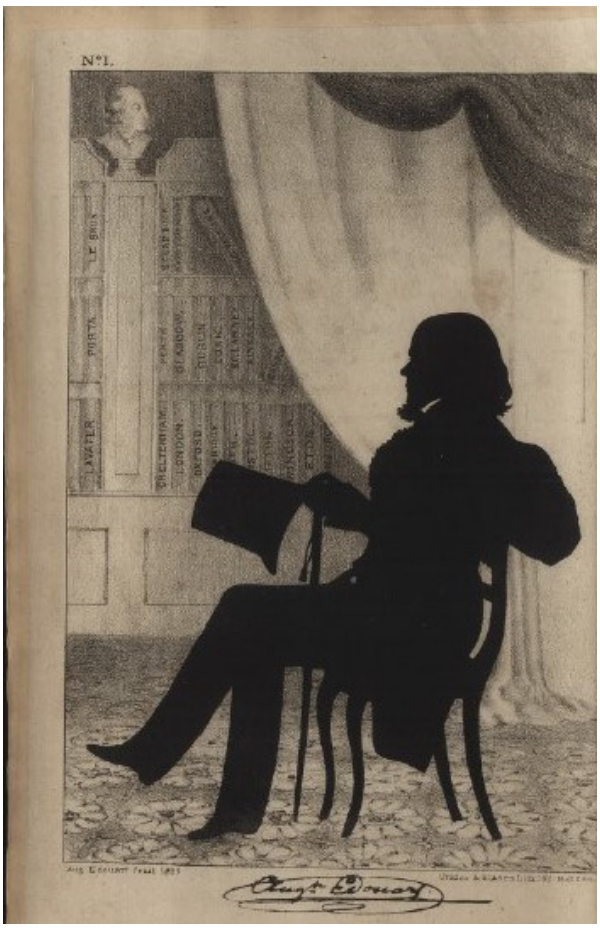
129. Pohlednice ve tvaru lázeňského kalíšku „Gruss aus Marienbad“ se siluetou britského krále Eduarda VII, 1902





130. Hudební skladatel Vincenc Mašek, silueta z památníku jeho dcery, po roce 1798, malba tuší, Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Památníčky, č. přír. 66/41

131. Silueta tanečníka, herce a zpěváka Františka Xavera Jiříka z *Almanach der Operngesellschaft des Fürsten Johann Nepomuk Erdödy* vydaného v Prešpurku roku 1787, grafika



132. Auguste Edouart, silueta-autoportrét z *Treatise on Likeness* (1835) z roku 1825



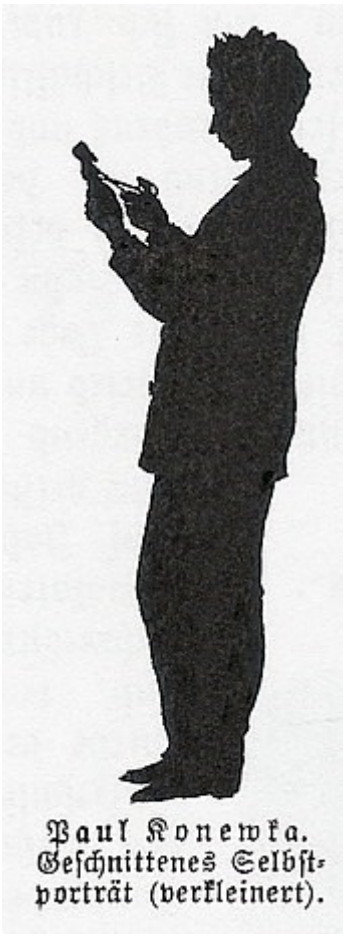
133. Auguste Edouart, silueta-autoportrét, 1828, silueta vystřihovaná z černého papíru



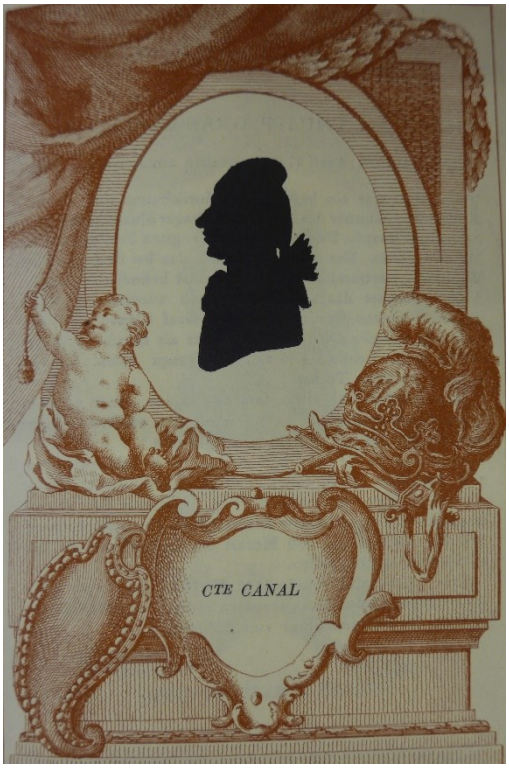
134. Wilhelm Müller, silueta-autoportrét, kolem 1840, silueta vystřihovaná z černého papíru, 12,1 × 21,8 cm, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, přír. č. 1910-28-1



135. Otto Böhler, silueta-autoportrét, počátek 19. století, grafika



136. Paul Konewka, silueta-autoportrét, silueta vystřihovaná z černého papíru

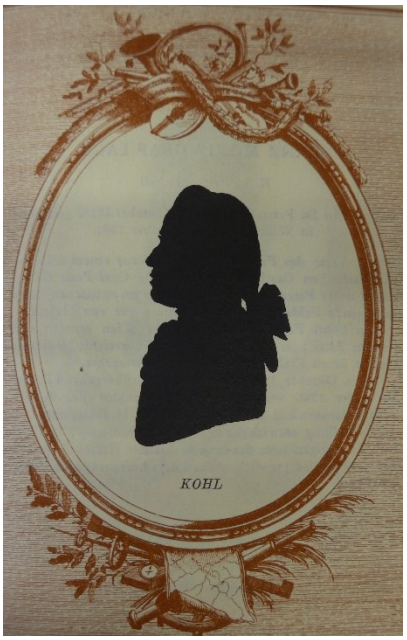




137. François Gonord, silueta Josefa Emanuela Canala hraběte von Malabaila, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování

138. François Gonord, silueta Kristiána Filipa hraběte Clam-Gallase, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování





139. François Gonord, silueta královéhradeckého biskupa Johanna Leopolda von Hay, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování

140. François Gonord, silueta malíře Ludvíka Kohla, 1781, vystřihovaná silueta z černého papíru v grafickém orámování

NÁRODNÍ GALERIE
PRAHA

141. Jan Berka, navštívenka siluetisty Schmida, přelom 18. a 19. století, lept, 6 x 9 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv č. R 38.728



142. Jan Balzer podle Jana Jakuba Quirina Jahna, portrét Kašpara Royka, 1787, mědiryt, 26,4 x 17,3 cm, Národní muzeum, inv. č. H2-28.579

143. Jan Berka, Ženské poprsí z profilu, signováno „Io. Berka fecit“, přelom 18. a 19. století, lept, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv č. R 255

NÁRODNÍ GALERIE
PRAHA



144. Jan Berka, portrét Giacoma Casanovy z frontispisu Casanovy knihy *Icosameron ou histoire d'Edouard, et d'Elisabeth qui passèrent quatre vingts ans chez les Mégramicres habitante aborigènes du Protocosme dans l'interieur de notre globe, traduite de l'anglois par Jacques Casanova de Seingalt Vénitien Docteur èn lois Bibliothécaire de Monsieur le Comte de Waldstein seigneur de Dux Chambellan de S.M.I.R.A.* (Praha 1788)


aren.

Kochherde, sehr hübsch gearbeitet, lackirt mit Messingtheilen, kr. 60, 75, fl. 1.20, 1.50, fl. 2.—, fein und grösser fl. 3.—, 3.50, ganz gross fl. 4.50, 5.50, 6.—

Blechgeschirr in Schachteln, kr. 15, 20, kr. 30, 40, 50, 60, grösser und massiv fl. 1.— 1.20, 1.50, 2.—, 2.50.

Bügeleisen oder **Plättglocken**, kr. 25, kr. 30, 40, 60, fl. 1.50.

Küchen-Emailgeschirr, hochfein ausgeführt, per Garnitur kr. 60, 90.

Holzgeschirr in Schachteln kr. 10, 15, 30, kr. 40, 50, feiner oder grösser kr. 75, fl. 1.— 1.20, 1.50, 2.—.

Feinstes Küchengeschirr, fl. 2.50, 3.—, fl. 4.—.

145. Siluetová reklama na domácí spotřebiče z časopisu *Der Floh* ze dne 18. prosince 1881



146. Siluetová reklama na šermířské potřeby z časopisu *Der Floh* ze dne 27. září 1891



147. Siluetová reklama na ústecký ztužený tuk Ceres z časopisu *Der Floh* ze dne 4. listopadu 1906



148. Siluetová reklama na žvýkací pastilky z časopisu *Der Floh* ze dne 20. října 1907



Sensationelle Kundmachung.

Die seit Jahren bestrenommirte Decken- und Teppich-Fabrik Löw in Wien, versendet durch ihre Niederlage nachstehende Waaren gegen Cassa oder Postnachnahme zu den äußerst staunenswerth billigen Preisen, u. zw.:

Pferde-Decken, 190 Ctm. lang, 130 Ctm. br., um fl. 1.60, dieselben hochprima fl. 1.75.
Bouret-Seiden-Bettdecken, à fl. 2.80.
Gelbhaarige Fiaker-Decken, 2 Meter lang, 1½ Meter breit, per Stück fl. 2.50.
Herrschafts-Decken, à fl. 3.
Flanell-Decken, à fl. 4.
Jute-Vorhänge, sammt Draperie und Fransen in eleganter Ausstattung, 1 Fenster fl. 2.50, in hochprima fl. 3.50.
Eine Jute-Garnitur, bestehend aus: 1 Tischdecke und 2 Bettdecken, in den neuesten Mustern, ringsumher mit Fransen, für alle 3 Decken fl. 5.50.
Rips-Garnituren in den prachtvollsten Farben, bestehend aus zwei Bettdecken und einer Tischdecke, ringsumher mit Seidenschnur und Quasten. Eine Garnitur fl. 5.
Bett-Vorleger aus dickem Flanell, mit Jute gefüttert, geziert mit Thier- und Landschaftsbildern, als Geschenk besonders geeignet. 1 Paar fl. 2.50.
Reise-Plaids aus reiner Wolle, 3½ Meter lang, 1·60 Mtr. breit. 1 Stück fl. 3.50.
Ein Reise-Plaid, hochprima, 1 Stück fl. 4.50.
Umhängtücher für Herbst und Winter, complet, groß, selbst für die größten Damen, in allen Modefarben. 1 Stück nur fl. 1.
Spitzentüchel aus reiner Schafwolle per Stück fl. 1.75.
Bemerkung. Oberwähnte Waaren sind fehlerfrei und wird die strengste Garantie geleistet. Correspondenzen in allen Sprachen sind zu richten an die

Teppich- und Decken-Fabriks-Niederlage LÖW,
Wien, II., Nordbahnstrasse Nr. 26.

149. Siluetová reklama na koňské deky z časopisu *Wiener Caricatur* ze dne 5. prosince 1886



Henri Nestlé's
Kinder-Nährmehl
vollständigste Nahrung für Säuglinge und schwächliche Kinder.
Eine Dose 90 kr.
Grosses Ehren-Diplom.
Goldene **Medaillen** bei verschiedenen **Ausstellungen.**
Zahlreiche **Atteste** erster medic. **Autoritäten.**
Fabriks-Marke.
Henri Nestlé's condensirte Milch.
Eine Dose 50 kr.
Central-Depôt für Oesterreich-Ungarn:
F. BERLYAK,
Wien, I., Naglergasse 1.
Zu haben in allen Apotheken Wiens und der Provinz

150. Siluetová reklama firmy Nestlé z časopisu *Wiener Caricatur* ze dne 15. června 1884



Piana

nová, dle nejnovější soustavy shotovená, více málo obehraných pianin a 6½ okt. zkrácených pian nabízí ku koupi za ceny tovární; obehraná piana se proti novým vymění a správky všeho druhu důkladně vyřídí, též se piana od 3 zl. výše půjčují u firmy 372

V. J. Kavalier a spol.,
dílna a půjčovna pian, Praha, Poříč 1046.

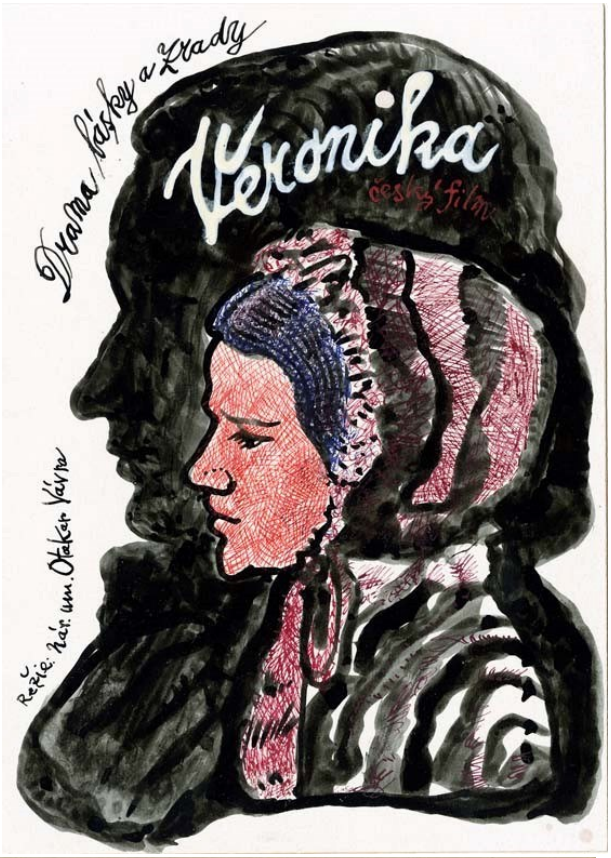
151. Siluetová reklama prodejny klavírů z časopisu *Humoristické listy* ze dne 20. října 1883



152. Siluetová reklama pražského podniky s žertovnými a kouzelnými předměty z časopisu *Humoristické listy* ze dne 1. ledna 1886



153. Siluetová reklama na Maršnerovy čokolády a kakao z časopisu *Nový Paleček* ze dne 4. listopadu 1898



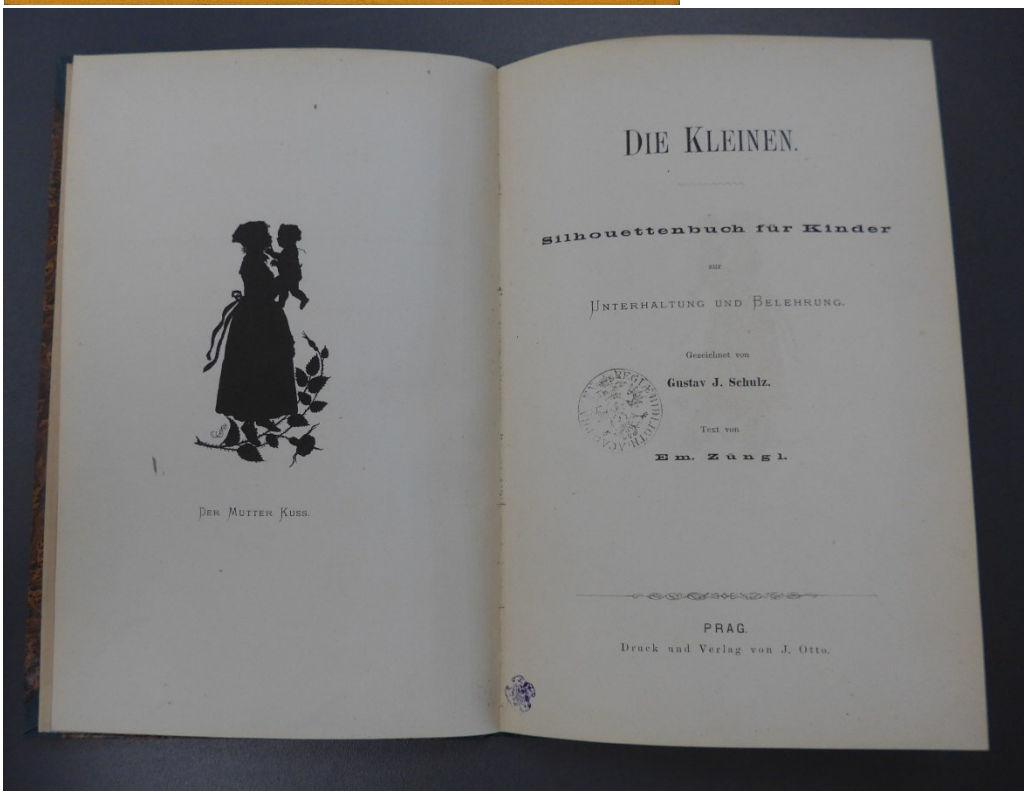
154. Jaroslav Hořánek, skica k plakátu pro film Otakara Vávry *Veronika* (1985), Národní muzeum, sbírka Plakáty, inv. č. VF 752



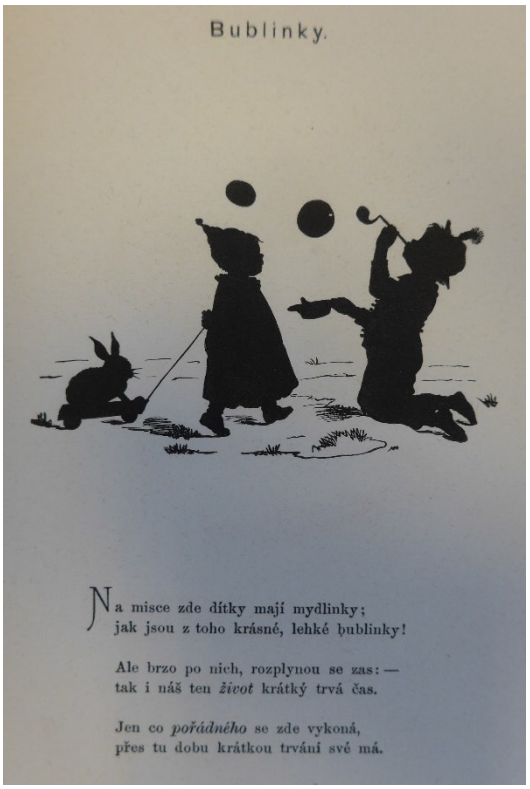
155. Zdeněk Podhůrský, stínohra *Císařovy nové šaty*, 1958



156. Jindřich Ulrich, Wolfgang Amadeus Mozart and his Parents (Wolfganga Amadeus Mozart a jeho rodiče), před rokem 2018



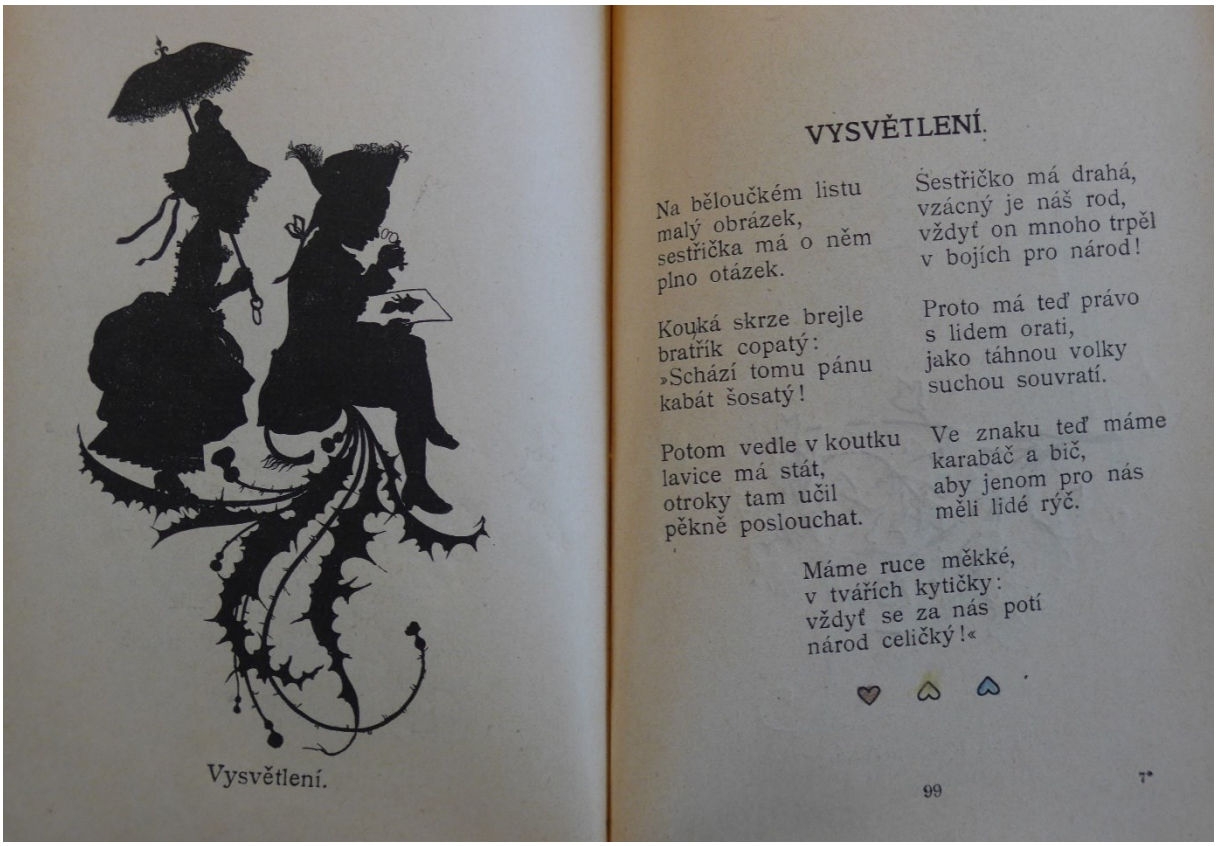
157. Emanuel František Züngel, *Die Kleinen Silhouettenbuch für Kinder zur Unterhaltung und Belehrung* (1873) vydané J. Ottou v Praze s ilustracemi Gustava Jaroslava Schulze.



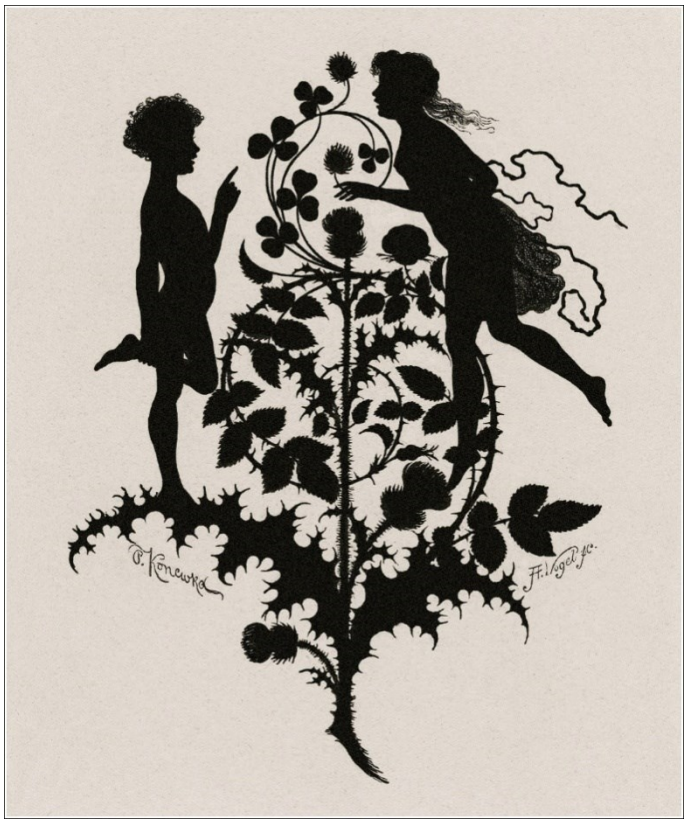


158. František Doucha, *Trnky: kniha černých obrázků dítkám pro zábavu a poučení* (1873) vydané J. Ottou v Praze s ilustracemi Gustava Jaroslava Schulze

159. Gustav Jaroslav Schulz, *Žert i pravda: černé obrázky k národním písním* (1877) vydané F. Bartlem v Praze



160. Pavel Skřivan, *Dětská tvářička a dušička* (1904) vydané F. Hrnčířem v Nymburce 158. Paul Konewka, Ilustrace k *Snu noci svatojánské*, 1868, reprodukce z historické pohlednice



161. Paul Konewka, Ilustrace k *Snu noci svatojánské*, 1868, reprodukce z historické pohlednice



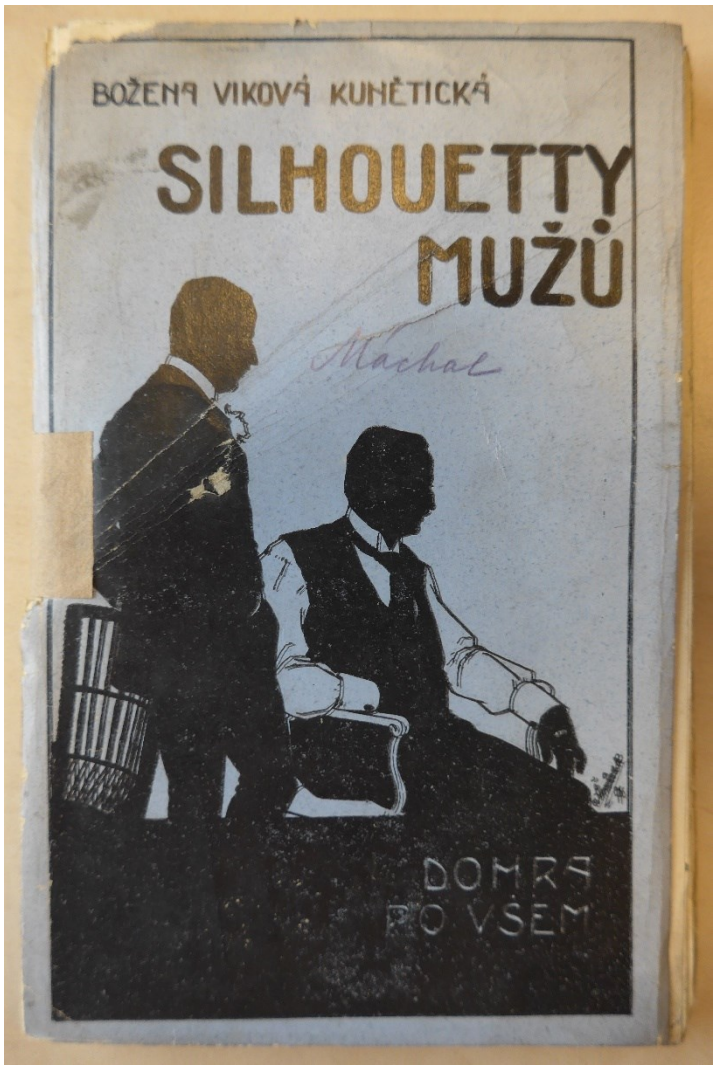
162. Gustav Jaroslav Schulz, Svatba z Rokoko, *Světozor* ze dne 12. 6. 1885



163. Gustav Jaroslav Schulz, Rococo v miniatuře, *Světozor* ze dne 21. 1. 1881



164. Gustav Jaroslav Schulz, Z doby rokoko, *Světozor* ze dne 28. 3. 1884



165. Titulní strana knihy Boženy Vikové Kunětické *Silhouetty mužů. Dohra po všem* (1890) vydané F. Šimáčkem v Praze



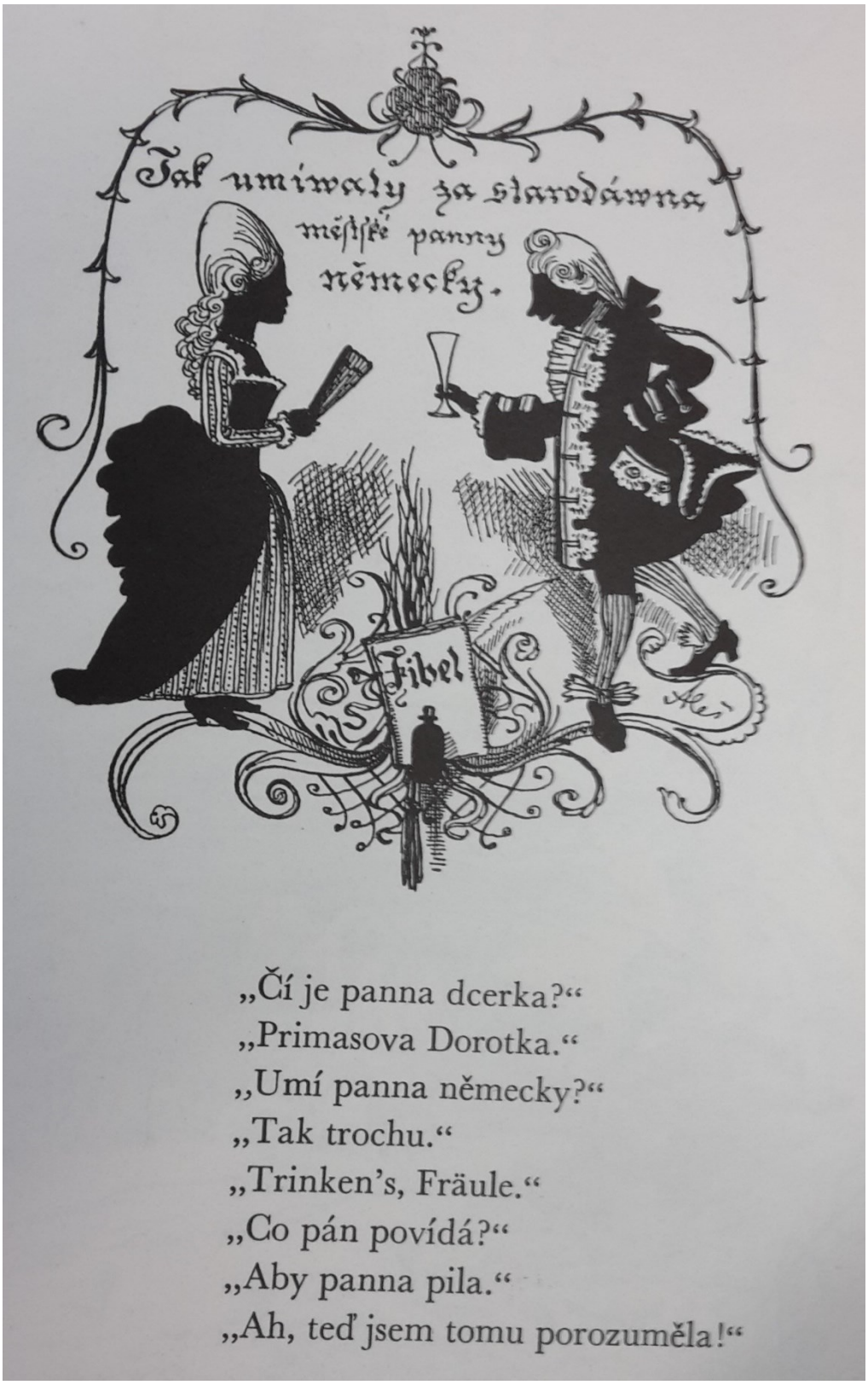
166. Arabella Klinger, Ilustrace k pohádce o Popelce, 20.-40. léta 20. století, vystřihovaná silueta z černého papíru, 26,2 x 22 cm, Národní památkový ústav, státní zámek Sychrov, inv. č. S-4058



167. Mikoláš Aleš, ilustrace k veršům *Já jsem zeman* ze *Špalíčku národních písní a říkadel*, 1892, perokresba



168. Mikoláš Aleš, ilustrace k veršům *Hodný správčí (Lužanský pan správčí)* ze *Špalíčku národních písní a říkadel*, 1888, perokresba



169. Mikoláš Aleš, ilustrace k veršům *Čí je panna dcerka (Jak umívaly za starodávna městské panny německy)* ze *Špalíčku národních písní a říkadel*, 1887, perokresba



170. Ferdinand Staeger, ilustrace k básni *Prinz Rokoko* z knihy *Deutsche Gedichte mit Schattenbildern* (1908) publikované vídeňským nakladatelstvím Gerlachs Jugendbücherai



171. Zdeněk Mézl, ilustrace k povídce Aloise Jiráska *U domácího prahu* z knihy *Zlatá kniha historických příběhů II*



172. Scéna z filmu *Šíleně smutná princezna* (1968), scénografie Boris Moravec



173. Scéna z baletu *Valmont* (premiéra v Národním divadle v Praze roku 2014), scénografie Martin Černý





174. Pancraz Körle, *Scherenschneider* (Vystřihovač), olejomalba, 1857 – celek a detail



175. Scéna z opery *La Cenerentola* (Teatro alla Scalla, filmová verze z roku 1981), scénografie Jean Pierre-Ponelle



176. Poštovní známka na motivy portrétu Johanna Wolfganga von Goethe od Melchiora Krause (1775) vydaná Německou spolkovou poštou roku 1982



177. Scéna z televizního seriálu *Co vyprávěl strom Kandalí*? (1975), režie a scénář Libuše Koutná



178. Grandville, *Les ombres françaises* (Francouzské stíny), 1844, grafika



179. Scéna z filmu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), režie a scénář Lotte Reiniger



180. Grafika *Der Künstler* z knihy výstřižků a grafik z počátku 19. století, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 183.118



181. Josef Bergler, Karikatury šesti mužských hlav, 1806, 6,5 x 14,3 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 4.492



182. Josef Karel Burde, ukázka ze série karikaturních hlav *Ein duzend Schönheit*, 1814, lept, 4 x 4 cm, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 171.414



183. Henry Monnier, ilustrace *Songe drolatique* (Humorný sen) z časopisu *Le Silhouette*, 1830, kolorovaná litografie

NÁRODNÍ GALERIE PRAHA

184. Antonín Gareis st., grafika *Die jungen und die alten Hexen* (Mladé a staré čarodějnice) z alba *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*, 30. léta 19. století, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze R 228.340

185. Antonín Gareis st., grafika *Die lebendige Schaukel* (Živoucí houpačka) z alba *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*, 30. léta 19. století, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze R 228.343

186. Antonín Gareis st., grafika *Grabes Galanterie* (Záhrobní galantnosti) z alba *Hennig´s Phantasmagorien und englishe Sachenbilder. Für Witz und Laune*, 30. léta 19. století, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze R 228.345

NÁRODNÍ GALERIE PRAHA

187. Václav Pobuda, Der Sylvester Club, po 1830, litografie, Sbírka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, inv. č. R 73.073



188. Eugène Modeste Edmond Le Poitevin, list z alba *Ombres fantastiques* (Fantaskní stíny), 1830, litografie, 35 x 53,2 cm



189. List z knížky s vystřihovánkami se shodným motivy jako v albu *Ombres fantastiques* a v Pobudově *Der Sylvester Club*, vystřihovánky z černého papíru, po roce 1830, Národní památkový ústav, Územní památková správa v Kroměříži, Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou, inv. č. JR13207a031



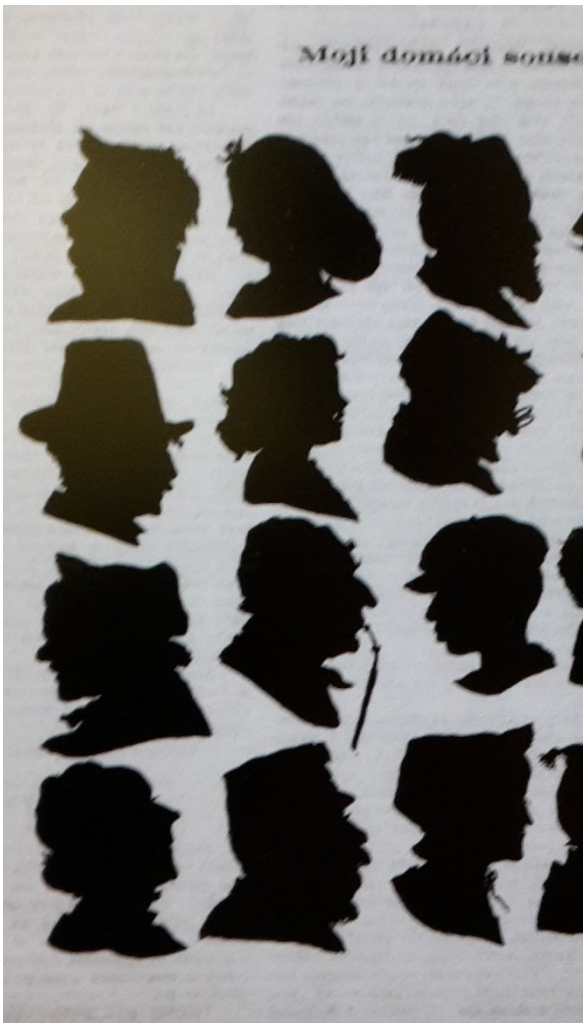
190. Otto Böhler, humorná silueta Emila Sauera hrajícího na klavír předehru k *Tannhäuserovi* v Lisztově úpravě



191. Münchener Bilderbogen, *Swarz auf Weiss* (Černá na bílé), č. 686, Braun & Schneider 1860

192. Reklama na stuttgartské *Deustche Bilder-Bogen für Jung und Alt* v časopise *Der Floh* ze dne 19. 12. 1869





193. Gustav Jaroslav Schulz, Moji domácí sousedé, *Světozor* ze dne 29. 11. 1872

Jsou však mezi nimi i dorostlé dívky s běloskvoucími prsy jako ostatní Víly. Oči se lesknou Vilám jako blesk. Ukrajinským Mavkám upírají sice Malorusové bystrost a ohnivost oka. Huculové však tvrdí naopak o Majkách, že oko jejich jiskří divokostí a plane nadlidským duchem. Víly mají obyčejně oči černé, Rusalky černé i modré, vroubené hustými řasami. — Vlasy mají Víly plavé, zlaté, Rusalky i černé a zelené, vesměs dlouhé, buď po skráních a šíji volně k nohám splývající a kvítím a perlami protkané, neb u vrkoče zapletené. Vlasům vůbec věnují tyto bytosti velikou péči. Rusalky baví se prý nejraději tím, že si na břehu řek rozčesávají vlasy a proplétají je věnci. O Vilách se tvrdí, že ve vlasech spočívá jejich moc a věčná mladost. Jakmile by Víla ztratila jediného vlásku, stárne a mře časem, jako žena lidská. Slovinská pohádka vypravuje o Víle, jež se zasnoubila s jinochem. Postřehl ji, ana se koupala v podobě

Botanický výlet.

Silhouetty od E. *Brechlera*.



„Beatus ille —“ v mysli maje
zde Šťovík kráčí v luh i háje.



An šňupec béře ku posile,
aj, šídlo vyskytne se čilé.



A pozdě šídlo honí bycha —
pan professor s ním dál pospíchá.



Však hle, tu šídlo z nenadání
i se špendlíkem pryč uhání.



Ba „kdo jinému kopá jámu —“
teď darmo již se chytáš trámu!



Ach, zde jen pohleď na Šťovíka,
kdo vždy zřít chceš mučedníka.

bílé labuti. Jsouc vyzrazena, promění se ve krásnou běloruchou dívku se zlatými vlasy, splývajícími až na zem. Bleskem, sálajícím z jejích kadeří ozářena celá louka jako sluncem. Zlá matka mužova ustřihne jí však ze závisti zlaté vlasy, načež Víla zastená a opustí ihned mládce. O Rusalkách se tvrdí, že ihned musí každá zemříti, jakmile by jí osechly vlasy. Víly a ostatní družky jejich vystupují vždy jen obleceny a sice v řasnaté, bílé, zřídka zelené roucho nad obyčej jemné, přepásané kvítím neb vodní travou*)

*) Jen o Rusalkách se bájí, že běhají v košilkách nepřepásaných.

a protkané tu a tam zlatem, stříbrem a perlami. Odtud stálé epitheton jejich „bílá Víla“ a jinde obecný název bílá panna. Jedinou výjimkou co do barvy jsou makedonské zlověstné Judy, jež slovou v písních též černé Judy. Nahé Rusalky znají toliko Bělorusové.

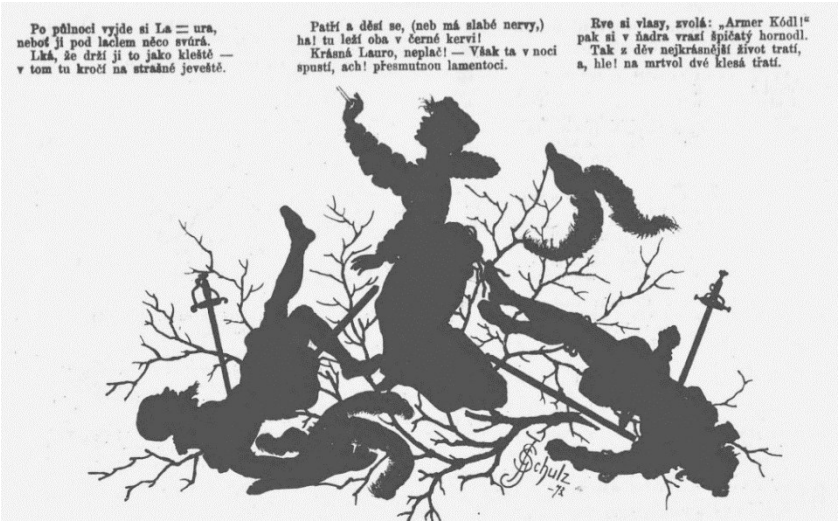
I duševními schopnostmi předčí daleko nad lidi.

194. Eduard Brechler, Botanický výlet, *Světozor* ze dne 11. 6. 1880

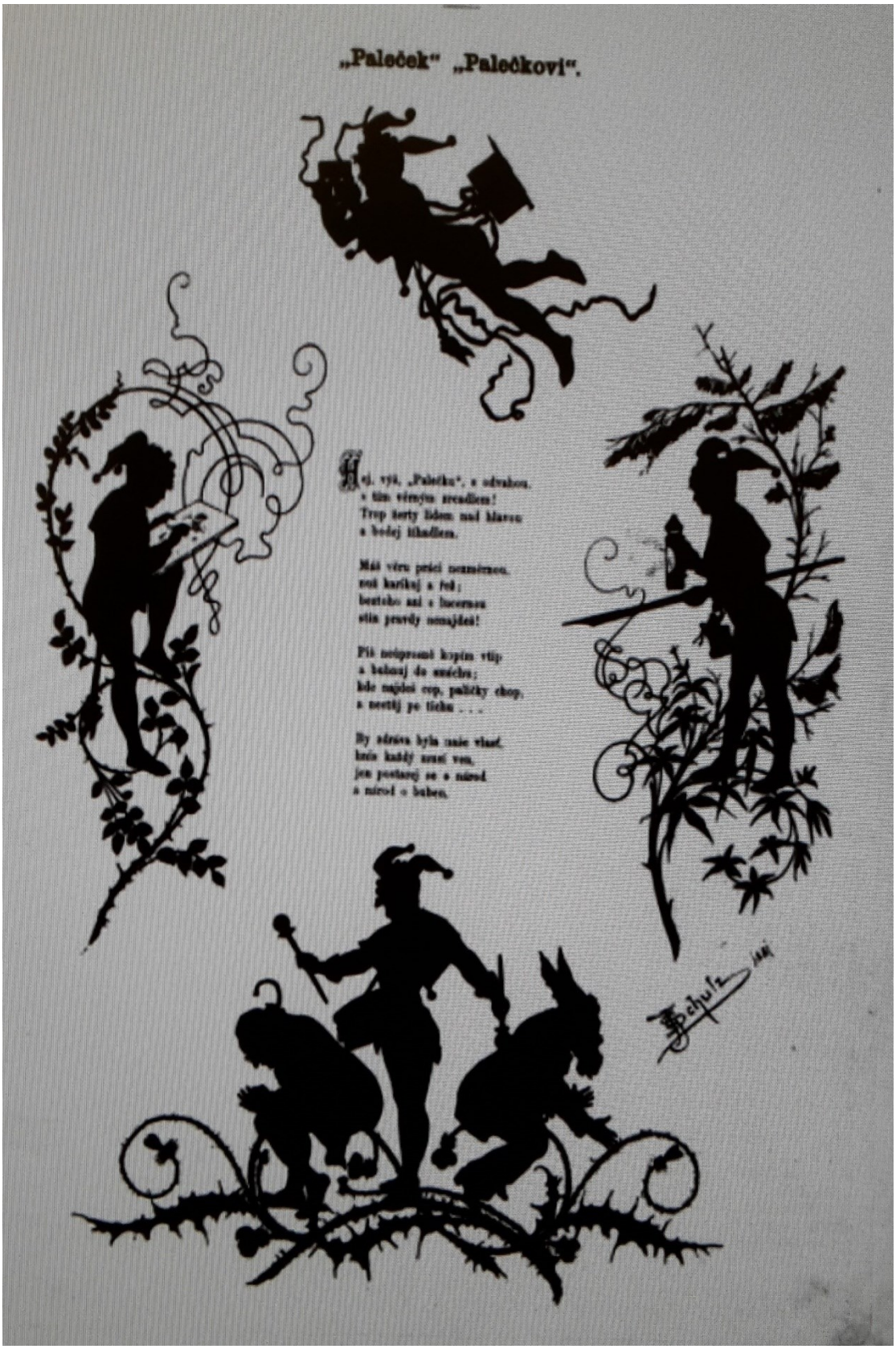


195. Eduard Brechler, Umělcova vycházka, *Světozor* ze dne 13. 5. 1881

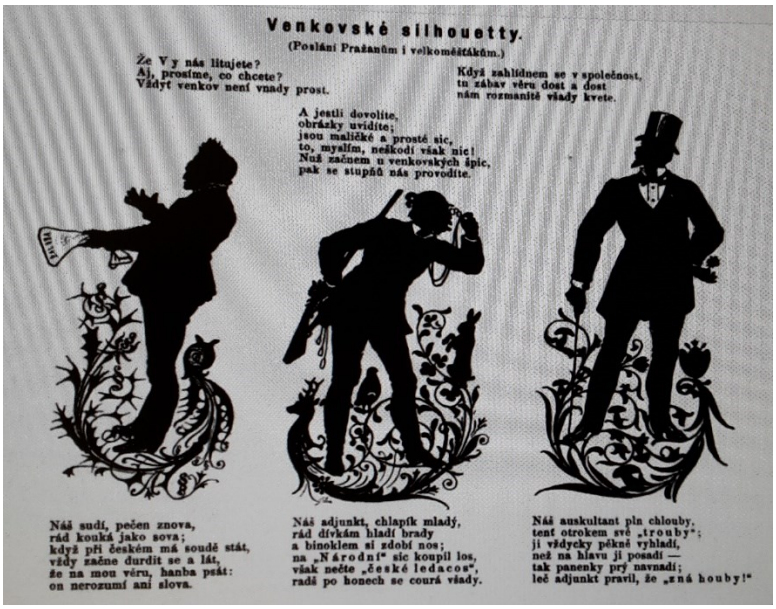




196. Gustav Jaroslav Schulz, Krásná Laura, aneb Osudný souboj o půlnoci, *Humoristické listy* ze dne 1. 2. 1873

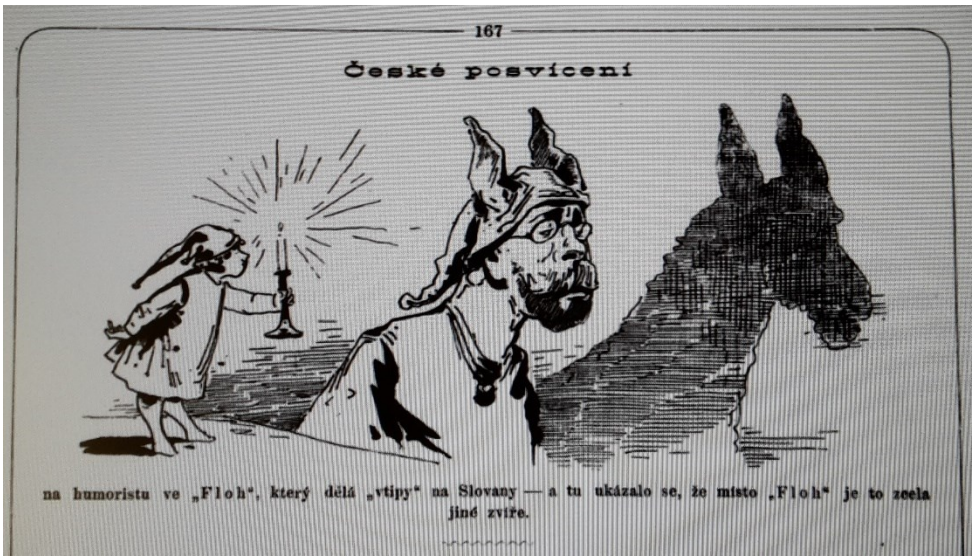


197. Gustav Jaroslav Schulz, celostránková ilustrace Paleček Palečkovi, *Paleček*, 1882, roč. 10, č. 2.





198. Autor podepisující se YM, siluety doprovázené satirickými verši Adolfa Heyduka *Venkovské siluety*, *Paleček*, 1880, roč. 8, č. 14



199. České posvícení*, Paleček*, 1878, roč. 6, č. 21



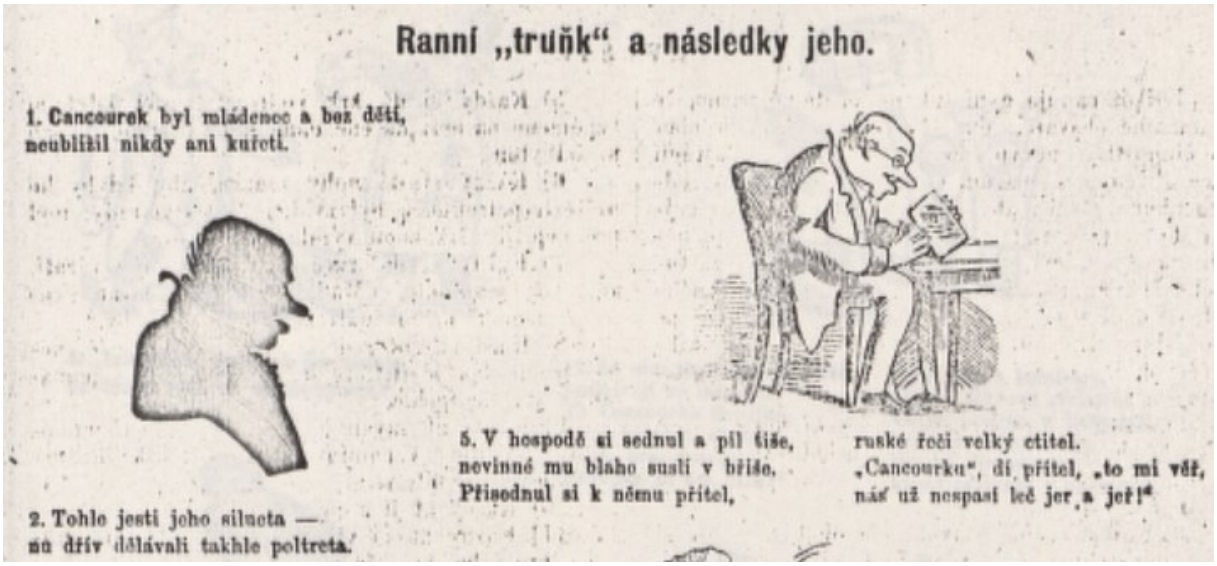
200. Karel Krejčík, Noční obrázky u malého města, *Paleček*, 1884, roč. 12, č. 11



201. František Günther, Kreslený vtip, *Nový Paleček*, 1888, roč. 2, č. 48



202. Herkules na rozcestí, *Duch času* ze dne 31. 3. 1878



203. Ranní „truňk" – detail, *Veselé listy* ze dne 1. 9. 1867



Kurz d'rauf traf er ein Wirthshaus „zur goldenen Venus" benannt,
Hold lächelnd unter der Thüre ein rosiges Mädchen stand.



Nicht wußte er, wie ihm geschah, ihn zog's hinein mit Gewalt,
Und an dem Herzen lag er der Dirne, so schmuck an Gestalt.



Als aber sein Ränzlein leerer von Stunde zu Stunde schien,
Schwand auch von Stunde zu Stunde ihre Liebe dahin.



Und als das Ränzlein geleeret, wohl sah er's ein mit Gram:
Je eher je lieber könnt' er gehen, woher er kam.



Als er vorüber am Wirthshaus „zum silbernen Würfel" zog,
Ohn' Ränzlein, ohne Rock, an den Hals sein Freund ihm flog.



Betrübet zogen die Beiden nach der Heimath fort,
Sie eilten raschen Schrittes weiter ohne ein Wort.



Sie kamen an's Wirthshaus „zur gepfefferten Wurst," o Graus,
Da warf man den Dritten besoffen auf die Straße hinaus.



Sie nahmen den Trunknen in ihre Arme voll Brudersinn
Und wankten traurigen Herzens zum Vaterstädtchen hin.



Und als zu dem Kreuz am Wege gekommen waren die drei:
Sie blickten seitwärts alle und eilten rasch vorbei.

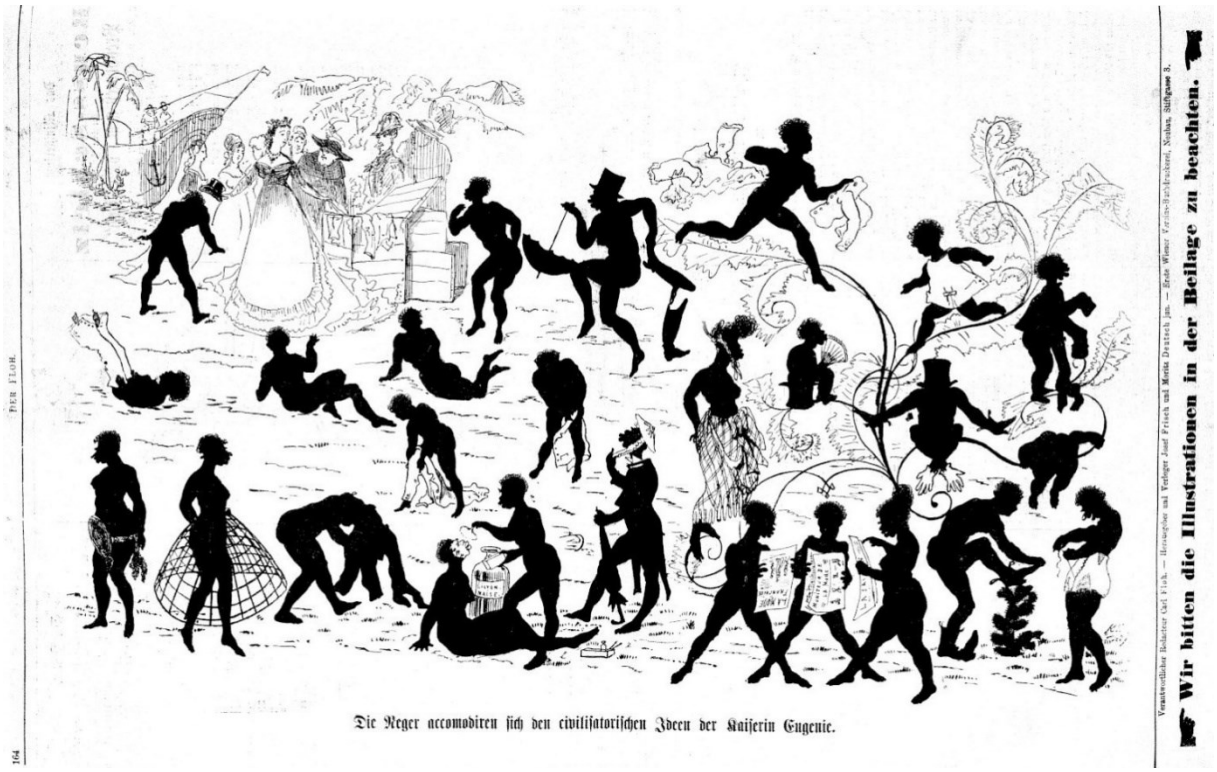


Gar traurig zogen sie wieder in das Städtchen hinein,
Mit Wehmuth gedenkend der drei W: Weib, Würfel und Wein!

C. B.

Redaktion: Casp. Braun und Friedr. Schneider. — München, Verlag von Braun & Schneider.
Schnellpressendruck von C. R. Schurich in München.

204. Die drei Weh (Trojí utrpení), *Fliegende Blätter*, 1859, č. 749



205. Celostránková siluetová ilustrace s názvem *Die Neger accomodiren sich den civilisatorischen Ideen der Kaiserin Eugenie* (Černoši si přizpůsobují civilizační myšlenky císařovny Evženie), *Der Floh* ze dne 26. 9. 1869



206. Frühjahrsskizzen aus dem Prater (Jarní skici z Pratru), *Der Floh* ze dne 4. 4. 1880



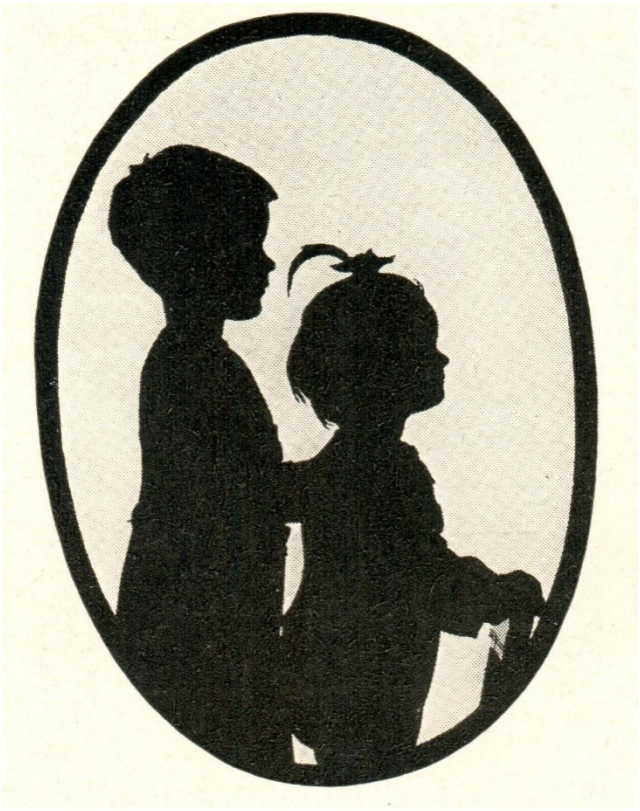
207. Elektrische Ausstellung, *Wiener Caricaturen* ze dne 9. 9. 1883



208. Clementina Hawarden, fotografie Isabelly Grace, 1861—1862, Victoria and Albert Museum, inv. č. 457:578-1968

209. Josef Váchal, *Autoportrét se stínem,* 1913-1916, fotografie

Sokromá sbírka
- reprodukční
práva
nezajištěna





210. Ukázka fotografických siluet z publikace *Schattenbilder und Silhouetten* (1958).



211. Fotogram s portrétem muže, 1843-1848, 9,3 x 8,2 cm, sbírka „S“ Wuppertal, inv. č. 203 S_WUP_IV05 1843-1848



212. Oscar G. Rejlander, fotografie *The First Negative*, 1857



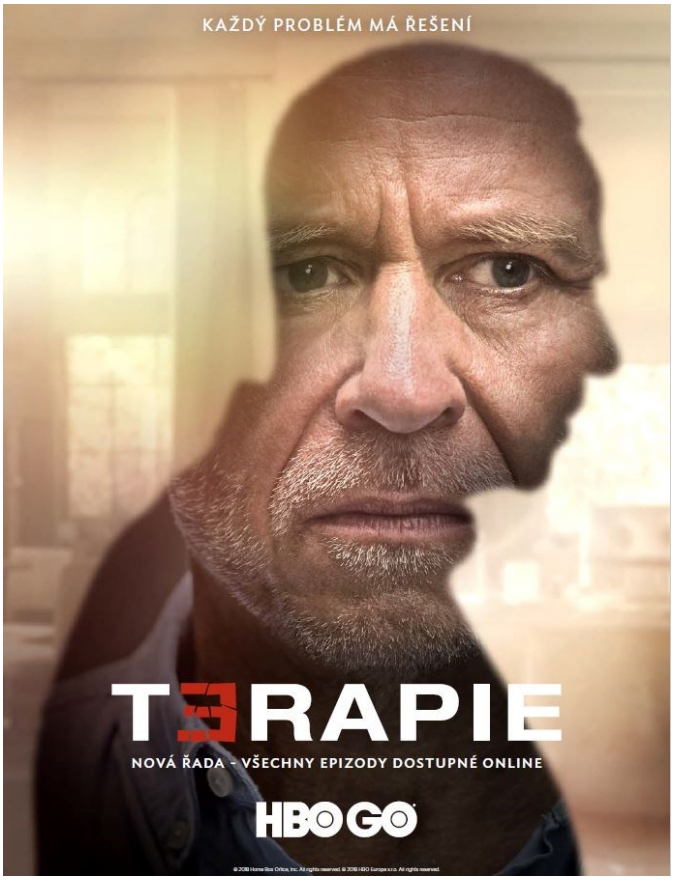
213. František Horčička, miniatura Eleonory hraběnky Kaunitz na úmrtním loži, 1810, akvarel na slonovině, 4 x 7,2 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 1.389



214. Nadar, posmrtná fotografie Victora Huga, 1885



215. Klement Kohl podle A. G. Rämela, portrét Františka Josefa hraběte Thun-Hohenstein, před rokem 1801, 16,4 x 21,8 cm, Rakouská národní knihovna, inv. č. PORT_00012740_02



216. Propagační materiál k třetí řadě psychologického seriálu *Terapie* (2011-2019), režie Petr Zelenka

217. Gabriel Max, *Olga*, sazový otisk hlavy na papíře, 1883, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv. č. LB-35





218. Silueta otrokyně Flory, 1796, béžový papír, 35,5 x 33 cm, The Stratford, Connecticut, Historical Society



219. Emila Medková, *Vodopád vlasů* z cyklu *Stínohry*, 1950, Moravská galerie, inv. č. 15077



220. Sherrie Levine, Bez názvu (série *Prezidenti*, č. 5), 1979, koláž, 61 x 45,7 cm, Courtesy Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Příloha a – Seznam siluetistů z českých sbírek

Příloha b – Výběrový katalog portrétních siluet ze sbírek na území ČR

Příloha c – Přepis *Sacri et Canonici* ze strahovských sbírek

Příloha d – Přepis *Syllabu* ze strahovských sbírek

Příloha e – Přepis seznamu portrétovaných z bzeneckého konvolutu