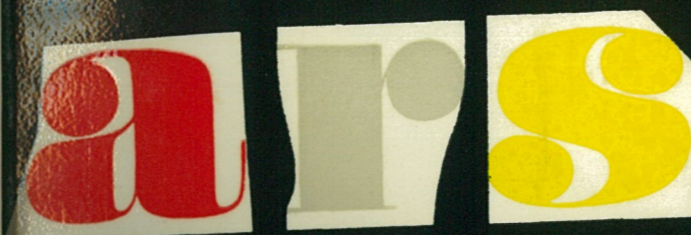


CS ISSN 0044 - 9008

1/1985



o portréte



1/1985

71 - 009 - 85

509/60 09/1

Kčs 20,- I



---

VEDA  
VYDAVATELSTVO  
SLOVENSKEJ  
AKADÉMIE  
VIED

Slovenská akadémia vied  
Umenovedný ústav

VEDECKÝ REDAKTOR  
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI  
Prof. PhDr. Ivo Krsek, CSc.  
PhDr. Eva Toranová, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ  
Dr. Fedor Kresák

**ars** 1/1985

**o portréte**

Veda  
vychovateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 1985

<b>Jindra Bakošová:</b> Metamorfózy portrétu	7	<b>Mária Malíková:</b> Ein unbekanntes Porträt des Karl Batthyány in Nové Zámky	69
<b>Jana Schillerová:</b> Renesančný portrét v tvorbe kremnických medailérov	53	<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> Zum Werk von Felix I. Leicher in der Slowakei	77
<b>Mária Malíková:</b> Neznámy portrét Karola Batthyányho v Nových Zámkoch	69	<b>Jindra Bakošová:</b> The changes of the portrait	7
<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> K dielu Felixa I. Leichera na Slovensku	77	<b>Jana Schillerová:</b> Renaissance portrait in creation of Kremnica medallists	53
<b>Индра Бакошева:</b> Метаморфозы портрета	7	<b>Mária Malíková:</b> Unknown portrait of Charles Batthyány in Nové Zámky	69
<b>Яна Шиллерова:</b> Портрет эпохи Возрождения в творчестве кремницких медальщиков	53	<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> To the work of Felix I. Leicher in Slovakia	77
<b>Мария Маликова:</b> Неизвестный портрет Карола Баттиани в г. Новые Замки	69	<b>Jindra Bakošová:</b> Les changements du portrait	7
<b>Анна Петрова-Плескотова:</b> К творчеству Феликса И. Лайхера в Словакии	77	<b>Jana Schillerová:</b> Le portrait de renaissance dans les oeuvres des médailleurs de Kremnica	53
<b>Jindra Bakošová:</b> Die Wandlungen des Porträts	7	<b>Mária Malíková:</b> Le portrait unconnu de Charles Batthyány à Nové Zámky	69
<b>Jana Schillerová:</b> Das Renaissanceporträt im Schaffen der kremnitzer Medailleure	53	<b>Anna Petrová-Pleskotová:</b> L'oeuvre de Felix I. Leicher en Slovaquie	77



# Metamorfózy portrétu

JINDRA BAKOŠOVÁ

K najvzrušujúcejším a súčasne najzložitejším kapitolám dejín umenia patrí nepochybne problematika portrétu. Prepletajú sa v nej najzákladnejšie otázky historiografie umenia. Umelecké zobrazenie konkrétnej ľudskej tváre od dávna umožňovalo sebapoznávanie človeka, stelesňovanie jeho predstáv o sebe a svojom mieste vo svete, i presadzovanie nárokov ľudského individua na spoločenské postavenie. Preto dejiny portrétu nie sú len dejinami umeleckých foriem alebo históriou ľudskej tváre, nevyčerpávajú sa ani dejinami ponímania osobnosti.<sup>1</sup> Sú aj históriou ľudských spoločností, históriou ľudských osudov v nich. V neposlednom rade sú i dejinami spoločenských funkcií umenia — sú históriou toho, ako rôzne spoločenské vrstvy presadzovali svoje ideály prostredníctvom portrétovania.<sup>2</sup>

Je pochopiteľné, že o portréte vznikla rozsiahla spisba, v ktorej sa však nedosiahla zhoda ani vo východiskovej otázke vymedzenia pojmu.<sup>3</sup> Naša štúdia nesmeruje a ani nemôže smerovať k zhrnutiu dosiahnutých poznatkov. Jej cieľom je načrtnúť na základe doterajších vedomostí a vybraných typických príkladov premeny najvýraznejších úloh, ktoré portrét v dejinách mal. Pochopiteľne, nezaobíde sa to bez zjednodušenia, ktoré na niektorých miestach hraničí až s neprípustnou simplifikáciou. Pri vedomí zložitosti vymedzenia hraníc portrétu bude základom textu predpoklad, že portrétom je každé spodobenie ľudskej tváre, ktoré má znázorňovať určitého človeka. Zámerom štúdie je priblížiť dejiny portrétneho žánru z jednej perspektívy —

z perspektívy sociálnych funkcií. Nemienime ho pritom sledovať v celistvosti, ale najmä v tej kultúrnej oblasti, ktorá je mu najvlastnejšia — na európskom umení — bez ohľadu na to, či je oprávnený názor, že v Európe mal portrét svoje ťažisko.<sup>4</sup>

Najstaršie zobrazenie ľudskej tváre v *prehistorických* dobách je portrétom svojou funkciou. Podobne ako v detskej kresbe, vo výtvarnom prejave primitívov a divochov, stačí aj tu iba znak určený ako „ten a ten“ na to, aby sa v spodobení videla skutočná osoba.<sup>5</sup> Ide teda o identifikáciu konkrétnej osoby (alebo božstva, prípadne totemu) na základe výsostne konvenčného zobrazenia. Nie je však možné zovšeobecniť predpoklad, že sa portrét vyvíjal od takéhoto nerozlíšeného, druhového a čisto konvenčného znakového zobrazenia ľudskej individuality k špecificky charakterizujúcemu.<sup>6</sup> Najstaršie portréty, lebky z Jericha, pochádzajúce z čias okolo šesťtisíc rokov pred naším letopočtom, boli svojou podstatou až naturalizujúce.<sup>7</sup> Kostí lebky zomretého boli totiž oblepené keramikou hlinou a vytvarované do jej podoby. Namiesto očí ako dôležitého magického centra života boli do prázdnych očných jamiek vložené mušle, verne spodobujúce privreté mihalnice. Práve tento príklad uvádza E. H. Gombrich na ilustráciu onoho druhu podobnosti, pri ktorej možno použiť celkom nepodobné prvky, aby sa vyvolal rovnaký účinok: mušle namiesto očí = magický pohľad.<sup>8</sup>

Obidva druhy prehistorických portrétov,

ktoré sme uviedli, boli nositeľmi magicko-náboženskej funkcie, v literatúre označovanej ako zástupná funkcia alebo funkcia „dvojníka“ (H. N. Žinkin).<sup>9</sup> Presnejšie by sa dalo rozlišovať medzi funerárnou zástupnou funkciou a zdvojením živej osoby. Spodobenie tváre mŕtveho, prípadne celej jeho postavy, alebo znovuvytvorenie podoby mŕtveho z jeho pozostatkov a prírodného materiálu malo zabezpečiť pretrvávanie existencie osobnosti. To značí, že tu spodobenie plnilo nadčasovú funkciu, funkciu zvečňujúcu. Ešte však išlo o predĺženie skutočnej a hmotnej existencie, a nie o zachovanie samej podoby ako čohosi duchovného, ako to bude v neskorších obdobiach. Tento popud vytvárať napodobenie konkrétnej bytosti (ale aj jej znaku) je jedným z najstarších, ba mnohí bádatelia ho pokladajú za stimul k vzniku portrétu vôbec.<sup>10</sup> K nábožensko-magickej funkcii tu nerozlučne patrí aj pól totemický. Tvorba mýtckej genealógie obidvoma spôsobmi – znakovým i naturalizujúcim – súvisí s kultom predkov, s vierou v ich moc a je ďalším prázakladom portrétu.

Zdvojovanie konkrétnej živej osobnosti jej napodobením – znakovým alebo naturalistickým, ktorého krajnou polohou sú živé podoby bohov a mýtckých bytostí, ako ich uvádza J. G. Frazer,<sup>11</sup> má prevažne magickú funkciu: osvojiť si moc nad človekom pomocou jeho „dvojníka“. Moc, ktorú možno použiť proti nemu, s cieľom urobiť ho bezbranným alebo ho likvidovať, alebo naopak podporiť ho (podporné obrady v čase vojnových výprav).<sup>12</sup>

Mnohým bádateľom sú práve tieto mýtcko-náboženské funkcie dôvodom, pre ktorý vylučujú prehistorické zobrazenie ľudskej tváre z kategórie portrétu, alebo ho nazývajú symbolickým portrétom, pseudopotrétom.<sup>13</sup> Existuje však číry portrét, zbavený všetkých mimoumeleckých funkcií?<sup>14</sup> Čo by bolo obsahom čisto umeleckého portrétu?

V *egyptskom umení* bolo zobrazovanie ľudskej podoby veľmi časté. Ak toto spodobenie nemalo zobrazovať boha, bolo vždy zobrazením konkrétnej bytosti a samo osebe malo vždy vo väčšej alebo menšej miere jej črty i konkrétne meno.<sup>15</sup>

Rovnako ako v prehistorickom umení i tu mal jeden druh ľudských portrétov zástupnú funkciu, to značí, že bol náhradou za konkrétnu osobu. Túto funkciu však plnil už takmer výlučne pre pohrebné účely; vyhranená funkcia priameho dvojníka v egyptskom umení mizne.

Zástupné spodobenie konkrétnej bytosti bolo často veľmi iluzívne. Malo to podklad vo viere, že duša, ktorá musela opustiť telo vo chvíli smrti, môže sa vrátiť späť, ak ho nájde v pôvodnom tvare, ale nemôže sa nasťahovať do inej podoby. Preto sa napr. sochám zasadzovali oči zo sklenej pasty (podobne ako lebkám z Jericha mušle), alebo sa im nasadzovali parochne.<sup>16</sup> Táto iluzívnosť však rozhodne nemala komemoratívny účel a nebola určená pre pozostalých. Spomienkovú funkciu egyptský funerárny portrét nemá.<sup>17</sup> Uvádza sa umiestňovanie týchto zväčša plastických podobizní v miestnostiach nazývaných „sirdob“, ktoré boli spojené s rituálnymi priestormi, do ktorých sa dalo nazeráť úzkym otvorom prerazeným vo výške očí sochy. Divák spodobenie nevidel, ono však mohlo „vidieť“ jeho. Je teda zrejme, že sa predpokladal akýsi vlastný život spodobenia.<sup>18</sup> V jeho základe sa, rovnako ako pri prehistorickom zobrazení človeka, objavuje zvečňujúca funkcia, ktorá vyplýva z funkcie magicko-náboženskej, tvorí s ňou jednotu. Je (v rámci náboženských noriem) uplatnením základného ľudského úsilia o pretrvanie života, vyjadreného napr. v najstaršom známom epose, sumerskom epose o Gilgamešovi. Je pokusom človeka využiť možnosť zakódovanú v dobovej viere, a tak pomôcť osobe alebo entite človeka znova sa objaviť, znova ožiť.

Tieto hrobové plastiky možno chápať aj ako najvyhranenejší príklad ľudského spodobenia, výrazne portrétneho v tom, že sú podobné zobrazenému objektu,<sup>19</sup> a aj v tom, že ich základným cieľom je zvečnenie života (čo napr. E. Buschor pokladá za základný znak portrétu vôbec), ktoré je mimoumelecké v tom zmysle, že nie je celkom určené divákovi.<sup>20</sup>

Ďalšou najbohatšou skupinou ľudských podobizní v starom egyptskom umení sú portréty faraónov. K nadčasovej funkcii tu pribudla reprezentatívna.

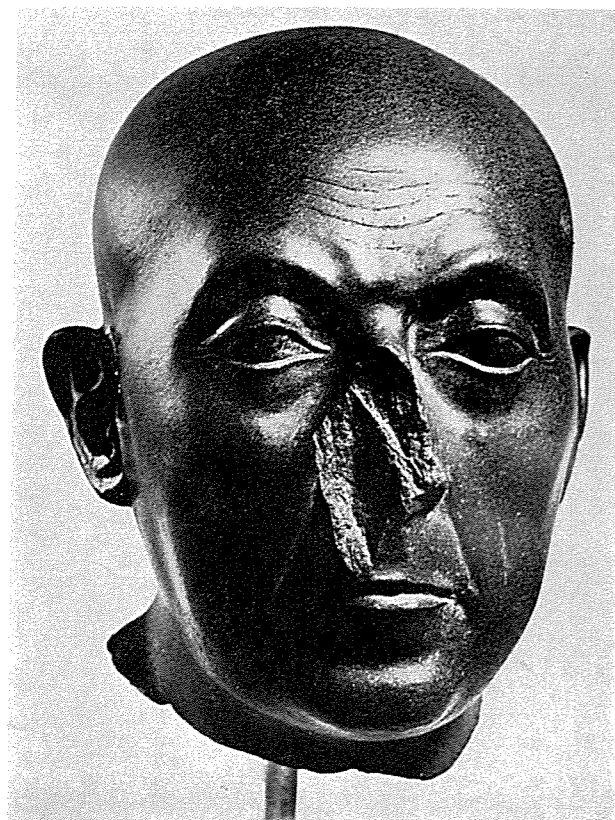
V období Starej ríše sa divákovi ukazovala suverénna moc (obrovské, nadľudské rozmery sôch), neľudská vznešenosť (nehybnosť a vzornosť pózy), znaky pozemskej i božskej hodnosti. Podľa C. Contenaua vystupuje nadživotná, v obradnej póze meravá postava faraóna nielen ako reprezentácia jeho samého, v celej sile a dôstojnosti, ale súčasne aj ako symbol pevnosti ríše, záruka pokoja, zabezpečeného života.<sup>21</sup> V ranom memfiskom období sa dávala prednosť sprítomneniu panovníka pred reprezentáciou konkrétnej osoby. Na zachytenie individuality sa používal jeden charakteristický znak. Postupne však prevládla zreteľná charakterizácia. V neskorom memfiskom období sú už sochy zvečnením konkrétneho vládcu, so všetkými osobitosťami jedinečného zbožšteného človeka.<sup>22</sup>

Takto sú poňaté aj portréty Strednej ríše. Kým však kolosy starého obdobia zobrazovali panovníka ako večnú súčasť prírodného kolobehu a jeho záruku (všimnime si analógie v orientovaní týchto sôch voči svetovým stranám s obradnými pózami mýtckých panovníkov, opisovanými Frazerom, ktoré mali určovať prírodné úkazy),<sup>23</sup> zatiaľ portréty faraónov Strednej ríše sú obrazom životného priebehu i zániku človeka. Zvečňujúca funkcia sa teda mení. Nejde už o nemeniteľné zvečnenie, akoby božskej podoby, ktoré je súčasťou pozemského i nadzemského sveta, ale o zachytenie a zafixovanie určitých životných okamihov konkrétnej ľudskej bytosti, ktorej úlohou je spravovať štát. Proti reprezentácii nekonečného pokoja, vyvolávajúceho v divákovi istotu a vieru v budúcnosť, stavia sa tu vážnosť úlohy, ktorá poznamenáva svojho naplniteľa príznakmi útrap a melanchólie. Portrét panovníka úzko súvisí s jeho pozíciou a situáciou ríše. Neochvejná istota moci v období Starej ríše je v protiklade voči otrášenému postaveniu vládcov Strednej ríše. Zobrazenie panovníka ako jedinečnej bytosti sa najkryštalickejšie objavuje v portrétach Achnatóna, „heretického faraóna“ z čias Novej ríše. Achnatón chcel nielen znova upevniť moc faraónov, ale byť samovládcom a určovať všet-



Amenhotep IV. (neskorší Achnatón), 18. dynastia. Repro O. Šilingerová





Portrét kňaza, 4. stor. pred n. l. Repro O. Šilingerová

ko, od podoby náboženstva až po estetické normy. V nich žiadal absolútnu individualizáciu. Preto sú portréty kráľovskej rodiny z amarnského obdobia súhrnom jedinečných charakteristických črt, neraz vyhrotených až po hranice masky.<sup>24</sup> Je tu zbožštená práve faraónova nezmeniteľná jedinečnosť. Všetko ostatné je potlačené. Tvár, v ktorej je zachytené všetko mimoriadne a potlačené všetko všeobecne ľudské, spolu s telom stárnutým v obradnej póze, všetko v gigantických rozmeroch, zvečňujú jednotlivca obdareného mocou, konkrétnu bytosť vyvolenú ostať mimo času.<sup>25</sup>

Pevnosť suverénneho postavenia, jeho štáto tvorné úsilie, centralizačné snahy, alebo naopak jeho neisté postavenie a závislosť od iných určujú — samozrejme, len v rámci rozšíreného umeleckého názoru — nielen nároky na realizáciu jeho vlastných podobizní. Portréty panovníka sú takmer vždy vzormi pre zobrazovanie

jeho poddaných. Preto sa určitý typ portrétneho poňatia, ktorý je nositeľom konkrétnych mimoumeleckých funkcií, rozšíri v danom období aj v tých podobizniach, ktorým tieto funkcie nepatria. Súčasne však pôsobí skryté úsilie prísúdiť týmto často len súkromným portrétom tie funkcie, ktoré sa ich týkajú. Tak to bolo aj v období po osemnásťročnej Achnatónovej vzbure. Od požiadaviek, ktoré vniesol do portrétneho zobrazovania, rýchlo sa upustilo. Ostal len podnet pre záujem o individuum, transformovaný však do pôvabnej, elegantnej polohy. Pre pamäť potomkov sa tu má uchovať to najkrajšie a najzduchovnenejšie, čím sa konkrétna bytosť prejavila. Šíri sa najmä súkromný portrét, ktorého hlavným účelom je pamiatka. Práve on — okrem pretrvávajúceho pohrebného a panovníckeho portrétu<sup>26</sup> — prežíva svoj rozkvet v sajskom období. Komemoratívny účel, charakteristický pre neskoré obdobia kultúr, ktoré často prinášali neistotu a strach zo smrti, bol tu základom množstva diel, ktorých vysoká úroveň čerpala z tisícročnej tradície.

V Grécku po archaickom období, v ktorom portrét existoval len v znakovo-konvenčnej podobe, v neutrálnych mužských a ženských postavách, označovaných konkrétnymi menami,<sup>27</sup> v prvej polovici 5. storočia vznikla koncepcia individualizovaného portrétu.<sup>28</sup> Pamiatky tohto druhu sa zachovali prostredníctvom rímskych kópií, vyhotovených však zväčša ako busty. Toto dekompletizovanie je však gréckemu portrétnemu umeniu celkom cudzie.<sup>29</sup>

Od začiatku tu zobrazovali osobnosť ako celok, v celej postave. Univerzalizmus ako základ svetónázoru gréckeho občana, člena mestskej komunity, prejavuje sa aj v úsilí budovať ľudskú individualitu ako harmonickú a vyváženú osobnosť, kde ušľachtilé a zdravé telo dopĺňa rozvážny, triezvy duch, ktorého zrkadlom je tvár.<sup>30</sup> Spodobenie osobnosti len niektorou jej časťou by teda z pohľadu gréckeho človeka bolo neúplné. Oproti egyptskému umeniu, kde k spodobeniu celej postavy viedla viera, že sa duša môže vrátiť len do pôvodného tvaru tela, stojí tu filozofický názor vzťahujúci sa na človeka. Hoci možno už existovali aj maliarske

portréty, práve na základe tohto svetónázoru je pravdepodobné, že plastika ako portrét prevládala, lebo bola schopná svojou priestorovosťou priblížiť celok človeka.

Portréty 5. storočia znázorňovali prevažne významné osobnosti, ktoré sa zaslúžili o svoje mesto, svoje spoločenstvo občanov.<sup>31</sup> Neboli teda zvečnení len vládcovia, ale tí, ktorí si vyslúžili vďaku a obdiv komunity. Ich portréty sa idealizovali.<sup>32</sup> Mali niekoľko funkcií. Predovšetkým boli odmenou zaslúžilému jednotlivcovi. Potom boli sprítomnenou pripomienkou slúžiť verejnému blahu. Možno boli aj pamiatkovým objektom, zhmotňujúcim dejiny mestského štátu a tvoriacim jeho tradíciu. Tieto portréty neboli len znázornením určitej živej bytosti, ale jej prostredníctvom sa vzťahovali na celý kolektív. Nezakladali sa na pocite sebauvedomenia osobnosti ako jedinečnej, postavenej do protikladu voči ostatnému svetu, ale na pocite dôstojnosti človeka vyplývajúcom z jeho spolupatričnosti k mestskému štátu. Portrét bol apoteózou jednotlivca a nesmeroval k vyhľadávaniu jeho zvláštností. Jeho verejný charakter je zrejmy už z umiestňovania sôch na verejných priestranstvách.

Silnejší skepticizmus však postupne rozkladá klasický kánon, smerujúci k harmónii. Vplyvné filozofické učenia naplňajú dosiaľ pokojnú hladinu občianskeho svetónázoru i umeleckého úsilia rozporom. Začína sa vytvárať priamočiara línia smerujúca k silnejšej individualizácii v portréte; zázemie nachádza v aristotelovskej estetike, kde bola hlavnou hodnotou podoba s konkrétnou, zmyslami uchopiteľnou skutočnosťou. Priamou požiadavkou sa stáva, aby divák presne rozoznal zobrazený objekt.<sup>33</sup> Aristotelovská estetika hodnotila najmä napodobenie — mimesis a nerobila rozdiely medzi krásou a škaredosťou.<sup>34</sup> Všetko bolo hodné zobrazenia ako súčasť konkrétnej skutočnosti. Ďalšou dôležitou Aristotelovou myšlienkou, ktorá priamo zasiahla najmä portrét, bolo zdôraznenie „katharsis“ — očistenia od vášní pomocou ich zobrazenia umením.

Zameranie na konkrétny jav smeruje k chápaniu človeka ako jedinečnej bytosti, k individualizmu. Zobrazenie vášní prehľbuje konkrét-



Sofokles, koniec 4. stor. pred n. l. Repro O. Šilingerová



Mauzolos, mauzóleum v Halikárnasse, 4. stor. pred n. l. Repro O. Šilingerová

ny jav úsilím o zachytenie psychického života. Takisto strata viery v nedotknuteľnosť mestského štátu a všemocnosť komunity s otrasením predstáv o dominantnom postavení sveta ideí viedla od istoty duchovného sveta k neistote a pomínutelnosti sveta reálnych, zmyslami vnímateľných vecí – k jednotlivcovi, k jeho fyzickému zjavu. Človek si uvedomuje sám seba ako osamotenú, konečnú bytosť. Prestáva sa cítiť súčasťou spoločenstva, v ktorého existencii nachádzal svoju istotu. Cíti, že jeho život vzniká a zaniká s hmotným telom, sleduje ho i jeho prejavy – fyzické aj psychické. Spoločenské vedomie sa mení na sebauvedomenie jednotlivca.<sup>35</sup> Podobne ako v neskorom období egyptského umenia, aj v *helenistickom* umení začína prevažovať súkromný portrét. V ňom sa prejavuje duchovný obrat k jednotlivcovi najvyhranenejšie. Jeho hlavným cieľom je uchovať čím presnejšie odpozorované konkrétne črty, uchrániť ich pred zánikom. Túto tendenciu však badať aj vo verejnom portréte. Tu sa prepletajú výtvarné prvky zdedené z predchádzajúceho klasického obdobia – idealizácia a zvýraznenie duchovnej sily ľudskej existencie – s helenistickou schopnosťou konkretizácie. V sochách významných osobností z kultúrnej i vojenskej oblasti sa teda heroizuje konkrétny človek vo svojej fyzickej danosti, zdraví alebo chorobe, kráse či škaredosti. Len jediný človek sa dal vyňať z dobového portrétneho cítenia – panovník. Heroizácia Alexandra Veľkého sa spája s idealizáciou tváre. Alexander sa dal zobrazovať ako mladý mytologický hrdina, ako príslušník širokej rodiny antických bohov. Jeho portréty sú akoby paralelou jeho činov, ktoré mali byť večné; preto aj jeho podoba je vyňatá z duchovnej atmosféry stáleho zániku a zvečnená v „nadčasovej“ kráse a nemennosti. V Alexandrových portrétoch vytvára helenizmus jediný typ spodobenía konkrétneho človeka, v ktorom je model zbožštený.

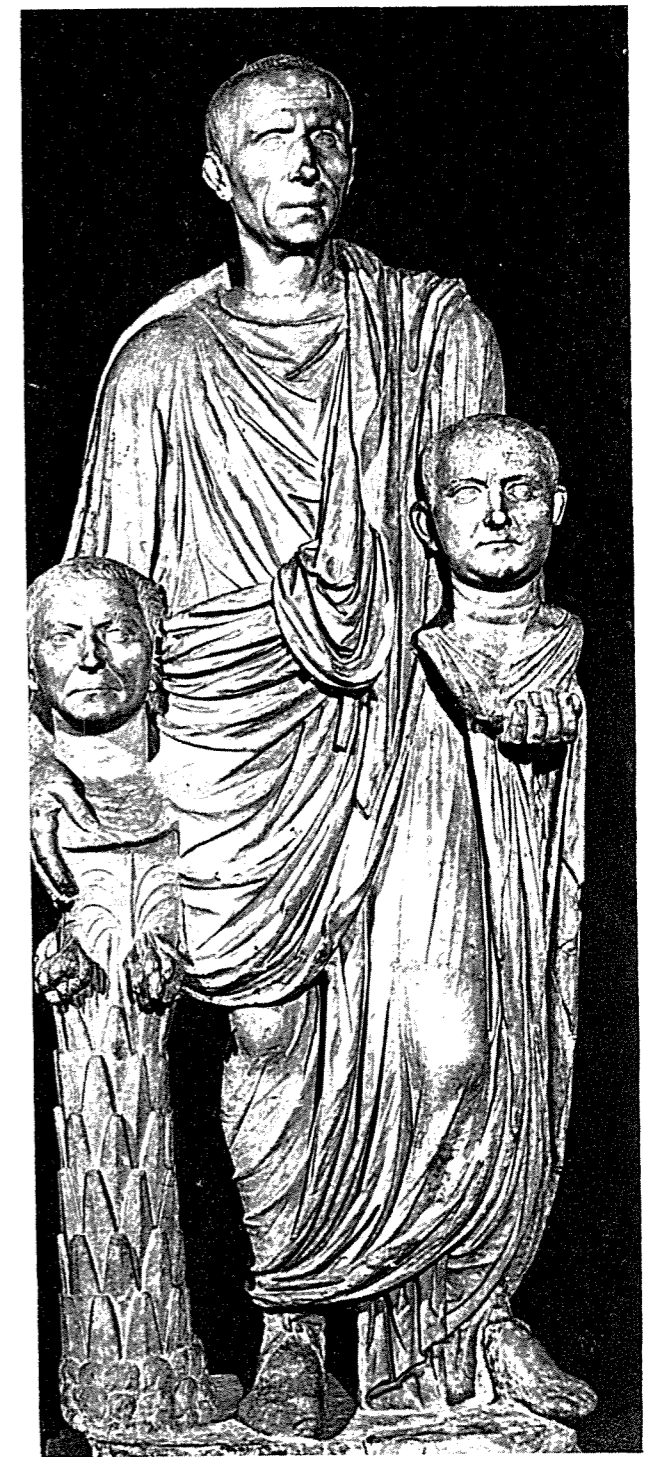
V tomto období však vznikol ešte jeden typ vladárskeho portrétu, ako to dokladá napr. Mauzolova hrobka v Halikárnasse. Sochy panovníka a jeho ženy sú tu súčasťou náhrobnej architektúry, jej završením. Ich postavy a tváre zobrazené so značne schematickou opisnosťou sú divákovi vzdialené, sú už v „inej“ časovej ro-

vine. Nejde o výraz významu osobnosti, len o pripomienku pozemského bytia. Apoteózu vytvára bohatá architektúra, ktorá je však súčasne i prepychovým rámcem miesta posledného odpočinku. Verejný portrét tu už má súkromnú spomienkovú funkciu, alebo naopak súkromná citová funkcia zvečnenia blízkej bytosti sa tu vystavuje pred societu. Vzniká typ pamätníka, spájajúceho komemoratívny účel s glorifikáciou.

Helénska a rímska kultúra sa po dlhý čas vyvíjali paralelne v úzkom spojení a v tesnej blízkosti. Helénska Sicília a južné Taliansko boli nielen dodávateľom helenistických umeleckých predmetov, ale aj prameňom helenistického vplyvu na Rím. Tak sa z helénskych, ale aj domácich etruských základov postupne formuje i rímsky portrét, ktorý býva označovaný za jediné skutočne originálne rímske umenie.

Základňou, z ktorej vyrastal rímsky portrét (na rozdiel od gréckeho a helenistického portrétu), bol súkromný, nesmierne silný kult predkov. Tento kult vyrástol nepochybne z etruského pocitu pozemskej existencie ako prvej a možno menej dôležitej fázy života, po ktorej nasleduje nečasové obdobie života mimozemského. Etruskovia, podobne ako Egypťania, zobrazovali svojich mŕtvych s úpornou snahou zachytiť ich určujúce črty. Postupovali však zámerne bez prikras a bez sentimentu. Ich cieľom bolo zvečnenie toho, čo skutočne existovalo, a nie idealizácia. Tým podľa svojej viery zabezpečili zomretým posmrtnú existenciu,<sup>36</sup> pre ktorú im budovali trvalé skalné príbytky. S pocitom krátkosti pozemskej existencie stavali rozsiahle etruské mestá mŕtvych, v „domoch“ ktorých „žijú“ svoj život portréty zomretých osôb. Etruské umenie má teda, rovnako ako funerárne egyptské podobizne, najmä funkciu zástupnú a nadčasovú.

Z tejto tradície, ale aj z aristokratického sociálneho štruktúrovania, pre ktoré je hlavnou devízou práve rod – na rozdiel od demokratického občinnového zriadenia v Grécku – vzniká v Ríme silný kult predkov. Namiesto písomných genealógií sa tu rodový pôvod dokazuje portrétnymi galériami predkov, zhromaždenými – čo je dôležité – nie v pohrebných priestoroch, ale



Dôležitosť posmrtných masiek ako genealogického dokladu dokumentuje socha nazývaná Patricij Barberiniovcov. Repro O. Šilingerová



v obytných domoch. Toto spodobenie predkov malo funkciu magickú i spomienkovú,<sup>37</sup> ale súčasne aj občianskoprávnu. Riman nimi dokazoval svoj pôvod a tým aj nárok na určité postavenie v spoločnosti. Nešlo mu o zobrazenie celého tela, stačila tvár ako nositeľka najcharakteristickejších črt človeka. Z občianskoprávnej funkcie vyrastá aj intenzívny záujem o presnú podobnosť s konkrétnou osobou. Opisný realizmus rímskych portrétov má teda celkom iné základy ako egyptský iluzionizmus<sup>38</sup> alebo zduchovnený helenistický naturalizmus. Okrem helenistických portrétov a neskorotruských veristických podobizní mŕtvych čerpal rímsky portrét z vlastnej tradície posmrtných voskových masiek, ktoré „technickým“ spôsobom snímali presne aj najjemnejšie črty tváre.<sup>39</sup>

V Ríme sa stala základom portrétného umenia súkromná podobizeň. Verejný portrét, ktorý vyrástol na tomto základe, nelíšil sa spôsobom podania tváre, ale tým, že nadviazal na grécke a etruské vzory a zobrazoval významných mužov v celej postave. Republikánske portrétné umenie, splyvajúce v mnohom s etruským estetickým cítením, používa postavu na zdôraznenie úradu, ktorý zobrazený zastáva.

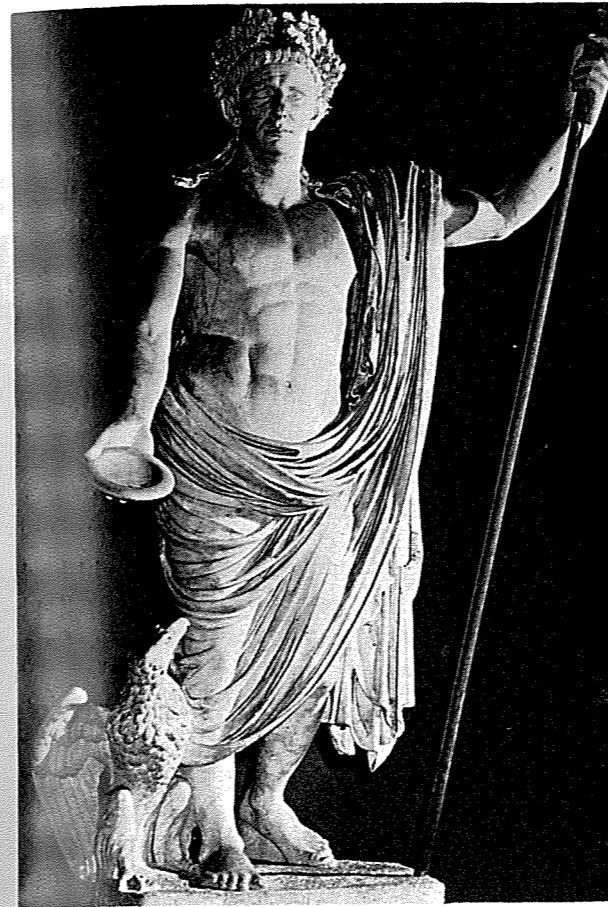
Cisársky portrét neskoršieho obdobia preberá vzory gréckej plastiky často celkom mechanickým spôsobom: portrétnu hlavu dopĺňa telom kopírovaným podľa niektorého gréckeho originálu.<sup>40</sup> Je tu zrejmé, že poňatie človeka ako harmonického celku, v ktorom je telo rovnako dôležité ako tvár, je Rimanom do značnej miery cudzie. Takisto kompozične nejednotné bývajú vladárske plastiky cisárskeho obdobia. Rozpor medzi veristicky opisným spodobením tváre a mladým idealizovaným telom necháva portrét pôsobiť vo dvoch rovinách: jednej vzťahujúcej sa na pozemský život, druhej nadčasovej. Kontrast naturalizmu a idealizácie (často zdôraznenej ďalšími atribútmi — drapériou, pózou, olivovým vencom vífaza vo vlasoch) posúva konkrétnu osobu panovníka, ako ju charakterizuje tvár poznamenaná časom, do spoločnosti božských bytostí, kam patrí aj mimo času vradeným mladým telom. Celkom konkrétna bytosť je tu zbožštená. Jednotlivec je idealizovaný práve vo svojom najfyzickejšom prvku, tele. Tým

akoby bol zbavený všetkých slabostí. Glorifikuje sa aj jeho moc a sila.

Oslavná funkcia cisárskych portrétov pôsobí však najsilnejšie v neskorom cisárskom období, v monumentálnych jazdeckých sochách. Suverén je tu spodobený ako vojvodca — vífaz, teda ako pozemská osoba, ale vládnuca obrovskou silou, určujúcou osudy krajín. Dochádza tu, podobne ako v klasickom gréckom portréte, k zvečneniu človeka ako vykonávateľa významných činov. Vojvodca je, na rozdiel od gréckych portrétov, zobrazený v akcii. Zvečnená je tu teda energia a vôľa panovníka; ňou sa odlišuje od obyčajných smrteľníkov a ostáva mimo času. Jazdecký pomník bol samostatným rímskym výtvorom. Ako typ zodpovedal práve dynamickému chápaniu osobnosti neskorého rímskeho obdobia.

Rímske umenie však vytvorilo ešte jeden druh portrétnu — bustu. Bola organickým vyústením starej tradície snímania posmrtných masiek, prestupujúcej sa s gréckym vplyvom zobrazovania celej postavy. Bola teda svojím spôsobom kompromisom medzi gréckym a domácim spôsobom portrétného zobrazenia. Umožňovala zachytiť okrem tváre aj gesto — pohyb a držanie hlavy ako dôležitý charakterotvorný prvok. Súčasne však, na rozdiel od sochy a podobne ako posmrtná maska, je určená najmä pre jeden pohľad: pohľad spredu je najdôležitejší. Busta tvorila prechod medzi súkromným a oficiálnym portrétnom. Často sa používala i ako portrét panovníka a umiestňovala sa prevažne do interiéru. Vo verejných priestoroch plnila busta cisára často zástupnú funkciu v tom zmysle, ako ju uvádzal A. Grabar:<sup>41</sup> portrét zastupuje suveréna všade tam, kde sa jeho prítomnosť žiadala, v súdnej sieni, v úrade a pod.

Celkom iný charakter ako rímsky portrét mala skupina tzv. *fajjúmskych* portrétov, zaradovaných do rímsko-egyptského umenia.<sup>42</sup> Forma týchto portrétov je však originálna.<sup>43</sup> Funkčne sa úzko viažu s funerárnym egyptským portrétnom. Doštičky s iluzívnou a veľmi živou maľbou tváre sa ukladali k múmiám, nad tvár zomretého. Plnili teda jednoznačne funerárnu zástupnú funkciu podobne ako sochy zomretých v starom



Cisár Claudius, 1. stor. n. l. Repro O. Šilingerová



Portrét ženy. Fajjúm, 2. stor. n. l. Repro O. Šilingerová

Egypte. Fajjúmske portréty prešli od čias svojho zrodu v 2. storočí až po svoje neskoré obdobie v 3. storočí vývinom od iluzívneho „realizmu“ k zovšeobecneniu a abstraktnejším črtám, čo možno predstavuje úpadok pôvodnej idey.<sup>44</sup> V čase svojho najväčšieho rozkvetu v 2. storočí museli nielen čo najvernejšie vystihnúť podobu človeka, ale aj zachytiť určitý okamih jeho života. Človek sa tu nechápal ako statický objekt maliarskeho štetca, ale ako bytosť uskutočňujúca sa v čase — dýchajúca, pozerajúca sa, myšlienka.<sup>45</sup> Často sa poukazuje na výtvarnú príbuznosť fajjúmskych portrétov s technikou impresionistického prejavu. Zdá sa však, že sú si blízke aj úsilím o zachytenie okamihu. Pri rovnakej funkcii bol staroegyptský sochársky portrét statický, magicky upierajúci široko otvorené nehybné oči do priestoru. Fajjúmske portréty sú maľované

tak, aby pôsobili, akoby sa zo živej tváre na chvíľu odhrnul závoj.

Často sa rieši problém, či také živé portréty mohli vzniknúť bez priameho štúdia zobrazeného a neraz sa pokladajú za portréty modelové. V tom prípade by tu nadčasová funkcia mala podobu úsilia individua zvečniť sa spodobením, zachrániť svoju živú podobu pred zánikom a svedčila by o kultúrnom prostredí naplnenom subjektivismom a vedomím nestálosti života.<sup>46</sup> Portréty z oázy Fajjúm sú výlučne funerárneho a súkromného rázu. Chýba im reprezentatívny charakter, ktorý niekedy mávajú egyptské sochy rovnakého určenia. Ich obsahom je len úsilie zachytiť a zvečniť sekundy života. Zväčšenie očí, hoci bolo istotne aj znakom určitej rasy, ukazuje, že život sa tu chápe ako duchovná energia pôsobiaca prostredníctvom fyzického te-



Galla Placidia a jej deti, maľované a zlátené sklo, 4. stor. n. l. Repro O. Šilingerová

la. Psychický život „prežaruje“ podobu fajjúmskych portrétov. Aj u Egyptanov bolo telo iba projekciou ducha. V tomto zmysle sú teda fajjúmske portréty pokračovaním egyptskej tradície. Ale predsa je tu určitý posun. Kým v egyptskej hrobke čaká na návrat svojej duše plastické, trojrozmerné telo (socha), tu je na drevených doskách zobrazená len tvár ako duchovné centrum.

V neskorej antike dochádza k postupnému oddeľovaniu výtvarných tendencií vo verejnom a súkromnom portréte. Súkromná podobizeň, realizovaná špecializovanými umelcami, pokračuje v spodobovaní sústredenom na charakteristické črty portrétovaného.<sup>47</sup> Cieľom ostáva zvečnenie fyzická konkrétnej bytosti pomocou zafixovania jej zjavu. Táto súkromná podobizeň teda formálne nadväzuje na súkromný rímsky portrét, prestáva však mať občianskoprávny účel a stáva sa nositeľom výlučne komemoratívnych funkcií.

Verejný portrét, ktorý sa najmä v období neskorej antiky veľmi rozširuje, máva, ako uvá-

dza I. Grabar,<sup>48</sup> prevažne zástupnú funkciu. Portréty vládcu sa umiestňujú na mince, štíty a prilby vojakov, na obleky hodnostárov. Zabezpečujú hodnotu meny, platnosť svedectva, nahrádzajú podpis. Pritom prestáva záležať na podobnosti s určitým konkrétnym panovníkom. Napr. na minciach sa pri nastúpení nového cisára na trón ponechá pôvodné spodobenie a zmení sa len nápis s menom. Vzniká svetonázor zameraný na vytvorenie vnútorného sveta a zdôraznenie jeho hodnoty. Telo a krása jeho tvarov strácajú význam rovnako ako jedinečné črty konkrétnej tváre. Dochádza k splošneniu, zabstraktňovaniu a štylizácii. Nielen v umení. Grabar opisuje postupnú zmenu spontánnej akcie v živote cisárskeho dvora na prísny rituál.<sup>49</sup> Protokol zakázal slobodu pohybu vládcovi i hodnostárom. Bolo treba si osvojiť meravé, striedme gestá a perfektnú nepohyblivosť tváre. Zmenená hierarchia hodnôt sa prejavila vo všetkých zložkách verejného života. Štylizácia konania a gest sa odráža v umení a naopak. Priamo zasahuje najmä oficiálny portrét. Záujem o konkrétnu osobu panovníka postupne celkom mizne. Umelec sa uspokojuje zachytením niekoľkých všeobecných črt tváre a pridá jeden alebo dva znaky všeobecne charakteristické pre zobrazeného (napr. tvar brady). Najdôležitejším sa stáva zobrazenie symbolov moci. Portretista sa teda usiluje vytvoriť podobizeň, ktorá nezachytáva konkrétnu podobu, ale je nositeľkou idey, že zobrazený je skutočne vládca, konzul, hodnostár. Preto ako ďalšia dôležitá zložka portréту pribudlo meno. Portrét sa tak znova stal výtvarným znakom, označeným ako „ten a ten“. Vypovedal o spoločenskom postavení jednotlivca, jeho význame a moci. O koho ide, označoval už len mimovýtvarne. Okrem zástupnej funkcie mal aj zvečňujúci význam. Zabezpečoval však skôr pretrvávanie úradnej činnosti významnej osobnosti ako jej prirodzeného bytia. Portrét sa stáva typologickým; čo chce znázorniť a vypovedať o danej osobe, vypovedá pomocou formúl.

Tento druh typologického oficiálneho portréту prevzala aj kresťanská antika a použila ho na zobrazenie svätcov a Krista; ich obrazy fungovali ako portréty a tak sa uvádzali v dobovej hagiografickej literatúre. Grabar uvádza prí-

pady známe z dobových textov, podľa ktorých existovali modelové vyobrazenia niektorých apoštolov, tajne vyhotovené ukrytými maliarmi na objednávku žiakov.<sup>50</sup> Pre funkciu ranokresťanského portrétu však tieto údaje nemajú podstatnejší význam. Zobrazenia uctievaných osôb v tomto období vôbec neriešia problém podobnosti s konkrétnym človekom. Náboženský „portrét“ sa predovšetkým vyrovnával s morálnou otázkou vyplývajúcou z viery, lebo viac ako hociktorý iný druh obrazu ho bolo možné podozrievať z tvorby idolu. Ale na druhej strane, aj keď obava z tvorby idolu bola v kresťanoch hlboko zakorenená, túžba zosobniť postavy svätých na didaktické účely bola taká silná, že sa postupne čoraz viac rozširoval okruh uctievaných osôb, ktoré sa mohli znázorňovať. Tento druh ranokresťanského verejného portrétu je teda svojou podstatou prevažne náučný. Didaktickú funkciu plní pomocou zosobnenia zobrazeného na základe konvenčného výtvarného znaku. Paralelne s ním existuje aj súkromný portrét, ktorý síce postupne sčasti tiež podlieha typologickému spôsobu zobrazenia, napriek tomu si však dlho udržiava vo svojom základe antickú realistickú tendenciu.

Niekedy sa realizmus v podaní tváre objaví aj v oficiálnom kresťanskom umení, napr. v ravenských mozaikách cisárskeho byzantského štýlu. Tento spôsob portrétneho umenia však z kresťanského výtvarného prejavu pozvoľna mizne.

Situácia západného umenia po rozpade Rímskej ríše je veľmi zložitá nielen v súvislosti s búrlivými zmenami a postupným namáhavým preskupovaním danej štruktúry a vznikanim nových štátnych celkov. Na území Európy pôsobí aj viacero silných výtvarných vplyvov, ktoré na seba navzájom narážajú, prestupujú sa, znova oddeľujú, aby postupne vytvorili novú syntézu. Už neskoré rímske umenie bolo významne ovplyvnené orientálnymi a alexandrijskými filozofiami, s ktorými sa často prijímali aj výtvarné tendencie. Ranokresťanská Európa je nasýtená barbarským umením pôsobiacim na území rímskeho kultúrneho okruhu i mimo neho; prostredníctvom tradície neskororímskeho

výtvarného prejavu čerpá z orientálnych vzorov, súčasne sprostredkovaných Byzanciou. Zároveň sa utvorenie určitého umeleckého cítenia komplikuje i vzťahom kresťanskej filozofie k obrazovému prejavu. Od 4. storočia, keď sv. Augustín vo svojom učení zlúčil novoplatonizmus s kresťanstvom, ovládli jeho myšlienkové princípy uvažovanie tých kultivovaných vrstiev, ktoré tvorili zázemie umeleckej tvorby. Jeho názor na umenie vychádzal z Plotinovho odmietania zmyslových vnemov ako jednostranných a neúplných a z uprednostnenia „vnútorného“ sveta. Pre Augustína bol obraz len symbolom idey. Jediným dôvodom existencie obrazu bola jeho schopnosť sprostredkovať ideu aj nevzdelaným. Funkciou obrazu mala byť znova didaktickosť. Najrýdzejším prejavom Augustínom zavrhaného zmyslového vzťahu k svetu bol kult krásy ľudského tela, ktorého výrazom bola ľudská socha a vo špecifickom zmysle aj portrét. Kresťanské umenie postupne celkom odstránilo spodobovanie súkromných osôb (okrem veľmi raných zobrazení donátorov) a obmedzilo obrazy ľudskej tváre na úzky okruh svätcov a Krista, teda akýsi druh „portrétu“ mŕtvych.<sup>51</sup> Len podobizne biskupov boli pozostatkomb zobrazenia živých ľudí. Tieto portréty cirkevných hodnostárov boli výlučne znakové.<sup>52</sup> Portréty pápežov v San Paolo fuori le Mura v ich schematickosti nemožno navzájom odlišiť; určuje ich len meno. Zdalo by sa teda, že antická realistická tradícia spodobovania individuálnej tváre celkom zanikla.

Koncom 6. storočia sa pápež Gregor Veľký rozhodol vytvoriť latinské kresťanstvo opreté o latinské, teda antické umenie. Bolo to reagovanie Ríma na prenikanie írsko-škótskeho kresťanstva, s ktorým silnel aj vplyv abstraktného umenia, blízkeho umeleckému cíteniu barbarských národov. Účinným nástrojom latinizácie sa stali misie benediktínov. Spolu s rímskym kresťanským rítom roznášali do svojich misijných oblastí aj obrodu antického výtvarného cítenia i zobrazovanie ľudskej postavy. Ich snahy narušili síce ďalšie barbarské vpády, vplyv antického umenia sa však stal jednou zo základných zložiek západoeurópskeho kresťanského výtvarného prejavu.





Karol Veľký, 8. stor. n. l. Repro O. Šilingerová

V chaose udalostí, vpádov, prepletania vplyvov neboli priaznivé podmienky pre portrétnu umenie ani v kresťanskom, ani v pohanskom svete. Predsa však nachádzame ojedinelé pamiatky podobizní. Svedčia o nezmeniteľnej potrebe zachytiť fyzický zjav jednotlivca, ktorá nezaniká ani v prostredí nepriaznivom pre jeho sebauvedomenie a pocit významu. Okrem skleneného medailónu s rodinným portrétom zo 4.–5. storočia (Múzeum v Brescii), ktorý je oživením tradície fajjúmských portrétov, a kamey so zobrazením cisárskeho panovníckeho páru (Rotschildova zbierka) objavuje sa panovnícky portrét prekvapujúco aj v barbarskom umení, ako o tom svedčí kamenná hlava ostrogótskeho kráľa. Neskoriantické umenie tu dalo základ štylizovanému, napriek tomu výrazom živému spodobeniu konkrétnej tváre. Z rovnakého prameňa čerpal o dve storočia neskôr aj tvorca jazdeckej sochy Karola Veľkého,<sup>53</sup> aj autori mladších mi-

niatúrnych portrétov otónskych vládcov. Hlava ostrogótskeho kráľa je najbližšie k 4. storočiu, k expresívnemu, zabstraktnenému Konštantínovmu portrétu. Socha Karola Veľkého je transformáciou rímskych monumentálnych pamätníkov do drobných rozmerov.<sup>54</sup> Možnosť glorifikačnej funkcie pri jazdeckých sochách je minimálna.<sup>55</sup> Malé rozmery dávajú soške Karola Veľkého súkromný ráz.

V ešte menších, miniatúrnych rozmeroch sú vyhotovené početné otónske cisárske portréty.<sup>56</sup> Tvoria súčasť náboženských kníh, t. j. umiestnené sú do posvätného priestoru. Umiestnením svojich portrétov sa panovníci dávali zbožštiť a súčasne i zvečniť. Glorifikácia však neprebíha vo vzťahu k širšiemu okruhu ľudí, ale k bohu. Tým majú panovnícke portréty zdanlivo súkromný ráz (nie sú určené širšej verejnosti), ich účelom je však najmä zbožštenie a zvečnenie panovníka jeho zaradením do nadpozemského sveta. S tým súvisí aj značne výrazná charakterizačná snaha otónskych portrétov: do „božej ríše“ majú uviesť konkrétneho človeka, určitého veku a jedinečných, nezameniteľných črt.

Otónske umenie sa svojím kultom panovníka a spôsobom jeho portrétovania priblížilo neskoriantickému výtvarnému prejavu. Základné funkcie však už vyrastajú z kresťanskej viery.

S konsolidáciou kresťanstva, upevnením feudálnej a cirkevnej štruktúry a vytvorením jednotnej cirkevnej hierarchie s centrom v Ríme sa zjednocuje aj výtvarný prejav. Augustínovo učenie tvorí jeho pevný základ – zmyslovo poňateľná skutočnosť je len prostredníkom medzi veriacim a pravdivou božskou skutočnosťou. Pravda sa nedá poznať zmyslami, ktoré sú len menejcenným a zavádzajúcim nástrojom. Umenie sa obracia k štylizácii a abstrakcii, aby uniklo mámeniu zmyslov a bolo výrazom skrytého, všetko postihujúceho poriadku. Námetom románskeho umenia sú predovšetkým náboženské motívy, len zriedkavo svetské. Zobrazenie ľudskej postavy je vždy len identifikačné. Zobrazenia Krista, apoštolov, svätých a svätíc možno určiť na základe atribútov, prípadne kontextu. Tým sa vykryštalizované kresťanské ume-



Majster Registra Gregorii: Otto II. prijíma hold národov, okolo 983. Repro O. Šilingerová

nie podobá na svoju ranú fázu. Kresťanská symbolika je však už pevne ustanovená a rozšíril sa počet zobrazovaných postáv svätcov.

O zmohutnení moci cirkvi a ovládnutí duchovného sveta jej učením svedčí aj vymiznutie panovníckeho portrétu, trvalej súčasť umenia už od čias egyptskej Starej ríše. Obraz svetskej osoby sa dostával do umenia už len prostredníctvom votívnych diel a náhrobkov. Spodobenia donátorov sa objavujú už v kresťanskej antike.<sup>57</sup> V ranom románskom umení sú výnimkou, postupne sa stávajú častejšími. Veľkosťou mizivá postavička donátora tu pomocou daru získava nárok na zobrazenie v priestore, ktorý sa pokladá za mimozemský – v spoločnosti posvätných postáv. Dostáva sa do nadčasovej sféry, zvečňuje sa. Súčasne svoj zásluhný čin donátor predvádza na obdiv celej obci veriacich, jeho zobrazenie má aj oslavnú funkciu. Tento

druh portrétu, ktorý bol formou identifikačným zobrazením, zastupoval panovníku a hodnostársku podobizeň. Jedinou vrstvou, ktorá si mohla dovoliť stať sa donátorom, bol panovník, šľachta a vysoké duchovenstvo. Aj keď sa zobrazení nemohli v danej duchovnej klíme dať spodobiť ako centrálné postavy obrazu, predsa len hlavným účelom votívnych diel bolo zdôraznenie ich moci, bohatstva a zbožnosti. Možnosť reprezentácie si vykupovali práve náboženským činom, donáciou. Tým si súčasne zabezpečovali „nárok“ na posmrtný život. Obraz sa stával akousi výmennou hodnotou, ktorou so svojim bohom obchodoval jeho darca.

Portréty mŕtvych, za aké sa pokladali aj obrazy svätcov, nepredstavovali pre kresťanstvo také nebezpečenstvo vpádu zmyslového sveta ako podobizne živých. Preto nevymizli ani z ranorománskeho umenia. Náhrobky ako najtypickejšie portréty mŕtvych (maľovali, modelovali ich až po smrti zobrazeného) patrili však svojim základom podobne ako votívne diela medzi verejné panovnícke a hodnostárske portréty. V nich najväčšími pretrvávajú stopy neskoriantického cisárskeho portrétu. Postava panovníka alebo iného hodnostára na nich v prísnej frontalite zaplní pole náhrobnej dosky; opatrená je všetkými znakmi moci. Nápis skonkrétňuje nielen meno, ale aj postavenie v spoločnosti. Často uvádza i slávne činy. Antická tradícia sa niekedy prejavuje v úsilí charakterizovať tvár zobrazeného. Vtedy sa náhrobok stáva nositeľom komemoratívnej funkcie, vždy spojenej s dôrazom na vystihnutie reálnej podoby, prevažuje však účel glorifikačný a zvečňujúci. Zvečnený je však jednotlivec vykonávajúci svoj úrad a kde je podanie typové, prevažuje zvečnenie samého úradu. Cisár s korunou, ríšskym jablkom a žezlom ostáva cisárom napriek koncu jeho pozemského bytia (napr. náhrobok Rudolfa Švábskeho v dóme v Merseburgu). Takisto žehnajúci biskup pevne zvierajúci svoju biskupskú berlu ostáva „navždy“ vo svojom úrade (náhrobok Friedricha z Wettinu, dóm v Magdeburgu).

V období neskoreromaniky môže panovnícky portrét vzniknúť aj mimo náboženských obrazov alebo náhrobkov. Ako ukazujú nástenné maľby

hradnej kaplnky sv. Kataríny v Znojme s genealógiou Přemyslovcov, stáva sa rodová<sup>58</sup> legenda vládnúceho rodu rovnako dôležitá ako náboženské výjavy. Kult predkov je tu základom zobrazenia galérie mŕtvych kniežat až po ich živého nasledovníka. Kultová funkcia tu splyva s glorifikáciou. Rodokmeň svedčí o dôležitosti a urodzenosti<sup>59</sup> žijúceho panovníka. Ani tu však postavy žijúceho kniežata a kňaznej nevstupujú do obrazu iba jednoducho vo svojej svetskej funkcii. Aj ony majú v diele svoje miesto len ako donátori; musia si ho vykúpiť zobrazením ich bohumilého činu. A tak je tu spodobené knieža s modelom kostola v ruke (ako fundátor) a kňazná s obetnou nádobou (ktorú nepochybne darovala). Ešte stále sú atribúty svetskej moci vyhradené mŕtvym, ktorí sú už súčasťou mimozemského sveta. Formou patrí tento rodový, námetom svetský cyklus ešte medzi identifikačné portréty. Ten istý typ tváre, len v malých obmenách, znázorňuje postupne jednotlivé kniežatá. Najdôležitejšie pre ich konkretizáciu boli nápisové pásky. V gotike votívne a panovnícke portréty sú veľmi časté, v mnohom nadväzujú na románsku tradíciu, formálne sa však zásadne menia.

V 12. storočí sa začína šíriť znalosť Aristotelovej filozofie, celkom protichodnej vládnúce mu augustínsko-novoplatónskemu učeniu. Objavenie zmyslového sveta ako zdroja poznania značí pre výtvarné umenie zásadný zvrät. Všeobecné uznanie hmotného sveta ako uchopiteľného ľudskými zmyslami a prinášajúceho ich prostredníctvom poznanie aj o najvyšších ideách prichádza však až v 13. storočí. Vtedy vybudoval svoju náboženskú filozofiu Tomáš Akvínsky, verný stúpenec Aristotelových myšlienok. Nová filozofia mala za následok rehabilitáciu prírody a prírodného diania. František z Assisi tento skúmajúci vzťah obohatil prvkom lásky ku všetkým formám existencie. Aj ľudské telo sa prestáva chápať ako pomínuteľná a nepodstatná schránka duše, ktorá bráni skutočnému, pravému bytiu. Chápe sa už ako boží výtvar a súčasť prírody, ktorá je zdrojom vedenia. Trináste storočie objavuje práve z tohto uhla antiku. Antika umožňuje pochopiť dôležitosť teles-

ného objemu a tvaru. Ľudská socha nadobúda samostatnú hodnotu.

V tejto atmosfére aj umenie smeruje k uznaniu individuality a k spodobeniu ľudskej tváre. Portrétno vyobrazenia sa množia. Najčastejším druhom ostáva v 13. storočí ešte stále náhrobok. Jeho forma smeruje ku konkretizácii ľudskej podoby. Oproti nehybnému, frontálnemu a glorifikujúcemu románskemu náhrobku, ktorý zvečňoval pompu zobrazeného, v Taliansku sa začína šíriť typ, kde mŕtvy je spodobený, ležiac na smrteľnom lôžku. Obklopený vankúšmi, zdôrazňujúcimi intímnosť posledných okamihov a slabosť spodobeného, zväčša bez mocenských atribútov, s rukami skríženými v prastarom geste večného spánku, je obrazom úbohého konkrétneho človeka vo chvíli, keď opustil pozemskú púť. Nie je teda zvečnený panovník alebo cirkevný hodnostár pri výkone svojho úradu, ale smrteľný človek, ktorý práve zamenil čas „pozemský“ za „nadpozemský“. Len odev naznačuje bohatstvo a význam mŕtveho. Sama socha má najmä spomienkovú funkciu; glorifikačnú funkciu prevzala rozbužená architektúra náhrobku, pompéznosťou zdôrazňujúca význam svetského postavenia mŕtveho. Časté použitie sôch svätcov ako jej súčasti zasa poukazuje na prijatie zobrazeného do nebeskej spoločnosti. Celok náhrobku teda plní, podobne ako v románskej, glorifikačnú funkciu, sám portrét však konkretizuje a zľudštuje.

V Nemecku sa náhrobný portrét často blíži votívnemu. Mŕtvy sa tu objavuje, kľaciac pred posvätnou postavou, teda v póze podobnej donátorovi. Aj tu je nový prvok, časová konkretizácia. Zobrazený je zachytený v okamihu modlitby, teda v akcii. To značí, že sa mŕtvy na náhrobku paradoxne objavuje ako plný života, lebo najvlastnejším prejavom života je práve akcia. Je to celkom odlišné poňatie oproti nadčasovej zmeravenej póze centrálnej figúry románskeho náhrobku, ale aj oproti gotickým náhrobkom zobrazujúcim umieranie a večný spánok. Zložito sa tu reprezentujú pokora a viera významného člena spoločnosti nielen pred ňou, ale aj pred nadzemským svetom, ktorého súčasťou by sa chcel stať zobrazený (v úlohe pro-sebníka). Náhrobok tu teda má aj „odpuštkovú“



Naumburský majster: Ekkehard a Uta, po 1249. Repró O. Silingerová

funkciu, akú sme zistili aj pri votívnych obrazoch.

Aj počet votívnych obrazov vzrastá, v 14. a 15. storočí sa tento druh stáva jedným z najrozšírenejších.

Zobrazenie určitého živého človeka však stále ešte obchádza fyzickú charakterizáciu človeka. Paradoxne je ľudská individualita výraznejšie charakterizovaná v náhrobných portrétoch než vo votívnych obrazoch, zhotovených za života objednávateľa.

Aj postavy svätcov sa od 13. storočia začínajú zobrazovať s charakterizačnými črtami. Hoci sa postupne tvoria určité typy svätcov ovplyvňujúce väčšinu výtvarných diel, objavujú sa často také konkrétne podoby, že ide zrejme o „skryté“ portréty. Umelec použil črty celkom určitej živej osoby na „zhmotnenie“, zosobnenie

imaginárnej bytosti, svätca alebo svätice. Úsilie o „verné“ napodobenie jedinečných fyzických črt anonymného modelu, ktorý poslužil iba ako pomôcka na sprítomnenie určitej idey, zdá sa neraz nepochybné. Na rozdiel od portrétu skutočných živých ľudí, ktorých fyzická jedinečnosť sa negovala, u týchto imaginárnych svätcov ide o pravý opak. Svätci sa takto sprítomňujú, vyvoláva sa ilúzia ich pozemského života, kým živí ľudia sa chápu ako súčasť riše ideí.

Gotické umenie sa teda už v 13. storočí pohybuje v spodobení tváre a postavy medzi pólmi skonkrétňenia a zovšeobecnenia. Skonkrétňenie nie je vždy vyhradené len postavám svätcov a náhrobkom. Objavuje sa, aj keď výnimočne, i v panovníckych portrétoch. Ako typický príklad možno uviesť sochy dvoch donátorských párov — Hermanna a Regelindy, Ekkeharda a Uty — zo západného chóru dómu v Naumburgu, ktoré sprevádzajú ďalšie výrazne charakterizované portrétno plasticky členov rodiny Wettinovcov a Eckartovcov. Tieto portréty sa vyznačujú nielen maximálnou mierou realistického zachytenia individuálnych črt. Pri úplnej individualizácii však predsa ide o identifikačné portréty. Vznikli sto rokov po smrti zobrazených<sup>60</sup> a len tým, že ich označili ako Hermanna a Regelindu, Ekkeharda a Utu, stali sa markgrófskymi pármami.<sup>61</sup> Súčasne v týchto plastických portrétoch badať zrejme úsilie o zafixovanie časového okamihu. Práve tým sa dostávajú na hranicu iluzionizmu. Obidva páry sú v kostole „prítomné“, žijú v ňom svoj fyzický život, nezbavený atribútov — úsmevu, gesta, pohľadu. Sochy tu plnia prastarú zástupnú funkciu, zosobňujú panovníkov. Architektúra baldachýnov nad sochami naznačuje, čím si vykúpili právo zaberat priestor na posvätenom mieste. Všetky postavy sú poňaté ako svetské osoby, ktorých postavenie určuje koruna, štít s erbom a meč v rukách mužov. Votívna funkcia ustúpila celkom do pozadia. Do priestoru kostola boli zakomponované iluzívne sochy panovníckych párov, v ktorých bola zhmotnená fyzická jedinečnosť jedných konkrétnych bytostí, aby sa tak zvečnila pamiatka iných. Posun konkrétnej existencie so všetkými jej znakmi mimo času má zaručiť posvätnosť miesta, ktoré je „božím domom“ na



zemi. Toto miesto však prispieva aj ku glorifikácii obidvoch párov pred zrakmi celej obce veriacich. Portrét je teda určený tak svetskému divákovi, ako „zraku božiemu“. O storočie neskôr vzniknutá portrétna panovnícka galéria v trifóriu sv. Víta v Prahe smeruje najmä k nadpozemskému svetu. V tom možno náznakovo vidieť rozdiel medzi aristotelovským učením a antickým umením opojeným 13. storočím a znova k nebeskej ríši transcudujúcim 14. storočím.

Dôvera v ľudské poznanie opreté o zmysly, presun v chápaní krásy, ktorou sa stalo to, čo bolo viditeľné, optimizmus myslenia i umeleckého citenia, všetko, čo bolo charakteristické pre 13. storočie, okolo prelomu storočia a v 14. storočí mizne. Hospodársky úpadok mnohých krajín, vyvolaný prírodnými katastrofami v rokoch 1315–1318, ktoré spôsobili hlad v celej Európe, storočná vojna medzi Francúzskom a Anglickom, ktorou schudobneli i ostatné, s bojujúcimi stranami hospodársky späté krajiny a mestá (napr. Florencia), najmä však vlna morových epidémií, z ktorých najstrašnejšia v rokoch 1347–1350 vyhubila tretinu európskeho obyvateľstva, to všetko spôsobilo radikálnu zmenu duchovnej atmosféry. Pozemský život je neistý, príroda nie je zdrojom poznania, ale ničiteľkou a nebezpečenstvom. Nikde na svete niet miesta, kde by nemohli preniknúť choroba a smrť. Ľudia hľadajú útechu vo viere, ale sama cirkev im nemôže poskytnúť záruku duševnej istoty; prechádza krízou, ktorá sa navonok prejavuje pápežskou schizmou. Nastáva preto úpadok autority cirkvi. Vrcholí aj dlhodobý spor medzi pápežom a cisárom, ktorý sa končí ďalším otrasom pozície cirkvi. Svetská moc nadobúda prevahu nad vnútorne nahlodanou cirkevnou. Ani svetská feudálna štruktúra nie je však už absolútne pevná. Rytierstvo a šľachta musia chrániť svoju pozíciu proti meštianstvu, ich postavenie v 14. storočí ohrozuje stredný stav. Takisto kultúra sa začína štiepiť. Univerzity, ktoré sa stali centrami vzdelanosti, pokračujú v aristotelovskej línii skúmania prírody. Od zmyslového vnímania, ktoré klasifikujú ako plnohodnotné, oddeľujú vieru. Kláštory naopak nadväzujú na učenie Františka z Assisi. Myšlienka vciťovania

sa vedie k mysticizmu, ktorý na kláštornej pôde silnie.

V umení sa množia námety vyjadrujúce utrpenie — Pieta, Bolestný Kristus, ale aj tie, ktoré sľubujú ochranu pred bolesťou a smrťou (Madona ochrankyňa, svätci — patróni). Často sa zobrazujú aj proroci pochmúrneho výzoru, ich tváre vyzerajú ako zamračené masky. Telo sa znova začína chápať ako príliš rýchlo pominuté, a preto pre umelecké spodobenie nepodstatné. Jeho objem mizne pod šatstvom tvoriacim schematické vzorce záhybov.

Takisto zobrazenie ľudskej tváre sa stáva schematickým. Len náhrobný portrét sa vymkol do značnej miery zo všeobecného umeleckého trendu. Jeho rozšírenie svedčí o vzrastajúcom kulte mŕtvych. Ako reakcia na ohrozenie ľudského života morom, hladom a vojnami sa objavuje snaha preniesť tento život mimo času jeho umeleckým spodobením. Objavuje sa na rozdiel od iných druhov zobrazenia ľudskej tváre (obrazy svätcov a pod.) neraz vyhrotené charakterizačné úsilie. Súvisí často s expresívnosťou výrazu. Črty zobrazeného sa posmrtné prepádajú a vyostrujú.<sup>62</sup> V náhrobnom portréte ako odraz dobovej atmosféry vládnu staroba a smrť. Hoci sú náhrobky tak ako v minulosti súčasne reprezentatívnym monumentom — panovníci a biskupi sú vybavení symbolmi svetskej a cirkevnej moci — veľmi silno v nich vystupuje funkcia komemoratívna. Objavuje sa však aj celkom nový účel: náhrobky sa stávajú mementom ľudskej krehkosti a pominuteľnosti.

Odlisný umelecký vývin prežíva v 14. storočí *Taliano*, ktoré smeruje k spodobeniu jednotlivca ako konkrétnej osobnosti v celosti jeho fyzického i sociálneho obzvláštnenia. Antická tradícia, oživená v 13. storočí, umožnila už začiatkom 14. storočia vznik niektorých samostatných portrétnych diel. Z nich jazdecký pomník veronského guverniera Can Grande della Scala nadväzuje priamo na antický (rímsky) oficiálny jazdecký pamätník. Súčasne je však veronská socha vyjadrením ideálu rytierskeho veku: muž na koni, telo obidvoch kryté brnením a skvostnými látkami, krytý meč v ruke guverniera, na ktorého mladej tvári je sladký úsmev

ochrancu vznešených paní. Antická forma je tu pretvorená duchom ešte pôsobiaceho 13. storočia, doby križových výprav a poézie trubadúrov. Rovnako i socha pápeža Bonifáča VIII., vzniknutá na prelome 13. a 14. storočia, patrí ideovým obsahom ešte 13. storočiu. Jej hlavnou funkciou je totiž reprezentácia pápežskej moci, jej výsostného majestátu, stelesneného podobou muža vznešených gest, vzpriameného postoja a mladej tváre.<sup>63</sup> A predsa je to ten pápež, ktorého dal roku 1303 zajať Filip Sličný. Portrét tu teda slúžil na vyjadrenie bývalého postavenia cirkvi a k zastreniu jej ohrozenia. Pápež Bonifác sa nechal v žehnajúcom geste znova portrétovať, ako uvádza dobová literatúra, Giottovi,<sup>64</sup> a to už po prehre s Filipom. Freska sa nezachovala, Giottovi sa však v súvislosti s ňou a ďalšími jeho dielami pripisuje ako prvému maľba podľa modelu,<sup>65</sup> čo sa dokladá votívnym obrazom Enrica degli Scrovegni. Postava donátora sa tu veľkosťou po prvý raz vyrovná postave Madony, pred ktorou kľáči. Obidve postavy sa súčasne objavujú v rovnakej úrovni. Človek sa stal rovnocenným partnerom zbožstenej bytosti. Dôležité je i to, že Enrico nie je a nemusí byť určený ináč ako svojou podobou. Nemá ani erb, ani nápis. Obraz mohli súčasníci určiť podľa zvláštnej kvality, ktorá postupne nadobúdala na hodnote — kvality vernosti životu. Maliar chcel zobraziť portretovaného tak, aby ho divák rozoznal, pretože pozná živý model. Človek tu vchádza do vzťahu k svetu viery vo svojej fyzickej existencii, zbavený svetskej záťaže úradu a hodnosti. Len jednoduchá hmotná existencia je dôležitá. Narušená náboženská viera už nezráža smrteľníka na kolená pred všemohúcou svätou bytosťou; človek sa skláňa pred Madonou ako pred silnejším hodnosťárom, mecenášom, ktorý mu môže sprostredkovať zvečnenie. Votívny obraz sa začína zameriavať na diváka. Pre jeho pohľad je zachytená verná podoba donátora, ale aj donácia umeleckého diela.

Vzrastajúci individualizmus, privedenie jednotlivca k uvedomeniu si vlastnej, na pozemskú existenciu viazanej dôležitosti, vedie v Taliansku nielen k čoraz častejšiemu portrétnemu znázorňovaniu osobností (napr. portrét Roberta



Ján Dobrý, okolo 1360. Repro O. Šilingerová

z Anjou od Simona Martiniho), ale preniká do každého spodobovania človeka.<sup>66</sup>

V druhej polovici 14. storočia sa panovnícky portrét objavuje stále častejšie v *zaalpskej Európe*, najmä vo dvoch vtedajších kultúrnych centrách — franko-burgundskom a českom.

Podobizeň francúzskeho kráľa Jána Dobrého je už samostatným závesným obrazom. Kráľovo poprsie je jediným námetom obrazu, niet tu nijakých bočných motívov. Iba profil muža v jednoduchom šate, bez koruny, bez symbolov kráľovskej moci.<sup>67</sup> Len nápis označuje meno a

postavenie — Jehan roy de France. Sama forma komorného závesného obrazu svedčí o vzrastajúcom individualizme. Tento druh umenia nebol určený pre verejnosť, slúžil v súkromí ľudského sídla jednotlivcovi a jeho úzkemu okruhu. Formou individuálneho obrazu sa podáva spodobenie konkrétnej bytosti. Glorifikácia ustúpila bokom, na jej miesto nastúpila spomienková funkcia. Obraz namaľovali na predĺženie pamiatky na Jána, francúzskeho kráľa. Použitie profilu súvisí síce asi s rovnakým spôsobom zobrazovania rímskych cisárov na neskorogotických minciach, súčasne je však spôsobom, ako najdôraznejšie zachytiť charakteristické črty modelu. Zároveň si zobrazovaný vytvára svoj vnútorný svet, vzdialený od svetských márností.<sup>68</sup> Odvrátený pohľad nenadväzuje kontakt s divákom, stáva sa zvláštnym prejavom zvečnenia duchovného i fyzického bytia portrétovaného. V podobizni Jána Dobrého teda prevláda kontemplatívny spomienkový charakter súkromného portrétu. Maliar tu zvýraznil hodnotu ľudského bytia, ktorá vyrástla zo skepticizmu a trpkých skúseností ľudstva v prvej polovici 14. storočia. Glorifikačná funkcia, ktorá je obsahom väčšiny panovníckych portrétov, tu chýba.

Podobného charakteru je portrét Rudolfa IV. Habsburského, ktorý vznikol takmer paralelne v českom okruhu.<sup>69</sup> Arcivojvoda je síce obrátený k divákovi troma štvrtinami tváre, ale jeho polosklopené mihalnice, pohľad ponorený do seba, naznačujú kontempláciu. Korunou sa naznačuje kráľovská hodnosť zobrazeného, a tak portrét plní aj reprezentatívnu funkciu, ktorá však nedominuje.

Určité potlačenie reprezentatívnej funkcie badať i v portrétnej galérii pražského svätovítskeho trifória.<sup>70</sup> Busty sú umiestnené v priestore neprístupnom bežnému divákovi a takmer preňho neviditeľnom. Nie sú určené pohľadom súčasníkov. Celkový program přemyslovskej galérie v chráme sv. Víta však predsa zostáva veľkolepou reprezentáciou kráľovského pôvodu, moci i vzťahu k „nadzemskému svetu“. Bežnému divákovi je predsa len určená jedna časť panovníckej genealógie — imaginatívne náhrobné portréty predkov, ich ideálne sochárske portréty. Celok čerpá zo všetkých druhov v stredoveku

používaných portrétnych zobrazení. Kult predkov a reprezentácia kráľovského rodokmeňa sa prezentujú v prízemných priestoroch chrámu. Sprítomnenie živých i mŕtvych členov panovníckeho rodu (a ich významných poddaných) sa deje portrétnymi bustami, umiestnenými v dolnom trifóriu presbytéria, kým zosobnenie svätcov (patrónov ríše), Krista a Márie ďalšími bustami v hornom trifóriu.

Imaginárne portréty panovníckych predkov, Přemyslovcov, sú v základe ideálno-typické, ale úmyselne odlišené šatom, gestom i mocenskými atribútmi. Formálne nadväzujú na náhrobky zhotovované ihneď po smrti zobrazeného, samozrejme, bez možnosti charakterizácie; ich obsah je však už iný. Sú to v podstate monumentálne relikviáre (s ostatkami Přemyslovcov pochádzajúcimi z pôvodných hrobov); ich hlavnou funkciou je reprezentácia významného svetského postavenia a večného života Přemyslovcov. Takisto kultová funkcia, uctenie predkov, je tu silná, je však znova reprezentatívna: najmä ide o reprezentatívny kult predkov. Stredoveká náhrobná tradícia, kde hrala dôležitú úlohu i komemoratívna funkcia, ktorá tu celkom chýba, je čiastočne pozmenená.

Portrétné busty dolného trifória nadväzujú v mnohom na francúzske kráľovské portrétnu plastiku (stratený „vis du Louvre“), zlučujú však niekoľko funkcií. Busty zobrazujú nielen živých, ale aj mŕtvych členov rodu (Eliška Přemyslovna, Ján Luxemburský). Všetky tváre však majú charakteristické črty — tváre mŕtvych možno výraznejšie ako živých — konkretizované neraz pohybom hlavy, úsmevom a pod. Funkcia pamiatková a kultová sa teda prestupujú. Základom je i tu zvečnenie. Umiestnenie portrétov ich oslobodzujú od funkcie reprezentatívnej. Súčasne sa však takto — zaujatím priestoru patriaceho už k „mimozemskému svetu“ — zosilňuje práve funkcia nadčasová. Tak ako umiestnenie portrétnych plastik mŕtvych na prízemí kostola, t. j. v pozemskom priestore, zabezpečovalo zobrazeným stále miesto v pozemskom svete, v pamäti žijúcich, aj busty živých umiestnené v „nadzemskom“ priestore zaisťujú ich večnú nadzemskú existenciu.

Tváre svätcov horného trifória majú v niekto-

rých prípadoch veľmi charakteristické črty (Medod, Prokop). Nadväzujú na tú zosobňovacu funkciu, ktorá sa objavila v 13. storočí a ktorá sa v zobrazení svätcov stala v gotike jedným z hlavných účelov.

V dvorskom okruhu Karola IV. vznikli ešte početné ďalšie portréty (votívny obraz Jana Očka z Vlašimu, sochy Karola IV. a Václava IV. na Staromestskej mostovej veži).<sup>71</sup> Treba však spomenúť najmä rodokmeň Luxemburgovcov, namaľovaný na stenách veľkej sály na Karlštejne (zachoval sa len v neskororenesančných kópiách), a nástenné maľby, ktoré zdobili sieň kráľovského paláca na Pražskom hrade a zobrazovali cisárskych predchodcov Karola IV. Podobne ako v sochárskej výzdobe trifória sv. Víta, i tu sa vyzdvihovala „genetická legitimita Karlovej kráľovskej a cisárskej moci“.<sup>72</sup> K najpozoruhodnejším patria však iluzívne sochy Karola IV. a jeho ženy v Mülhausene (okres Erfurt, Durínsko, NDR). Zástupná funkcia tu celkom dominuje. Sochy sa nakláňajú cez okraj plytkého balkóna a zdravia divákov pod nimi. Imitácia skutočného živého cisára a skutočnej cisárovnej je neobyčajne dokonalá. Obidve sochy sú vo svojej konkrétosti podoby, gest (napr. cisárovná si pridrižiava korále, ktoré by sa jej pri naklonení posunuli príliš nízko) krajným pólom tých zástupných portrétov, ktoré sa objavili v neskorej antike a pri ktorých pôvodne nehrali charakterizácia a konkretizácia nijakú úlohu. Funkcia teda ostala po stáročia rovnaká, ale portréty, ktoré ju plnili, sa zmenili: od pólu štylizácie a abstrakcie až k pólu konkretnosti a iluzívnosti.

Pätnáste storočie prinieslo v zobrazovaní ľudskej tváre zásadný obrat. Vo dvoch kultúrnych centrách, nie však len tam, stal sa portrét jedinečnej osobnosti jedným z najčastejších námetov výtvarného umenia. Boli to Flandersko a Taliansko. Tu sa i vyhranili dva výrazne odlišné prúdy portrétného umenia.

V Taliansku sa portrét stáva umeleckým výrazom humanistických myšlienok.<sup>73</sup> Stáva sa základným umeleckým druhom súbežne s tým, ako sa stredobodom filozofických úvah stáva človek. Osobnosť je hlavným námetom skúma-

nia. Studia humanitatis — veda o človeku pri naša celkom odlišnú filozofiu života i dejín. Formuje aj nový typ osobnosti. Častým námetom učených traktátov (Manetti, Alberti) sa stávajú ľudské schopnosti. Ako hlavné sa hodnotia rozum a tvorivá schopnosť. Vyrastá nový ideál cnosti, virtú, ktorý na rozdiel od stredovekých cností — viery, nádeje a milosrdenstva (hlavnú úlohu v nich hrá transcendentno) — hodnotí ľudskú cnosť nielen vo vzťahu ku kvalite samého jednotlivca, ale aj jeho užitočnosti pre spoločnosť. Cnosťou sa stáva vzdelanie — teda znova kultivovaný rozum. Nie však preto, aby sa ním ako v stredoveku poznávali „zjavené pravdy“, ale ako prostriedok sebapoznania človeka a jeho sveta. Cnosť vzdelania postupne prechádza do požiadavky „hlbavého života“, ktorý umožňuje preniknúť k podstate. Neodlučiteľnou súčasťou „vita contemplativa“ sa však musí stať, aby cnosť bola úplne i aktívne presadzovanie poznávaných hodnôt v prospech spoločnosti, „vita activa“.<sup>74</sup> Aj v tomto modeli cnostného života sa znova vynára klasický antický ideál. Súčasne z tohto modelu vyrastá i určitá demokratickosť v chápaní osobnosti. Ľudia sú napr. podľa Albertiho len v malej miere obdarení rozličnými cnosťami, je však v silách každého vzoprieť sa menej priaznivému osudu a stať sa cnostným.<sup>75</sup>

Všetko toto sa odráža v *ranorenesančnom talianskom portréte*. V jeho individualizačnej sile,<sup>76</sup> optimizme a zvýraznení črt, ktoré svedčia o cnosti zobrazeného. Ostáva jeho súčasťou aj vtedy, keď v druhej polovici 15. storočia nastáva obrat k svetu ideí — k neoplatonizmu. V tejto fáze sa človek, ktorého už nemožno jednoducho odsunúť do pozadia, určitým spôsobom zbožšťuje. Dôraz sa presúva na duševný život, čo pre portrét značí zameranie na psychologické hľadisko. Aj tu sa však individualita portrétovaného idealizuje. Pre druhú polovicu storočia sa zobrazený musí v obraze premeniť na akúsi absolútnu bytosť, na mieru všetkých vecí. Kompozične je portrét raného quattrocenta portrétom profilovým. Táto schéma vyplýva nepochybne z neskorogotického medailérskeho tradície (mnoho renesančných portretistov bolo súčasne aj medailérmi, napr. Pisanello). Súčasne však vyplýva, ako na to upozorňuje I. E. Danilova, zo stredovekej





Francesco Laurana: Leonora Aragonská, okolo 1475. Repro O. Šilingerová

tradície votívnych obrazov.<sup>77</sup> V nich bol „en face“ vyhradený pre posvätné bytosti. Donátori zobrazení z profilu boli k tomuto ideovému centru pridaní len ako bočné postavy. V renesancii ústredná božská postava zmizla; stratila sa aj takmer celá figúra donátora, vyjadrujúca gesto zbožnosti. Ostalo len zobrazenie poprsia alebo polpostavy z čisto bočného pohľadu, bez gest, bez pohybu. Profilový portrét sa nazýva „portrétom samým v sebe“.<sup>78</sup> Zobrazený uniká divákovi do vlastného sveta, ležiaceho mimo rámu obrazu, „nekomunikuje“ s divákom. Predkladá sa mu na skúmanie alebo na obdiv. Profilový portrét však tiež naznačuje „vlastníctvo“ alebo „prítomnosť“ hlbokého duševného života.

Ranorenesančný portrét je teda zobrazením jednotlivca bez vzťahu k hocičomu inému, ako je on sám, uzatvorený vo vlastnom vnútornom



Leone Battista Alberti: Autoportrét, 1430–1440. Repro O. Šilingerová

dianí. V tom sa úplne líši od stredovekého portrétu, vždy viazaného náboženskými vzťahmi. Spodobená je tu samostatná, nezávislá a plnoprávna ľudská individualita, ktorej duševný život prebieha v pokojnom a harmonickom toku, nezvírenom napätím a nepokojom. Aj v ranorenesančnom portréte je jednou zo základných funkcií zvečňujúca funkcia, nenaplnia sa však vo vzťahu k mimozemskému svetu. Vytvára ju skôr vlastný neuchopiteľný duševný život zobrazeného. Jeho pohľad upretý mimo divákovho priestoru uniká do akéhosi iného, nepominuteľného sveta, sveta vnútorného, nadčasového života. Túto zvláštnu ríšu naznačuje aj neutrálne pozadie. Nie zlaté, ktoré bolo symbolom neba na stredovekých obrazoch svätcov, ale kvety u Pisanello alebo štylizované oblaky u Domenica Veneziana. Je tu i reprezentatívna

funkcia – portrét bol i v tomto období záležitosťou privilegovaných vrstiev – prejavujúca sa presným opisom bohatého obleku; nie je však primárna, často je naopak potlačená. Uprednostňuje sa psychická a fyzická podoba jednotlivca so všetkými jej zvláštnosťami. Hlavnou snahou portretistu je zafixovanie intelektuálnych „cností“, ktoré vtedy boli predmetom pýchy a obdivu. Svetská moc sa nemala hodnotiť vyššie ako napr. vzdelanie. Potlačenie reprezentatívnej funkcie súvisí zrejme aj s formou závesného obrazu, šíriacou sa v ranej renesancii. Závesný obraz je v podstate súkromným predmetom. Výber tohto druhu pre portrétnu maľbu značí už od začiatku smerovanie k posilneniu komemoratívnej funkcie.

Verejnú funkciu oslavy jednotlivca plnili v tomto období neraz skôr medaily,<sup>79</sup> ktoré síce z formálnej stránky mali k závesným obrazom dosť blízko (použitie profilu na neutrálnom pozadí), ale až odlietavím väčšieho počtu pamätných medailí význačných osobností nadobudol prvok reprezentatívnosti na význame. Navyše jednoduché a nepompézne zobrazenie osobnosti označoval výrazný nápis, kompozične rovnocenný obrazovej časti medaily, obsahujúci meno, tituly a spoločenské postavenie.

Najvýraznejšie však reprezentačná a glorifikačná funkcia vystupuje na jazdeckých pomníkoch, ktorých antickú tradíciu obnovil Donatello. Obidva najznámejšie, Gattamelatu a Colleoniho (ktorý už patrí do druhej polovice 15. storočia), sú posmrtné monumentálne portréty. Gattamelata – Erasmo del Narni – zomrel roku 1443, Donatello dokončil dielo až roku 1447. Bartolomeo Colleoni zomrel roku 1475, jeho pomník vytvoril Verocchio medzi rokmi 1481–1488. Nie sú to teda zobrazenia modelové. Predsa však v ich realizácii badať úsilie o charakterizáciu, zlúčené však s idealizáciou nadväzujúcou na antickú tradíciu. Napriek tomuto zmiešanému charakteru sú obidva pomníky glorifikáciou celkom konkrétneho človeka, charakterizovaného ako jedinečného. Nie panovníka, ale vojaka-vojvodu. Hoci kondotiéri viedli len žoldnierske vojská, aj to za peniaze, predsa práve oni právom „služby určitej spoločnosti“ si získali nárok nechať sa zvečniť rýdzo oslavným spôsobom.



Andrea Verocchio: Bartolomeo Colleoni, osemdesiate roky 15. stor. Repro O. Šilingerová

Zo sochárskych jazdeckých pomníkov bola asi odvodená aj forma jazdeckého portrétu realizovaná ako freska, napr. jazdecký portrét poľného maršala Quidoricciho od Simona Martiniho v Palazzo Publico v Siene. Maliarskou technikou sa tu dosahuje podobný verejne oslavný účel ako pri pomníkoch.

Dôležitým a obsahovo trochu výnimočným portrétnym druhom, ktorý sa okolo polovice 15. storočia často objavuje, je busta.<sup>80</sup> I tu je základom rímska plastika tohto typu.<sup>81</sup> Na rozdiel od potlačenia všetkých dynamických zložiek v súvekom maliarskom portréte, smerujúcom k pokojnému a harmonickému výrazu, objavuje sa v portrétnych bustách často záujem o vystihnutie momentálneho duševného hnutia a hlbšiu psychologizáciu emócie. V tomto druhu portrétnej plastiky však nemožno sledovať nijakú jednotnú líniu, akú badať pri profilovej





Jan van Eyck: *Madona kancelára Rolina*, okolo 1435. Repro O. Šilingerová

podobizni prvej polovice storočia. Nachádzame tu polohy stroho individualizačné, karikatúrne, charakterizujúce i lyrizujúce idealizácie (najmä v ženských bustách). Prevažuje súkromná funkcia, ako to dokazujú i prvé detské portréty (Lucca della Robbia, Desiderio da Settignano). Z ich dynamického a živého výrazu bude čerpať portrétna baroková busta, ktorej hlavným účelom bude glorifikácia.

V *zaalpskej Európe*, kde nebolo živej antickej občianskej tradície, bola premena rytierskej feudálnej štruktúry na meštiansku, a najmä úpadok cirkevnej autority, ktorá už nemohla byť oporou veriacim, spojená s pocitom opustenosti a neistoty jednotlivca. Po hrôzach 14. storočia človek ešte nenadobudol úplnú sebadôveru! J. Huizinga charakterizuje toto obdobie ako plné úzkosti, depresie a pesimizmu. Túto atmosféru zosobňujú obrazy a námety smrti, démonov a diablov. Kým latinský duch prežíval dobu dôvery v jednotlivca, jeho schopnosti a tvorivú silu, severná Európa pretvárala anticko-renesančné popudy na pocit jedinečnosti hmotného sveta, ktorý upadá do zániku.

Najrýdzejším odrazom tohto vnímania sveta sa stal znova náhrobok, ako v stredoveku tak často. Kým však v predchádzajúcich storočiach bol jediným druhom zobrazujúcim ľudskú tvár v jej charakteristickej podobe, odvracia sa teraz náhrobné spodobovanie často od akéhokoľvek úsilia zachytiť podobnosť a črty zosnulého a stáva sa iba obrazom rozkladu a zmaru.<sup>82</sup>

Na druhej strane však s meštianskym pocívaním veci ako spolutvorkyne ľudskej dôstojnosti nadobúda na hodnote i ostatný hmotný svet. Práve ten sa stáva určitým zachytným bodom, istotou, ktorou sa treba obklopiť. Obklopený svetom vecí ako oporou objavuje sa i portrét človeka v umení Flanderska.

Zviditeľnenie podoby ľudskej bytosti, obklopanej krásou drahých drapérií a vzácných predmetov, zdá sa záchranou pred zánikom. Podobne ako sa prvé generácie talianskych umelcov quattrocenta vyznačujú vypätým analytickým štúdiom anatómie tela i tváre človeka, podrobujú i flámsky maliar model priam drobno-pisnému skúmaniu. Niektorí bádatelia pripisujú dokonca tento detailný spôsob maľby vplyvu diela určujúcej postavy flámskej oblasti — Janovi van Eyckovi (napr. E. Battisti). Jeho dielo sa zakladá na schopnosti najjemnejšie rozanalyzovať a zachytiť kvalitu predmetov a ľudských tvárí. Kvalita „vernosti životu“, ktorá našla v jeho diele svoju vykryštalizovanú podobu,<sup>83</sup> spája sa s mnohými prvkami stredovekej tradície, transformovanej novým životným pocítom.

Madona kancelára Rolina, rozmerom nepríliš veľký závesný obraz, je námetom votívnym obrazom. Zanietená zbožnosť donátorov, ktorí sa dávali zobrazovať ako nepatrné prosiace figúrky, však zmizla. Postava kardinála je rovnako významná ako Madonina. Naopak, prenikavosťou psychologickéj a fyzickej charakterizácie sa stáva výraznejším pólom obrazu. Pokora pred nadzemským svetom sa rozplynula, spoločnosť posvätnéj postavy sa stala len prostriedkom glorifikácie donátora.<sup>84</sup> Tejto funkcii slúži aj oslava krásy a hodnoty tohto sveta: látok, kožušín, bohatosti a výstavnosti mesta, pôvabu krajiny. Všetko je istotne aj „dielom božím“, ale pomínajúcim. Preto treba predĺžiť trvanie všetkého

krásneho jeho zafixovaním na plátno. Treba zachytiť každý detail; čo zostane pomimo, zanikne.

Hlavným zámerom diela je teda glorifikácia kancelára (hoci nie v monumentálnych rozmeroch — nejde o oficiálny verejný portrét) spolu s jeho svetom a ich záchrana pred zánikom umeleckým spodobením. Zvečňujúca funkcia sa rozširuje i na prostredie, v ktorom model žije; zobrazený je prenesený „mimo času“ i so svojim „mikrokozmosom“.

Schopnosťou detailného exaktného opisu nadobúdajú Eyckove diela podľa E. Panofského i hodnoty právneho dokumentu. Na pozadí obrazu manželov Arnolfiniovcov sa objavuje nápis: Jan van Eyck bol tu. Portrét teda funguje aj ako doklad obradu, pri ktorom bol umelec nielen portretistom, ale i svedkom. Táto funkcia sa od 15. storočia stáva jednou z najdôležitejších. Podobizeň bude slúžiť ako doklad rodovej podobnosti alebo nepodobnosti (v prípadoch, keď vzniknú pochybnosti o legitímnom pôvode niektorého člena rodiny), ako zásrubný portrét (kde pôjde o zástupný účel), ako genealógia a pod. Portrét manželov Arnolfiniovcov plní ešte symbolickú funkciu. Informuje diváka v niekoľkých vrstvách — výtvarnej a konvenčnej, teda symbolickej. Obraz možno vnímať ako spodobenie manželského páru, ale aj čítať. Výtvarnou stránkou reprezentuje bohatstvo, význam zobrazených a zafixúva ich jedinečnú podobu. Symbolickou rečou vypovedá o ich vzťahu (psík — symbol vernosti, gesto Arnolfiniho ruky — ochrana, papuče a prostredie spálne — intimita).<sup>85</sup> To všetko je určené súčasníkovi, aby vnímal a dešifroval. Človek je tu zachytený, podobne ako hmotný svet, ktorý ho obklopuje, v čo najúplnejšej podobe — fyzickej jedinečnosti psychickej charakterizácie, spoločenského postavenia i citových vzťahov.

Aj v súkromnom portréte bol Jan van Eyck nezávislý od dobovej talianskej profilovej podobizne. Jeho portréty sú „magické obrazy“, v ktorých stojí divák zobrazenému „zoči voči“, pozoruje ho, ale súčasne je akoby sám vnímaný, pričom človek na portréte má výhodu zázemia osobitného sveta obrazu.

Eyckovo portrétno umenie ovplyvnilo tento žánr v celej Európe, bez ohľadu na príslušnosť



Jan van Eyck: *Manželia Arnolfiniovci*, 1434. Repro O. Šilingerová

k oblasti alebo určitej škole. Flámski umelci, pracujúci jeho manierou, boli zahrňovaní objednávkami talianskych veľmožov. Tak sa šíri vplyv flámskeho maliarstva i do samého Talianska. Aj z tohto prameňa vyrastá tu hlbší záujem o psychologizáciu obrazu, ktorý je súčasne i príklonom k novoplatonizmu — k svetu ideí a duchovnej krásy.

Talianske maliarstvo druhej polovice 15. storočia a 16. storočia sa odvíja v dvoch prúdoch. Jeden z nich, podobne ako flámske maliarstvo, sleduje a reprodukuje podobu s detailnou vernosťou (jeho zástupcami sú najmä Antonello da Messina a Domenico Ghirlandaio). Tento prúd portrétno „dokumentu“ sa vyvíja súběžne s tendenciou k monumentalizácii a abstrahovaním od opisu objektu.<sup>86</sup> Hlavným zmyslom por-



Leonardo da Vinci: *La Gioconda (Mona Lisa)*, 1503.  
Repro O. Šilingerová

trétov druhého smeru bola reprezentácia ideálu. Novoplatónska filozofia, ktorá bola základom tohto odklonu od zobrazovania reálneho sveta, bola často len prekrytím ranorenesančného výtvarného cítenia, vyplývajúceho svojou podstatou z aristotelovského učenia. Preto napr. aj u niektorých najvýznamnejších postáv vrcholnej renesancie splýva zduchovenie výtvarného prejavu s analytickými štúdiami ľudskej postavy a tváre.

U Leonarda da Vinci<sup>87</sup> vedie jeho popretie každého apriórneho prístupu k prírode a jej zobrazovaniu k uznaniu jediného princípu — experimentu.<sup>88</sup> Jeho pomocou, intelektuálnou, ale aj manuálnou činnosťou môže umelec vytvoriť krásu, ktorej podstata je duchovná. Aj v podobizni dosahuje túto „duchovnú“ krásu na zá-

klade empírie. Takto zobrazený človek sa stáva nositeľom hlbokých duševných dejov, ktorých zrkadlom je nielen jeho reálna, ale zduchovená tvár, i obklopujúca ho krajina. Takto sú tváre v jeho portrétach nositeľom duchovna, ktoré prežiaruje i krajinu v pozadí. V tomto zmysle majú jeho portréty symbolický význam. Symbol tu však nie je konvenčným znakom, nie je určený na dešifrovanie. Stáva sa neoddeliteľnou súčasťou kompozície smerujúcej k duchovnej kráse portrétu.<sup>89</sup>

Aj Raffael budoval na aristotelovskej dôvere v hodnotu reálnych, zmyslami daných poznatkov. Spájal ju súčasne s úsilím o vyjadrenie určitých ideí. Tento dvojaký prameň majú i jeho portréty. Pápeža Júliusa II. opísal ako starca v okamihu vnútorného uvoľnenia a zamyslenia. Tvár, ruky pokryté vráskami, zhrbenosť uvoľnenej postavy — všetko je zobrazené „verne“ a bez idealizácie.<sup>90</sup> Ale voľba momentu meditácie umožňuje naznačenie idey zbožnosti a duševného deja. Funkčne tu splývajú typy reprezentatívneho a súkromného portrétu. Pápež je odtý do rúcha, ktoré ho určuje ako hlavu cirkvi, zároveň je však zachytený v súkromnom okamihu (na rozdiel napr. od spomenutého portrétu žehnajúceho Bonifáca VIII.). Tento súkromný, intímny okamih je však zverejnený so zámerom „ukázať“ pápeža pri kontemplácii, čo môže mať v pozadí aj didaktický účel. Súkromná, reprezentatívna, didaktická funkcia sa tu zložito prepletajú, navzájom sa popierajú. Portrét zamysleného, unaveného starca v pápežskom rúchu im umožňuje uplatniť sa všetkým.

Michelangelo bol najdôslednejším novoplatónikom i v portréte. Odmietal napodobovanie fyzických črt. Jeho idea krásy bola iba duchovnej povahy. Preto aj zobrazenie človeka malo byť zachytením jeho ideálnej podstaty a životného výrazu.

Osobitný spôsob riešenia tejto duality pozorovania a zobrazovania reality a vyjadrovania ideí mala benátska škola. Kvalita „vernosti životú“ sa tu dosahovala farbou. Portréty teda neboli opisné, reálne zobrazenie iba naznačovali. Pracovali s ilúziou opisu, súčasne bola farba ako základný prostriedok výtvarného pôsobenia týchto obrazov akejsi „duchovnej“ povahy.

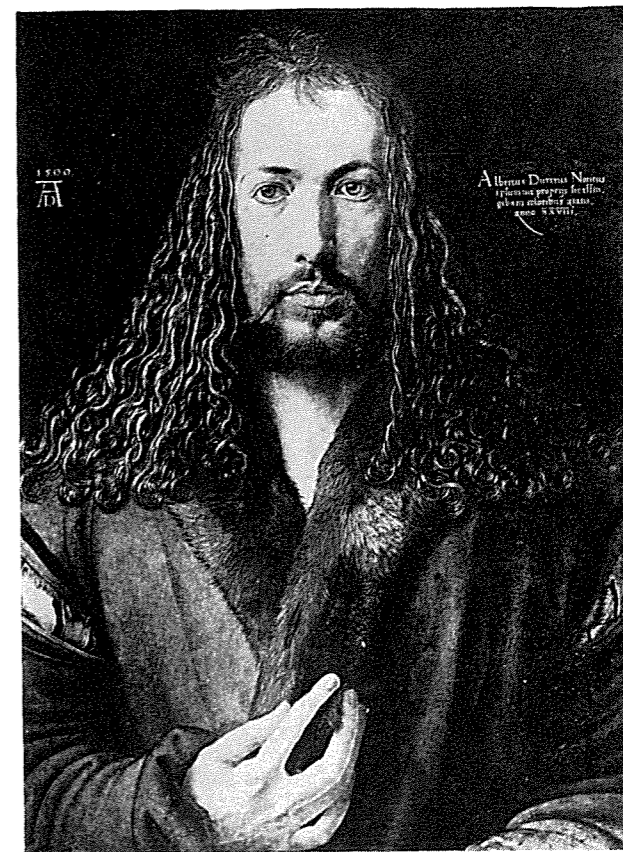
Preto napr. Tizianove portréty spĺňali takmer ideálne potrebu reprezentácie privilegovaných vrstiev.<sup>91</sup> Uchopenie podoby pomocou farby je prostriedkom prirodzenej idealizácie, umožňuje súčasne zdôraznenie nádhery šatstva ako spôsob vyzdvihnutia svetského významu zobrazeného. Farba je však schopná vytvoriť aj duchovnú atmosféru obrazu, pre talianske výtvarné umenie a humanistickú kultúru nenahraditeľnú.

V 16. storočí sa portrét stáva jedným z najbežnejších druhov obrazu. Ranorenesančný kult človeka sa postupne spája so vznikajúcim kultom umenia a umelca. Začínajú vznikať portrétne galérie s cieľom vlastniť nielen portréty najvýznamnejších osobností doby, ale aj najslávnejšie umelecké diela. Podobizne od známych umelcov sa kopírovali a reprodukovali pomocou grafických listov. Byť portretistom sa stáva existenčnou istotou. Objavuje sa i hodnosť dvorného portretistu.

Potreba portrétu sa vynára všade. Portrét prestáva byť výsadou najbohatších vrstiev, preniká i do stredného stavu. Jeho územím už nie je len Taliansko a Flandersko, ale celá Európa.

V *nemeckých krajinách* sa v neskoréj gotike rozšíril sochársky náhrobný portrét výraznej charakterizačnej sily. Koncom 15. a začiatkom 16. storočia sa tu často objavovali sochárske autoportréty umelcov zakomponované do rámca cirkevnej architektúry.<sup>92</sup> Ich neraz až iluzívna živost vyplýva zo zástupnej funkcie, ktorá hrala v zobrazení človeka v zaalpskej Európe významnú úlohu (ako to dosvedčujú napr. sochy dómskeho chóru v Naumburgu alebo spodobenie cisára Karola IV. a cisárkovej v Mylhúzach). Čoraz častejšie sa objavuje aj maľovaná podobizeň.

Diela A. Dürera ovplyvnili jeho pobyty v Taliansku, sú však pevne zviazané aj so severskou náboženskou a umeleckou tradíciou.<sup>93</sup> Záujem o portrét ho často vedie k nemu samému. Ako by sám v sebe chcel riešiť záhadu ľudského bytia, fyzickej i psychickej existencie. Práve tieto základné otázky mohli viesť Dürera k tomu, aby ako jeden z prvých začal používať zobrazenie en face. Vlastná podobizeň z roku 1500 je zároveň interpretáciou seba samého. Pohľad



Albrecht Dürer: *Vlastná podobizeň v kožuchu*, 1500  
Repro O. Šilingerová

spredú ju umožňuje najlepšie. Umelec sa interpretuje pod talianskym vplyvom ako mysliteľ a humanista. Súčasne (ako uvádza J. Stejskal) sa zobrazuje ako Kristus.<sup>94</sup>

V hlbokéj súkromnej viere, povzbudenej myšlienkami reformácie, tkvie základný rozdiel medzi severským cítením sveta a talianskym svetónázorom. Kým v Taliansku 16. storočia sa stáva bežným alegorický portrét čerpajúci prevažne z antickej mytológie, na sever od Álp maľuje A. Dürer ako jeden z najvýznamnejších umelcov tejto oblasti kresťanských svätcov podľa konkrétnych modelov, ktorých meno aj uvádza na obraze. V oboch prípadoch, južnom i severskom, slúži tento typ portrétovania nielen na oslavu modelu pomocou vybranej legendárnej postavy. Poukazuje súčasne aj na stotožnenie sa s určitou tradíciou — na juhu antickej pohanskou, na severe so stredovekou kresťan-





El Greco: Hortensio Felix Paravicino, 1610. Repro O. Šilingerová

skou. Reformácia ovplyvnila i portrétnu umenie Talianska (poznala i Michelangela, nielen Dürera).<sup>95</sup> Na severe i juhu Európy nastáva ústup od racionalizmu a prichádza nová vzopätá vlna kresťanskej viery, najmä však vlna moralizácie. To všetko spôsobuje nové chápanie portrétnu. Tak ako sa predtým pokladal za vrcholný prejav dôvery v schopnosti človeka a jeho hodnotu (najmä v Taliansku), za reformácie sa pokladá za prejav ľudskej márnomyseľnosti a pýchy. Preto majú právo na portrét len vyvolení — najvyšší svetskí a cirkevní hodnostári. Keďže túžba dať sa portretovať sa už nedala z nižších vrstiev odstrániť ani nátlakom, obmedzovala sa aspoň reprezentatívna funkcia podobizne. Model smel byť oblečený len v jednoduchých tmavých šatách, bez šperkov, bez ozdôb. Podoba mala byť zachytená prísne realisticky, idealizácia sa nemesla použiť ani u žien.<sup>96</sup>

Myšlienky reformácie však nespútali celú Európu. Jedným z nedotknutých ostrovov zostali

napr. Benátky, z ktorých Tizianov vplyv mocne zapôsobil v 17. storočí.

S nástupom protireformácie odplavil prúd zmyslového a expresívneho umenia tak renesančný racionalizmus, ako aj normatívne reformné kresťanstvo.

Popri tomto emotívnom manieristickom prúde sa vyvíjala iná *manieristická* línia, pretrvávajúca a deformujúca renesančnú schému.<sup>97</sup> Elegantné reprezentatívne Bronzinove portréty, sledujúce abstraktnú dokonalosť a krásu, boli len jednou polohou portrétovania tohto obdobia, ale veľmi silnou. V tejto polohe sa stále ešte uplatňoval humanistický ideál hodnoty jednotlivca, poňatý najmä ako krása vonkajších foriem. Okrem tejto línie sa presadzuje nový typ — alegorický portrét. Zobrazovaný sa necháva glorifikovať preoblečením za antického boha alebo hrdinu. Privlastňuje si ich kvality súčasne s privlastnením ich atribútov a kostýmu. Parmigianonov autoportrét v konkávnom zrkadle (presnejšie: maľovaný podľa vydutého zrkadla) vzniká zase v zaujatí pre krajné možnosti premeny vonkajšej podoby určitej ľudskej bytosti, zdeformovanie foriem tváre až po hranice rozpoznatelnosti. Portrét prestáva byť zachytením psychických a fyzických konštánt osobnosti; nejde už o ich zvečnenie a vôbec už nie o ich reprezentačné podanie. Z portrétnu tohto typu miznú všetky prostriedky označujúce význam svetského postavenia portretovaného. Ostáva len pokus, skúmanie, ktorému sa človek podrobil.

Krajným pólom tohto prúdu sú Arcimboldove metamorfózy podoby človeka, v ktorých sa ľudská tvár stáva akýmsi monstrom, bez vlastného tela, bez vlastného psychického života. Je len súhrnom umrtnenej rastlinnej a živočíšnej prírody.<sup>98</sup> V rudolfínskom ovzduší vášnivej túžby po raritách vznikali tieto portréty možno práve so zámerom — byť vzácnosťou.

Na rozdiel od tohto hravého, formalistického smeru sa v zmyslovej a expresívnej odnoži manierizmu objavujú diela plné hlbokého a vášnivého citu. K nim patria najmä El Grecove portréty. Manieristické formy a svetlo sú v nich len prostriedkom na vyjadrenie vypätého citového života, ktorý sa upína nahor k „nebeskej

riši“ (lebo ani svetlo nemaľuje El Greco reálne, ale „nebeské“, ireálne). Črty jednotlivca sa deformujú nie pre hru s líniou a formou, ale znútra, akoby nárazom prudkého citu. Podobne ako v stredoveku i tu je spodobenie človeka reprezentáciou viery, ktorej naplniteľom je jednotlivec.<sup>99</sup>

V 17. storočí sa portrét natoľko rozšíril, že sa mnohí najvýznamnejší umelci doby špecializujú práve na túto tvorbu.<sup>100</sup> Ľudská podoba je námetom, na ktorom sa môžu uplatniť všetky nové výtvarné princípy.<sup>101</sup> V portrétnu maľbe sa objavuje mnoho prúdov, ktorých krajnými pólmi sú idealizmus a realizmus. Množstvo tendencií, ktoré sa začali objavovať v 15. a 16. storočí, nadobúda svoju vyhranenú podobu. Protireformácia prevzala do istej miery stanovisko reformácie vo vzťahu k portrétnu. Aj teraz sa úsilie vlastniť svoj portrét pokladá za prejav márnivosti a spupnosti. Napriek tomu sa jeho obľuba nezadržateľne šíri. Stáva sa do značnej miery nezávislou od dejinných udalostí a súčasných filozofických smerov. Kým v 15. a 16. storočí bol portrét priamo zviazaný s dobovou filozofiou, v 17. storočí sa umenie značne izoluje od vznikajúcich veľkých filozofických sústav. Jeho štýl určujú geniálni jednotlivci.<sup>102</sup> Kým renesančný výtvarný prejav bol viazaný racionálnymi poučkami traktátov — napr. i taká zmyslová škola ako benátska budovala na teoretickom diele Pietra Aretina, Paola Pina a Ludovica Dolce — je každý z veľkých majstrov 17. storočia vo svojej tvorbe tvorcom princípov. Typovo sa stáva najdôležitejším reprezentačný portrét.

K najvýznamnejším portretistom doby patril Diego Velázquez. Jeho kráľovské portréty boli také známe, že sa z nich hneď po dokončení kopirovali početné repliky. Bol dvorným maliarom španielskeho kráľa, z čoho vyplývala aj jeho hlavná úloha — tvorba glorifikačných panovníckych portrétnu.<sup>103</sup> Súčasne však španielske dvorské prostredie v duchu protireformácie umožňovalo portrét, len ak bol realistický. Preto i v raných portrétnu, ktoré majú najreprezentatívnejší charakter, mohol Velázquez uplatniť svoju schopnosť presne zachytiť fyzické črty modelu i jeho psychologickú charakterizáciu.<sup>104</sup>



Diego Velázquez: Filip IV. Španielsky, 1634–1635. Repro O. Šilingerová



Diego Velázquez: Infantka Margarita, 1659. Repro O. Šilingerová

Tak sa objavuje aj na typickom oslavnom portréte, akým je jazdecká podobizaň Filipa IV.<sup>105</sup> (na monumentálnom formáte osamotený jazdec, ktorého kôň sa vzpína na pozadí hornatej ďalekej krajiny, splyvajúcej na obzore s nekonečnou oblohou), človek trocha všednej tváre, nie najmladší a nie príliš jedinečného výrazu. Napriek tejto charakteristike tváre vytvoril Velázquez maliarskymi prostriedkami portrét, ktorý sa pokladá za stelesnenie absolútnej monarchie.<sup>106</sup> Postupne však Velázquez previedol dvorský portrét do menej oficiálnej roviny. Napriek všetkým atribútom reprezentatívnej maľby — drahé odevy, šperky, pózy — zachytáva najmä základnú ľudskú podobu modelu. Súčasne u neho nastáva proces vrcholiaci v jeho neskorom období (charakteristický aj pre niektorých ďalších portretistov 17. storočia), keď sa tvár stáva len rovnako dôležitou súčasťou obrazu ako odev, pozadie, atmosféra. „Impresívna“ technika Velázquezovej maľby necháva odev, pozadie i tvár splyvať do jedného významovo neodlíšeného celku.<sup>107</sup>

Dvorský portrét nadobúda vo Velázquezovom diele niekoľko polôh. Od oficiálneho verejného portrétu, kam však realizmus v podaní tváre vnáša súkromnú črtu (napr. Filip IV. ako jazdec, jazdecká podobizaň infanta Baltasara Carlosa), cez zachytenie súkromného dvorského života (Las Meninas), kde sa naopak intímny námet stáva zámernou reprezentáciou ináč skrytého deja, až k portrétu, v ktorom pre diváka dominuje maliarske podanie nad portrétnym zobrazením.

Typ apoteózy vládcu vytvoril cyklom obrazov aj P. P. Rubens vo svojich monumentálnych podobizniach zo života Márie Medicejskej, určených pre Luxemburský palác. V 21 obrovských plátnach sa postavy imperátorov a skutočné udalosti strácajú v záplave mytologických a alegorických postáv. Ich podoba je zväčša celkom idealizovaná; najmä tam, kde ide o výjavy z kráľovnej mladosti. Reálnejšia charakterizácia tváre sa objavuje až v scénach z jej dospelého veku. Ale i tu sa reálne črty, ba i celé postavy tých, ktorí by chceli byť centrom obrazu, zastierajú vo veľkej miere dynamickou a bohatou kompozíciou, zafaženou množstvom kom-

parzu. Panovníci, na glorifikáciu ktorých diela vznikli, oslavujú sa tu pomocou alegórie,<sup>108</sup> ale súčasne sú neraz jednými z mnohých — súčasťou preľudnenej scény. A predsa sa tieto Rubensove diela pokladajú za majstrovské práce oficiálneho portrétného maliarstva. Pritom je zrejme, že tu už nejde o podobu jedinečnej bytosti v jej individuálnych fyzických črtách, ani o zachytenie jej vnútorného života. Hlavným princípom je zobrazenie dynamiky života. Súčasne Rubens nahrádza maliarsky spôsob glorifikácie panovníka jeho zobrazením ako jediného námetu obrazu, prípadne ako stredú rozsiahlejšej kompozície v bohatom odevu a obklopeného atribútmi moci, celkom iným, protichodným spôsobom glorifikácie. Panovníčku reprezentuje už samo vlastníctvo obrazu ako výtvoru známeho umelca, ako prepychového predmetu. A tých obrazov je tu 21. Glorifikácia sa uskutočňuje vlastnením umenia; preto je možné, aby sa tu stal oficiálny portrét značne neportrétnym.

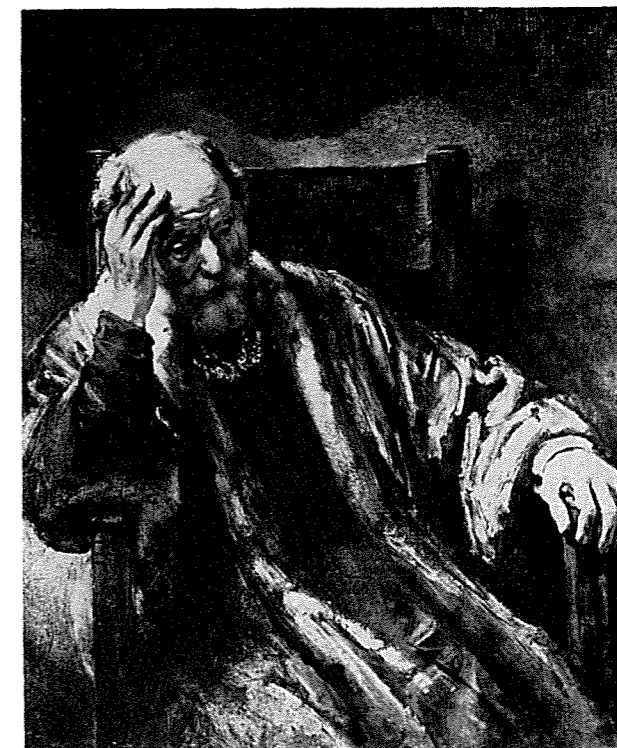
Rubens však vytvoril aj množstvo súkromných portrétov šľachty, meštianstva, ale aj vlastnej rodiny.<sup>109</sup> Ich funkciou bolo uchovať podobu zobrazeného pre jeho blízkych. Na rozdiel od renesancie však Rubensovi nejde o vystihnutie individuality človeka v jej duchovnej mohutnosti, ako sa prejavuje cez ľudskú podobu, ale o zachytenie zmyslového vnemu určitej osoby. Odtiene pokožky, lesk a hra svetla vo vlasoch sú mu dôležitejšie ako úsilie o vystihnutie psychickej podstaty zobrazeného. Drapérie, kožušiny, perie, čipky, to všetko nadobúda rovnakú hodnotu ako ľudská tvár.<sup>110</sup> U Velázqueza i u Rubensa sú zrovnoprávnené všetky zložky obrazu; človek nie je na nich zvečnený sám, ale so všetkým, čo ho obklopuje.

Jediným z veľkých portretistov svojej doby, presnejšie jedným z kráľovských dvorských portretistov prvej polovice 17. storočia, ktorý nadviazal na tradíciu 16. storočia, bol Anthonis van Dyck. Jeho diela boli prevažne reprezentatívneho charakteru.<sup>111</sup> Práve úsilie o vystupňovanie glorifikačnej funkcie ho viedlo k používaniu konvencie oficiálneho portrétu predchádzajúceho storočia.<sup>112</sup> Zobrazoval často stojace celé postavy, ktoré obraz takmer zaplňajú

a nenechávajú pozadiu veľkú úlohu. Kde sú figúry umiestnené v krajine alebo architektúre, je všetko podriadené ich centrálnej úlohe a smeruje k jej zdôrazneniu. Aj portrétovanie zväčša en face poukazuje na úzky vzťah k predchádzajúcemu obdobiu. Mágia priameho pohľadu necháva tvári ústrednú úlohu. Predsa sa však v tvorbe tohto maliara objavujú diela, v ktorých romantizujúca krajina, do ktorej je model zasadený, strháva diváka svojou prenikavou maliarskosťou. I tu badať prvok procesu vedúceho k potlačeniu významu portrétovanej osoby.

Najvýraznejšia je táto tendencia azda v niektorých Rembrandtových portrétoch. Maliar používal jeden farebný tón a zvláštny spôsob rozvrhnutia svetla a tieňa na vytvorenie atmosféry, zjednocujúcej jednotlivé časti obrazu. Tvár portrétovanej osoby sa rozplýva v šerosvitnom prostredí.<sup>113</sup>

Podobný princíp sa objavuje i v sochárstve.<sup>114</sup> Bernini vytvoril sochársky barokový portrét vo forme busty,<sup>115</sup> ktorý vyjadruje „azda najjasnejšie barokové princípy portrétného umenia“ (E. Battisti).<sup>116</sup> Tvár je idealizovaná, plná nadeného výrazu. Bernini chcel v človeku spodobiť to, čo je „vznešené a veľké“. V skutočnosti podriadil aj podobu človeka barokovému dynamizmu. Tvár rovnako ako rozviate vlasy nesú dramatický náboj. Tak ako bola póza portrétovanej osoby v renesancii pokojná, až nehybná, a tým viac sa stávala významovým centrom, je u G. L. Berniniho všetko v pohybe. Portrétovaný je spodobený v mohutnom geste. Nemá byť vyjadrené jeho duchovno, ale idea činov, deja, udalosti. To všetko v podstate vôbec nezávisí od modelu a jeho reálnych skutkov. Glorifikácia sa od zobrazeného do značnej miery odpútava. Deje sa len prostredníctvom významného umeleckého diela, označeného ako zobrazený. Podobne ako v Rubensovom cykle Márie Medicejskej, ani v Berniniho bustách nezáleží na zvečnení skutočnej podoby panovníka alebo iného člena dvora. Objednávateľ sa tu musí stotožniť s kultom umenia a nechať sochára, aby jeho podobu pretavil ako neoddeliteľnú časť celku (o ktorom verí, že bude taký kvalitný, že už sám osebe prinesie slávu), kde sa táto podoba podriadi rovnakým princípom ako vlajúca drapéria



Rembrandt van Rijn: Sediaci starec, 1652. Repro O. Šilingerová



Gianlorenzo Bernini: Ludovít XIV., 1665. Repro O. Šilingerová





Maurice Quentin de la Tour: Autoportrét, 1750–1760. Repro O. Šilingerová

alebo vlasy. V istom zmysle možno označiť tento druh portrétnu vyrastajúceho absolútne z umelcovej vôle ako identifikačný portrét. Podobizeň už nemusí reprodukovat fyzický zjav objednávateľa. Samo označenie diela umiestnené pod takým zobrazením ľudskej tváre, ktoré pre neho predstavuje uznávanú výtvarnú hodnotu, je dostatočným zadosťučinením objednávateľovi. Vlastní dielo, vzťahujúce sa na portrétovaného, stalo sa cennejším než zvečnenie vlastnej realisticky opísanej podoby.

Nadvláda výtvarných princípov nad zachytením reálnej podoby je však krajným pólom, výsadou vyhradenou niektorým dielam najuznávanejších umelcov. Väčšina portretistov sa i teraz usilovala o „verné“ zachytenie modelu, ktoré prevládalo najmä v holandskej meštianskej podobizni.

V druhej polovici 17. storočia vznikol na dvo-

re Ľudovíta XIV. typ oficiálneho barokového portrétnu,<sup>117</sup> založený na čiastočnom realizme zobrazenia tváre a vypätej reprezentatívnej idealizácii postavy, gesta. Panovník sa spodoboval v celej postave, prevažne spredu, znehybnený do majestátneho postoja s ľahostajným vladárskym posunkom rúk, obklopený bohatou drapériou ceremoniálneho odevu.<sup>118</sup> Podobne ako sa na dvore „kráľa Slnka“ vyhranil presný ceremoniál, i portrét – sochársky alebo maliarsky – začína dodržiavať určitú schému.<sup>119</sup> Prestáva byť hračkou v rukách umelca. Uvoľnenosť, s akou tvorili pre kráľovských objednávateľov veľkí majstri prvej polovice storočia, sa stráca, a to aj tam, kde sa používa vplyv ich manieri (napr. v bustách pôsobí až do konca storočia silný vplyv Berniniho).

Glorifikačná funkcia sa pre dvorský portrét stala rozhodujúcou, všetko sa jej podriadiuje. Takmer úplne z neho zmizlo čiastočné zobrazenie postavy. Kráľ alebo hodnostár sa na obraze objavuje celý, v dobovom slávnostnom odevu, prípadne vo variantoch rímskeho vojenského odevu. Len celá postava umožnila predviesť celú pompu prostredia, bohatosť šatstva, vznešenosť postoja. Ani pohľad portrétovaného nesmeruje k divákovi, neotvára mu cestu „ku kontaktu“. Odvrátenie pohľadu však nenaznačuje kontemplatívnu obrazu. Pohľad, často obrátený nahor, len zdôrazňuje bezvýznamnosť ostatného sveta. Glorifikácia jednotlivca sa stáva absolútnou.<sup>120</sup>

V 18. storočí tento typ portrétnu pokračoval najmä v diele Hyacintha Rigauda,<sup>121</sup> ktorý ho pod vplyvom flámskej maľby obohatil o zmyslovejšie podanie drapérie, kožušín, šperkov. Mohutná drapéria u neho neraz zaberá najväčšiu plochu obrazu (podobizeň Ľudovíta XIV.). Mohutnosťou, dynamikou záhybov a krásou realizácie sa stáva jedným z hlavných nástrojov glorifikácie.<sup>122</sup>

Objavujú sa však ďalšie prúdy portrétnu umenia, ktoré sa natoľko rozšírilo, že začalo vytlačť ostatné výtvarné druhy. Začiatkom 18. storočia bolo treba prijať finančné a právne opatrenia podporujúce historickú maľbu, napriek tomu, že ju kritika uprednostňovala.<sup>123</sup> Tieto prúdy por-



Jean-Antoine Houdon: Voltaire, koniec sedemdesiatych rokov 18. stor. Repro O. Šilingerová

trétnu maliarstva sa postupne stávajú závislými len od potrieb jednotlivých sociálnych vrstiev a podľa nich sa i diferencujú.<sup>124</sup> Nezávisia teda už od európskych umeleckých centier.

Medzi šľachtou prevláda záľuba v alegorickom portrétnu. Úsilie o vytvorenie ilúzie, ktorou sa vyznačoval najmohutnejší smer barokového umenia, prejavuje sa v portrétnu túžbou jednotlivca vytvoriť ilúziu svojou vlastnou podobou, pritom však ostať sám sebou. Preto ani v alego-

rickom portrétnu, najmä mužskom, nechýba snaha zachytiť individuálne črty tváre.

Silný vplyv na rozšírenie tohto druhu portrétnu malo asi aj divadlo, ktoré sa stalo nenahraditeľnou zložkou zábavy v šľachtických sídlach. Nadšenie pre divadlo (a alegorický portrét) má zasa svoj pôvod v módnjej bezstarostnej hravosti, ktorá sa navyonok prejavovala i usporadúvaním početných slávností. Mnohí charakterizujú tieto časy ako obdobie nastolenia pokojného ideálu života,<sup>125</sup> alebo čas hľadania prostých ľudských radostí v úsilí prekvapovať a vyvolávať najrôznejšie pocity.<sup>126</sup> Súčasne s touto životnou filozofiou sa objavuje úporné hľadanie základov ľudského myslenia, ale aj cítenia. Najmä vo Francúzsku vládne úsilie rozšíriť myšlienky „tichých mysliteľov“ predchádzajúceho storočia do širokých vrstiev. Okrem toho sa osvietenští filozofi vo svojich úvahách veľmi často dotýkajú práve podstaty duševného života, jeho mechanizmu, od najjednoduchších úkonov až po najvyššie funkcie.

V portrétnom umení sa toto úsilie prejavuje ďalším prúdom, ktorý azda možno nazvať psychologickým naturalizmom. Aktivitu preberá francúzsky portrét.<sup>127</sup> Jeho najvyhranenejšími príkladmi sú diela Jeana Antoina Houdona a Quentina de la Tour. Zachytenie momentálneho výrazu, gesta, úsmevu tu má byť odhalením duševného života. Nie však racionálneho a ovládnutého ako v renesancii, ale tajomného, citového, racionálne neuchopiteľného. Ako sa maľoval Parmigianino v 16. storočí v oblom zrkadle preto, aby zafixoval deformácie vonkajších foriem svojej tváre (a práve len o hru išlo celému jednému prúdu manierizmu) a ako sa potom v 17. storočí nespočetnekrát v ťažkej nehybnosti spodoboval Rembrandt, aby riešil sám seba, tak Quentin de la Tour zachytením svojho náhodného gesta sa usiluje dopátrať vlastných duševných pochodov.

Ďalším typom portrétnu značne rozšíreným v 18. storočí je realistický, pomerne strohý meštiansky portrét. Stáva sa súčasťou kultúry vyšších i nižších stredných vrstiev. Kým v 17. storočí sa v bohatých domácnostiach vešali na stenu podobizne panovníka ako prejav lojality, v 18.



Thomas Gainsborough: Pani Sheridanová, 1783. Repro O. Šilingerová

storočí vlastní každá priemerná rodina portréty svojich členov.<sup>128</sup> Sú vyslovene súkromného, spomienkového charakteru. Predsa však do ich tvorby preniká poučenie z dvorského ceremonálneho portrétu v postojoch a gestách portretovaného i v úsilí vyjadriť pomocou odevu a šperkov majetok a spoločenské postavenie modelu. V tom sa meštiansky portrét 18. storočia odlišuje od rovnakého typu 17. storočia, ktorý pod tlakom reformácie (a neskoršie protikladne i protireformácie) zobrazoval model v prostých šatách nevýrazných farieb a v jednoduchej kompozícii. Hoci je meštianska portrétna maľba honosnejšia ako predtým, tradícia a základná funkcia, spomienková a súkromná, bráni prílišnému zdôrazňovaniu reprezentatívneho účelu. Najmä v zobrazení tváre sa kladie dôraz na „verné“ spodobenie črt portretovaného.

Na tento prúd nadviazal v druhej polovici storočia vo Francúzsku klasicizmus.

V dvorskom a šľachtickom portréte sa realizmus tohto objektivizujúceho druhu objavil iba u Goyu,<sup>129</sup> ktorého najväčšie diela vznikali vlastne už v období klasicizmu, na rozhraní 18. a 19. storočia. Súčasne však je jeho maľba podobizní vo svojej maliarskej samostatnosti a vrcholnej výtvarnej kvalite, podrobujúcej si všetky zložky obrazu rovnakým spôsobom, príbuzná portrétnym dielam veľkých majstrov prvej polovice 17. storočia.<sup>130</sup> Aj v jeho obrazoch sa objednávatel musí zmieriť s takou podobou a takou glorifikáciou, akú mu určí umelec. Hoci ani Goya neobchádza zobrazenie bežných atribútov bohatstva a moci, odevov, šperkov a pod., stávajú sa mu predmetom rýdzo maliarskeho záujmu, podobne ako tváre, v ktorých neváha zobraziť škaredosť (jej podaním sa niekedy blíži až hranici karikatúry). Vysoká výtvarná hodnota robí tieto diela prijateľnými aj pre tých, ktorých postihol tento nemilosrdný analytický opis. Goyovo umenie tak tvorí protiklad ceremonálnemu francúzskemu portrétu. Kým v ňom je výtvarnosť podriadená služobnosti, u Goyu je nespútaná.

Osobitnú skupinu portrétnej maľby 18. storočia tvorí maľba anglická. Tu sa portrétny realizmus v zobrazení tváre zjemňuje zasadením portrétu do romantizujúcej krajiny.<sup>131</sup> V ženských portrétoch, najmä u Gainsborougha a Reynoldsa, tvár, postava, účes i kostým sa prispôbujú atmosfére krajiny. Opis podoby sa tak zastiera. Príroda tu nie je zdrojom poznania, ale miestom úniku, pokoja a oduševnenia. Ako u niektorých renesančných maliarov krajina dokreslovala šírku duchovného sveta portretovaného (Leonardova Mona Lisa) a u mnohých barokových portretistov slúžila na vyjadrenie dynamických síl ovládajúcich prírodu i človeka, v týchto už romantických obrazoch je zrovnoprávnená s celou bytosťou zobrazeného, ktorý v nej nachádza svoj priestor a rozplýva sa v ňom rovnako ako strom alebo oblak. Iba tvár svedčí o inej podstate. Portrét človeka a krajiny sa zlučujú do jedného celku, ktorého cieľom je zachytiť zvláštnu oduševnenú atmosféru, svedčiacu o tajomnom a večnom prírodnom bytí, ktorého časticou je i človek.<sup>132</sup>

Samostatným druhom portrétu, ktorý sa v 18. storočí stáva veľmi obľúbeným a ktorého obľuba trvá do polovice 19. storočia, je miniatúrna podobizeň.<sup>133</sup> Štýlovo je poplatná a súvisí so všetkými uvedenými prúdmi — znova podľa objednávateľa. Použitá maliarska technika, maľba jemnými štetcami na hladkú (slonovinovú alebo pergamenovú) plochu, často za použitia zväčšovacích skiel, vytvára však jedinečný charakter tohto druhu maľby.

Portrétna miniatúra má iba súkromné zameranie. Spomienková funkcia je základná. Zintimnenie podobizne až k drobnému formátu súvisí nepochybne s dobovou záľubou v malých predmetoch (porcelánové figúrky a pod.), priestoroch výlučne súkromnej povahy, s celkovým odklonom od pompéznosti vrcholného baroka. Súčasne zodpovedá aj móde galantných tajomstiev. Táto podobizeň sa tak rozšírila, že prestala byť len súčasťou interiéru, ale dopĺňala v podobe miniatúrnej maľby (ako šperk) odev, prípadne patrila medzi tie drobné veci, ktoré ľudia nosia vždy so sebou. V tomto zmysle je miniatúra predchodkyňou fotografie, ktorá sa po polovici 19. storočia (po začiatkových pokusoch s obrazovým formátom) ustáli na malom, prenosnom formáte.

Osemnásťe storočie pripravilo pôdu pre objavenie fotografie aj pokusmi o mechanickú reprodukciu podoby. Boli to v druhej polovici storočia obľúbené, strojovo zhotovované „silhouettes“, najmä však používanie camery obscury na prenesenie podoby na plochu, kde sa dala mechanicky obkresliť. Pri týchto pokusoch portrét nadobúda iné kvality: hlavnou hodnotou sa stáva presný opis človeka v jeho vonkajšom zjave.<sup>134</sup>

Začiatkom 19. storočia prekvital najmä oficiálny portrét. Jeden jeho pól tvorili Goyove diela, nezávislé od estetickéj doktríny klasicizmu koncom 18. storočia a cisárskeho neoklasicistického začiatku 19. storočia. Druhú, veľmi početne zastúpenú polohu ceremonálneho portrétu tvoria diela, ktoré vznikli na oslavu Napoleona;<sup>135</sup> on sám spoluurčoval ich výtvarnú podobu. Bonaparte žiadal, aby sa z obrazu vylúčila „realistická imitácia, karikatúrna deformácia, ale aj

také výrazy vášne, ktoré znetvorujú tvár a telo vháňajú do neprirodených póz, oberajúc ho o krásne kontúry, ktoré má, keď odpočíva“ (E. Battisti). Napoleon teda od portrétu žiadal úplnú idealizáciu, bez vzťahu k reálnym črtám a psychickému životu zobrazeného. Realizovať sa mala ideálna, vykonštruovaná podoba panovníka, zhotovená už vopred nie ako portrét, ale ako pamätník. Napoleonove názory na portrét istotne vyjadrovali túžbu takmer každého objednávateľa — dať sa zvečniť čo najkrajšie a najhonosnejšie. Vyrastali však organicky aj z celého klasicistického výtvarného citenia, formovaného túžbou tvoriť bezchybnú krásu; napr. Lessing vyobcoval portrét z oblasti umenia, lebo videl neprekonateľný rozpor medzi zachytením jedinečnej podoby človeka a ideálnym krásnom, ktoré podľa neho malo byť základom výtvarnej tvorby. Winckelmann zasa dúfal, že umelec môže vytvoriť krásno, aj keď pozoruje nešťastné úsilie prírody.<sup>136</sup> Všetky tieto zásady sa uplatnili len v oficiálnom napoleonskom portréte. V súkromných portrétoch sa uplatňoval realizmus aj u hlavného predstaviteľa klasicistického prúdu J. L. Davida.<sup>137</sup>

Za najväčšieho portretistu 19. storočia sa pokladá J. D. Ingres.<sup>138</sup> Vedel zachytiť reálnu podobu — lebo tajomstvo krásy spočíva podľa neho v reálnosti — s idealizáciou vyplývajúcou z „vnútornej“ potreby krásy.<sup>139</sup> Prijal mnohé podnety z umenia 16. storočia. Predsa však ani tam, kde pod vplyvom vrcholnej renesancie používa vonkajšie znaky reprezentatívneho portrétu, nepúšťa pôdu súkromného portrétu, ktorého jediným a akýmsi „prirodzeným“ cieľom (v zmysle pochopenia modelu a jeho zobrazenia) je uchovanie krásneho, pritom však jedinečného ľudského zjavu v celistvosti jeho fyzického a psychického bytia.

Proti klasicizmu, inšpirovanému antikou nielen z formálnej stránky, ale aj vo viere v ideálnu krásu zobrazenia, vyvrela vlna romantizmu. Proti osvietenskému kozmopolitizmu, proti myšlienke rovnoprávnosti všetkých ľudí, bol postavený kult národa a kult génia. Umelec sa stavia na najvyšší stupeň, nazýva sa vyvolencom božím, nechce sa už viazať drobným a malicher-



ným pozemským svetom, smeruje k nekonečnu, k hĺbinám duše — k čomusi mimoriadnemu a vznešenému.<sup>140</sup> Z minulosti sú mu najbližšie vrúcnosť a citovosť gotiky. Podobne ako ona, aj romantizmus zabúda do značnej miery na zobrazovanie jedinečnej ľudskej podoby. Ak sa portrét v tomto výtvarnom prúde objavuje — stáva sa nositeľom búrlivého myšlienkového náboja, vyrastajúceho z romantického umeleckého cítenia a teoretických úvah. Im sa podriaďuje aj zachytenie fyzických črt modelu, ktoré sú — podobne ako v klasicistickom portréte — idealizované, aby ich reálny opis nezoslaboval úsilie o tlmočenie vznešených citov a myšlienok.

Popri týchto dvoch výtvarných prúdoch vznikalo nespočetné množstvo portrétov od priemerných maliarov, pracujúcich pre bohatšie i menej bohaté vrstvy šľachty, meštianstva, remeselníkov, inteligencie a pod. Bolo tu živé úsilie o čo najpresnejší opis fyzických črt portretovaného, ako ho poznala a chcela si ho zachovať pred očami jeho rodina a najbližší. Tieto portréty, v podstate len súkromné, slúžili reprezentácii len natoľko, že sa ukazovali okruhu priateľov. Ani tu nechýba črta vznešenosti, prevažuje však láskyplný vzťah k zobrazenému, prejavujúci sa požiadavkou objektívneho zobrazenia bez príkras a idealizácie. Sem siaha bez prerušenia stará tradícia meštianskeho portrétu, príznačného už pre obidve minulé storočia. Vlna jeho obľuby už od začiatku 18. storočia neopadla. Naopak, v 19. storočí vlastniť podobizeň svoju a svojich predkov sa stáva zvykom každej aspoň priemerne finančne zabezpečenej rodiny. Takisto miniatúra, v 18. storočí zväčša určená šľachtickému objednávateľovi, stáva sa v prvej polovici 19. storočia obľúbenou najmä medzi meštianstvom a je súčasťou meštianskeho odevu. Kvalita tohto zdemokratizovaného portrétneho umenia nebýva príliš vysoká. Verizmus spodobenia upadá často do opisu detailov fyzickej podoby bez vzťahu k celku tváre a psychologickým vlastnostiam modelu.

Mechanický spôsob reprodukcie podoby, ako ho prináša roku 1839 daguerrotypia a neskôršie fotografia, splňa požiadavky tejto vrstvy pre-

cíznejšie a podstatne lacnejšie. Preto sa ujala hladko a rýchlo. V samom umení však tento vynález predstavuje zásadný a bytostný zlom. Pozitivistická filozofia sledujúca v poznaní len to, čo je „skutočné, určité, dané“, opierajúca sa o fakt, našla vo fotografii svoju paralelu. Veda našla vo fotografii cenného pomocníka. Technika, pre ktorú bolo 19. storočie obdobím plným vynálezov, objavom mechanického prenášania obrazu sa obohatila o dosiaľ nevídanú možnosť. Len umenie prešlo v dôsledku vynálezu fotografie ťažkým otrasom. Podľa Waltera Benjamina sa vynálezom fotografie a technickej reprodukcie zmenil celý charakter umenia.

U mnohých umelcov vyvolal Daguerrov objav obavy o existenciu umenia. Výtvarný prejav, ktorý sa doteraz zakladal vo väčšej či menšej miere na napodobení prírody, bol predstihnutý práve v presnosti opisu reality.<sup>141</sup> Preto sa vtedy často kladla otázka o zmysle výtvarného umenia. Postupne však, po opadnutí prvého šoku, začína sa uvažovať o povahe a zaradení tohto nového spôsobu zobrazovania. Vznikajú dve interpretácie fotografickej tvorby. Podľa jednej patrí do sféry umenia (pôvodne dokonca ako druh maliarskej techniky),<sup>142</sup> podľa druhej je iba technickou záležitosťou. Či už v tom alebo onom období prevažovala jedna alebo druhá interpretácia, umenie sa začalo vyvíjať vo vzťahu, resp. reagovaní na základnú vlastnosť fotografie — zrkadlovú presnosť zachytenia vonkajšieho javu reality.

Tento vývin najviac poznamenal práve portrét. Najmä on bol námetom daguerrotypických dosťičiek, ktorých pôvab zvyšovalo strácanie a znovuobjavovanie sa presnej podoby človeka na lesklej ploche. Zjavoval sa a mizol tak náhle ako „blesková živá spomienka“.<sup>143</sup> Zostal najčastejším námetom fotografie 19. storočia i po roku 1860, keď už proces snímania obrazu prestal byť viazaný na ateliér a otvoril sa mu plain air.

Od päťdesiatych rokov, keď bola objavená technika negatívu a pozitívu a tým aj možnosť rozmnožiť záber takmer ľubovoľnekrát, končí sa krátke obdobie, v ktorom bolo mechanické dielo originálom, ako to bolo ešte pri daguerrotypii.<sup>144</sup> Fotografický portrét sa stáva prístupným pre

všetkých. Existencia priemerných portretistov bola zničená. Súčasne sa výtvarné umenie začína vyhýbať portretovaniu človeka. Potrebu tohto žánru fotografia uspokojuje i napriek námetkam, že takto vytvorená podobizeň zachytáva len povrch a v skutočnosti je mŕtva. Okrem toho, že sa dosiahla žiadaná presnosť podoby, poskytuje totiž fotografia, ktorej prednosťou je od päťdesiatych rokov krátka expozícia, možnosť vidieť sa, ako sa javíme v určitom okamihu, v určitej odevu, v určitej nálahe.<sup>145</sup> Tým otvorila portrétu nové horizonty. Jej pomocou bolo možné nielen uctievať kult predkov hromadením ich zafixovaných podôb, ale postihnúť i okamihy života, ako nám ich fotografia uchovávala. Nielen to. Pomocou fotografie bolo možné si zakonzervovať aj úlomky vlastných spomienok, okamihy vlastného života. To všetko bolo také lákavé, že záujem o interpretáciu vlastného „ja“ umelcom — maliarom poklesol. Zároveň prestal byť veristický komerčný portrét príťažlivý pre umelcov. V oblasti umenia fotografia „oslobodila maliarstvo od vonkajšej reality a otvorila mu svet imaginácie“. Výtvarné umenie postupne opustilo základňu napodobenia a dalo sa iným smerom. Komerčný portrét bol odsunutý na perifériu výtvarného umenia.

S podporou romantického kultu génia a oslobodení fotografiou môžu sa umelci oddať experimentu a porušovaniu doteraz vševládnych mimetických väzieb výtvarného prejavu. Zobrazenie ľudskej podoby však z výtvarného umenia nemizne. Mení sa len chápanie človeka ako predmetu zobrazenia. Postupne sa stáva iba súčasťou ostatného hmotného sveta.

Ale ani na portrét ako špecifický druh sa nezabúda. Najvýraznejšie sa jeho životnosť prejavuje v autoportrétoch umelcov, ktoré sa v druhej polovici 19. storočia vyskytujú veľmi často.<sup>146</sup> Umelec pomocou vlastného portrétu skúma svoje vnútro s takou intenzitou a napätím ako dosiaľ nikdy. Je sám sebe predmetom analýzy nielen ako bytosť so všetkými ľudskými problémami, ale aj — a azda najmä — ako tvorca. Ako tajomné médium, prostredníctvom ktorého sa umenie odohráva. Tento zorný bod, z ktorého sa tvorili autoportréty, vyrastá nepochybne zo subjektivismu ovládajúceho vý-



Édouard Manet: *Émile Zola*, 1868. Repro O. Šilingarová

tvarné cítenie pokročilého 19. storočia a začiatku 20. storočia. Jeho korene tkvejú aj v kulte génia, vypestovanom romantizmom. Podoba slávneho človeka, najčastejšie umelca, bola hodna zachytenia maliarskym štetcom alebo sochárskym dlátom. Oproti komerčnému portrétu je spodobenie významných mužov doby dosť časté. Hoci v obmedzenej miere, predsa však pretrváva. Pripomeňme si skupinové portréty impresionistov vytvorené na dvojakú oslavu génia — mŕtveho, k odkazu ktorého sa hlásia živí (poc-ta Delacroixovi). Alebo obrazy zachytávajúce spoločnosť umelcov v niektorom ateliéri. Tradícia holandského skupinového portrétu sa tu oživuje na celkom odlišnej báze. Spoločný portrét nie je len zvečnením určitých konkrétnych jednotlivcov, ale súčasne prihlásením sa k programu určitej umeleckej skupiny. Skupinový portrét umelcov má sčasti aj podobnú funkciu ako autoportréty maliarov, stopovanie záhady tvorivosti. Kde je zachytené aj prostredie ate-



Auguste Rodin: Honoré de Balzac, 1897-1898. Repro O. Šilingerová

Z tohto hľadiska sú budované nielen autoportréty umelcov a ich skupinové portréty. Rodinove plastiky (najvyhranenejšie možno jeho Balzac z roku 1897) ukazujú, že i portréty iných slávnych mužov — spisovateľov, básnikov, ale aj vedcov — boli vytvorené na tomto princípe. V tejto oblasti si portrét, najmä sochársky, udržal pevné miesto i vtedy, keď už komerčný portrét z výtvarného umenia mizne. V tejto svojej podobe má neraz zároveň funkciu kultúrneho pamätníka — diela reprezentujúceho nielen samu jedinečnú bytosť, ale i dielo a myšlienky, ktoré vytvorila. V tejto podobe prežil portrét i do 20. storočia.<sup>147</sup>

H. I. Žinkin vo svojom článku o portrétnych formách napísal: „Konštruktivizmus... uvidel, že objekt je krásny vo svojich vzťahoch, ktoré sú rovnako reálne ako objekty samy. Preto prešiel mimo povrchu. Ako by teda mohol umožniť portrét? Kubizmus zasa preniká cez viditeľné k objemu objektu. Človek sa tu oddelil od svojho vládcovstva a humánnosti a začlenil sa medzi iné objemové telesá — škatuľky, kreslá atď. Bol tu portrét možný? Tak teda aspoň expresionizmus — ako opozícia materializmu a bezdušnosti. Ten však nenachádza v osobnosti nič, okrem exprese veci vrhnutej do prúdu a víchru iných vecí. Ako celé moderné umenie i on je očarený otravou vecí.“<sup>148</sup>

Abstraktné maliarstvo nevyhľadáva svet konkrétnych objektov, či už je nimi krajina, predmet alebo človek.

Je teda portrétno umenie v 20. storočí celkom mŕtve? Prevláda názor, že sa umenie portrétu presunulo z oblasti výtvarného umenia do sféry fotografie a najmä filmu (ako predpokladá napr. J. Guzze).<sup>149</sup> Práve film dovoľuje zachytiť a zafixovať — aj keď na základe celkom protikladného princípu ako výtvarné umenie — podobu človeka a jeho psychických daností. Súčasne umožňuje aj niečo, čo bolo doteraz neprístupné ktorémukoľvek druhu zobrazujúceho umenia — odtlačiť na filmový pás aj časovú líniu určitého obdobia ľudského života, stať sa podobne ako fotografia, ale práve vďaka zachyteniu deja s dosiaľ nebývalou iluzívnosťou „zrkadlom spomienok“. Pritom film pri dodržiavaní základ-

liéru a portrét predstiera náhodný záber (napr. Bazinov Ateliér, 1870), je zachytená aj tvorivá atmosféra. Spodobenie sa stalo časťou širšej analýzy hľadajúcej súvislosť medzi prostredím, ľudskými vzťahmi a vznikom umeleckého diela.

ných technologických postupov umožňuje tvorivú voľnosť v práci s farbou, svetlom a formou. Film je dokonalým prostriedkom exaktnej reprodukcie skutočnosti, zároveň je však tvárnym materiálom umeleckých zámerov. Mohol by sa teda pokladať aj za najideálnejší spôsob zachytenia celku ľudského individua zobrazovacím spôsobom. V niektorých prípadoch by to tak istotne bolo. Napr. tam, kde sa filmový portrét využíva didakticky, alebo kde sa stáva súčasťou spomienkových slávností atď. Teda tam, kde ho stačí odohrať.

Film však nemôže tradičné druhy výtvarného umenia celkom nahradiť v kultúre funkciu, ktorú W. Benjamin označil za jednu zo základných funkcií originálneho (jedinečného) umeleckého diela.<sup>150</sup> Film umožňuje napodobenie odvíjania časového úseku za podmienky svojej vlastnej determinovanosti zobrazovaným časovým úsekom. Nemôže sa stať uctievaným a stále prítomným predmetom, lebo v jeho základe tkvie princíp určitej „nehmotnosti“. Začína sa a končí sa. Netrvá.

Kultová funkcia je však zásadne dôležitá práve pre portrét. V doslovnom chápaní slova kultový je tento účel bytosťne zviazaný najmä so spomienkovým portrétom. Či už rodina sústreďuje podobizne svojich predkov alebo národ podobizne svojich hrdinov a významných osobností, pôsobí tu portrét pri priamom vnímaní komemoratívne, ale pôsobí i nepriamo svojou stálou prítomnosťou — a to kultove.

Podmienku stálej hmotnej prítomnosti film nemôže plniť. Plní ju však fotografia, ktorá má okrem toho i všetky kvality, ktoré sú súčasťou filmového umenia okrem záznamu času.<sup>151</sup> Preto by azda práve fotografia, a nie film mala prevziať úlohu portrétno spodobovania. Fotografia, na rozdiel od filmu, je totiž schopná plniť väčšinu základných funkcií portrétno výtvarného diela: zvečňujúcu, reprezentatívnu, spomienkovú i sebaopoznávaciu. Pre všetky tieto účely je stála prítomnosť predmetu — fotografie — takmer podmienkou, v každom prípade však výhodou. V porovnaní s výtvarným dielom ukazujú však tieto základné funkcie určitý posun.

Portrétna fotografia vytvára dojem zvečnenia objektívneho pohľadu na model, zastiera interpretáciu (presnejšie povedané: interpretácia je zastretá). Naopak výtvarné dielo je nielen zvečnením modelu, ale i zvečnením jeho interpretácie umelcom. V tom zmysle sa označuje každé výtvarné dielo ako autoportrét. Umelcov rukopis, jeho zámer, cítenie sveta, formované dobou, školením a pod., sú celkom rovnocenné objektu zobrazenému v časoch, keď základnou funkciou výtvarného diela je mimetická funkcia, a prevládajú v časoch, keď je napodobenie skutočnosti potláčané.

Vo fotografii stojí medzi skutočnosťou a obrazom nielen človek, ale najmä kamera. Tvorca je zbavený priameho kontaktu s vytváraným dielom. Prístroj pracujúci podľa presného a nenarušiteľného princípu je v podstate hlavným článkom zobrazovacieho procesu.<sup>152</sup> Fotograf môže pracovať iba na báze znalostí jeho mechanizmu, s využitím presne daných možností. Preto sa fotografia bezprostredne nevníma ako spoluzvečnenie modelu i autora, hoci racionálne je zrejmé, že i tu existuje rukopis autora, zámer atď. Práve pre toto odcudzenie autora a diela pôsobí fotografia ako zvečnenie čistej exaktnej podoby skutočnosti.

Preto je fotografia najbližšia súkromnému portrétu, kde sa vždy žiadalo zachytenie čím presnejších črt zobrazeného. Práve ako súkromná podobizeň sa fotografia prijímala v umeleckej, profesionálnej i amatérskej podobe už od minulého storočia. Je aj pravdepodobné, že práve prevládanie komemoratívnej funkcie ovplyvnilo postupné ustálenie formátu fotografie na pomerne malých rozmeroch. Galérie predkov sa zmenili do veľkosti vhodnej na uloženie do albumu. Demokratizácia portrétu, začínajúca sa začiatkom 18. storočia, doviedla sa možnosťou bleskového snímání obrazu a jeho multiplikácie v podobe malých obrázkov už po polovici 19. storočia. Kým v 19. storočí súbežne prežíval komerčný výtvarný portrét, v 20. storočí fotografia prevládla.

K spomienkovej funkcii pribudla postupne i sebaopoznávací funkcia. Obsahoval ju portrét maliarsky i sochársky. V nich však bol vzťah modelu k poznaniu seba samého dualistický



Portrétovaný sa chcel dať umelcovi interpretovať, lebo predpokladal jeho schopnosť odhaliť tajomstvá psychiky, nazrieť do „hlbky duše“. Chcel sa pozrieť z očí do očí svojmu utajenému „ja“. Súčasne však, najmä v ženskom portréte, bola veľmi častá požiadavka idealizácie, teda práve požiadavka zastrieť vlastnú podobu a psychiku podobou a psychikou ideálne typickou. Toto lichotenie však človek nemôže očakávať od kamery. A tu sa začína sebazpoznanie. Exaktnosť podoby, osamostatnenie od zobrazeného, stáva sa mu nielen „zrkadlom spomienok“, ale aj možnosťou pozrieť sa na seba ako na objekt, na jav. Sebazpoznanie, ktoré sa v maliarskom portréte objavilo vyhranene len v niektorých autoportrétoch, stalo sa pomocou fotografie prístupné každému.

Z rovnakých kvalít fotografického portrétu čerpá aj jeho identifikačná funkcia, v súčasnosti nepochybne jedna z celkom základných. K zrodu identifikačnej fotografie prispela možno i móda fotografického vizitkového portrétu, ktorý si dal roku 1854 patentovať Disdéri.<sup>153</sup> Krajným dôsledkom masovosti vizitkovej produkcie je premena portrétu na podobenku.<sup>154</sup> Vizitkový portrét sa stal jednou z pohnútok industrializácie fotografie. Vzhľadom na množstvo, v ktorom sa fotografie reprodukovali, bolo treba upustiť z ich estetickej hodnoty. Zobrazený nemohol chcieť viac, ako dať sa poznať. Práve tento účel postupne nadobudol na dôležitosť v časoch, keď stúpajúci počet obyvateľstva a jeho narastajúca migrácia prerušili bývalú štruktúru pevných starousadlických celkov. Vyvinul sa druh fotografie slúžiaci výhradne identifikačnej funkcii, ktorého základom je číra exaktnosť podoby. Je krajnou polohou fotografického portrétu, polohou, ktorú nemožno použiť na iné účely. Ináč by sa jej dala vyčítať chladná strohosť, ktorá robí z človeka mŕtvy objekt.

Protipólom identifikačnej fotografie je fotografia plniaca reprezentatívny účel. Oproti výtvarnému umeniu má jej funkcia odlišný základ. Fotografický portrét sa stal plným dedičom maliarskeho a sochárskeho portrétu len v zástupnej funkcii, teda iba v jedinej zložke reprezentatívneho účelu. Predsa však i v plnení tejto funkcie, jednej z najstarších funkcií portrétu vôbec, pre-

behla medzi fotografickým a výtvarným portrétom zmena kvality. Kde predtým neraz stačilo všeobecné zobrazenie podoby panovníka a hlavné bolo zobrazenie symbolov moci (od neskej antiky až do stredoveku), objavuje sa civilná, akýchkoľvek atribútov zbavená fotografia štátnika. Hlavnou požiadavkou v zástupnom fotografickom portréte je zachytenie jeho presnej podoby. Táto požiadavka je v súčasnosti už taká naliehavá, že sa zdá takmer nemysliteľná zámena tohto druhu fotografie napr. za reprodukciiu maľovanej podobizne.

Táto vyhrotená požiadavka exaktnosti podoby zobrazeného súvisí zrejme práve so scivilnením, demokratizáciou zástupného portrétu. Portrét suveréna určovali kedysi najmä atribúty moci. Ich prezentácia na obraze zaručovala zosobnenie prítomnosti panovníka v súdnych sieňach, úradoch, školách. Nimi nadobúdaval portrét schopnosť zastúpiť hlavu štátu všade, kde sa jej prítomnosť vyžadovala. S demokratizáciou procesu riadenia štátu, so zaniknutím dvorských ceremoniálov založených na použití mocenských symbolov, s okamihom, keď sa hlavou štátu stáva zvolený člen spoločnosti, je jediným oporným bodom pre reprezentatívny zástupný portrét práve len exaktná podoba štátnika. Pre zástupnú reprezentatívnu funkciu sa fotografia stala nenahraditeľnou.

Celkom iná situácia je tam, kde má portrét reprezentovať významné idey, skutky, dejinné udalosti, ktorých nositeľmi boli určité osobnosti. Tam, kde výtvarný portrét plní okrem iných aj kultovú funkciu. Tu je fotografia vo veľkej miere bezmocná. Už sám jej formát je určitou prekážkou; vyhovujú jej skôr menšie rozmery. Jej zväčšená reprodukcia nadobúda často viac propagačný charakter, nie však monumentálny. Plniť všetky funkcie verejného portrétu — pamätníka — je, zdá sa, schopné len výtvarné die- lo.

Najživšou výtvarnou formou v tejto oblasti sa stala plastika. Po zníženej aktivite v sochárskej portrétnej tvorbe začiatkom 20. storočia, najmä však v období prvej svetovej vojny a tesne po nej, nastáva v rokoch 1925—1930 jej oživenie (V. Dvořáková).<sup>155</sup> To, že sa tento proces odohrával práve v plastike, je nepochybne do-

istej miery aj reagovaním na fotografiu. Súčasne sa takto zdôraznila verejná funkcia portrétneho diela zároveň s jeho pamiatkovou zosobňovacou funkciou.

Dvadsiate storočie nepozná špecifický priestor, kde by sa pravidelne zhromažďovala celá obec občanov ako na antickom fóre alebo v stredovekom kostole. Verejnými priestormi sú preto všetky centrálné priestory miest. Je nimi zväčša exteriér. Preto — podobne ako v antike — je typickou formou pamätníka trojrozmerná plastika, a nie monumentálny obraz. Socha pôsobí svojou hmotou zo všetkých pohľadov a je zároveň zosobnením zobrazeného v danom priestore. Preto existoval i názor, že najadekvátnejším zobrazením človeka môže byť len plastika, schopná reprodukovať jeho trojrozmernosť. Možno pre túto schopnosť plastiky zhmotniť podobu jedinečnej ľudskej bytosti boli náhrobky ako komemoratívny druh takmer vždy sochárske. Aj ich tradícia predznačila možno v niečom novodobú obľubu plastického portrétneho pamätníka.

Z niekoľkých strán tak kryštalizovala renesancia sochárskeho portrétu v 20. storočí ako druhu, ktorého kultová funkcia nebola ničím nahradená. Vznikala z funkcie verejného pamätníka uspokojujúceho spoločenskú potrebu oslavy významných osobností štátneho alebo národného celku, potrebu vyplývajúcu zo základov sociálnej štruktúry. Rodila sa aj z obnoveného prúdu humanizmu, ktorého začiatok sa vo výtvarnom umení kladie už do tridsiatych rokov a ktorý v portréte čerpá aj z grécko-latinskej tradície (ako uvádza V. Dvořáková, ktorá do tejto línie zaraďuje najmä diela A. Maillola).<sup>156</sup>

Otázku, či portrét v 20. storočí z výtvarného umenia mizne, možno teda, čo sa týka sochárskej podobizne, pokladať za bezpredmetnú.

Komplikovanejšia je situácia v maliarskej tvorbe. Tu bol odklon od portrétu radikálnejší a dlhodobejší, hoci ani v tejto oblasti nie taký dôsledný, ako sa zjednodušene uvádza kvôli vy-

stihnutiu typickej tendencie prvej polovice 20. storočia.<sup>157</sup>

V tridsiatych rokoch, keď sa oživuje klasický plastický portrét — nadväzujúci však i na výtvarníky Rodina a celého sochárskeho prúdu na konci 19. storočia, ktorého cieľom bolo zvečnenie génia — objavuje sa aj v maliarstve opätovný záujem o človeka. Nejde však o zobrazenie reálneho javu ako v sochárstve, ale v rámci subjektivismu o zachytenie najvnútornejších „podvedomých“ zákonitostí ľudskej psychiky. Línia tohto „obráteneho portrétu“, portrétu ľudského vnútorného sveta snov a emócií, začína sa v tridsiatych rokoch surrealizmom. Tento smer budoval často i na zobrazení ľudskej postavy a tváre, neraz podaných až veristicky, ale v ireálnom prostredí a v ireálnych vzťahoch.

Človeka vo vzťahu k reálnemu svetu a práve k nemu, jednotlivca, ale často i množstvo ľudí v určitej konkrétnej situácii znova nachádza až ten prúd maliarstva šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, ktorého záujem sa znova sústreďuje na ľudskú postavu. Na tomto základe sa aj v kultúrnych prúdoch tohto obdobia objavuje vlna záujmu o maliarsky portrét. Svedčí o tom nielen vzrastajúci počet teoretických prác na túto tému, ale aj množiace sa výstavy najsúčasnejšej portrétnej tvorby.

Naše storočie nie je teda pre umenie portrétu mŕtve. Najmä jeho druhá polovica je mu naklonená všade tam, kde sa individualita človeka po desivých skúsenostiach druhej svetovej vojny dostáva znova do stredu pozornosti. A. Grabar napísal, že portrét je umeleckou kategóriou, ktorej sa umenie nikdy nevzdá.<sup>158</sup> Obnova aktuálnosti portrétu v súčasnosti to dosvedčuje. V portréte, ktorý je umením, ale súčasne zobrazením jedinečnej ľudskej bytosti, sústreďujú a pretínajú sa všetky základné otázky miesta človeka vo svete a v spoločnosti. Preto v takom sociálnom kontexte, ktorý je budovaný na humanistických ideáloch, portrét nemôže stratiť svoju dôležitosť.

## Poznámky

<sup>1</sup> HANFMANN, G. M. A.: Observation on Roman Portraiture. Coll. Latomus, 11, 1953, zdôrazňuje, že kľúčom k dejinám portrétu ako motívu je štúdium dejín a variácií ponímania osobnosti. Pozri BRILLIANT, R.: On Portraits. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 16, 1971, s. 14.

<sup>2</sup> Na dialektiku výtvarných foriem, svetonázorových obsahov a sociálnych funkcií v dejinách portrétu, ako aj na niektoré iné skutočnosti ma upozornil Ján Bakoš.

<sup>3</sup> K pojmu portrét pozri napr. WAETZOLDT, W.: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908; SIMMEL, G.: Zur Philosophie der Kunst. Potsdam 1922, s. 96–109 (Das Problem des Porträts, 1918); DECKERT, H.: Zum Begriff des Porträts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 5, 1929, s. 1–48; BUSCHOR, E.: Das Porträt. München 1960; FRIEDLÄNDER, M. J.: Portrait and Still-Life. Their Origin and Development. New York 1963, s. 230–261; INGARDEN, R.: O štruktúre obrazu. Bratislava 1965, s. 31–36; GOMBRICH, E. H.: Kunst und Illusion. Köln 1967, s. 112, 134, 135, 195 a i.; HERMERÉN, G.: Representation and Meaning in the Visual Art. Lund 1969, s. 45–50; BRILLIANT, R.: c. d., s. 11–26; GOODMAN, N.: Sprachen der Kunst. Mainz 1973, s. 38–42 a i.

<sup>4</sup> PFANNMÜLLER, H.: Das Menschenbild zwischen Erhöhung und Entwertung. Bonn 1973, pokladá portrét za špecificky európsky umelecký jav, pretože len tu sa ľudská tvár tematizovala ako individuálna.

<sup>5</sup> FREY, D.: Dämonie des Blickes. Abhandlung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes und Sozialwissenschaftliche Klasse, 6, 1953, s. 3: „Je zvláštnym historickým javom, že človek v obraze malby alebo plastiky – s určitými obmedzeniami, ktoré nerušia symptomatickosť javu – vchádza do dejinnosti bez tváre, áno aj bez hlavy.“

<sup>6</sup> LANTERANI, V., Encyklopedia of World Art. Vol. 11. New York–Toronto–London, s. 471.

<sup>7</sup> GOMBRICH, E. H.: c. d., s. 134.

<sup>8</sup> Tamže.

<sup>9</sup> ŽINKIN, H. I.: Portretnyje formy. In: Iskusstvo portreta. Moskva 1928, s. 18.

<sup>10</sup> WAETZOLDT, W.: c. d., s. 17.

<sup>11</sup> FRAZER, J. G.: Zlatá ratolest. Praha 1977, s. 101–119.

<sup>12</sup> Tamže, s. 37–39.

<sup>13</sup> LANTERANI, V.: c. d., s. 472.

<sup>14</sup> Ako to predpokladá napr. H. I. Žinkin pre obdobie renesancie. (ŽINKIN, H. I.: c. d., s. 7: „Epocha renesancie oslobodila portrét od magických, religiózných a iných mimoumeleckých vrstiev a položila základ... umeniu portrétovania.“)

<sup>15</sup> DONADONI, S.: Starovek, Mezopotámia a Egypt. In: Encyklopedia of World Art, s. 473. Práve meno bolo pre skonkrétne mimoriadne dôležité.

<sup>16</sup> CONTENAU, G.: Egypt a Mezopotámie. In: Umění a lidstvo, Umění pravěku a starověku. Praha 1967, s. 129.

<sup>17</sup> DONADONI, S.: c. d., s. 473.

<sup>18</sup> CONTENAU, G.: c. d., s. 133.

<sup>19</sup> Egypťania poznali umenie snímania posmrtných masiek. Aj odtiaľ pochádza ich znalosť fyziognómie ľudskej tváre, ako uvádza napr. FASSMANN, K.: Bildnis. In: Kindlers Malerei Lexikon. Bd. 6. Zürich 1971, s. 137.

<sup>20</sup> Najpočetnejšie boli v tejto pohrebnej plastike zastúpené sochy faraónov a kráľovien. Ich zobrazenia sa však objavovali aj v chrámoch. Často bol chrám zaplnený sochami jedného panovníka. Okrem zvečňujúcej funkcie, ktorú mali tieto spodobená, boli predvádzané i určitému okruhu divákov; tým sa stali – z dnešného hľadiska – aj umeleckým dielom.

<sup>21</sup> CONTENAU, G.: c. d., s. 133.

<sup>22</sup> DONADONI, S.: c. d., s. 474.

<sup>23</sup> FRAZER, J. G.: c. d., napr. s. 181.

<sup>24</sup> Ako uvádza napr. DONADONI, S.: c. d., s. 474, našli väčšinu portrétov z Amarny v ateliéri. Tieto portréty vypracúvali podľa masiek snáťých portrétovaným.

<sup>25</sup> Achnatónovo úsilie sa označuje za epizodické. Predsa sa však už pred obdobím jeho vlády objavujú až naturalistické tendencie. Spomeňme napr. stojacu sochu Tuthmosisa III. z Karnaku (Egyptské múzeum, Káhira) alebo portrétu hlavu kráľovnej Tij (Štátne múzeum, Berlín).

<sup>26</sup> V panovníckom portréte sa v nasledujúcich obdobiach prejavuje určitý historizmus a návrat k memfiskému výtvarnému názoru, prípadne k maniere Strednej ríše. Znova sa objavujú kolosálne sochy panovníka a tým sa obnovujú i archaické funkcie týchto spodobení (napr. výzdoba chrámu Ramessa III. v Medínet Habu, Téby, 20. dynastia).

<sup>27</sup> Označovanie ľudských vyobrazení, umiestnených vo svätyniach, konkrétnymi menami súvisí azda i s vierou v prevteľovanie, ktorá v Grécku v istých skupinách existovala a pochádzala z Egypta. Táto viera vytvárala podmienky pre vznik zástupného portrétu. Vieru v prevteľovanie v Grécku pripomína napr. MARTINKA, J., Antológia z diel filozofov. Predsokratici a Platón, s. 19.

<sup>28</sup> METZLER, D.: Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik. Münster 1971, predpokladá, že k jeho vzniku neprispel len individualizmus ako dobový svetonázor zrejmy pri rozboře literárnych prameňov, politického života atď., ale i realistická tradícia, zrejma napr. v zobrazovaní príslušníkov cudzích národov na vázach, v kultových a divadelných maskách a i. Pozri: PANDERMALIS, D., Bonner Jahrbuch, 1973, s. 531–532.

<sup>29</sup> RICHTER, G. M. A.: Greece. Encyclopedia of World Art, s. 477.

<sup>30</sup> Tento klasický grécky výtvarný názor sa v mnohých ďalších obdobiach stotožňoval s „krásnom“. FRIEDLÄNDER, M. J.: Portrait and Still-Life. New York 1963, s. 231, upozorňuje, že sa Winckelmann pohrával s myšlienkou, že cieľom umelca je vytvoriť krásneho človeka na rozdiel od nešťastného úsilia prírody. Predpokladal, že tak to robili Gréci.

<sup>31</sup> Bližšie o vzťahu portrétneho umenia klasického Grécka s jeho spoločenským a politickým životom pozri: ZINSERLING, V.: Die Anfänge der griechischen Porträts als gesellschaftliches Problem. Acta Ant. Acad. Hungar., 15, 1967, s. 118 a n.; GAUER, W.: Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler. Jahrbuch Dt. Arch. Inst., 83, 1968, s. 118 a n.

<sup>32</sup> Realistický základ tejto idealizácie je v gréckom umení mimoriadne dôležitý. TARABUKIN, N. M.: Portret kak problema stila. In: Iskusstvo portreta. Moskva 1928, s. 167, označuje Grékov za tvorcov zvláštnej skupiny portrétov – portrétov idealisticko-realistických.

<sup>33</sup> RICHTER, G. M. A.: c. d., s. 477.

<sup>34</sup> ARISTOTELES: Poetika, Rétorika, Politika. Bratislava 1980. Poetika, kapitola IV, s. 17.

<sup>35</sup> BUSCHOR, E.: c. d., s. 7, označuje obdobie, keď sa začína rozvíjať osobný život, za dobu, keď „postupne zo sféry portrétu miznú mŕtvi“.

<sup>36</sup> BLOCH, R.: Etruskové. In: Umění a lidstvo. Umění pravěku a starověku. Praha 1967, s. 322: „Portrét zvečňoval črty zomretého a odoberal ich temným mocnostiam.“ Tu zreteľne badať aj magickú funkciu.

<sup>37</sup> FASSMANN, K.: c. d., s. 136.

<sup>38</sup> Hoci umenie odlievať ľudské tváre poznali aj v Egypte (jeho význam pre egyptské spodobená ľudskej tváre zdôrazňuje TARABUKIN, N. M.: c. d., s. 163), výsledok bol odlišný.

<sup>39</sup> RICHTER, G. M. A.: c. d., s. 480.

<sup>40</sup> Tamže, s. 481.

<sup>41</sup> GRABAR, A.: Christian Iconography. A Study of its Origins, s. 64.

<sup>42</sup> FASSMANN, K.: c. d., s. 137, ich zaraďuje ku kampánskym nástenným maľbám a neskororímskym maľbám na dreve. Bližšie ZALOSCHER, H.: Porträte aus dem Wüstenland. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum. Wien–München 1961.

<sup>43</sup> Tamže; uvádza sa názor prijatý v najnovšom bádání, že zmenu funerárnej plastiky na plošný maľovaný obraz podmienil i vplyv židovského kresťanstva.

<sup>44</sup> Bližšie k tomuto deleniu ZALOSCHER, H.: c. d.

<sup>45</sup> TARABUKIN, N. M.: c. d., s. 169, používa na označenie týchto portrétov pojem „trompe d'oeil“.

<sup>46</sup> Niektorí bádatelia (ZALOSCHER, H.: c. d.) vyslovujú hypotézu, že ide o obrazy zmŕtvychvstania.

<sup>47</sup> RICHTER, G. M. A.: c. d., s. 481.

<sup>48</sup> GRABAR, A.: c. d., s. 64.

<sup>49</sup> Tamže, s. 65 a n.

<sup>50</sup> Tamže, s. 67 a n.

<sup>51</sup> Tamže, s. 68. Autor predpokladá, že najstaršie portréty tohto typu vznikli už v 2. storočí n. l. a že to neboli pôvodne portréty postáv z evanjelií, ale uctievaných učiteľov – typ známy už v neskoréj antike.

<sup>52</sup> GRABAR, A.: c. d., s. 63, nazýva tento portrét typologickým a zdôrazňuje (s. 64), že i v neskoréj antike boli portretisti ľahostajní k podobe portrétu.

<sup>53</sup> Karol Veľký dal z Ravenny previezť do Cách jazdeckú sochu cisára Theodoricha, kde bola potom použitá ako vlastný pomník Karola Veľkého (uvádza napr. FASSMANN, K.: c. d., s. 139), teda použili ju ako identifikačný portrét s glorifikačnou funkciou.

<sup>54</sup> BANDMANN, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951, s. 130, uvádza, že v karolínskom období sa cisárova podobizeň objavuje zväčša na právnych spisoch – má teda funkciu zástupnú.

<sup>55</sup> Podľa BANDMANN, G.: c. d., iná cisárova podobizeň vystavená v chráme slúžila na uctievanie – plnila ničím nezakrytú glorifikačnú a zástupnú funkciu.

<sup>56</sup> I keď sa formou odlišujú podľa okruhu (školy), v ktorom vznikli.

<sup>57</sup> BAUCH, K.: Európsky západ. Stredovek. Encyclopedia of World Art, s. 484, uvádza donátorské portréty v katakombách.

<sup>58</sup> Dokonca je priestorovo umiestnená nad christologickým cyklom. MAŠÍN, J.: Románska nástenná maľba v Čechách a na Moravě. Praha 1954, s. 17–24.

<sup>59</sup> Genealógia je doplnená históriou Přemyslovho rodu. MAŠÍN, J.: c. d., s. 20.

<sup>60</sup> Sochy sú v literatúre označované ako retrospektívny modelový portrét.

<sup>61</sup> Zástupná funkcia sa tu zdvojuje – mŕtvi donátori sú zastúpení živými modelmi, podľa ktorých vznikli sochy zastupujúce mŕtvych donátorov v priestore kostola.

<sup>62</sup> Príkladom môže byť náhrobok biskupa Wolfharta von Rot v augsburskom dome.

<sup>63</sup> Uchovanie jedinečnej podoby tu ešte nemá funkciu – ako to charakterizuje DANILOVA, I. E.: Portret v itáľjanskej živopisi kvatročento. Sovetskoje iskusstvo, 1974, s. 144.

<sup>64</sup> BAUCH, K.: c. d., s. 486.

<sup>65</sup> Tamže. Kvalita „vernosti životu“, ktorú sme predtým nachádzali len v zriedkavých prípadoch, je v Giottovom umení rozšírená na celé ľudské portrétovanie.

<sup>66</sup> DANILOVA, I. E.: c. d., s. 141: „Úsilie, ktoré postupne zdôrazňuje podobnosť s vyobrazeným, vyvrcholí v renesancii, keď je portrét adresovaný súčasníkovi a jeho úlohou je vyčleniť jednotlivca, aby bol rozoznateľný pre tých, ktorí ho poznajú. Portrétu ide o zhodu.“

<sup>67</sup> Portrét vznikol počas kráľovho zajatia v Anglicku, i preto zrejme chýbajú atribúty moci.

<sup>68</sup> WAETZOLDT, W.: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, s. 54, nazýva profilový portrét portrétom „für sich“.



<sup>69</sup> Hoci bol Rudolf IV. v určitom „rivalskom“ vzťahu ku Karolovi IV. (pozri FEUCHTMÜLLER, R.: Die „Imitatio“ Karls IV. in den Stiftungen der Habsburger. In: Kaiser Karl IV., Staatsmann und Mäzen. München 1972, s. 378), podobizeň je formálne úzko spätá s pražským karolovským umením. Jej funkcia je však do určitej miery zbavená reprezentatívnosti (alebo je utajená), ktorá bola prvoradá vo väčšine cisárskych portrétov.

<sup>70</sup> Blížšie o portrétnych bustách trifória sv. Víta v Prahe pozri: KUTAL, A.: České gotické umění. Praha 1972, s. 55 a 56.

<sup>71</sup> KUTAL, A.: c. d., s. 59, zdôrazňuje, že „záliba v portréte byla jednou z hlavních císařových vášní“.

<sup>72</sup> KUTAL, A.: c. d., s. 58, poukazuje na tradíciu panovníckej genealógie v Čechách (Přemyslovský rodokmeň v kaplnke sv. Kataríny v Znojme).

<sup>73</sup> Jedna z najnovších prác o talianskom portréte: GARAS, K.: Portraits de la Renaissance italienne. Problèmes et méthodes. In: Actes del XXII. Congreso International del Arte. Granada 1973.

<sup>74</sup> GRAŠČENKOV, V. N.: Gumanizm i portretnoje iskusstvo rannego italjanskogo Vozroždenija. In: Sovetskoe iskusstvoznaniye. Moskva 1975, s. 132–157.

<sup>75</sup> Ako vzory slúžili sériie podobizní „slávných mužov“, ktorých didaktickú funkciu zdôrazňuje BATTISTI, E., Encyclopedia of World Art, s. 487.

<sup>76</sup> Prvá generácia 15. storočia sa vyznačovala prenikavými analytickými štúdiami, najmä ľudskej tváre. Pozri BATTISTI, E.: c. d., s. 487.

<sup>77</sup> DANILOVA, I. E.: c. d., s. 145.

<sup>78</sup> FRIEDLÄNDER, M. J.: c. d., s. 235.

<sup>79</sup> Tamže. Autor zdôrazňuje glorifikačnú funkciu medaily: „Portrét na medaile sa vyvinul rýchlo ako výdobytko ranej renesancie, podnecovaný kultom osobnosti a smädcom po sláve.“ Ďalej zdôrazňuje širokú reprodukovateľnosť medaily.

<sup>80</sup> GRAŠČENKOV, V. N.: K istorii italjanskogo portreta rannego Vozroždenija. In: Problemy portreta. Moskva 1974, s. 71, uvádza jej najväčšie rozšírenie vo florentskej societe, kde počas celej prvej polovice 15. storočia prevládala skulptúra.

<sup>81</sup> GRAŠČENKOV, V. N.: c. d., s. 73, zdôrazňuje, že umelci čerpali z Plínia staršieho.

<sup>82</sup> Jedným z najvyhranenejších príkladov je náhrobok Guillauma de François z roku 1456 (múzeum v Arrase) – telo sa rozpadlo, zostala len kostra, bez atribútov svetskej moci, len s nápisovou páskou obkružujúcou pozostatky.

<sup>83</sup> FRIEDLÄNDER, M. J.: c. d., s. 237, zdôrazňuje, že nie sú postihované vonkajšie podobnosti, ale „... črty osudu a života“.

<sup>84</sup> PANOFKY, E.: Studia z historii sztuki. Warszawa 1971, s. 131: „Tu, kde ľudská istota dostúpila až do vznešenej trónnej sály Márie bez sprostredkovania svätého patróna... bolo dvojnásobne dôležité, že... táto sála nie je z tohto sveta.“

<sup>85</sup> Jedným z dôležitých symbolov objavujúcich sa v portrétoch týchto čias je symbol „memento mori“ (pozri napr. PANOFKY, E.: c. d., s. 296).

<sup>86</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 490.

<sup>87</sup> Jedna z dôležitých monografií: MÖLLER, E.: La gentildonna della belle mani di Leonardo da Vinci. Bologna 1954.

<sup>88</sup> Autoportréty Leonarda da Vinci patria tiež k tomuto napätému úsiliu spoznať seba ako súčasť prírody.

<sup>89</sup> GRAŠČENKOV, V. N.: c. d., s. 82–83, nachádza korene tohto Leonardovho spôsobu portrétovania v diele jeho učiteľa Andrea Verrochia, ktorý „vo svojich realistických spodobeniach vedel prehĺbiť črty jemným psychologizmom“. Autor uvádza ako najvýraznejší príklad portrét Dáma so snežienkami (Národné múzeum vo Florencii).

<sup>90</sup> O inej, nezachovanej Raffaelovej podobizni Julia II. napísal VASARI, G.: Život najvýznamnejších maličů, sochařů a architektů. Zv. 2. Praha 1977, s. 100, že „byla tak živá a věrná, že v každém, kdo se na ni podíval, budila strach, jako by to byl sám papež“.

<sup>91</sup> Patril tiež k prvým vyhľadávaným špecialistom – portretistom, podobne ako napr. Holbein mladší, bližšie pozri FASSMANN, K.: c. d., s. 144. Vytvoril i najreprezentatívnejší typ portrétu – jazdeckú podobizeň.

<sup>92</sup> Napr. autoportrét Adama Krafta, súčasť kazateľnice v kostole sv. Vavrinca v Norimbergu, alebo autoportrét Antona Pilgrama na kazateľnici v dóme sv. Štefana vo Viedni.

<sup>93</sup> Jedna z najnovších monografií: LÜDECKE, H.: Albrecht Dürer. Leipzig 1970.

<sup>94</sup> Pozri napr. GUZE, J.: Twarze z portretów. Warszawa 1974, s. 137.

<sup>95</sup> HUYGHE, R.: Umění, život, idee. In: Umění a lidstvo. Umění renesance a baroku. Praha 1970, s. 182.

<sup>96</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 492.

<sup>97</sup> Pozri PREISS, P.: Panoráma manýrismu. Praha 1974, s. 10–25.

<sup>98</sup> PREISS, P.: c. d., s. 119, cituje však výrok súčasníka – G. Comaniniho, podľa ktorého Arcimboldo zobrazil „hrdého a dokonalého tvora, plného života“.

<sup>99</sup> IPSER, K.: El Greco, der Maler des christlichen Weltbildes. Braunschweig–Berlin 1960.

<sup>100</sup> FASSMANN, K.: c. d., s. 144, uvádza v tejto súvislosti ako najvýznamnejších van Dycka, Fransa Halsu a sčasti i Rembrandta.

<sup>101</sup> V holandskom maliarstve dochádza k vykryštalizovaniu ďalšieho typu reprezentatívneho portrétu – skupinového portrétu. Zákl. práca: RIEGEL, A.: Das Holländische Gruppenporträt. Wien 1902.

<sup>102</sup> Rozpravy o portréte 17. storočia sa tiež zväčša objavujú v rámci monografií jednotlivých významných maliarov.

<sup>103</sup> Z hľadiska glorifikačnej funkcie je dôležité, že Velázquez maľoval portrétovaných v celoživotnej veľkosti, zároveň však nezakrýval (ako uvádza BATTIS-

TI, E.: c. d., s. 493), že model pózoval v jeho ateliéri a vedome reprodukoval výraz únavy, nudy, či zvedavosti.

<sup>104</sup> Tamže.

<sup>105</sup> V type jazdeckej podobizne nadviazal Velázquez na Tiziana.

<sup>106</sup> KITSON, M.: Barok a rokoko. Bratislava 1972, s. 22.

<sup>107</sup> WAETZOLDT, W.: c. d., s. 74, zdôrazňuje, že vo Velázquezových portrétoch nachádzame najväčšiu podobnosť (s modelom), ale ju nehľadáme.

<sup>108</sup> GUZE, J.: c. d., s. 23, 58.

<sup>109</sup> GOMBRICH, E. H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln 1967, s. 195, uvádza Rubensove portréty vlastných detí ako príklad „sklonu nášho ducha napojiť nové zážitky na známe schémy“.

<sup>110</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 494, označuje Rubensov štýl za rétoricko expresívny. Práve nadnesenosť – rétorickosť – je dôležitá pre glorifikačnú funkciu.

<sup>111</sup> Pritom však boli tieto portréty zbavené zjavných atribútov moci.

<sup>112</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 494, uvádza, že k tradovaniu viedol nepochybne jeho dlhý pobyt v Taliansku a štúdium maľby 16. storočia, najmä Tiziana.

<sup>113</sup> TARABUKIN, N. M.: c. d., s. 178, nazýva Rembrandtove portréty „biografickými“ – nejde v nich o odkryvanie osobitných čŕt človeka, jeho charakterizáciu, ale o zachytenie celej jeho histórie.

<sup>114</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Sztuka cenniejsza niż złoto. Warszawa 1963, s. 425, zdôrazňuje, že Bernini vytvoril sochársky barokový portrét.

<sup>115</sup> Oživil typ známy v antike a používaný v ranej renesancii.

<sup>116</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 494.

<sup>117</sup> O oficiálnom portréte: JENKINS, M.: The State – Portrait. Its Origin and Evolution. New York 1947.

<sup>118</sup> FRIEDLÄNDER, M. J.: c. d., s. 237: „Čím viac je figura viditeľná ako celok, tým výraznejšie sa portrétovaný javí vo svojej profesii, sociálnom postavení.“

<sup>119</sup> ALPATOV, M. V.: Epochi razvitija portreta. In: Problemy portreta. Moskva 1974, s. 6: „vo Francúzsku sa s nástupom každého Ludovíta menil štýl portrétu“.

<sup>120</sup> Špeciálnu prácu domácemu českému barokovému portrétu venovala STRETTIOVÁ, O.: Das Barockporträt in Böhmen. Praha 1957.

<sup>121</sup> Napr. Portrét Ludovíta XIV., o ktorom BIAŁOSTOCKI, J.: c. d., s. 429, píše, že sa stal prototypom portrétu vládcu počas celého 18. storočia.

<sup>122</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 495, uvádza, že tento spôsob glorifikácie bol rozšírený najmä v náhrobnej skulptúre.

<sup>123</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 496.

<sup>124</sup> Tamže, s. 495.

<sup>125</sup> Tamže, s. 496.

<sup>126</sup> BRION, M.: Umění na cestě k jednotlivci. In: Umění a lidstvo. Umění renesance a baroku. Praha 1970, s. 385.

<sup>127</sup> O ňom BAZIN, G.: Le portrait français de Watteau à David. Paris 1957–1958.

<sup>128</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 497.

<sup>129</sup> GUZE, J.: c. d., s. 67, charakterizuje Goyov dvorský portrét ako podobizeň „negatívneho vládcu“.

<sup>130</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: c. d., s. 495.

<sup>131</sup> Čo oceňovali najmä romantici 19. storočia, napr. BAUDELAIRE, Ch.: Úvahy o některých současnících. Praha 1968, kap. O portréte, označuje za vodcov romantické školy Rembrandta, Reynoldsa a Lawrencea.

<sup>132</sup> Celkom opačného názoru je GUZE, J.: c. d., s. 29. Krajinu v obrazoch anglických portretistov 18. stor. pokladá len za dekoráciu, slúžiacu ako doplnok obrazu.

<sup>133</sup> Pozri HOLEŠOVSKÝ, K.: Portrétní miniatura. Praha 1976.

<sup>134</sup> Slovenským historickým portrétom sa zaoberala UČNIKOVÁ, D.: Historický portrét na Slovensku. Martin 1980.

<sup>135</sup> Podrobnejšie o napoleonských portrétoch GUZE, J.: c. d., s. 63, 64.

<sup>136</sup> Ako konfrontuje FRIEDLÄNDER, M. J.: c. d., s. 230.

<sup>137</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 498, uvádza štyri hlavné tendencie v spodobovaní ľudskej tváre počas 19. storočia: 1. ideologizujúcu, ktorá bola archeologická a alegorická v prípade neoklasicizmu, a dramatická a melancholická pre romantikov; 2. naturalistickú, ktorá dosiahla osobitnú pôsobivosť v karikatúre; 3. realistickú, ktorá bola vo vzťahu k fotografii a impresionizmu; 4. expresionistickú, ktorá bola posledným bodom obratu pred abstraktným umením.

<sup>138</sup> HNÍKOVÁ-MALÁ, D.: Jean Dominique Ingres. Praha 1963.

<sup>139</sup> BATTISTI, E.: c. d., s. 499.

<sup>140</sup> SCHÖNBERGER, A.: Kunstgewerbe in Europa. In: Das Atlantisbuch der Kunst. Zürich 1953, s. 281.

<sup>141</sup> Ako zhrňa FRIEDLÄNDER, M. J.: c. d., s. 261, „... stále sa rozvíjajúca fotografia znechutila maliarom imitáciu a vyzvala k štylizácii“.

<sup>142</sup> ANDĚL, J.: Proměny názoru na fotografii. In: Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků a fotografů. Brno 15. 1.–16. 1. 1974, s. 4, cituje úryvok prvého českého článku o fotografii z 8. 3. 1839, z ktorého vyplýva, že fotografia sa chápala ako nová maliarska technika.

<sup>143</sup> DUFEK, A.: Kouzlo staré fotografie. Katalóg výstavy. Říjen–listopad 1978, s. 19.

<sup>144</sup> BENJAMIN, W.: Dílo a jeho zdroj. Praha 1978, s. 70: „... raná fotografia stála umelecky vyššie než portrétna miniatura“.

<sup>145</sup> DUFEK, A.: c. d., s. 36.

<sup>146</sup> Napr. autoportréty Coubertove, van Goghove, Gauginove.

<sup>147</sup> WITTLICH, P.: České sochařství ve 20. století. Praha 1978, s. 14.

<sup>148</sup> ŽINKIN, H. I.: c. d., s. 9.

<sup>149</sup> GUZE, J.: c. d., s. 8, 9.

<sup>150</sup> BENJAMIN, W.: c. d., s. 24.

<sup>151</sup> ANDEĚL, J.: Kouzlo staré fotografie, c. d., s. 7–10, zdůrazňuje, že právě fotografický obraz sa stal prostriedkom a predmetom kultu.

<sup>152</sup> BENJAMIN, W.: c. d., s. 30: „Při představování lidského obrazu pomocí aparátu se tvůrčím způsobem těžší z odcizení člověka sobě samému.“ Túto problematiku analyzoval A. Dufek, o ktorého výsledky sa ďalej opieram.

## Метаморфозы портрета

Изображение лица человека представляет собой одно из сложнейших явлений в истории искусства. Художественное изображение конкретного человеческого лица с давних пор служило человеку к самопознанию, воплощению его представлений о самом себе, своем месте в мире, служило также и средством к достижению определенного общественного положения. Именно поэтому история портрета является не только историей стиля и не только историей изменений и познания человеческого лица. Его история не исчерпывается историей постижения и раскрытия личности. Она является также и свидетельством о постоянно меняющемся месте человека в истории общества. При этом портрет играл не пассивную, а подчеркнута активную роль. Именно поэтому история портрета одновременно является и историей искусства как социального фактора. Она является историей того, как различные слои общества проводили в жизнь свои идеалы именно посредством изображения человеческого лица.

Предлагаемое исследование не представляет собой попытку создания истории как такового. На четко подобранных типичных примерах, опираясь на материалы специальной литературы, автор анализирует и иллюстрирует пути изменения наиболее характерных социальных функций портретирования. Ввиду исключительной широты и масштабности темы автор сознательно ограничивается на европейское искусство с его прямыми истоками, независимо от правомерности утверждения, что портрет получил наибольшее распространение

## Die Wandlungen des Porträts

Die Darstellung des menschlichen Antlitzes ist eine der kompliziertesten Erscheinungen in der Kunstgeschichte. Die künstlerische Darstellung eines konkreten menschlichen Antlitzes ermöglichte seit jeher die Selbsterkenntnis des Menschen, die Verkörperlichung seiner Vorstellungen über sich selbst und über seinen Platz in der Welt, wie auch die Durchsetzung seiner Ansprüche auf die gesellschaftliche Stellung. Deshalb

<sup>153</sup> Bližšie DUFEK, A.: Stará fotografická podobizna. Katalóg výstavy. Hodonín 1979.

<sup>154</sup> DUFEK, S.: Kouzlo staré fotografie, c. d., s. 29.

<sup>155</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.: J. GUZE; Twarze z portretów. Warszawa 1974. Umění, 24, 1976, s. 461. Recenzia.

<sup>156</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.: c. d., s. 461.

<sup>157</sup> Ako ukazujú početné portréty a autoportréty, napr. Derainov portrét Matissa (1906), Matissov portrét jeho ženy — „Zelený pruh“ (1905), Piccasove portréty atď.

<sup>158</sup> GRABAR, A.: c. d., s. 60.

именно в Европе. В исключительно сложном вопросе ограничения понятия портрета автор исходит из предпосылки, что портрет — это любое изображение лица человека, которое тем или иным образом связано с конкретной личностью. Изменения социальных функций портретного жанра автор исследует, начиная с древних египетских изображений вплоть до фотографии-портрета 20-го века, и приходит к заключению, что изображение лица человека является устойчивым художественным, философским и социальным явлением, никогда не утрачивающим своей актуальности. Изменяются лишь формы и средства изображения лица человека, изменениям подвергаются понимание личности, понимание задач и функций портрета как такового, где часто имеет место сложное переплетение этих задач и функций. Портрет, по мнению автора, никогда не представляет собой монолитное явление, ни с точки зрения времени, ни с точки зрения географического места. Изображение человеческого лица всегда многозначно и отличается разнообразием функций. С течением времени претерпевает изменения соотношение значения и функций; некоторые из них отступают на второй план, другие, в свою очередь, на долгое время сохраняют первостепенное значение. Традиция и традиционность некоторых из них может быть связана с различием во взглядах на искусство и наоборот. Некоторые функции утрачивают свою актуальность, но сохраняют свое потенциальное значение, приобретая снова свою актуальность в иной связи и в новой форме.

ist die Geschichte des Porträts nicht nur eine Geschichte der künstlerischen Stilisierungen, und auch nicht bloss eine Geschichte der Wandlungen und des Kennenlernens des menschlichen Antlitzes. Sie wird nicht einmal durch die Geschichte der Auffassung der Persönlichkeit ausgeschöpft. Sie ist nämlich auch Zeugnis über die sich verändernde Stelle des menschlichen Individuums in der Geschichte der Gesellschaft.

Dabei spielte das Porträt keine passive sondern eine markant aktive Rolle. Deshalb ist die Geschichte des Porträts auch die Geschichte der Kunst als eines sozialen Instrumentes. Sie ist die Geschichte dessen, wie die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten ihre Ideale eben mittels der Darstellung des menschlichen Antlitzes durchsetzten.

Die Studie ist kein Versuch um die Geschichte des Porträts. Sie illustriert nur auf ausgewählten typischen Beispielen — indem sie sich dabei auf die Erkenntnisse der Fachliteratur stützt — die Wandlungen der fundamentalsten sozialen Funktionen des Porträtierens. Mit Hinsicht auf die unermessliche Breite des Themas verengt sie das Gebiet willkürlich auf die europäische Kunst und auf ihre direkten Wurzeln, ungeachtet dessen, ob die Ansicht, dass das Porträt seinen Schwerpunkt eben in Europa hatte, berechtigt ist. Auch in der ausserordentlich komplizierten Frage der Begriffsbestimmung des Porträts nimmt die Autorin aproximativ die Voraussetzung an, dass das Porträt jede Darstellung des menschlichen Gesichtes ist, das sich in einer Weise auf einen bestimmten Menschen bezieht. Die Wandlungen der sozialen Funktionen des Porträtgenres verfolgt sie von den ältesten Darstellungen im alten Ägypten bis zum photographischen Por-

trät des 20. Jahrhunderts. So gelangt sie zur Überzeugung, dass die Veranschaulichung des menschlichen Antlitzes ein beständiges künstlerisches, philosophisches und soziales Phänomen ist, das nie seine Aktualität verlieren wird. Es ändern sich die Formen und Mittel, mit denen das menschliche Gesicht dargestellt wird, es ändern sich die Auffassungen der menschlichen Persönlichkeit, es ändern sich die Funktionen des Porträts selbst, in komplizierter Weise verflechten sich seine Bedeutungen und Rollen. Das Porträt ist nie eine einschichtige und monolithische Erscheinung — weder in Zeitabschnitten, noch in bestimmten geographischen Gebieten. Die Darstellung eines konkreten menschlichen Antlitzes trägt viele Bedeutungen und viele Funktionen in sich. Im geschichtlichen Verlaufe ändert sich ihr Verhältnis: einige von ihnen treten in den Hintergrund, andere behalten für lange Zeit ihre primäre Stellung. Das Tradieren einiger Funktionen kann mit verschiedenen künstlerischen Ansichten verbunden werden, und umgekehrt. Andere Bedeutungen und Funktionen verlieren Aktualität, sie bleiben jedoch potentiell anwesend, sie gewinnen in anderen Zusammenhängen und in neuer Form wieder Aktualität.



## Renesančný portrét v tvorbe kremnických medailérov

JANA SCHILLEROVÁ

Kremnické medailérstvo v období renesancie predstavuje jeden z dôležitých vkladov nášho umenia do rozvoja tohto špecifického umeleckého druhu. Cieľom našej štúdie je na základe dostupných a doteraz publikovaných materiálov zhodnotiť ho z hľadiska celoeurópskeho vývinu a poukázať na špecifické črty jeho najvýznamnejších autorov a niektorých ich prác.<sup>1</sup>

Za prvých predchodcov medailí sa pokladajú liate staroveké mince s vysokým reliéfom portrétneho alebo alegorického zobrazenia. S rozvojom mincovníctva techniku liatia vystriedala ekonomickejšia a efektívnejšia technika razenia. Aspekt účelnosti si vyžiadal podstatné zníženie reliéfnej plochy. Mince s nízkym reliéfom sa nielen ľahšie razili, ale sa aj menej opotrebovali. S prevládnutím požiadaviek utilitárnosti dochádzalo pri mincových razbách k postupnej schematizácii a nivelizácii. V období rímskeho cisárstva sa však okrem mincí razili — v malom náklade a pri mimoriadnych udalostiach — aj tzv. medailóny s vysokým reliéfom, obsahovo i výtvarne náročne poňatým. Po zániku antického sveta až renesancia priniesla znovuuvedenie si významu individuality jednotlivca. Jej výrazom je aj znovuoobjavenie portrétnu ako ikonografického zdroja, ktorý sa stal dôležitým a obľúbeným námetom sochárstva, maliarstva a grafiky, ako aj impulzom pre zrod nového umeleckého druhu — medailérstva.

Medaila sama osebe je typickým produktom renesančného životného a umeleckého názoru. Vznikla v Taliansku, kde počas 15. storočia dochádzalo k nadväzovaniu na antickú tradíciu

v dielach prvého a najvýznamnejšieho tvorcu renesančných medailí — Antonia Pisana, zvaného Pisanello.<sup>2</sup> Pisano, ktorý pôsobil ako uznávaný maliar portrétov na mnohých talianskych kniežacích dvoroch, po znovuoobjavení medaily a vyriešení jej technických a umeleckých problémov stal sa jedným z najvyhľadávanejších umelcov. Medaila totiž poskytovala dovedy nepoznané možnosti. Svojím materiálom — kovom — bola trvácnejšia ako maliarsky portrét a mala aj mnohé prednosti pred väčšími sochárskymi realizáciami. Bola primerane lacnejšia, dala sa zhotoviť rýchlejšie a vo väčšom množstve<sup>3</sup> a bola ľahko prenosná. Tieto jej vlastnosti sa mimoriadne oceňovali vo vtedajšej nepokojnej dobe. Preto sa portrétna medaila stala vzápätí veľkou módou a získavala čoraz viac na popularite.<sup>4</sup> Novej umeleckej forme sa začalo venovať veľa sochárov, zlatníkov a maliarov. Pisano bol mnohými napodobovaný, ani jeden z nasledovníkov však nedosiahol jeho veľkosť.<sup>5</sup> Na mnohých medailérskych prácach badať určitú rutinu a nepružnosť, zdôrazňovanie technického vyhotovenia a vypracovania detailov na úkor veľkorysého a dynamického rozvrhu hmôt. Najmä ku koncu 15. storočia pribúdalo medailérov, ktorých možno označiť ako „majstrov jemného detailu“, predovšetkým vo Florencii, Ferrare, Benátkach, Bologni a Ríme. Na prelome quattrocenta sa v týchto intenciách zmenil aj vkus objednávateľov. Zmene vkusu a najmä rozširujúcej sa základni odberateľov začala lepšie vyhovovať technika razenia, ktorá sa významne rozvinula v druhej polovici 15. storočia. Podstatne sa zlep-



Krištof Füssl: *Ludovít a Mária – Bitka pri Moháči, 1526, striebro, 45 mm. Foto M. Červeňanský.*

šili jej technické parametre, ktoré umožňovali razby väčších priemerov a lepšej kvality pri vynaložení menšej námahy. Tak ako v 15. storočí prevládala liata medaila, v 16. storočí zasa razená. Medailérmí sa čoraz častejšie stávali zlatníci a rytci, ktorí pôsobili už priamo v mincovniach. Namiesto pozitívneho modelu liatych medailí vyrýval sa negatívny reliéf priamo do oceľového razidla. Tento spôsob práce, ako aj niektoré obmedzenia vyplývajúce zo samej technológie razenia spätne vplývali aj na výtvarný charakter medailérskej tvorby.<sup>6</sup> Reliéf sa stal menej plastickým, nižším, statickejším, so zdôraznením obrysovej línie. Významní rytci medailí pracovali najmä pre Mediciovcov vo Florencii. V Ríme pôsobili mimoriadne zruční rytci z radov zlatníkov a sochárov, ktorí vytvorili množstvo medailí s portrétmi pápežov, kardinálov a svetských osobností. Aj v severnom Taliansku účinkovalo veľa rytcov medailí. Úroveň ich mnohých prác sa však približovala svojim charakterom k tzv. „Schaumünze“, ktorá znamená prechodné štádium medzi mincou a medailou. Z ikonografického hľadiska dochádzalo v medailérskej tvorbe 16. storočia k väčšiemu rozvrstveniu obsahovej štruktúry, ako aj

k určitej demokratizácii obsahu. Okrem portrétov významných osobností sa vyskytovali autoportréty umelcov a rozličné výjavy z každodenného života. Popri priamych napodobeniach motívov z antických mincí, rozličných mytologických a historických scén, objavujú sa aj zobrazenia čerpajúce z kresťanskej ikonografie.

Z Talianska sa medailérstvo v 16. storočí rozšírilo na európske panovnícke dvory a postupne aj na sídla šľachty.<sup>7</sup> V mnohých krajinách zostalo však aj v období vrcholného rozkvetu doménou cudzích umelcov. Vandrujúci umelci, obchodné a diplomatické kontakty, ako aj vojnové výpravy sprostredkovali rozšírenie medailérstva po celej Európe. Dokonca už na začiatku storočia vznikli na rozličných miestach nové medailérske centrá. Časť ich tvorby sa viazala tesne na talianske predlohy, časť sa osamostatnila a – na rozdiel od stupňujúcej sa stagnácie v Taliansku<sup>8</sup> – nadobudla špecifické črty a prekonal významný rozkvet. Priaznivou pôdou pre rozšírenie medailérstva medzi širšie vrstvy boli nemecké krajiny, rozdrobené na množstvo samostatných kniežatstiev, s hospodársky silnými a vplyvnými mestami. Z juhonemeckých miest to boli predovšetkým Augsburg a Norimberg,

ktoré vďaka bohatstvu prameniacemu z rozkvetu obchodu a remesiel sa stali strediskami renesančného umenia. Medailérstvo sa tu rozvinulo s neobyčajnou intenzitou. Sebavedomé meštianstvo sa dávalo, tak ako panovníci a kniežatá, portrétovať na medailách. Podľa veľkého množstva zachovaných medailí sa usudzuje, že sa portrétné medaily stali natoľko obľúbenými, že takmer každý, kto aspoň niečo znamenal, dal si zvečniť svoju podobu na medaile. Hoci prvými nemeckými medailami boli tzv. „Verehrpfennige“, razené portréty kniežat zhotovené v oficiálnych mincovniach na ich reprezentáciu,<sup>9</sup> veľmi skoro nastal rozvoj nemeckých meštianskych liatych medailí, ktoré tvoria ťažisko nemeckého renesančného medailérstva 16. storočia. Tieto medaily boli, pokiaľ ide o veľkosť, malými umeleckými dielami, ktoré vznikali mimo oficiálnych mincovní v dielňach umelcov ako produkty slobodnej umeleckej činnosti.<sup>10</sup> Autormi medailí boli zväčša významní nemeckí sochári, ktorých tvorba kotvila v rezbárstve alebo v prácach v kameni.<sup>11</sup> Nemecké mestá so svojimi univerzitami boli aj významnými ohniskami vzdelanosti; myšlienka renesančného humanizmu sa tu zakorenila veľmi hlboko. Úsilie humanistov čo najďokladnejšie spoznať antický svet viedla nielen k štúdiu latinčiny, ale aj gréčtiny a hebrejčiny, jazykov Starého a Nového zákona. Dôverné zoznámenie s touto spisbou podporilo už i tak vyhranené snahy o reformáciu cirkvi. Reformačné myšlienky sa rozšírili okrem Nemecka vo Švajčiarsku a v susedných krajinách. Šírili sa zo začiatku aj grafickými listmi, neskôr najmä pomocou razených medailí s náboženskou tematikou. Medzi prvé mincovne, kde vznikali okrem razených portrétnych medailí aj medaily náboženské, patrili mincovne v Kremnici<sup>12</sup> a v Jáchymove.<sup>13</sup> Boli tu neobyčajne bohaté náleziská striebornej a zlatej rudy i široký okruh odberateľov z radov tamojších mešťanov a pospolitého ľudu.

Spomenuli sme už, že v Nemecku v 16. storočí prevládala zo začiatku liata portrétna medaila, ktorej autormi boli slobodní umelci, prevažne sochári a rezbári, tvoriaci pre šľachtu a bohaté meštianstvo. Putovali z miesta na miesto, od objednávateľa k objednávateľovi, alebo

ako usadlí mešťania čakali na objednávku doma. Medaily razené, zhotovované v mincovniach tamojšími rytcami – vyučenými zlatníkmi, boli spočiatku zriedkavejšie a do popredia sa dostali až v druhej polovici 16. storočia. Vývin razených medailí mal v stredoeurópskych krajinách oproti Taliansku špecifické črty. Úlohu tu zohralo viacero faktorov. Zvyk panovníkov a vysokej šľachty dať sa portrétovať medailérmí bol bežný už od konca 15. storočia. Významné politické, hospodárske a duchovné zmeny v tomto období si vyžiadali všeobecne i mincovú reformu, namiesto grošovej stredovekej meny sa zavádzala výhodnejšia mena toliarová. Na týchto minciach sa už objavuje portrét panovníka, prípadne mincového pána. Prvé medaily, ktoré vznikajú v mincovniach, vychádzajú práve z podoby mince. Reliéf na nich býva ešte pomerne schematický, plochý, viac kresbový než plasticky vyvinutý.

Postupnú genézu medaily z mince môžeme pozorovať aj na prvých kremnických medailách od neznámeho majstra, ktoré vznikli v rozpätí rokov 1508 až 1525, a viažu sa na osobu Vladislava Jagelovského a jeho syna Ľudovíta II.<sup>14</sup> Tieto kremnické razby patria medzi prvé medailérske práce nielen v Uhorsku, ale aj medzi prvé razené medaily v Európe (mimo Talianska).<sup>15</sup> Kremnické medaily majú najviac styčných bodov s tvorbou medailí v jáchymovskej mincovni. Na rozdiel od Jáchymova<sup>16</sup> má však kremnická mincovňa v tomto období za sebou už dlhú minciarsku tradíciu, pravdepodobne už od dvadsiatych rokov 14. storočia.<sup>17</sup> Preto neprekvapuje, že tvorcami kremnických renesančných medailí boli takmer výlučne autori domáceho pôvodu. Boli to Krištof Füssl, Lukáš Richter, Abrahám Eisker a Joachim Elsholtz.

Prvý známy kremnický medailér Krištof Füssl bol hlavným rezačom želez od roku 1536. Zomrel v Kremnici roku 1561. Pravdepodobne jeho prvá medaila je z roku 1526 s dvojportrétom kráľa Ľudovíta Jagelovského a jeho manželky Márie na averze a zobrazením bojovej scény na reverze. Portréty sa už vyznačujú výrazným úsilím o charakteristiku zobrazovaných osôb, s plasticky rozvinutým, jemne odstupňovaným reliéfom. Medaila je okrem výtvarných kvalít





Krištof Füssl: Ferdinand I., 1541, striebro, 53 mm. Foto M. Červeňanský.

pozoruhodná celkovým poňatím, kompozičným a ikonografickým riešením. Profily kráľovských manželov sú situované oproti sebe, tváre z profilu, poprsia z troch štvrtín; takéto zobrazenie sa vyskytuje na medailách len veľmi zriedkavo.<sup>18</sup> Pozadie portrétov vyplňa rastlinný ornament zo štylizovaných kvetov, listov a úponkov. Portréty zaberajú hornú časť medaily, približne tri pätiny, dolnú časť vyplňa nápis v riadkoch v ozdobnej kartuši. Rovnaká kompozícia je aj na reverze, kde horná reliéfná časť zobrazuje bitku pri Moháči. Okolnosť, že scéna bitky pripomína Dürerove rytiny, nijako nezmenšuje originalitu Füsslovej práce,<sup>19</sup> ktorá sa vyznačuje zmyslom pre plastickosť a malebnosť podania, dynamikou a napätím. Na zobrazenej bojovej scéne, pozostávajúcej z množstva bojovníkov zoradených do dvoch protiahlych šíkov, je pozoruhodná jasnosť a prehľadnosť kompozície, docielená i využitím perspektívnej skratky, najmä ak uvážime, že sa nachádza na ploche niekoľkých milimetrov (40 × 27 mm). Reverz so scénou bitky pri Moháči Füssl použil ešte na jednej medaile s portrétom kráľovnej Márie v profile zľava, zasadeným do niky, ktorú tvoria pilastre

spojené oblúkom a vyplnené ornamentom. Už na týchto prvých medailách sa Füssl prejavil ako zrelý umelec nadpriemerných kvalít. Anticipoval tu v zásade všetky charakteristické prvky svojej nasledujúcej tvorby. Len na medaile Ferdinanda I. ako rytiera na koni zachováva Füssl tradičné členenie na obvodový kruh s opisom oddeleným plastickou kružnicou od kruhového poľa s reliéfnym zobrazením, v ktorom je v spodnej časti horizontálnou čiarou, tvoriacou základnú rovinu zobrazenia, oddelený letopočet 1541. Pri porovnaní tejto medaily s medailou Ludovíta II. z radu prvých kremnických medailí od neznáameho majstra vynikne nápadný rozdiel, ktorý dokumentuje premenu doznievajúceho gotického výtvarného názoru na nový, renesančný. Medaily sú rovnako členené, len na staršej je vo vnútornom kruhu polkruhový opis. Na obidvoch medailách je na averzoch zobrazená postava rytiera na koni zľava. Na medaile Ludovíta II. je reliéf plochý, lineárny. Jazdec s koňom je reliéfne vyvinutý na hladkej ploche základného plánu, nie je presne lokalizovaný, vertikálne línie majú prevahu nad horizontálnymi. Rytier s koňom v prepýchovom ošatení,



Krištof Füssl: Klaňanie pastierov — Prorok Izaiáš, 1536, striebro, 25 mm. Foto M. Červeňanský.

brnení a postrojoch je tu symbolom panovníckej moci. Na medaile Krištofa Füssla, o 16 rokov mladšej, postava rytiera na koni nie je symbolom, ale je už zobrazením určitej osobnosti, v danom prípade Ferdinanda I., s úsilím o individualizáciu vo výrazne členenom profile tváre. Okrem zmeny vonkajších atribútov jazdca a koňa je evidentná zmena v celkovom energickom postoji jazdca, ktorý je výraznou osobnosťou, ako aj koňa, ktorý kráča pevne po zemi. Reliéf je plasticky vyvinutý, proporčne vyvážený, s dôrazom na horizontálne členenie. Najviac medailí Krištofa Füssla má náboženský námet. Sú to tzv. biblické medaily, ktoré sú špecifikom medailérskej tvorby ranej renesancie v kremnickej a jáchymovskej mincovni.

Prvými razbami, ktoré znamenali prechod medzi mincou a medailou (v kremnickej mincovni už od rokov 1508–1525 dochádzalo z tohto aspektu k významným zmenám), boli razby toliarového typu, tzv. morové toliare. Najstarší jáchymovský toliar je z roku 1525.<sup>20</sup> Tieto toliare mali v obdobiach častých morových epidémií chrániť pred obávanou chorobou a nosili sa zavesené na krku.<sup>21</sup> Ich obsahová náplň na aver-

zoch a reverzoch sa počas mnohých rokov nemenila. Na averze sa objavoval výjav zo Starého zákona — vztýčenie železného hada v púšti, na reverze scéna Ukrižovania. Prvá morová medaila Krištofa Füssla z roku 1530 je pravdepodobne aj jeho prvou medailou s náboženskou témou. Vznikla vzápätí po prvých morových toliaroch v Jáchymove, ktoré sa vyznačovali ešte nízkym reliéfom; scény v strednom poli na averzoch a reverzoch, ako aj písmo v opise boli na nich primitívne a hrubo opracované. Füsslova morová medaila okrem rovnakej tematiky neobsahuje nijaké iné prvky príbuznosti s prvými jáchymovskými razbami. Má už pre Füssla charakteristické a originálne členenie medailovej plochy na dve takmer rovnaké časti, na horný poloblúk s figurálnym motívom a dolný s nápisom. Jemne odstupňovaný plastický reliéf znázorňuje mnohofigurálnu scénu zasadenú do hlbokého krajinného úseku. Postavy, ktoré sa perspektívne zmenšujú, sú proporčne úmerné, s výraznými mnohovravnými gestami vyjadrujúcimi hlavnú myšlienku. Oblečené sú do dobových krojov. Nápis v riadkoch, ktorý zaplňa dolnú polovicu medaily, obsahuje množstvo slov a



Krištof Füssl: Zmŕtvychvstanie Krista – Velkonočný baránok, 1546, striebro, 15 mm. Foto M. Červeňanský.

myšlienok, citátov z biblie. Tieto hlavné princípy zachováva Füssl aj v tvorbe ďalších biblických medailí. Okrem morových medailí, ako aj iných z radu amuletov a talizmanov sú to početné medaily vytvorené pri rozličných náboženských príležitostiach s výjavmi zo Starého a Nového zákona. Najčastejšími motívmi sú Adam a Eva pod stromom poznania, prorok Izaiáš, Narodenie Krista, Klaňanie pastierov. Prevažne viacfigurálne scény sú situované v krajinnom alebo architektonickom prostredí. Architektúra je naznačená pilastrami, ktoré vytvárajú s oblúkom niku, alebo v lineárnej perspektíve odstupňovanými piliermi, prípadne aj stĺpmi spojenými s oblúkmi klenby. Drieky pilierov sú pokryté bohatou ornamentikou. Príbehy sa prevažne koncentrujú do jedného dejového ohniska. Pri niektorých okrem hlavného ideového bodu badať členenie na ďalšie dejové a časové plány. Z hľadiska tvaru zaujme niekoľko biblických medailí, ktoré nie sú okrúhle, ale hranaté (tzv. hranáče). Na túto Füsslovu originalitu nadviazali neskôr aj ďalší kremnickí medailéri. Dosiaľ sa Füsslovi pripisuje okolo štyridsaťšesť medailí, z ktorých prevažujú biblické medaily. Füssl svoje medaily nesignoval; preto

ich neskôr pokladali za jáchymovské razby. Až na základe podrobného skúmania razidiel<sup>22</sup> – kremnické majú originálny hruškovitý tvar – bolo určené ich autorstvo. Dôvodom chýbania signatúry bola zrejme aj skutočnosť, že Füssl bol veľmi vážnym občanom Kremnice; niekoľko ráz bol aj richtárom a bol oficiálnym zamestnancom mincovne ako hlavný rezač želez. Napokon v období, keď tvoril, medzi rokmi 1525 až 1561, bol – okrem svojho nástupcu Lukáša Richtera, ktorý pravdepodobne pôsobil vo Füsslovej dielni asi sedem rokov<sup>23</sup> – jediným kremnickým medailérom.

Napriek silnej osobnosti Füsslovej si Richter zachoval samostatný výtvarný názor. Richterovo tvorivé obdobie v kremnickej mincovni je ohraničené rokmi 1557 až 1579. Od roku 1562 až do penzionovania (pre krátkozrakosť) roku 1579 vykonával v mincovni funkciu hlavného rezača želez a patril k najvýznamnejším občanom Kremnice. Jeho portrétna medaily patria nielen medzi vrcholné prejavy kremnického medailérstva, ale aj medzi najkrajšie stredo-európske portrétna medaily. Richterove oficiálne portréty panovníkov nie sú majestátne nehybné, hoci sa tu nemôže predpokladať práca

priamo podľa modelu,<sup>24</sup> ale vyznačujú sa veľkou mierou životnosti a úsilím o individuálnu charakteristiku portrétovaného. Tieto typické znaky Richteroého portrétného umenia sa plne rozvinuli najmä v jeho portrétoch kremnických mešťanov. Z panovníckych medailí je najpozoruhodnejšia korunovačná medaila z roku 1563 s portrétom Ferdinanda I. na averze a s dvojportrétom Maximiliána II. a kráľovnej Márie. Na týchto zobrazeniach, hoci boli vytvorené na mimoriadne slávnostnú príležitosť a boli portrétmi reprezentačnými, je evidentné prvoradé úsilie o realistické podanie. Portrét Ferdinanda I. na averze (hlava je z profilu sprava, poprsie z troch štvrtín – hmotnosťou kompozične vyvažuje obidve poprsia, na reverze podané z profilu) zobrazuje starého muža s krátkou špicatou bradou a fúzami, s mierne naklonenou hlavou, poznačeného životnými starosťami a chorobou, čo prezrádza prepadnutá tvár s vyčnievajúcimi lícnymi kosťami, vpadnutými lícami a očami, ostro rezaným nosom. Vlasy sú rovno pristrihnuté, na temene riedke. Výraznú fyziognómiu utvára vysoké klopené čelo, napuchnuté viečka,\* orlí nos a vystupujúca spodná plná pera, charakteristická pre Habsburgovcov. Odetý je v pancieri s bohatým cizelovaním, cez ktorý je zavesený na jednoduchej stuhe rád Zlatého rúna, s plášťom prehodeným cez ľavé plece. Nie sú tu nijaké atribúty moci, ako ríšske jablko, žezlo alebo koruna, niet tu glorifikácie ani idealizácie. Panovník je zobrazený predovšetkým ako človek, vo svojej ľudskej individualite. Bolo to odvážne riešenie, pre ktoré boli impulzom asi práce viacerých významných, na cisárskom dvore pôsobiacich umelcov. Rovnako poňaté sú aj reverzné portréty Maximiliána II. a kráľovnej Márie, zobrazené zľava. Ich tváre sú mladé, plné rozhodnosti a energie. Maximiliánova tvár má charakteristické habsburgovské črty, najmä dolnú peru a partiu očí, nos je rovnejší, s mäsitou spodnou časťou. Profil Márie nie je nežný ani prikrášený, je naopak veľmi výrazný, až nepekný, s vysokým čelom, veľkým vyčnievajúcim nosom a bradou. Akt korunovácie za uhorského kráľa, na ktorý bola medaila razená, je naznačený korunou na hlave Maximiliána a kráľovnej Márie, u ktorej je viditeľný len krátky



Lukáš Richter: Korunovačná medaila, 1563, striebro, 35 mm. Foto M. Červeňanský.





Lukáš Richter: Jakub a Barbora Giengerovci, 1568, striebro, 39 mm. Foto M. Červeňanský.

odsek. V oblečení Maximiliána sa dá rozoznať bohato dekorovaný pancier s jemnou, pri krku nazberanou košelou, u Márie dvojitý náhrdelník a vysoký golier. Portréty na averze a reverze medaily okrem charakteristickej fyziognómie vyjadrujú aj duševný stav. Ferdinand je človekom na konci životnej dráhy, zamýšľa sa nad jej výhrami a prehrami. Autor s modelom<sup>25</sup> zjavne sympatizoval. Vkladá mu do výrazu tváre jemný náznak blahosklonného úsmevu, prameniaceho z múdrosti staroby, ktorá odosobnene hodnotí skutky cez prizmu času, udalostí a osudov. V tvárach kráľovského manželského páru sa zrači odhodlanie postaví sa pred úlohy, ktoré ich čakajú. Je v nich určité napätie slávnosti chvíle a očakávania. Reliéf portrétov sa dvíha z hladkej plochy základne medaily v plných plastických objemoch. Neprechádza rovnomerne z prvého plánu do druhého, ale najviac hmoty sa sústreďuje v popredí, vo väčších, sumárnejších plochách, čo dodáva medailám určitú drsnosť a monumentalitu. Prechody medzi výškami a hĺbkami sú výrazné, čím vyniknú kontrasty svetla a tieňa, oživujúce povrch reliéfu. Kompozične sú obidve strany medaily vyvážené. Reliéfy vyplňajú prevažnú časť me-

dailovej plochy, siahajúc od spodného okraja medaily až po vnútorné orámovanie kolopisu, ktorý je umiestnený na obvodě medaily a siaha od jednej strany reliéfu k druhej.<sup>26</sup> Vzniká takto dojem, že portréty vystupujú z medaily a písmo je v ich pozadí. Písmo je oddelené na vnútornej strane perlovcom a na vonkajšej hladkým plastickým orámovaním. Je majuskulárne, interpunkčné znamienka tvoria bodky a ružice. Všetky plastické zložky, ktoré sa dvíhajú nad základnú plochu medaily, čiže reliéf, písmo, interpunkcia, lemovanie, sú vzájomne vyvážené. Portrétna partia je na reverze komponovaná prísne na vertikálnu os, na averze je komponovaná o niečo voľnejšie.

Odlišnú kompozíciu použil Richter pri portrétoch významných kremnických občanov. Medaily majú tradičnejšie členenie na kolopis, výrazne plasticky oddelený od strednej časti, na ktorej je reliéf. Napríklad na medailách manželských párov Jakuba a Barbory, Juraja a Magdalény Giengerovcov. V porovnaní s korunovačnou medailou je realizácia týchto medailí oveľa ozdobnejšia. Orámovanie kolopisu tvoria dva rady perlovca nerovnakej veľkosti, jemný rastlinný ornament vyplňa prázdne časti medzi nápisom



Lukáš Richter: Juraj a Magdaléna Giengerovci, nedatované, striebro, 39 mm. Foto M. Červeňanský.

u Magdalény Giengerovej. Pri mužských portrétoch spodná časť poprsia prerušuje vnútorný lem a siaha do priestoru vonkajšieho kruhu, čím autor docieľuje určité uvoľnenie prísnej kompozičnej schémy a dynamizáciu. Portréty sú realistické par excellence, zachytávajú vernú podobu modelov, ich charakteristické fyziognomické znaky, výraz tváre, ich účesy, pokrývky hlavy, oblečenie, šperky. Portréty nepochybne boli zhotovené ad vivum a mali verne dokumentovať a reprezentovať spoločenské postavenie, pompu, bohatstvo a sebavedomie novej spoločenskej triedy, ktorá vystúpila v renesancii do popredia – meštianskeho patriciátu. Týmto požiadavkám autor vyhovel v plnej miere. Do detailu vypracoval črty tváre, vrásky, pramene vlasov, ťažké zlaté reťaze, nabraté goliere, vzor látky a výšivky. Muži majú rovnako zastrihnuté vlasy do módnych účesov a brady a fúzy takisto podľa vtedajšej módy. Ženy majú vlasy stiahnuté do sieťok,<sup>27</sup> na ktorých majú nasadené klobúky. Čiže oblečenie je honosné a rovnako dôležité ako verná podoba. Autor preto asi celkom bez rozpakov spodobil Barboru Giengerovú ako drobnú ženu s vráskami okolo očí a na čele, s veľkým nosom, už trochu ovisnutou bradou

a lícami a s celkom plochým poprsím. Magdaléna Giengerová bola zrejme mladšia, o to však robustnejšia. Richter to zdôraznil aj tým, že kým Barboru zobrazil na rovnako veľkej ploche<sup>28</sup> do pásu ako drobnú postavu, nedosahujúcu klobúkom ani horný okraj vnútorného lemu kolopisu, Magdaléna Giengerová zaplnila objemnou hlavou s tučnou tvárou a malým odsekom trupu podstatnú časť stredného kruhu medaily. Aj v rade ďalších medailí sa odzrkadľuje Richterovo portrétno majstrovstvo. Vcelku poznáme z jeho tvorby jedenásť portrétnych medailí s podobným výtvarným riešením ako na opísaných medailách. Na reverzoch sa často vyskytuje podľa zaužívaného zvyku erb s opisom funkcií a postavenia zobrazeného, alebo s heslom. S Richterovým menom sa spája aj zopár medailí, na ktorých nie je portrétno zobrazenie, ale len znak, meno, hodnosti, prípadne heslo.<sup>29</sup> Významnú skupinu tvoria Richterove biblické medaily. Takto pokračuje v tvorbe začatej v Kremnici Krištofom Füsslom. Ikonografiu biblických medailí Richter čiastočne rozširuje o nové témy, ako: Jonáš vychádza z veľryby, Samson zápasí s levom a Kristus v lúčovom venci zástavou prepichuje hada. Stvárňuje však aj tradične



Lukáš Richter: František Ygelshofer, reverz, 1564, striebro, 38 mm. Foto M. Červeňanský.



oblíbené vianočné, novoročné a veľkonočné témy, ako napríklad na Vianočnej medaile z roku 1565, na ktorej zobrazil na averze Stvorenie Evy, Adama a Evu pod stromom poznania, Vyhnanie z raja a na reverze Narodenie Krista a Klaňanie pastierov. Razili ju zo striebra i zo zlata, s priemerom 61 mm. Patrí medzi skvosty kremnických biblických medailí. Biblické výjavy sa odohrávajú zväčša v bohato členitej krajine s južnou flórou, prípadne v renesančnej architektúre, po celej ploche vnútorného kruhu medaily, ktorý je oddelený perlovcom od kolopisu. Na Füsslovu kompozičnú schému rozdelenia medaily horizontálou na dve časti čiastočne nadväzuje v niektorých medailách, ako napr. na spomenutej Vianočnej medaile. Reliéf tu však pokrýva takmer celú medailu, pre riadkovú legendu je vyhradená len malá plocha v spodnej časti. Výjavy už nie sú mnohofigurálne, ale sú redukované na hlavného, resp. hlavných nositeľov deja. Všetky Richterove medaily sa vyznačujú veľkým zmyslom pre proporčnosť, úmernosť a harmóniu.<sup>30</sup> Lukáš Richter celým svojím dielom dokázal, že bol osobnosťou mimoriadnych umeleckých kvalít.



Lukáš Richter: Samson — Kristus zabíja hada, nedatované, striebro, 42 mm. Foto M. Červeňanský.



Lukáš Richter: Kristus vstáva z hrobu — Veľryba vyplúva Jonáša na breh, nedatované, striebro, 48 mm. Foto M. Červeňanský.

S ukončením pôsobenia Lukáša Richtera v mincovni v dôsledku jeho penzionovania roku 1579 sa skončila aj súvislá tvorba kremnických biblických medailí.<sup>31</sup> Ďalší medailéri, ktorí tu pôsobili ako rezači želez v poslednej štvrtine 16. storočia — Abrahám Eisker a Joachim Elsholtz — pravdepodobne vytvorili už len po jednej biblickej medaile.<sup>32</sup> Ďalej však neprerušene pokračovala tvorba portrétnych, ako aj erbových medailí.

Bezprostredným pokračovateľom Lukáša Richtera bol Abrahám Eisker, roku 1580 potvrdený do funkcie hlavného rezača želez.<sup>33</sup> Jeho špeciálnou sú portrétné medaily hranatého tvaru, tzv. hranáče.<sup>34</sup> Portréty prevažne umiestňoval do kruhu s prerušovaným kolopisom, takisto ako znaky na reverzoch. Zriedkavejšie používal priamo len stredné pole hranáča. Eiskerove portréty nedosahujú úroveň Richterových, sú sumárnejšie poňaté a zachytávajú len v hlavných črtách podobu portretovaných. Portréty sú podané en face, sprava a na jednej medaile sú dva portréty z profilu oproti sebe. Reliéf je však malebne, mätko plasticky vypracovaný. Charakteristickým znakom je bohatá ornamentálna

výzdoba medailí, ktorá tvorí orámovanie portrétov a znakov a vyplňa najmä prázdne miesta v rohoch hranáčov. Erby sú mimoriadne starostlivo vypracované, jemne prekreslené, s „farnkami“, helmami a stuhami. Eisker tu podal dôkaz o svojom majstrovstve a remeselnej zručnosti, čerpajúcej z tradície rytia stredovekých pečatí. Toto mimoriadne nadanie mohol Eisker dobre uplatniť v erbových medailách, ktoré tvoria prevažnú časť jeho prác.<sup>35</sup> Tieto medaily boli zrejme v čase Eiskerovho pôsobenia mimoriadne oblúbené.

Tvorbu najvýznamnejšieho obdobia kremnického medailérstva uzatvárajú práce Joachima Elsholtza z konca 16. storočia. Poznáme od neho celkovo päť portrétnych, tri erbové a jednu biblickú medailu, ktoré vytvoril v rokoch 1588 až 1601. Zvláštnosťou jeho portrétnych medailí je, že všetky modely zachytil v polohe, ktorá je v reliéfe najťažšia, čiže en face. Jej veľmi dobrým zvládnutím, zachytením vernej podoby portretovaných s ich charakteristickým výrazom dokázal, že bol talentovaným portretistom. Kompozícia je vyvážená, symetrická, portrét zaberá väčšinu medailovej plochy a siaha od





Lukáš Richter: Vianočná medaila (Vyhnanie z raja — Narodenie Krista), 1565, striebro, 61 mm. Foto M. Červeňanský.



Joachim Elsholtz: David Hohenberger, averz, 1593, striebro, 37 mm. Foto M. Červeňanský.

spodného okraja medaily k nápisu v hornej časti, ktorý je oddelený jednoduchým perlovcom a vyplňa obvod medaily nad portrétom. Na averzových stranách s portrétmi sa Elsholtz odpútal

od kremnického tradičného delenia medailovej plochy, od ozdoby a dlhých nápisov. V reverzoch nadväzuje na zaužívaný zvyk a vyplňa ich erbmi s nápismi, v ktorých sú obsiahnuté všetky potrebné údaje o postavení portretovanej osoby. Pokračuje tu v majstrovstve svojho predchodcu, v mäkkej plastickej modelácii až po najmenší detail.

Pokúsili sme sa načrtnúť tvorivé profily autorov kremnických medailí 16. storočia s podrobnejším rozborom niekoľkých ich prác. Usilovali sme sa zhodnotiť prínos kremnického renesančného medailérstva a predovšetkým poukázať na dôležitosť problematiky, ktorá nie je z výtvarno-teoretického hľadiska, a azda ani z numizmatického doteraz dostatočne spracovaná. Zostáva teda otvorená pre ďalší výskum.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Najpodrobnejšie sa doteraz zaoberali kremnickým medailérstvom 16. storočia tieto práce: FIALA, E.: Katalog der Münzen und Medaillen-Stempel Sammlung des K. K. Hauptmünzamt in Wien. 4. Wien 1906; HUSZÁR, L.: Körmöczbányai éremvésök és emlékérmek a 16.–17. században (1500–1650). Numizmatikai Közlöny, 26–27, 1928–1929; KATZ, V.: Kremniční řezači

želez a medailéri Kryštof Füssl, Lukáš Richter a Abraham Eysker. Numismatický časopis československý, 5, 1929, s. 139–180; HUSZÁR, L. — PROCOPIUS, B.: Medaillen und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest 1932; SZIGETI, I.: Régi körmöczbányai személyi érmek. Az Érem, 9, 1940, s. 1–22; VILČEKOVÁ-GERHÁTHOVÁ, M.: Kremnické medailérstvo 16. a 17. storočia. ARS '70, č. 1–2, s. 75–108 (autorka tu zhrnula výsledky dovedy publikovaných prác v numizmatickej literatúre, doplnila ich o mnohé cenné poznatky, ktoré získala z kremnických archívnych materiálov a po prvý raz zhodnotila tvorbu kremnických medailérov aj z hľadiska výtvarnoteoretického); HLINKA, J.: Medailérstvo na Slovensku od 16. po začiatok 20. storočia. Bratislava 1976.

<sup>2</sup> Žil v rokoch 1380–1451. O jeho živote sa vie pomerne málo. Pôvodne pôsobil ako maliar a preslávil sa najmä ako portretista. Tvorbe medailí sa venoval pravdepodobne až v poslednom desaťročí života. Poznáme 24 signovaných medailí a približne vyše tuča ďalších, ktoré sa mu dajú s istotou pripísať. Pisano vo svojich prvých medailérskych prácach (prvá bezpečne identifikovaná je medaila Jána VIII. Paleológa z roku 1438) pravdepodobne nadviazal na tzv. Herakliovu medailu neznámeho majstra spreď roku 1400 z flandersko-burgundského okruhu, ktorú väčšina Pisanových súčasníkov pokladala za antickú prácu. Pozri BERNHART, M. — KROHA, T.: Medaillen und Plaketten. Braunschweig 1966, s. 14, 17.

<sup>3</sup> V 15. storočí sa v Taliansku tvorili medaily podľa Pisanovho vzoru takmer výlučne technikou odlievania pomocou strateného vosku do bronzu. V 16. storočí sa postupne začínala uprednostňovať technika razenia, materiálom však zostal naďalej prevažne bronz.

<sup>4</sup> Neuspokojovala len osobnú číziadostivosť, ale bola mimoriadne vhodná ako čestný a vzácny dar. V renesancii sa čoskoro vytvorila móda nosiť medaily zavesené na krku, alebo pripnuté na klobúku. Už v prvých desaťročiach rozvoja medailérského umenia vznikli špeciálne kabinety zamerané na zberateľstvo medailí (napríklad vo Ferrare rodu d'Este, v Mantove rodu Gonzagovcov, v Miláne rodu Sforzovcov, vo Florencii rodu Mediciovcov).

<sup>5</sup> K najvýznamnejším Pisanovým nasledovníkom patrili: Matteo de Pasti pôsobiaci na dvore Sigismonda Malatestu v Rimini, Pietro da Fano u Ludovica Gonzagu v Mantove, Pietro da Milano a Francesco Laurana u Alfonza I. v Neapole, ďalej Amadio da Milano, Niccolo Fiorentino a niekoľkí ďalší.

<sup>6</sup> Vyrývanie negatívneho reliéfu priamo do razidla sa podstatne odlišovalo od formovania pozitívneho modelu z vosku alebo kameňa. Rytec musel mať na zreteli aj to, či je reliéf realizovateľný z hľadiska razby, ktorá napriek spomínanému technickému pokroku nedosahovala možnosti, aké má v súčasnosti.

<sup>7</sup> BERNHART, M. — KROHA, T.: c. d., s. 34.

<sup>8</sup> Znovuoživenie a rozkvet medailérskej tvorby na-

stáva v Taliansku až v období baroka, koncom 17. storočia.

<sup>9</sup> Medzi najvýznamnejšie „Verehrpfennige“ patrí saský miestodržiteľský toliar Henricha III. Saského, „který se správněji označuje jako medaile“. Model s portrétom kurfirsta pochádza od Lucasa Cranacha z roku 1507. Na rozdiel od plochého mincového reliéfu bol model vyšší, plastickejšie koncipovaný a prepracovaný, čím však kládol mimoriadne nároky na umelecké, remeselné a technické schopnosti rezačov želez. Tieto predpoklady splnila mincovňa v Norimbergu, ktorá razbu uskutočnila (BORNER, L.: Renesanční portrétní medaile. Ze zbírek Mincovního kabinetu Státních muzeí v Berlíně, s. 6. Úvod v katalogu výstavy).

<sup>10</sup> Aj pomerne samostatne sa rozvíjajúci medailér, ktorý bol závislý od objednávateľa, nemohol sa celkom odpútať zo závislosti od cechov. V životopisoch medailérov sa opakovane uvádzajú konflikty s cechmi, najmä s cechom zlatníkov.

<sup>11</sup> V Augsburgu boli napríklad Hans Schwartz, Friedrich Hagenauer, Christoph Weiditz prevažne rezbármí portrétov v dreve, v Norimbergu zasa Matthes Gebel a Joachim Deschler zhotovovali modely medailí v mäkkom kameni. (Z modelu sa spravili negatívne formy do piesku a v nich sa zhotovili kovové odliatky, ktoré po umelcovom opracovaní dostali definitívnu podobu.)

<sup>12</sup> Najstaršia biblická medaila z Kremnice pochádza z roku 1530, rovnako ako aj najstaršia biblická medaila z Jáchymova.

<sup>13</sup> „In einem Gebiet des Römisch-Deutschen Reiches war die Prägemedaile bereits früher gepflegt worden, und zwar im böhmischen Erzgebirge, vor allem in Joachimstahl. Hier beginnt die Medaillenproduktion um 1527. Zuerst sind es schautalerartige Gepräge, von denen die Joachimstaler ‚Pesttaler‘ am bekanntesten sind“ (BERNHART, M. — KROHA, T.: c. d., s. 50).

<sup>14</sup> Prikláňame sa skôr k názoru, že sú prácami viacerých autorov. Medailí je trinásť, boli razené v zlate i striebre, priemeru od 20 do 45 mm.

<sup>15</sup> Pre Mateja Korvína zhotovili niekoľko portrétnych medailí poprední talianski umelci (napr. Bertoldo di Giovanni) už v poslednej tretine 15. storočia. Boli to pravdepodobne prvé medaily, ktoré vznikli v Európe severne od Álp. Tie však nenašli priamo ohlas u domácich umelcov. (Najstaršia nemecká liata medaila bola pravdepodobne z roku 1508 — portrét Dürerovej manželky Agneše.)

<sup>16</sup> Podnetom k založeniu mincovne v Jáchymove v rokoch 1519–1520 boli bohaté náleziská striebra na panstve grófov Šlikovcov. V mincovni pôsobili mnohí pracovníci cudzieho pôvodu, najmä zo susedného Saska. Prví známi tvorcovia tzv. morových toliarov boli Melchior Puerlein a Hieronymus Magdeburger. MÍKOVÁ, Z.: Medaile v českých zemích 16. až 19. století. Katalog výstavy Česká a slovenská medaile 1508–1968 s. 10.

<sup>17</sup> „Podnes nepoznáme dokument, z ktorého by bolo jasné, kedy mincovňa v Kremnici vznikla. S pravdepodobnosťou môžeme tvrdiť, že jej založenie práve v Kremnici bolo vyvolané sériou opatrení, ktoré uskutočňoval Karol Róbert pri realizovaní svojej tzv. „veľkej mincovej reformy“ v období rokov 1323 a 1342“ (HORÁK, J.: Kremnická mincovňa. Banská Bystrica 1965, s. 29).

<sup>18</sup> Okrem geograficky a časovo vzdialených antických medailónov pripomína toto riešenie dvojportrét Philiberta Savojského a Margaréty Rakúskej na liatej medaile francúzskeho medailéra Jeana Marena z roku 1502. Podobné situovanie dvojportrétu Fridricha Dánskeho a jeho manželky je na dánskom toliari z roku 1532 (čiže až neskoršieho dátumu, ako je Füsslova medaila) (SCHILLEROVÁ, J.: Historický vývin medaily a plakety. ARS '72—74 s. 175—199).

<sup>19</sup> Často je veľmi problematické určiť priamu predlohu, alebo prvotný invenčný zdroj. V tom čase, ako aj neskôr bývalo častým javom, že podľa tej istej predlohy pracovali viacerí medailéri. Ako predlohy im slúžili predovšetkým grafické listy, ale aj knižné iluminácie a pôsobili tu vplyvy z rôznych oblastí výtvarného umenia a remesla.

<sup>20</sup> MÍKOVÁ, Z.: c. d., s. 10.

<sup>21</sup> Morové medaily sa zaraďujú do skupiny amuletov a talizmanov. V Kremnici bola morová epidémia počas 16. a 17. storočia viackrát, napríklad v septembri až novembri 1557 a v auguste 1601 (Kuriálny protokol 1426—1700, s. 197 a 369); PAULINYI, O.: Adatok a kör-möcbányai éremvesők és emlékérnék kerdéséhez a 16. század alsó feléből. Numizmatikai Közlöny, 48—49 (1949—1950).

<sup>22</sup> FIALA, E.: c. d.

<sup>23</sup> VILČEKOVÁ-GERHÁTHOVÁ, M.: c. d., s. 81.

<sup>24</sup> Možno u nich predpokladať ako predlohy portrétné práce umelcov, ktorí priamo pôsobili na cisárskom dvore, prípadne aj najvýznamnejšieho z nich Antonia Abondia (1538—1591), ktorý účinkoval na dvore Maximiliána II. a Rudolfa II., striedavo v Prahe a vo Viedni.

<sup>25</sup> Náklonnosť kremnického protestantského obyvateľstva nemeckého pôvodu si tento panovník mohol vyslúžiť aj tým, že na sneme v Augsburgu roku 1555 sa rozhodne postavil za uzavretie náboženského a občianskeho mieru, čím sa stala evanjelická viera augsburského vyznania rovnoprávna s katolíckou (tzv. Declaratio Ferdinanda).

<sup>26</sup> Takáto kompozičná schéma — pri ktorej sa reliéf portrétnu začína od spodného okraja medaily a nápis je umiestnený po zvyšnom obvode — používa sa v nemeckom medailérstve, s ktorým majú kremnické medaily najviac spoločných znakov, zriedkavejšie (asi 20 % zachovaných medailí). Najčastejšie majú nemecké portrétné medaily nápis po celom obvode. Nápis nie-

kedy je, inokedy nie je plasticky oddelený od stredného poľa medaily. Rozdelenie medaily na vonkajší obvodový kruh s legendou a na vnútorný kruh s reliéfom badať prevažne len na razených medailách, na liatych sa vyskytuje ojedinele.

<sup>27</sup> Po nemecky tzv. „Kalotte“. V prvej polovici 16. storočia ju používali okrem žien aj muži.

<sup>28</sup> Obidve medaily majú priemer 39 mm, sú razené zo zlata a striebra.

<sup>29</sup> VILČEKOVÁ-GERHÁTHOVÁ, M.: c. d., s. 96, dve z nich zaraďuje do skupiny Miscellanea a deväť do skupiny tzv. žetónov. Od neskorších erbových a heslových medailí sa líšia v zásade len malými rozmermi do 30 mm. Osem podobných žetónov sa nachádza už aj v tvorbe Krištofa Füssla.

<sup>30</sup> Na rozdiel napr. od svojho súčasníka Mikuláša Milíča (Nickela Milicza), ktorý bol v Jáchymove najviac preslávený tvorbou biblických medailí. Aj keď jeho medaily majú prevažne dobrú umeleckú úroveň, spôsob zobrazenia na niektorých viac inklinuje do oblasti naivného umenia.

<sup>31</sup> Jáchymovské biblické medaily sa prestali raziť roku 1570. „Pokles těžby v jáchymovských stříbrných dolech v druhé polovině 16. století vede i k zániku biblických medailí, a tím k uzavření tohoto významného období vývoje české historické medaile“ (MÍKOVÁ, Z.: c. d., s. 11).

<sup>32</sup> Abrahám Eisker na erbovej medaile Martina Muncha zobrazil na reverze Adama a Evu pod stromom poznania (nedatované, striebro, 36,5 mm). Joachim Elsholtz vytvoril biblickú Vianočnú medailu roku 1588 (striebro, 52 mm).

<sup>33</sup> Podobne ako jeho predchodcovia zastával Eisker vysoké funkcie v správe mesta. Presný dátum Eiskerovej smrti nepoznáme. Zomrel medzi 12. januárom a 3. májom 1601 (VILČEKOVÁ-GERHÁTHOVÁ, M.: c. d., s. 81; KATZ, V.: c. d., s. 167; MATUNÁK, M.: Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice. Kremnica 1928, s. 146).

<sup>34</sup> VILČEKOVÁ-GERHÁTHOVÁ, M.: c. d., s. 82, sa zmieňuje, že „hranáče“ zaviedol v Kremnici Eisker. Tento tvar sa však už vyskytol aj v tvorbe Krištofa Füssla, napríklad na biblickej medaile z roku 1546 so scénou Zmŕtvychvstania Krista na averze a Veľkonočného baránka na reverze (KATZ, V.: c. d., s. 150, č. 15; HUSZÁR, L. — PROCOPIUS, B.: č. 25. tab. II.).

<sup>35</sup> Nadväzujú na staršie práce kremnických medailérov. Všetky majú okrúhly tvar (nie hranatý), so znakmi a nápismi, ktoré obsahujú meno a hodnosti dotýčnej osoby. Väčšina z nich — z trinásť desiat — sú erbové medaily manželov (čiže na averze je znak, meno a hodnosti viažúce sa na manžela, na reverze viažúce sa na manželku). Medaily sú razené zo striebra, rozmerov od 25 do 41 mm.

\* Starší názov ponechaný na žiadosť zostavovateľa.

## Портрет эпохи Возрождения в творчестве кремницких медальщиков

К числу первых монетных дворов в Средней Европе, отливавших медали, принадлежит монетный двор в Кремнице и Яхимове. И в кремницких художественных изделиях можно проследить постепенное превращение монеты в медаль. Монета чеканилась здесь уже с 20-х годов 14-го века. Кремницкие медали неизвестного автора созданные в период 1508—1528 гг. принадлежат к самым ранним образцам в Европе. Многолетняя традиция чеканки монет в Кремнице объясняет и тот факт, что авторами, создателями медалей эпохи Возрождения были в большинстве местные мастера: Кристоф Фюссель, Лукаш Рихтер, Абрам Эйскер и Иохим Эльсхольц.

По всей вероятности первой медалью Фюсселя был двойной портрет Людовика Второго и его жены Марии (1526 г.) с батальной сценой на оборотной стороне медали. В этих портретах уже чувствуется стремление к характеристике изображаемых лиц; рельеф пластически развит и занимает три пятых поверхности, нижнюю часть ее занимает надпись. Изображение Фердинанда Первого, как рыцаря на коне, полностью отвечает всем критериям этого жанра периода Возрождения. Король изображен как энергичная личность. Рельеф медали отличается пластичностью, пропорциональностью, причем привалирует горизонтальное расчленение. Кроме портретных медалей Фюссель создал и ряд т. н. „чумных“ медалей (первая из них относится к 1530 г.), с характерным расчленением на верхнюю часть с изображением отдельных сцен и нижнюю с надписью; им были созданы и другие медали на религиозные темы. Многофигуральные сцены из Библии изображены на фоне природы или же архитектуры периода Возрождения. В своем большинстве эти медали круглые, исключение представляют ограниченные медали. Медали Флюс-

сель не авторизированы. Фюссель, почетный гражданин Кремнице, умер в 1561 году.

Лукаш Рихтер, преемник Фюсселя, главный чеканщик кремницкого монетного двора, работал в период 1557—1579 гг. Его портретные медали принадлежат к числу краснейших в Средней Европе. Их отличает стремление к реализму, индивидуализации. Его портреты не страдают монументальной статичностью. Кроме верности портрета их отличает и определенный психологизм (Коронационная медаль 1563 г.). Переходы между углублениями и выпуклостями на них выразительны, портрет как бы приподнят над плоской поверхностью. Портреты представителей буржуазии, по сравнению с вышеупомянутой коронационной медалью, отличаются более богатым орнаментом; их задачей было свидетельствовать об общественном положении нового, приходящего к власти класса. По всей вероятности они создавались ad vivum. В характеристике портретируемых лиц Рихтера характеризует искренность, отсутствие стремления к приукрашиванию. В создании медалей на библейские темы прослеживается между Рихтером и Фюсселем явная преемственность. Сцены, однако, ограничены с точки зрения количества участвующих лиц.

С 1570 года преемником Рихтера был Абрам Эйскер. Он специализировался на портретные медали ограниченной формы, которые с художественной точки зрения во многом уступали работам Рихтера.

Работы Иохима Эльсхольца представлены девятью медалями, созданными им в период 1588—1601 гг. На его медалях лица изображены анфас, что в медальерстве представляется наиболее трудной проблемой. В оформлении лицевой стороны медали он отказался от кремницкой традиции расчленения поверхности; оборотная сторона его медалей занята изображением гербов и надписями.

## Das Renaissanceporträt im Schaffen der kremnitzer Medailleure

Zu den ersten mitteleuropäischen Münzstätten, die Medaillen prägten, gehörten die Münzstätten in Kremnitz und Jáchymov.

Auch in Kremnitz kann die allmähliche Genesis der Medaille aus der Münze beobachtet werden, die schon hier ungefähr seit den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts geprägt wurde. Die kremnitzer Medaillen aus den Jahren 1508—1525 von einem unbekanntem Autor gehören zu den frühesten in Europa. Bei der langfristigen Münztradition wirkt es nicht überraschend, dass die Schöpfer der kremnitzer Renaissance-medailleuren beinahe ausschliesslich Autoren heimi-

scher Abstammung waren: Christoph Füssl, Lukas Richter, Abraham Eisker und Joachim Elsholtz.

Wahrscheinlich ist das Doppelporträt Ludwigs II. und seiner Gattin Maria aus dem Jahre 1526 mit einer Kampfszene auf dem Revers Füssls erste Medaille. Die Porträte zeichnen sich schon mit dem Bestreben um Charakteristik der Personen mit einem plastisch entfalteten, fein abgestuften Relief aus, das drei Fünftel der Fläche einnimmt, während der untere Teil mit Text ausgefüllt ist. Die Auffassung des Ferdinand I. als eines Ritters zu Pferd ist schon ausgesprochen im Stil der Renaissance. Der Herrscher ist als eine ener-



gische Persönlichkeit dargestellt. Das Relief ist plastisch entwickelt, proportionell ausgewogen, mit Betonung einer horizontalen Gliederung. Ausser Porträtmedaillen schuf Füssl auch Pestmedaillen (die erste aus dem Jahre 1530) mit typischer Gliederung, auf dem oberen Teil mit Szene und auf dem unteren Teil mit Text, sowie auch andere Medaillen mit religiöser Thematik. Die mehrfiguralen, in die Natur oder Renaissancearchitektur eingesetzten Szenen stellen eine biblische Handlung dar. Die meisten sind rund, nur einzelne eckig. Füssl signierte seine Medaillen nicht. Er starb im Jahre 1561 als ein geachteter kremnitzer Bürger.

Lukas Richter, Füssl's Nachfolger in der Funktion des Haupteisenschneiders in der kremnitzer Münzstätte, war als Medailleur in den Jahren 1557—1579 tätig. Seine Porträtmedaillen gehören zu den schönsten mitteleuropäischen Werken. Sie zeichnen sich durch das grosse Mass von Vitalität und Bestreben um die individuelle Charakteristik aus. Seine Porträte der Herrscher sind nicht majestätisch regungslos, ausser der naturgetreuen Physiognomie zeigen sie auch den seelischen Zustand (Krönungsmedaille aus dem Jahre

1563). Die Übergänge zwischen den Höhen und Tiefen sind ausdrucksvoll, als ob die Porträte aus der Fläche heraustreten würden. Die Bildnisse der kremnitzer Stadtbürger sind im Vergleich mit der erwähnten Krönungsmedaille dekorativer, sie sollten die gesellschaftliche Stellung der neuantretenden Klasse dokumentieren. Scheinbar wurden sie ad vivum gemacht. In der Charakteristik der Personen ist Richter aufrichtig, er verschönert nichts. Im Schaffen von biblischen Medaillen knüpfte er an seinen Vorgänger an, er reduziert aber die Szenen auf den, bzw. auf die Hauptträger der Handlung.

Richters Nachfolger war Abraham Eisker, seit dem Jahre 1580 Haupteisenschneider. Seine Spezialität waren Porträtmedaillen von eckiger Form, die jedoch das Niveau von Richters Werken nicht erreichten.

Von Joachim Elsholtz sind uns 9 Medaillen aus den Jahren 1588—1601 bekannt. Er benutzte in seinen Porträten die Darstellung en face, die in der Medaillenkunst die schwerste ist. Auf den Aversen mit Porträten verliess er die kremnitzer Tradition der Flächen- teilung, die Reverse füllte er traditionsgemäss mit Wappen und Aufschriften aus.

## Neznámy portrét Karola Batthyányho v Nových Zámkoch

MÁRIA MALÍKOVÁ

Medzi dielami, ktoré venovali Ernest a Danica Zmetákovci Galérii umenia v Nových Zámkoch, nachádza sa aj rozmerný, veľmi kvalitný portrét vojenského hodnostára z druhej polovice 18. storočia.<sup>1</sup> Uniforma charakterizuje zobrazeného, asi 60-ročného muža ako dôstojníka rakúskej armády, vyznamenania — rád Zlatého rúna a veľkokríž rádu sv. Štefana — ako príslušníka vysokej aristokracie. Bohato diamantmi zdobený medailón s portrétom Márie Terézie, ktorý bol iste osobným darom panovníčky, je dôkazom toho, že portrétovaný patrila do okruhu jej najužších spolupracovníkov. Na obraze ne-nájedme nijaký ďalší údaj, ktorý by viedol k identifikácii zobrazenej osoby, jedine na zadnej strane plátna je nalepený — neskorší — lístok s nemeckým nápisom „pravdepodobne Daun“ a so stručným životopisom Daunovým. Porovnanie s inými doloženými portrétmi grófa Leopolda Dauna, vojvodu Márie Terézie, túto domnienku však nepotvrduje, práve naopak. Nielenže vonkajšia podoba nie je presvedčivá, ale Daun nebol nositeľom veľkokríža rádu sv. Štefana, civilného vyznamenania, ktoré Mária Terézia zaviedla roku 1764, zato však bol vyznamenaný veľkokrížom vojenského rádu Márie Terézie, ktorý zase chýba na našom obraze.<sup>2</sup> Na nijakom zo známych Daunových portrétov nevidieť diamantový medailón.

Portrétovaného môžeme jednoznačne určiť pomocou viacerých obrazov, ktoré sa zväčša vynorili za posledné roky pri príležitosti veľkých výstav, usporiadaných v Rakúsku na počesť Márie Terézie a Jozefa II. Podľa týchto portrétov

ide o grófa, neskoršie knieža Karola Jozefa Batthyányho (1697—1772),<sup>3</sup> syna Adama Batthyányho a Eleonóry Starttmanovej, mladšieho brata uhorského palatína Ludovíta Batthyányho. Už ako mladý muž bojoval pod velením princa Eugena Savojského proti Turkom a stal sa čoskoro majiteľom jazdeckého regimentu. Potom nasledovali vojensko-diplomatické misie v Istanbule a Berlíne. V rokoch 1746—1748 sa stal ministrom s plnou mocou v rakúskej časti Nizozemska, teda dnešnom Belgicku. Jeho úlohou bolo predovšetkým brániť toto územie pred Francúzmi, ktorí využili boj Márie Terézie o Sliezske a chceli sa zmocniť krajiny. V tomto čase mal Batthyány už hodnosť poľného maršala a bol rytierom Zlatého rúna. Po Aachenskom mieru ho Mária Terézia odvolala naspäť do Viedne a poverila výchovou svojho prvorodeného syna, budúceho cisára Jozefa II. V jeho službách bol Batthyány až do roku 1763, keď sa vzdal všetkých funkcií a utiahol sa do súkromia. Diamantový medailón mu darovala panovníčka zrejme ako odmenu za jeho výchovateľskú činnosť. Na túto funkciu sa viaže iste aj veľkokríž rádu sv. Štefana, ktorým bol vyznamenaný roku 1765.<sup>4</sup> Vtedy bol Karol Batthyány už kniežatom a majorátnym pánom nad rozsiahlymi majetkami.

Karol Batthyány patrila, podobne ako jeho starší brat, medzi uhorských šľachticov, ktorí boli oddanými podporovateľmi habsburskej politiky. Hodnotenie jeho osobnosti kolíše; nepochybne sú predovšetkým vojenskej schopnosti Batthyányho. Často býva charakterizovaný ako





Jean Pierre Sauvage (?): Karol Batthyány, olej na plátne, po 1765. Nové Zámky, Galéria umenia.



Jean Pierre Sauvage: Karol Batthyány, olej na plátne, 1748. Viedeň, Vojenské historické múzeum. Foto Vojenské historické múzeum, Viedeň.

tvrdý, pedantný vychovávateľ Jozefa II., ktorý mal málo pochopenia pre svojho citlivého, ale aj ťažko zvládnuteľného zverenca. Tomu proti rečí novšia literatúra, ktorá vyzdvihuje jeho starostlivosť a prezieravosť vo vedení budúceho panovníka.

Medzi portrétmi, ktoré priamo alebo nepriamo súvisia s obrazom v Nových Zámkoch a pomáhajú ho bližšie určiť, musíme spomenúť predovšetkým jeho pomerne vernú kópiu, ktorá sa nachádza v súkromnom majetku v Güssingu v Rakúsku. Obraz sa objavil roku 1980 na výstave „Rakúsko za doby cisára Jozefa II.“ v Melku.<sup>5</sup> Jeho autorom je neznámy kopista 18. storočia stredných kvalít. Nás tento obraz zaujíma predovšetkým pre identifikáciu zobrazenej osoby. V tom istom roku 1980 sa vynorili ďalšie dva portréty Karola Batthyányho na výstave „Mária Terézia ako uhorská kráľovná“ v zámku Halbturn pri Eisenstadte. Obidva vznikli zrejme

ešte za života Batthyányho, ich autori sú dosiaľ anonymní. Na prvom z nich<sup>6</sup> je Batthyány zobrazený v tom istom postoji ako v Nových Zámkoch. Zmena sa týka len obleku – tentoraz má oblečené brnenie, cez ktoré je prehodený červený plášť, podšitý leopardou kožušinou, a veku – Batthyány je na tomto obraze podstatne mladší. Na hrudi mu visí Zlaté rúno, ostatné vyznamenania chýbajú. Obraz je slabých kvalít, nesie všetky znaky schematickej práce kopistu.

Kým na všetkých doteraz spomínaných obrazoch je Batthyány zobrazený len po kolená, na ďalšom rozmernom plátne, ktoré bolo takisto vystavené v Halbturne, je znázornený v celkovej postave.<sup>7</sup> Súvislosť tohto obrazu s predchá-



J. P. Sauvage – G. A. Müller: Karol Batthyány, mezzotinta, po 1748. Keszthely.



dzajúcim je zrejma nielen v rovnakej póze, ale aj v oblečení: v brnení a plášti. Ani v tomto prípade schopnosti autora nedosahujú pozoruhodnejšiu úroveň.

Doteraz nepublikovaný je iný portrét Batthyányho, ktorý sa nachádza v zbierkach Vojenského historického múzea vo Viedni.<sup>8</sup> Tentoraz nie je autorom obrazu slabý kopista, ale maliar značných kvalít. Aj na tomto obraze vidíme Batthyányho v známom frontálnom postoji, s ľavou rukou v bok. V zdvihnutej pravici drží maršalskú palicu, ktorú opiera o stolík v popredí. Znázornený je vo veku 40–50 rokov, oblečený v tmavom brnení, na ktorom visí stužka so Zlatým rúnom, cez ľavé plece má prehodnený tmavošarlátový plášť, podšitý leopardou kožušinou.

Autorom portrétu je podľa signatúry na zadnej strane obrazu Jean Pierre Sauvage, dvorný portretista kniežaťa Karola Alexandra Lotrinského, švagra Márie Terézie, ktorý bol v rokoch 1744–1780 guvernérom rakúskeho Nizozemska, a tak predstaveným Batthyányho počas jeho pôsobenia v tejto krajine. Portrét vznikol podľa signatúry roku 1748 v Bruseli, teda krátko pred návratom Batthyányho do Viedne. Vojenský charakter zobrazenia zodpovedá činnosti grófa v Nizozemsku, jazdecká bitka, znázornená v pozadí obrazu, vzťahuje sa iste na boje Batthyányho s Francúzmi.

O autorovi obrazu nie je dosiaľ veľa známe.<sup>9</sup> Sauvage bol predovšetkým maliar reprezentačných portrétov. Suverénnosť zobrazenia a virtuozita v zvládnutí detailov a celku svedčia o jeho značnej skúsenosti na tomto poli. Údajne dostal Sauvage aj titul dvorného portretistu Márie Terézie, jeho činnosť v tomto smere sa asi vzťahovala iba na Brusel, o priamych objednávkach viedenského dvora zatiaľ nič nevieme.

Sauvageov obraz slúžil ako predloha pre rozmernú mezzotintu grafika Müllera, ktorá sa dnes nachádza v Keszthely v Maďarsku.<sup>10</sup> Jej autor, ktorého môžeme stotožniť s viedenským rytcom Gustavom Adolfom Müllerom,<sup>11</sup> zameral sa na detailne verný grafický prepis obrazu, nevedel však pretlmočiť suverénnosť zobrazenia a oduševnený výraz tváre.

Portrét Batthyányho vo Vojenskom historickom

múzeu vo Viedni je doteraz jediný zistený obraz tohto umelca, ktorý sa nachádza v Rakúsku. Môžeme v ňom vidieť nielen priamu predlohu pre Müllerovu grafiku a pre jeden z obrazov vystavených roku 1980 v Halbturme, ale aj východisko pre všetky doteraz spomínané portréty Batthyányho včítane obrazu v Nových Zámkoch. Kým však ostatné práce sú málo významné kópie, obraz v Nových Zámkoch sa svojou kvalitou vyrovná obrazu vo Vojenskom historickom múzeu vo Viedni. O kópii v tomto prípade nemôžeme hovoriť, ale jeho súvislosť so Sauvageovým obrazom, ktorý vznikol takmer o 20 rokov neskôr, je zrejma. Pri dôkladnejšom porovnaní oboch obrazov prekvapí nápadná podobnosť v maliarskom rukopise a v stvárnení detailov. Môžeme preto predpokladať, že novozámocký portrét vznikol takisto v dielni Sauvagea. Keďže o pobyte tohto umelca vo Viedni nie je nič známe, objednal si Batthyány aj tento druhý portrét asi priamo v Bruseli. Sauvage sa v koncepcii obrazu vrátil k svojmu prvému dielu. Zmeny, ktoré urobil, sú príznačné pre všeobecnú zmenu v poňatí oficiálneho portrétu a súčasne vystihujú aj zmenu v živote Batthyányho. Kým roku 1748 stojí na čele vojska, ktoré bráni rakúske Nizozemsko pred náporom Francúzov, o dvadsať rokov neskôr je už „generálom na penzii“, bohato dekorovaným vysokými vyznamenaniami, ale bez vplyvu a výkonnej moci. Kým na prvom obraze je Batthyány heroizovaný ako vojvodca, v neskoršej práci napriek vojenskej uniforme pôsobí oveľa civilnejšie. Anachronické brnenie s dekoratívnou šarlátovou drapériou plášťa nahradil tu umelec verne stvárným odevom, tmavú dramatickú farebnosť jasnými, pestrými „slávnostnými“ farbami.

Značné časové rozpätie medzi obidvoma obrazmi sa prejavilo, prirodzene, aj v zobrazení tváre portretovaného. Vekový rozdiel a zmena v životnej situácii Batthyányho sú v tvári dobre vystihnuté. Na novozámockom diele prekvapí však v tejto časti obrazu odlišný duktus štetca a opisná, pedantná modelácia, ktorej chýba verba Sauvageovej prvej podobizne. Maľba hlavy vôbec nezodpovedá virtuóznej ruke bruselského dvorného umelca, skôr úzkostlivej práci kopistu.

Zobrazenie hlavy Batthyányho na neskoršom obraze môžeme dať do súvislosti s iným známym portrétom Karola Batthyányho, ktorý sa nachádza v zbierkach Rakúskej galérie vo Viedni.<sup>12</sup> Obraz bol pôvodne zaradený do okruhu Martina van Meytens, neskôr presvedčivo pripísaný Františkovi Antonovi Palkovi.<sup>13</sup> Batthyány je tu zobrazený len do pásu, vo vojenskej uniforme, ktorá pripomína novozámocký obraz, v postoji, ktorý sa trochu odlišuje od ostatných, doteraz spomínaných obrazov. Popri ráde Zlatého rúna vidieť na hrudi maršala známy diamantový medailón, veľkokriž rádu sv. Štefana ešte chýba. Podľa toho vznikol Palkov obraz pred novozámockým portrétom, asi na začiatku šesťdesiatych rokov. Na Palkovom obraze je Batthyány napriek vojenskej uniforme zobrazený takisto bez pátosu, „civilne“. Citlivo stvárnené črty starnúceho maršala prezrádajú pozorného pozorovateľa, ktorý sa neuspokojí s povrchným zachytením fyziognomických zvláštností, ale vie cez ne charakterizovať ľudské vlastnosti portretovanej osoby.

Pri porovnaní oboch obrazov vidíme, že maliar, ktorý namaľoval hlavu na novozámockom obraze, poznal Palkov obraz a že ho použil ako predlohu pre svoju maľbu. Jeho zobrazenie Batthyányho zostáva však na povrchu, pri pausálnom stvárnení podoby nedosahuje úroveň Palkovej práce.

Konštatovanie vplyvu Palkovho obrazu na portrét Batthyányho v Nových Zámkoch, o ktorom sa môžeme súčasne domnievať, že vznikol v Sauvageovej dielni v Bruseli, len zdanlivo komplikuje genézu tohto portrétu. Práve naopak, tento fakt pomáha rekonštruovať vznik neskoršej podobizne.

Rok 1765, v ktorom bol Batthyány vyznamenaný veľkokrižom rádu sv. Štefana, môžeme pokladať za terminus post quem pre vznik tejto podobizne, ktorá azda so spomínanou udalosťou priamo súvisí. Sauvageov obraz z roku 1748 zrejme natoľko zodpovedal predstavám maršala o reprezentačnom portréte, že sa pri ďalšej objednávke tohto druhu znova naňho obrátil. Opakovanie celkovej koncepcie podobizne na novom obraze bolo možno vysloveným želaním Batthyányho, ktorý iste poslal do Bruselu podrobné



František Anton Palko: Karol Batthyány, olej na plátne, 1760–1765. Viedeň, Rakúska galéria. Foto Rakúska galéria.

inštrukcie, ako má nový portrét vyzeráť. Nielen to, Batthyány poslal zjavne aj predlohu pre namaľovanie vojenského obleku a na presné zachytenie všetkých vyznamenaní. Predloha bola potrebná aj na zobrazenie Batthyányho tváre a tu sa zrejme použila Palkova práca, a to buď priamo dielo z Rakúskej galérie, alebo iný, dosiaľ neznámy portrét. Sauvage potom namaľoval celý obraz a hlavu dal kopírovať niektorému zo svojich pomocníkov. Iná, podľa nášho názoru pravdepodobnejšia verzia je tá, že Sauvage namaľoval obraz podľa Batthyányho želania okrem hlavy a že tú vo Viedni domaľoval podľa Palkovho obrazu neznámy domáci maliar slabších kvalít. Takýto postup pri vzniku portrétu nebol v tom čase ojedinelý. Analogickým prípadom je známy skupinový portrét Karola VI. a grófa Gundackera Althanna z roku 1728, ktorý objednal Althann u Francesca Solimenu v Neapoli. Solimena namaľoval celý obraz okrem hláv



Hyacinthe Rigaud: Jozef Václav Liechtenstein, olej na plátne, 1740. Vaduz, súkromný majetok. Z katalógu výstavy Maria Theresia und ihre Zeit. Wien 1980.

osôb, ktoré potom domaloval do hotového obrazu viedenský dvorný maliar Auerbach.<sup>14</sup>

Obidva portréty Karola Batthyányho od Sauvagea majú okrem svojej umeleckej úrovne aj význam kultúrno-historický. Prispievajú k objasneniu vzťahu dvoch kultúrnych centier — Viedne a Bruselu — v tomto období, o ktorom sú dosiaľ práve v oblasti výtvarného umenia minimálne znalosti. Navyše sú charakteristickým príkladom pre dlhé tradovanie raz nájdených formulácií v portrétnej tvorbe. Postoj Batthyányho — ľavá ruka v bok a pravá opierajúca maršalskú palicu o predmet v popredí, zväčša stolík, drapéria naznačená v pozadí a vojenská scéna, ktorú vidieť na ľavej strane obrazu — je pri zná-

zornení vojenského hodnostára v období baroka veľmi častý. Tento psychologicky veľmi presvedčivý postoj, ktorý dobre charakterizuje veliteľa, poznáme už v 17. storočí; na jeho formulácii sa zúčastňovali umelci ako Van Dyck a Frans Hals,<sup>15</sup> jeho definitívnu a záväznú podobu v epoche neskorého baroka vytvoril Hyacinthe Rigaud. V 18. storočí vznikol potom celý rad portrétov tohto typu, ktoré niekedy obmieňali pôvodne frontálny postoj aj do 3/4 profilu.<sup>16</sup> Východiskom bol Rigaudov portrét kniežata Louisa Antoina d'Antin z roku 1710, ktorý bol vo svojej dobe veľmi populárny a často sa kopiroval.<sup>17</sup> Toto dielo sa stalo toposom aj v tvorbe Rigaudovej, umelec sa k nemu viac ráz sám vrátil. Jeho koncepciu použil aj v portrétach dvoch príslušníkov vysokej rakúskej aristokracie, ktorí sa počas svojho pobytu v Paríži dali od vtedy už presláveného umelca zobrazíť. Roku 1729 vznikol portrét grófa Filipa Sinzendorfa, ktorý je na ňom znázornený v ornate rytiera Zlatého rúna.<sup>18</sup> Roku 1740 portrétoval Rigaud knieža Jozefa Václava Liechtensteina, v tom čase vyslanca v Paríži, jedného z najznámejších maršalov Márie Terézie.<sup>19</sup>

Liechtensteinov portrét, ktorý je v koncepcii osobitne blízky obrazu Batthyányho z roku 1748, nachádzal sa v štyridsiatych rokoch 18. storočia už vo Viedni a možno priamo ovplyvnil predstavu Batthyányho o jeho vlastnej reprezentačnej podobizni. Sauvage použil potom skutočne tú istú kompozíciu vo svojom vlastnom obraze, sústredil sa však viac na portrétovanú osobu a značne zjednodušil dekoratívny aparát podobizne. Pompéznosť Rigaudovho diela ustúpila tu vecnejšiemu a súčasne dramatickejšiemu poňatiu, v čom sa zrejme prejavil vplyv juhonizozemského prostredia. V portrète, ktorý vytvoril po roku 1765, potom sa dôraz presúva na vecnosť, heroizácia portrétovaného zrejme už nezodpovedá duchu doby. Tieto dobou a prostredím podmienené zmeny sa však viažu na konštantný typ, ktorý sa formuloval na začiatku barokovej epochy a pretrval až do jej zániku.

## Poznámky

<sup>1</sup> Olej na plátne, výška 142 cm, šírka 112 cm, neznačený, v pôvodnom barokovom ráme. Kúpený asi pred 10 rokmi zo súkromného majetku v Žiline.

<sup>2</sup> THADDEN, F. L.: Feldmarschall Daun. Wien—München 1967.

<sup>3</sup> BINDER, S.: Carl Graf Batthyány, nachmals Fürst, Feldmarschall, Minister der Niederlande und Erzieher Joseph II. Wien 1976 (dizertácia viedenskej univerzity).

<sup>4</sup> Podľa dr. L. Popelkovej z Vojenského historického múzea vo Viedni, ktorej ďakujem za všestrannú podporu pri práci na tomto článku.

<sup>5</sup> Olej na plátne, výška 132 cm, šírka 92 cm, neznačený. Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Wien 1980, s. 326, č. kat. 23. Katalóg výstavy v Melku.

<sup>6</sup> Olej na plátne, výška 152 cm, šírka 126 cm, neznačený, súkromný majetok. Pozri Maria Theresia als Königin von Ungarn. Eisenstadt 1980, s. 165, kat. č. 48, obr. č. 14. Katalóg výstavy v Halbturme.

<sup>7</sup> Olej na plátne, výška 212 cm, šírka 123 cm, neznačené. Budapest, Národné múzeum, portrétna galéria (Képcsárnok), inv. č. 559. C. d. v pozn. 6, s. 177, kat. č. 106.

<sup>8</sup> Olej na plátne, výška 140 cm, šírka 114 cm, značený vzadu: „J. P. Sauvage pinx Bruxelles, Anno 1748“. Viedeň, Vojenské historické múzeum (Heeresgeschichtliches Museum), inv. č. BI 18.803.

<sup>9</sup> Pozri predovšetkým staf v Thieme-Becker Künstlerlexikone a tam citovanú literatúru. Novšie práce o Sauvageovi nepoznám.

<sup>10</sup> Keszthely, Helikonkönyvtár (býv. Festetichova zbierka), 160,7 × 96,4 cm (tlačené z troch platní), značené: „Sauvage pinxit Bruxellis, Müller SCRQ Majestatis Calcogr. Sc. Viennae“. Za upozornenie na toto dielo a za sprostredkovanie fotografie vďačím dr. G. Galavicsovi, Budapešť.

<sup>11</sup> Narodil sa 1694 v Augsburgu, zomrel 1767 vo Viedni. Pozri Thieme-Becker Künstlerlexikon.

<sup>12</sup> BAUM, E.: Katalog des Österreichischen Barockmuseums. Wien 1980. Zv. 2, s. 544, č. kat. 389, obr. na s. 543.

<sup>13</sup> SCHWARZ, H.: Franz Anton Palko als Bildnismaler. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 6, 1962, č. 50, s. 27, pozn. 5.

<sup>14</sup> Dnes v Umeleckohistorickom múzeu (Kunsthistorisches Museum) vo Viedni. STIX, A.: Die Aufstellung der ehemals kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im 18. Jahrhundert. Museion, 3, 1922, s. 13, obr. č. V.

<sup>15</sup> Pozri MANQUOY-HENDRICKX, M.: L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné. Bruxelles 1956, obr. č. 102/III; ROSENBERG, J. — STIVE, S. — TER KNILE, E. H.: Dutch Art and Architecture 1600 to 1800. The Pelican History of Art, 1966, obr. č. 19. Tento typ v 17. storočí už v Rakúsku poznali (pozri grafický list Kristofa Weigela s portrétom grófa Wiericha Dauna, repr. in: DIEMER, C.: Balthasar Ferdinand Moll und Georg Raphael Donner. Die Portraitreliefs im Österreichischen Barockmuseum und ihre Vorbilder. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 21, 1977, č. 65, s. 70, obr. č. 2).

<sup>16</sup> Porovnaj napr. portrét grófa Samuela Schmettau od Antoina Pesne z roku 1747 v Berlíne; MRAZ, G.: Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten. München 1979, s. 46.

<sup>17</sup> ROMAN, J.: Le Livre de Raison du peintre Hyacinthe Rigaud. Paris 1919, s. 153 a n.

<sup>18</sup> LOSSKY, B.: Portraits autrichiens dans l'oeuvre de Rigaud et de Tocqué. Gazette des Beaux-Arts, 100, 1958, č. 52, s. 81 a n., obr. č. 1. Obraz je dnes v Umeleckohistorickom múzeu vo Viedni.

<sup>19</sup> ROMAN, J.: c. d., s. 218; Maria Theresia und ihre Zeit. Wien 1980, s. 277, č. 51,01, obr. na s. 278. Katalóg výstavy v zámku Schönbrunn. Obraz je majetkom Liechtensteinovcov vo Vaduze.

## Неизвестный портрет Карола Баттиани в г. Новые Замки

К числу картин, подаренных Эрнестом Зметаком и Даницей Зметаковой Художественной галерее в Новых Замках, принадлежит и относительно неплохой портрет офицера австрийской армии, написанный неизвестным художником второй половины 18 века. На основе сравнения его с рядом других портретов было можно установить, что на новозамковском портрете изображен фельдмаршал К. Баттиани (1697—1772 гг.). Баттиани был не только талантливым полководцем. В свое время он занимал и важные государственные посты. В 1746—48 гг. он был полномочным министром в Нидерландах, принадлежавших в то время Австрии; позднее Баттиани

был воспитателем будущего императора Йозефа Второго. В 1763 году он, отказавшись от всех постов, переехал жить в свои имения.

Среди многочисленных портретов Баттиани, которые были использованы для его идентификации на новозамковском портрете, особое внимание заслуживает неизвестный до настоящего времени портрет из собрания Военно-исторического музея в Вене, написанный в 1748 году Жаном Пером Сэважем в Брюсселе. Сэваж, придворный живописец герцога Карла Лотринского, губернатора в Нидерландах, написал этот портрет непосредственно перед отъездом Баттиани из Брюсселя в Вену.



Все остальные портреты, включая портрет из Галерен в Новых Замках, находятся в прямой зависимости от портрета Саважа. Однако, если остальные изображения представляют собой лишь копии, то новозамковский портрет по своим качествам никак не уступает венскому. Можно сделать предположение, что автором и этого портрета был Саваж, который, судя по орденам изображенного фельдмаршала, был написан им после 1765 года. Поскольку не существует никаких фактов, свидетельствующих о пребывании Саважа в Вене, можно предположить, что и этот портрет был написан в Брюсселе по заказу, переданному через курьера. Портрет из Новых Замков не только повторяет позу, в которой изображен маршал на венском портрете, но и написан почти тем же мазком, а некоторые детали почти точно повторены. Лишь голова написана гораздо слабее. Вероятно она была дописана менее талантлив-

### Ein unbekanntes Porträt des Karl Batthyány in Nové Zámky

Unter den Werken, die Ernest und Danica Zmeták der Gemäldegalerie in Nové Zámky (Neuhäusel) gewidmet haben, befindet sich auch ein qualitativvolles, jedoch nicht bezeichnetes Porträt eines hohen Offiziers der Österreichischen Armee aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Den Dargestellten kann man anhand von mehreren anderen Gemälden als Feldmarschall Karl Graf (später Fürst) Batthyány (1697–1772) identifizieren. Batthyány war neben seiner erfolgreichen militärischen Laufbahn auch mit hohen Zivilämtern betraut. In den Jahren 1746–1748 war er bevollmächtigter Minister in den österreichischen Niederlanden, danach wirkte er als Erzieher des zukünftigen Kaisers Joseph II. Im Jahre 1763 verzichtete er auf alle seine Ämter und zog sich auf seine Güter zurück.

Unter mehreren Darstellungen des Grafen, die zur Identifizierung herangezogen wurden, verdient unsere besondere Aufmerksamkeit ein bisher unbekanntes Porträt in den Sammlungen des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien, das laut Signatur 1748 von Jean Pierre Sauvage in Brüssel gemalt wurde. Sauvage, der ein Hofmaler des Herzogs Karl von Lothringen, des Gouverneurs der österreichischen Niederlande war, schuf das Bild also kurz bevor Batthyány aus Brüssel nach Wien zurückkehrte. Alle weiteren, im Aufsatz erwähnten Bildnisse sind davon abhängig, das Porträt in Nové Zámky inbegriffen. Während aber die anderen nur als Kopien zu werten sind, ist dieses Werk dem Vorbild gleichwertig. Wir können annehmen, daß das Bildnis, das nach den dargestellten Auszeich-

ungen nach 1765 entstanden sein muß, ebenfalls von Sauvage gemalt worden ist. Da wir von einem Aufenthalt des Künstlers in Wien nichts wissen, entstand das zweite Porträt wohl auch in Brüssel und die Bestellung mußte via Kurier erfolgt sein. Das Porträt in Nové Zámky wiederholt nicht nur die Haltung Batthyánys auf dem früheren Bildnis, sondern ist auch im Duktus des Pinsels diesem sehr ähnlich, manche Details sind fast identisch. Eine Ausnahme bildet der Kopf, der merklich schwächer gemalt ist. Wir nehmen an, daß dieser Teil des Porträts erst nach der Ankunft in Wien von einem schwächeren einheimischen Maler hineingemalt wurde. Als Vorlage diente dabei ein Porträt Batthyánys von Franz Anton Palko aus dem Anfang der 60-er Jahre, das sich heute in der Österreichischen Galerie in Wien befindet.

Die Konzeption beider Porträts von Sauvage folgt einem weitverbreitetem Schema, das sich während des 17. Jahrhunderts entwickelt hatte und dessen gültige Erscheinungsform im Spätbarock Hyacinthe Rigaud schuf. Rigaud bediente sich dieses Typus auch bei seinen Porträts der österreichischen Aristokraten. Im Jahre 1740 malte er das bekannte Bildnis des Feldmarschalls Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein, das möglicherweise Batthyány in seinen Wünschen nach einen repräsentativen Bildnis direkt beeinflusst hatte. Sauvage blieb dann in seinen beiden Porträts diesem Typus treu, wandelte ihn aber, der künstlerischen Tradition der südlichen Niederlande und der späteren Entstehungszeit entsprechend ab.

ungen nach 1765 entstanden sein muß, ebenfalls von Sauvage gemalt worden ist. Da wir von einem Aufenthalt des Künstlers in Wien nichts wissen, entstand das zweite Porträt wohl auch in Brüssel und die Bestellung mußte via Kurier erfolgt sein. Das Porträt in Nové Zámky wiederholt nicht nur die Haltung Batthyánys auf dem früheren Bildnis, sondern ist auch im Duktus des Pinsels diesem sehr ähnlich, manche Details sind fast identisch. Eine Ausnahme bildet der Kopf, der merklich schwächer gemalt ist. Wir nehmen an, daß dieser Teil des Porträts erst nach der Ankunft in Wien von einem schwächeren einheimischen Maler hineingemalt wurde. Als Vorlage diente dabei ein Porträt Batthyánys von Franz Anton Palko aus dem Anfang der 60-er Jahre, das sich heute in der Österreichischen Galerie in Wien befindet.

Die Konzeption beider Porträts von Sauvage folgt einem weitverbreitetem Schema, das sich während des 17. Jahrhunderts entwickelt hatte und dessen gültige Erscheinungsform im Spätbarock Hyacinthe Rigaud schuf. Rigaud bediente sich dieses Typus auch bei seinen Porträts der österreichischen Aristokraten. Im Jahre 1740 malte er das bekannte Bildnis des Feldmarschalls Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein, das möglicherweise Batthyány in seinen Wünschen nach einen repräsentativen Bildnis direkt beeinflusst hatte. Sauvage blieb dann in seinen beiden Porträts diesem Typus treu, wandelte ihn aber, der künstlerischen Tradition der südlichen Niederlande und der späteren Entstehungszeit entsprechend ab.

## K dielu Felixa I. Leichera na Slovensku

ANNA PETROVÁ - PLESKOTOVÁ

V nadväznosti na predchádzajúce obdobie charakterizuje druhú polovicu 18. storočia vo výtvarnom živote Slovenska pretrvávajúca expanzia rakúskeho maliarskeho strediska. Popri Jánovi L. Krackerovi a Franzovi A. Maulbertschovi, vedúcej osobnosti súvekej rakúskej maliarskej školy, boli to okrem iného aj Maulbertschovi spolupracovníci a maliari z jeho okruhu (Jozef Winterhalder, ml., Andrej Zallinger a i.), ktorí tu získavali početné zákazky.

K nim patrili aj viedenský maliar Felix Ivo Leicher (1727–1812), rodák zo sliezkeho Bílovca, Maulbertschov priateľ a spolupracovník, ktorého oltárne obrazy a mytologické kompozície sú rozptýlené po celom území býv. habsburskej ríše – okrem Rakúska najmä na Morave, v Sliezsku a v býv. Uhorsku.<sup>1</sup> Leicher už počas štúdií na rehoľnom piaristickom gymnáziu v Příboře upozornil na seba dekoráciami zhotovenými ku školskému divadelnému predstaveniu tamojšieho maliara Franza A. Schaffera, u ktorého si potom v rokoch 1745–1749 osvojoval základy maliarstva. Od roku 1751 študoval na viedenskej akadémii výtvarných umení, ktorej maliarske oddelenie viedol Paul Troger a na čele ktorej stál v období Leicherových štúdií konzervatívnejšie orientovaný Michelangelo Unterberger. Ako to výstižne postihol a príkladmi doložil L. Slaviček,<sup>2</sup> Leicherov eklektický, no svojsky formovaný prejav spoluurčili okrem akademického východiska s prevažujúcim vplyvom Michelangela Unterbergera ohlasy benátskeho settecenta, módna vlna rubensizmu a nepochybny, i keď u starších bádateľov precenený a jednoznačne

vyzdvihovaný príklad Maulbertschovho umenia.

Na Slovensku sa Leicherovo meno dávalo donedávna do súvislosti len s obrazmi bočných oltárov banskobystrického farského kostola – s obrazom sv. Floriána, Krista na kríži, Smrti sv. Jozefa,<sup>3</sup> resp. aj s obrazom Panny Márie s Ježiškom,<sup>4</sup> ktorý však treba zo štýlovo-kritických dôvodov z Leicherovho oevru vyčleniť.

V našej monografii o maliarstve 18. storočia na Slovensku<sup>5</sup> sme F. I. Leicherovi pripísali ešte ďalší menší obraz Oslávenia sv. Jána Nepomuckého, umiestnený v presbytériu banskobystrického farského kostola. Ako sme zistili dodatočne, pri detailnejšom prieskume, obraz nesie nielen príznačné prvky Leicherovho maliarskeho prejavu (typika svätčovej tváre, gesto rúk), ale aj umelcovu signatúru.<sup>6</sup> Svätec situovaný do bližšie neurčeného priestoru sedí v strojenom vytočení na sivasto-žltastom oblaku v spoločnosti anjelikov a putti. Jeho pretiahnutá krehká, trocha neisto stvárnená postava je zobrazená v ikonograficky tradičnom rúchu. Podlhovastú tvár, pripomínajúcu okrem iného fyziognómiu Krista z oltárneho obrazu Poslednej večere v opavskom dekanskom kostole, lemujú tmavohnedé vlnité vlasy a malá briadka. Okolo hlavy má veniec z piatich hviezdíčiek. Svätčova pravica spočíva na hrudi, ľavica s nervnými prstami je vytočená dľaňou nahor v meravom geste. Pohľad smerom dohora obrátených očí prezrádza extatické vytrženie. Na oblaku je umiestnený svätcov atribút – čierny biret a otvorená kniha, ktorú pridržá jeden z anjelikov. Anjeli s prstom na ústach, ktorý vykukáva





Felix I. Leicher: Oslávenie sv. Jána Nepomuckého — obraz oltáríka v sanktuáriu r. k. farského kostola Nanebevzatia P. Márie v Banskej Bystrici. Okolo 1777. — Olej, plátno, 120 × 76 cm. Znač.: „F. Leicher pinxit“. Foto F. Hideg.

spoza svätcovho chrbta, pripomína legendou tradovanú príčinu svätcovho martýria — zachovanie spovedného tajomstva. Postava osláveného, ktorého tvár je sama zdrojom iracionálnej žiary, a sprievodné anjelske postavičky, situované na pravú stranu obrazovej skladby, sú zvýraznené ešte svetlom dopadajúcim z pravého horného rohu obrazu. Nepestrú farebnú škálu kompozície, určenú svätcovým odevom — čiernou sutanou, bielou rochetou a sivasto-zelenastou superpelíciou, oživuje iba jasnočervená drapéria chrbtom otočeného anjelika. Obraz predstavuje v kontexte Leicherovho diela nepochybne iba prácu slabších kvalít.

Bádateľskej pozornosti dosiaľ unikala aj po-

zoruhodnejšia rozmerná kompozícia, ktorá sa dnes nachádza v objekte rím.-kat. farského úradu v Brezne, sídle niekdajšieho breznianskeho piaristického kolégia. Obraz rámovaný v louis-séznom ráme pochádza z kaplnky býv. kolégia a zobrazuje Videnie sv. Jozefa Kalazánskeho, zakladateľa piaristickej rehole.<sup>7</sup> I keď okolnosti vzniku diela nie sú známe a pokiaľ sa dalo zistiť v ploche maľby, obraz nie je signovaný,<sup>8</sup> podľa štýlovo-kritických znakov možno ho jednoznačne zaradiť do Leicherovho oevru. Je jednou z početných Leicherových variácií tejto ikonografickej témy preferovanej piaristami, s ktorými bol maliar od študentských rokov v úzkom spojení. Podobne ako na mikulovskej verzii, ústredná postava svätca v čiernom rehoľnom habite kľačí na okrúhlym pódiu a je obklopená skupinou žiakov, pripomínajúcich pedagogickú pôsobnosť rehole. Pri svätcových nohách leží otvorená kniha, na okraji pódia rozkvitnutá ruža. Na rozdiel od mikulovského obrazu svätec sa pohľadom a gestom neobracia k deťom, ale s pohnutím prežíva víziu nebeského zjavenia Matky božej s Ježiškom. Mária umiestnená do vrcholu kompozičnej diagonály tróni na oblaku zahalená do bohatého šatu, ktorý pridržajú anjeli. Pitoresknú postavu stojaceho žiacka, primkynajúceho sa na mikulovskej kompozícii tesne k učiteľovi, vystriedal na breznianskom obraze kľačiaci chlapček so zopätými rukami, odetý do zlatisto-okrovastého rúcha. Prosebné gesto a póza charakterizujú aj žiaka v červenom plášti situovaného na pódiu oproti svätcovi. Lokálne určenie obrazu dokladá — rovnako ako na variante pochádzajúcom z kolégia piaristov v Tate — bohato šnurovaný, kožušinou lemovaný uhorský šľachtický šat dvoch detí stojacich v ústraní. Svetelná réžia vyzdvihuje protagonistov výjavu, scénu zalieva zlatožlté svetlo. Paleta prezrádza vplyv benátskeho kolorizmu. Farebné akcenty, ktoré kontrastujú s tmavým odevom svätca, tvoria delikátna ružová a jasnomodrá farba Máriinho rúcha a znelé tóny odevu detí.

V porovnaní s Leicherovým raným mikulovským dielom modelácia figúr i drapérií je tvrdšia, výraz tvárí je schematickejší, maliarsky rukopis hladší a zdržanlivejší, no citovou a fareb-



Felix I. Leicher: Videnie sv. Jozefa Kalazánskeho — dnes voľný závesný obraz v r. k. farskom úrade v Brezne. Približne koniec sedemdesiatych rokov 18. stor. — Olej, plátno, 320 × 172,5 cm. Neznačené (?). Foto T. Leixnerová.





Felix I. Leicher: Vyzdvihnutie ostatkov sv. Jána Nepomuckého z vody — obraz bočného oltára v kaplnke kaštieľa v Ladcoch. Okolo 1760–1765. — Olej, plátno. Neznačené (?). Foto F. Hideg.

no-svetelnou atmosférou obraz patrí do rokokovo orientovanej vrstvy Leicherovej tvorby a možno ho datovať približne do konca sedemdesiatych rokov 18. storočia.

F. I. Leicherovi atribuuje rovnako aj obraz Vyzdvihnutia telesných ostatkov sv. Jána Nepomuckého z vody, z bočného oltára kaplnky Ladeckého kaštieľa.<sup>9</sup> V základnom kompozičnom rozvrhnutí ústredných postáv, ako aj v ich pohybových akciách obraz sleduje námetove tožný grafický list viedenského rytca Jacoba

Schmutzera, vyhotovený podľa predlohy Franza A. Maulbertscha na objednávku svätajánskeho bratstva pri piaristickom kostole vo Viedni.<sup>10</sup> Analogicky na diagonálu je situované svätcové telo, obdobne sú rozmiestnení rybári zúčastnení na záchranej akcii, ako aj postavy mladých rehoľníkov-krížovníkov, ibaže výjav je vysunutý výrazne do popredia; postavu do pol pása obnaženého, chrbtom otočeného rybára reže rám obrazu. Obmenená je postava bradatého biskupa, ktorá na obraze obrátená tvárou k svätcovmu telu, zaujíma miesto po jeho boku. Chýba figúra nesúca baldachýn a vzhľadom na odlišný, polkruhovo uzavretý formát obrazu absentuje aj postava zhora zlietajúceho anjela. V nočnom šere, ktoré zahŕňa scénu, v úzadí sa iba náznakovo črtajú hlavy vedľajších aktérov deja. Maľba je realizovaná v temnej škále, z ktorej sa výrazne vydeľuje iba beloba svätcovej kamže. Oproti predlohe na obraze je značne potlačená maulbertschovská svetelná réžia. Svetlo sa koncentruje na telo mučenika, jeho reflexy iba nejasne vyznačujú tváre postáv nachádzajúcich sa v jeho bezprostrednej blízkosti. K zmene, ktorá hovorí pre Leicherovo autorstvo, došlo aj v typike tváří. Príznačnú leicherovskú fyziognómiu má popri rehoľníkovi a biskupovi najmä hlava svätca nasadená na hrubom krku.

Novoidentifikované obrazy neprinášajú vcelku nové, prekvapivé momenty, ktoré by vybočovali z relatívne vyváženého, nedramatického vývinu Leicherovho maliarskeho prejavu. Sú skôr jeho potvrdením a prispením ku kompletizovaniu súčasných znalostí o umelcovom oevri.

Nevýjasnená ostáva otázka Leicherovho účinkovania v Bratislave. Konfrontácia starších prameňov<sup>11</sup> a terajšieho stavu bádania naznačuje potrebu ešte hlbšie a dôslednejšie preskúmať a analyzovať nielen umelecovu tvorbu, ale aj celý materiál bratislavského maliarstva 18. storočia.<sup>12</sup>

## Poznámky

<sup>1</sup> Intenzívnejšie bádateľské sústreďenie na Leicherovo dielo sa datuje do konca päťdesiatych rokov nášho storočia. Z maďarských historikov umenia mu venovala pozornosť K. Garasová vo svojej súhrnnej monografii o maliarstve 18. storočia v Uhorsku (Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapešť 1955) i v osobitnej štúdií (Felix Ivo Leicher. In: Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts, 1958, Nr. 13, s. 87–103), kde sa ako prvá pokúsila o súpis Leicherovho diela. Z moravských bádateľov prispeli k jeho poznaniu a objasneniu V. Kratinová (Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie. Brno 1968), I. Krsek (Die malerische Dekoration der Piaristenkirche in Nikolsburg. F. A. Maulbertsch und F. I. Leicher. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU), F 12, 1968, s. 79–91; Náčrt dějin moravského malířství 18. století. In: SPFFBU, F 13, 1969, s. 87; Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě. In: SPFFBU, F 25, 1981, s. 13–14) a v poslednom čase najmä L. Slaviček (Felix Ivo Leicher, 1717–1812. Diplomová práca. Brno 1972 a rovnomená dizertačná práca z tohože roku — k dispozícii sme mali iba obrazovú prílohu; Príspevky k poznání díla Felixe Ivo Leichera na severní Moravě. In: Sborník památkové péče v severomoravském kraji. 5. Ostrava 1982, s. 23–67). V rakúskej literatúre eviduje F. I. Leichera okrem iného E. Baumová (Katalog des österreichischen Barockmuseums in Wien I. Wien—München 1980, s. 285–288), zo slovenských autorov A. Petrová-Pleskotová (Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, s. 48, 51; Die austroitalienischen und österreichischen Barockmaler in Slowakei im 18. Jahrhundert — referát na XXV. umeleckohistorickom kongrese C. I. H. A. vo Viedni v septembri 1983, v tlači).

<sup>2</sup> SLAVÍČEK, L.: Príspevky k poznání... Sborník památkové péče v severomoravském kraji. 5. Ostrava 1982, s. 36–37.

<sup>3</sup> GARAS, K.: Magyarországi festészet... Budapešť 1955, s. 160.

<sup>4</sup> Súpis pamiatok na Slovensku. 1. Bratislava 1967, s. 56.

<sup>5</sup> PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Maliarstvo 18. storočia... Bratislava 1983, s. 48.

<sup>6</sup> Signatúra je umiestnená na liste knihy a znie: „F. Leicher pinxit“.

<sup>7</sup> O obraze sme sa prvýkrát stručne zmienili v referáte na XXV. medzinárodnom umeleckohistorickom kongrese vo Viedni v septembri roku 1983.

<sup>8</sup> Rub plátna nebolo možné z technických dôvodov preskúmať.

<sup>9</sup> Kaštieľ dala vybudovať okolo roku 1747 — na starších základoch — rodina Motešickovcov. Nástropná a nástenná maľba kaplnky je signovaná würzburgským rodákom Andreasom Urlaubom a datovaná do roku 1760.

<sup>10</sup> Porovnaj TRISKA, E. A.: Eine Serie von Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes von Nepomuk, gestochen nach Franz Anton Maulbertsch. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 21, Nr. 65, s. 114–157, obr. 84. List predstavuje súčasť postupne realizovaného cyklu a podľa autorky vznikol tesne pred rokom 1762.

<sup>11</sup> Korabinského rukopisný menoslov bratislavských umelcov — publikovaný E. Csatkaim: Pozsonyi képzőművészek és iparművészek 1750 és 1850 között. In: Művészettörténeti Értesítő, 1963, No 1, s. 18–28; BALLUS, P., Pressburg und seine Umgebungen. Bratislava 1823, s. 190.

<sup>12</sup> Korabinského a Ballusovu zmienku o Leicherovom účinkovaní v Bratislave nemožno predbežne jednoznačne vyvrátiť, no vzhľadom na to, že umelca charakterizujú obidvaja autori predovšetkým ako zručného maliara izieb s dobrými znalosťami perspektívy a svetelného maliarstva a výskumy zatiaľ nedoložili nijakú Leicherovu nástennú maľbu, treba ju posudzovať s rezervou. Keďže ani jeden zo spomínaných autorov neuvádza umelcovu krstné meno, nie je vylúčená ani zámena s iným maliarom podobného priezviska. Konkrétne by mohlo ísť o Jozefa Lechnera, ktorý roku 1781 vyzdobil v Bratislave stropy lóží býv. Csákyho divadla (Pozri: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia. In: Ars, 1970, č. 1–2, s. 223–224).

## К творчеству Феликса И. Лайхера в Словакии

Произведения художника Феликса Иво Лайхера (1727—1812 гг.) можно найти по всей территории бывшей габсбургской монархии. Некоторые из них сохранились и в Словакии.

Автор исследования, исходя из анализа стиля, исключает из числа до недавнего времени приписываемых Лайхеру работ одну из картин боковых оltарей приход-

ского костела в г. Банска Быстрица; и наоборот, на небольшой картине в пресвитерии того же костела, которую автор лишь гипотетически приписывал Лайхеру, была обнаружена подпись, свидетельствующая о его авторстве.

Более ценной является большая по размерам неподписанная композиция Лайхера „Видение св. Йозефа

Калазанского“ в коллегии бывшего пиаристического монастыря в Брезне; авторство Лайхера утверждается на основе особенностей стиля. Автор исследования приводит сравнение этой картины с ранее написанной вариацией на эту же тему, находящейся в г. Миколове в Моравии.

Ф. И. Лайхеру принадлежит, по мнению автора, и

картина бокового олтара в часовне замка в Ладцах. Что касается, однако, деятельности Лайхера в Братиславе, автор оставляет вопрос открытым.

Картины, в которых было установлено авторство Лайхера, в общем и целом не вносят ничего нового в оценку характера творчества этого художника.

### Zum Werk von Felix I. Leicher in der Slowakei

Die Werke des Malers Felix Ivo Leicher (1727–1812) sind auf dem ganzen Gebiet der ehemaligen habsburgischen Monarchie zerstreut. Einige von ihnen blieben auch in der Slowakei erhalten.

Einen von den früher Leicher zugeschriebenen Bildern der Nebenaltäre in der Pfarrkirche in Banská Bystrica schliesst die Autorin von seinen Werken aus stil-kritischen Gründen aus; hingegen wurde auf einem kleineren Bild im Presbyterium derselben Kirche auch Leichers Signatur gefunden. Dieses Bild wurde vor kurzem von der Autorin hypothetisch Leicher zugeschrieben.

Bedeutungsvoller ist Leichers unsignierte umfangrei-

che Komposition Vision des hl. Joseph von Kalasanz in dem Kollegium des ehemaligen Piaristenklosters in Brezno, die ihm die Autorin auf Grund der Stilanalyse zuschreibt. Sie vergleicht sie mit Leichers Frühversion dieses Themas in Mikulov in Mähren.

Die Autorin schreibt F. I. Leicher auch das Bild des Nebenaltars in der Kapelle des Kastells in Ladce zu. Dagegen hält sie die Frage betreffend seines Wirkens in Bratislava für ungeklärt.

Die neuidentifizierten Bilder bringen im ganzen keine neuen überraschenden Momente und sie ändern die bisherige Ansicht auf den Charakter von Leichers Schaffen nicht wesentlich ab.





1/1985

## o portréte

Obálku navrhol Ladislav Donauer  
Výtvarný redaktor Oto Takáč  
Zodpovedná redaktorka Beatrica Princová  
Korektorky Mária Kocholová a Klára Rázusová

Prvé vydanie. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej  
akadémie vied, v Bratislave roku 1985 ako svoju 2542.  
publikáciu. Strán 84. AH 9,16 (text 6,81, ilustr. 2,35),  
VH 9,54. Náklad 600 výtlačkov.  
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin

71-009-85  
509/60 09/1  
Kčs 20,- I