



PORTRÉT V TOKU DEJÍN



Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portrétu

Ingrid HALÁSZOVÁ - Erik HRNČIARIK

PORTRÉT V TOKU DEJÍN

Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portrétu

TRNAVA 2018

PORTRÉT V TOKU DEJÍN

Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portrétu

ZOSTAVOVATELIA: Mgr. Ingrid Halászová, PhD.
doc. Dr. phil. Erik Hrnčiarik

RECENZENTI: Mgr. Zuzana Dzurňáková, PhD. (TU v Trnava)
Mgr. Katarína Kolbiarz Chmelinová, PhD. (FF UK v Bratislave)
PhDr. Jan Jílek, PhD. (VČM v Pardubicích)

VYDAVATEL: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Na obálke: Iluzívny pomník rímskych cisárov
(Zbierka SNM - Múzeum Červený Kameň, SNM-MČK, ev. č. R 67; foto. Jozef Tihanyi).

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2018.

Publikácia neprešla jazykovou korektúrou. Za jazykovú úroveň príspevkov zodpovedajú autori.

ISBN 978-80-568-0102-4

OBSAH

PREDHOVOR	5
Lucia NOVÁKOVÁ , GRÉCKY PORTRÉT - MEDZI IDEÁLOM A SKUTOČNOSŤOU	6
Erik HRNČIARIK , FENOMÉN RÍMSKEHO PORTRÉTU - POČIATKY	18
Zuzana CHOVAŇÁKOVÁ , FAJJÚMSKE PORTRÉTY - ŽIVOT V RÍMSKOM EGYPTÉ	26
Miroslava DAŇOVÁ , FAUSTINA MINOR AKO INŠPIRÁCIA PRE RÍMSKU GLYPTIKU - PRÍKLAD PORTRÉTNEJ JASPIŠOVEJ GEMY ZO SEREDE	33
Ingrid HALÁSZOVÁ , PORTRÉT AKO PREDMET TEORETICKÉHO DISKURZU V RANNOM NOVOVEKU - PRÍSPEVOK K OBSAHOVEJ A TERMINOLOGICKEJ PROFILÁCII POJMU	40
Ingrid HALÁSZOVÁ , MALOFORMÁTOVÁ PORTRÉTNÁ SÉRIA UHORSKÝCH KRÁLOV Z POLOVICE 18. STOROČIA A JEJ IKONOGRAFICKÉ PREDLOHY	51
Ingrid HALÁSZOVÁ , HABSBURSKÁ CISÁRSKA IKONOGRAFIA AKO ÚSTREDNÝ PROGRAM VÝZDOBY TZV. DLHEJ SÁLY V PÁLFFYOVSKÉJ REZIDENCII ČERVENÝ KAMEŇ	61
Ingrid HALÁSZOVÁ , PORTRÉTY Z DIELNE FRANSÁ LUYCXA V BÝVALÝCH PÁLFFYOVSKÝCH ZBIERKACH	77
Jozef TIHÁNYI , PORTRÉTY SPIŠSKÝCH STOLIČNÝCH FUNKCIONÁROV Z ROKU 1738	86

PREDHOVOR

Spoločnou tému interdisciplinárne koncipovaného vedeckého zborníka *Portrét v toku dejín. Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portréту*, je portrét ako žáner reflektovaný tak v rámci klasickej archeológie i dejín výtvarného umenia, respektíve ho všeobecne môžeme považovať za dôležitý fenomén spätý s dejinami vizuálnej kultúry.

Už ako názov zborníka prezrádza, jednotlivé texty svojím časovým horizontom preklenujú naozaj dlhé obdobie od zrodu európskeho portréту v gréckej antike zhruba do konca raného novoveku. Zvláštnu pozornosť venujú príkladom z dvoch kľúčových období, ktoré pre individuálny portrét vlastne predstavovali vrchol jeho kultúrnej a spoločenskej popularity: na jednej to bola éra rímskej antiky a potom najmä renesancia žánru v 16. storočí, ktorá na obnovených antických základoch položila novú tradíciu európskeho portréту prakticky až do 19. storočia. Až s nástupom moderných techník a technológií obrazovej reprodukcie, akými boli objav dagerotypie a fotografie, sa význam, charakter a najmä funkcie „klasického“ (človekom, mentálne-hapticky vytvoreného diela) nenávratne zmenili.

Do budúcnosti bude zaujímavé pokračovať v tu načatom diele a predstaviť „osudy portrétného žánru“ až prakticky do súčasnosti. Je totiž celkom evidentné, že portrét sa v nedávnej minulosti stal relevantným predmetom skúmania aj pre ďalšie vedné odbory: napríklad vo filozofii, psychológii, či dokonca medicíne, nerátajúc samotné moderné, postmoderné a súčasné umenie s jeho avantgardnými a multimediálnymi reflexiami portrétného žánru. Aj my ako zostavovatelia tohto zborníka budeme veľmi radi, keď sa nám túto časovú os podarí v budúcnosti opäť interdisciplinárne (v naznačených vedných odboroch a oblastiach výskumu) preklenúť až do súčasnosti podobným monotematickým zborníkom.

V Trnave, marec 2018

zostavovatelia

GRÉCKY PORTRÉT - MEDZI IDEÁLOM A SKUTOČNOSŤOU

Lucia NOVÁKOVÁ

*„...úžasné na tomto umení je to, že slávnych mužov môže urobiť ešte slávnejšími.”
(Plin.Nat.34.74-75)*

Abstract: The art of portrait in the ancient Greek world was the result of bringing together several, at first glance opposing artistic trends, aspiring to idealized, but also realistic imagery. Artists, on the one hand, used abstraction and forms clearly defined already in the Geometric period, on the other, searched for inspiration in nature, desiring to reflect reality as closely as possible. Another key feature of the Greek portraiture art was its communal character. Individual artworks, exhibited almost exclusively in public places, helped to create desired identity of the ancient Greeks. The egalitarian character of the Greek society, dominated by Athens, limited the possibilities of portraying a particular individual. Was it really true? It seems that there were also exceptions. Major changes in portraiture came in the fourth century B.C. In displaying of particular members of society, two main artistic perceptions dominated. The first, related to the public art, extended types of displayed characters. The second, associated with an emphasis on individuals, tried to highlight their uniqueness. Even if images remained typified. In this case, a kind of reduction of the public nature of the Greek portraiture appeared that - perhaps for the first time - freed from its ideological content.

Kľúčové slová: umenie, Grécko, portrét, sochy

Grécka civilizácia, ktorej prínos je viditeľný do dnešných dní, sa rozvíjala v rôznych oblastiach Stredozemného mora. Gréci často prichádzali do kontaktu s odlišnými, v niektorých prípadoch značne staršími a rozvinutejšími kultúrami, ktoré im pomohli dosiahnuť pokrok v oblasti vedy, umenia alebo obchodu. Základom modernej vedy sa stali univerzálne poznatky, odvodené z konkrétnych vedomostí, ktoré často nadobudli už iní. Umenie bolo v antike, tak ako i dnes, sociálnym fenoménom, určeným pre ľudí a podliehajúcim dobovej móde a vkusu. V mnohých prípadoch sa uplatňovali regionálne zvláštnosti, zvýraznené rozmanitosťou gréckeho osídlenia. Definovať samotný grécky portrét nie je jednoduché. Portrétno umenie bolo v gréckom svete výsledkom spojenia viacerých, na prvý pohľad protichodných umeleckých smerov, usilujúcich sa o idealizované a zároveň aspoň čiastočne realistické zobrazenie. Výsledok je možné chápať ako splynutie dvoch umeleckých pohľadov, ktoré sú viditeľné najneskôr od archaického obdobia. Na jednej strane to bolo uplatnenie abstrakcie a tvarov, jasne definovaných už v geometrickom období, na strane druhej zas išlo o hľadanie inšpirácie v prírode a čo najvernejšie odzrkadlenie skutočnosti.

Uprednostňovanie racionálneho nazerania na svet bolo charakteristické pre Iónske osvietenstvo archaického obdobia.¹ Práve tu je možné vidieť sústredenie sa umelcov a „vedcov“ na človeka, tak charakteristické práve pre obdobie antiky, a znovuoobjavené neskôr v humanizme. Ďalšou, pomerne unikátnou črtou gréckeho umenia, prejavujúcou sa v portréte, bol jeho komunitný

¹ Schrödinger/Penrose 1996, 53-68.



Obr.1 Kroisos – archaický kúros, datovaný medzi roky 540-515 pred Kr. Báza sochy nesie nápis: „Postoj a ukáž ľútosť pri hrobe Kroisa, mŕtveho, ktorého zahubil zúrivy Áres, keď bojoval v prvých radoch.“ National Archaeological Museum Athens. Foto: ©Zdeněk Kratochvíl/ Wikimedia Commons.

Obr. 2 Frasiikleia –archaická koré, datovaná medzi roky 550-530 pred Kr. Báza sochy nesie nápis: „Hrobka Frasiikleia. Pannou zostanem naveky nazvaná, namiesto manželstva takýto osud mi určili bohovia.“ National Archaeological Museum Athens. Foto: ©Ophelia2/ Wikimedia Commons.

charakter. Jednotlivé diela, vystavované takmer výlučne na verejných miestach, pomáhali vytvárať predstavu Grékov samých o sebe. Vzhľadom na charakter nálezov, rané zobrazenia konkrétnych osôb sú známe predovšetkým v podobe sôch. Odhliadnuc od skutočnosti, že archaickí *kúroovia* alebo *korai*, slúžiaci ako náhrobky alebo dedikácie v svätyniach, niesli vytesané mená svojich majiteľov (obr. 1, 2), označiť ich za portréty vo všeobecnom ponímaní je sporné.² Chýbajú im jedinečné fyzické črty, na základe ktorých bolo možné identifikovať konkrétnu osobu. To však pravdepodobne ani nebolo ich cieľom. Mali zobrazovať zosnulých takými, akými chceli byť. Výsledkom bolo zobrazenie dokonalého človeka, ktorý bol podobný bohovi, rovnako ako boli v gréckych predstavách bohovia podobní ľuďom. *Héros*, postava vystupujúca v svete ľudí, rovnako ako aj vo svete bohov, bol, čo bola pomerne nezanedbateľná skutočnosť, takmer výhradne Grék.

Sochárstvo, vzhľadom na spracovávanie kameňa a využívanie dekoratívnych prvkov, úzko súviselo s architektúrou. Sochár aj architekt boli často jedna a tá istá osoba. Dva základné architektonické slohy, dórske a iónske, sa začali definovať už v archaickom období, keď postupne dochádzalo k prestavbe monumentálnych, najčastejšie sakrálnych stavieb, do kameňa. Dórske slohy charakterizovali striedne a abstraktné tvary, zatiaľ čo iónski architekti využívali dekoratívne prvky, odvodené najmä z prírody. Rovnako ako v architektúre, tak aj v sochárstve, sa prejavovali odlišnosti medzi iónskymi a dórske archaickými sochami. Iónski *kúroovia* priniesli do gréckeho

² Keesling 2017, 53-60.



Obr. 3 Kúros z Paru, datovaný približne do roku 540 pred Kr. Louvre. Foto: ©Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons. Zdroj: Licencia: Public domain.

ho umenia odchýlky od ideálu, v podobe určitých fyzických nedostatkov (ľahké odutie tváre, väčší telesný objem, vyklenuté brucho), ale aj odlišný postoj a znázornené aktivity.³ Cieľom pravdepodobne nebolo zdôrazniť jedinečnosť vzhľadom na fyzické črty konkrétneho človeka, ale skôr vzhľadom na vyššie spoločenské postavenie znázorneného, čo bola napokon tiež jedna z foriem príklonu k realite (obr. 3). Veď aj idealizovaný portrét bol - vo väčšine prípadov až do helenizmu, kedy sa objavili snahy zachytiť sociálny realizmus - vyhradený pre významné osoby.

Umelecký smer, ktorý sa rozvíjal v pevninskom Grécku, zdôrazňoval dokonalosť a univerzálnosť formy, čo azda súviselo s dominujúcim postavením aténskej spoločnosti, smerujúcej k rovnoprávnemu a rovnocennému postaveniu (*homonoia*) občanov. V iných oblastiach gréckeho sveta, či už vo východnom alebo v západnom Stredomorí, sa pri zobrazení ľudskej postavy častejšie zdôrazňoval jej nadradený vzťah k ostatným členom komunity. Zodpovedalo by to dlhodobej prítomnosti dynastických kultúr v blízkosti gréckych obcí na západnom pobreží Anatólie, alebo pretrvávajúcej vláde gréckych tyranov v *Megalé Hellas*. Prínos gréckeho umenia, ktoré sa nerozvíjalo izolovane, ale prijímalo podnety okolitých etník a pretváralo ich, spočíval v univerzálnom a zároveň unikátnom spojení rôznych prvkov. Bolo prirodzené, že chrám postavený v dominujúcom dórskom slohu často zahŕňal iónske prvky a naopak. Od archaického obdobia k tomu dochádzalo takmer nepretržite.⁴

Za pozornosť azda stojí tiež fakt, že rovnako ako v prípade gréckej architektúry, tak aj v sochárstve, pretrvávala umelecká tradícia doby bronzovej. Pôvod niektorých prvkov dórskeho slohu je odvodzovaný od mykénskej architektúry, zatiaľ čo aiolská (a pravdepodobne tiež iónska) hlavica má svojich predchodcov v značne starších florálnych hlaviciach zo sýrsko-palestínskej oblasti.⁵ Idealizované zobrazenia vládcov, alebo naopak výrazné fyzické črty naznačujúce vyšší sociálny status (zdvojená brada alebo väčší telesný objem poukazuje na fyzický blahobyť), bolo možné vidieť už

³ Işık 2012, 109-138.

⁴ Miles 2016, 211.

⁵ Jones 2002, 353-90; Wright 1992, 433.



Obr. 4 Jazdci na Parthenónskom vlyse, zhotovenom medzi rokmi 443-437 pred Kr. Elginove mramory British Museum. Foto: ©Marie-Lan Nguyen/ Wikimedia Commons.

na egyptských nástenných malbách alebo reliéfoch z mezopotámskej oblasti. V prípade gréckeho umenia veľmi dlho prevažoval jeho verejný charakter. Platilo to aj o funerálnom umení. Náhrobky, či už v podobe archaických sôch alebo klasických reliéfov, neslúžili na uchovanie fyzickej podoby zosnulých pre blízku rodinu, ale naopak zdôrazňovali ich význam pre obec. Sochy *kúroov* a *korai* vystriedali v klasickom období pomerne striedne zobrazenia dokonalých občanov, mužov a žien, ktoré zdôrazňovali ich úlohu v spoločnosti (bojovník, atletický mladík, matka s dieťaťom).⁶

Opis zosnulých - okrem dojímavých slov na rozlúčku - poskytovali niekedy náhrobné nápisy. Vo väčšine prípadov však aj vtedy prikrášľovali skutočnosť: „*Tá, ktorej hlavu vždy zdobili plavé vlnité vlasy, v ktorej prekrásnych očiach žiarili hviezdy, ktorej čelo a tvár boli biele ako sneh, z ktorej sladkých úst znel nežný a kúzelný hlas, ktorej purpurové pery odhaľovali belostné zuby, pri ktorej bola telesná krása spojená so všetkými cnosťami, tá, ktorú pôvabná matka kedysi porodila zdatnému otcovi, Tryfera leží tu v zemi, mala len dvadsať päť rokov.*“⁷ Epitafy, deklarujúce pôvod zosnulých zo strany otca i matky, slúžil i - aspoň určitú dobu - na preukázanie občianskeho pôvodu,⁸ a v určitom zmysle nahrádzali matriku. Priestory sakrálnych okrskov zaplňali bronzové sochy mladých mužov, ktoré niesli mená konkrétnych víťazov v atletických, ale aj múzických súťažiach.⁹ Myrón zhotovil sochu najrýchlejšieho bežca svojej doby, Ladasa, alebo podobizeň Spartana Chionisa, ktorý zvíťazil v Olympijských hrách ešte v siedmom storočí pred Kr. (*Paus.*3.14.3). Myrónovu tvorbu pomohli presnejšie datovať nálezy papyrov z Oxyrynchu, na ktorých boli zaznamenané mená niektorých víťazov Olympijských hier (Timanthes, Lykinos).¹⁰

V prípade bronzových atlétov, ale i zobrazení na náhrobných stélach, jasne prevažovala snaha o znázornenie dokonalého, fyzicky, duševne a intelektuálne zdatného jedinca (*kalokagatia*), ktorý tvoril základ gréckej spoločnosti. V tomto smere bola podoba Grékov v ostrom kontraste k os-

⁶ Novakova 2017, 17-27.

⁷ Ellis 1833, 159.

⁸ Closterman 2007, 633-52.

⁹ Keesling 2017, 81-120.

¹⁰ Grenfell/Hunt 1899, 86.

tatným národom. Negatívny pohľad na barbarov (*barbaroi*) sa dostal do popredia najmä v období bojov s Peržanmi na východe alebo Kartágincami na západe. Napriek značnej idealizácii gréckych postáv, či už v literatúre alebo výtvarnom umení, ich fyzická podoba nemohla byť príliš vzdialená skutočnosti. Najväčší klasickí umelci odvodzovali svoj vzor od prírody (*Plin.Nat.34.61*). Pozoruhodné výsledky dosahovali umelci tradičných sochárskych, ale aj maliarskych dielní na Peloponéze. S narastajúcimi vojenskými víťazstvami Grékov v piatom storočí pred Kr., čoraz viac umelcov pôsobil v službách aténskej polis. Nové impulzy sa do gréckeho umenia dostali s príchodom iónskych umelcov, ktorí opúšťali svoju domovinu už na konci šiesteho storočia pred Kr.¹¹ Rovnostársky charakter gréckej spoločnosti, kde mali dominujúce postavenie Atény, ohraničil možnosti znázornenia konkrétneho jedinca s jeho vlastnými črtami (obr.4). Bolo tomu ale naozaj tak? Zdá sa, že i v tomto prípade existovali výnimky.

Aténčania si zvolili za symbol nového štátneho zriadenia, demokracie, portrétno súsošie dvoch mužov - Harmodia a Aristogeitona (509 pred Kr.). Bronzový pomník, postavený na pamiatku vraždy tyrana Hipparcha (*Thuc.6.56*), bol v staroveku často kopírovaný (obr.5). Pokladá sa za jeden z najstarších verejných portrétov v gréckom svete. Podobizne konkrétnych osôb sa nachádzali na verejných historických maľbách alebo na sochárskych pomníkoch v panhelénskych svätyniach. Pomník eponymných héroov v Delfách zahŕňal okrem Atény, Apollóna a rôznych mýtických postáv aj postavu aténskeho vojvodu Miltiada: „*Je tu Aténa, Apollón a z vojvodcov Miltiadés. Z takzvaných héroov sa tu nachádza Erechtheus, Kekrops a Pandión, potom Leós a Antiochos, Heraklov syn so spojenia s Fylantovou Médou, ďalej Aigeos, z Téseových detí Akamás. Podľa nich boli podľa delfskej veštby pomenované aténske fyly.*“ (*Paus.10.10.1*). Miltiadés bol tiež prítomný – spolu so svojim kolegom Kallimachom – na najoslavovanejšej maľbe v Aténach, znázorňujúcej bitku pri Maratóne: „*Medzi bojovníkmi najviac na maľbe vyniká Kallimachos, ktorého si Aténčania vtedy zvolili za polemarcha, Miltiadés, jeden zo stratégov a napokon hrdina menom Echelos, o ktorom sa zmienim neskôr.*“ (*Paus.1.15.3*).

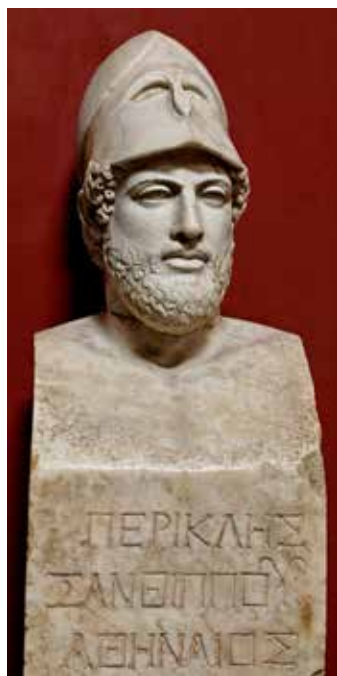
Do akej miery tieto znázornenia zodpovedali skutočnosti, je dnes ťažké určiť. Tieto podobizne (*eikón, andriás*) mohli zobrazovať určité výrazné rysy tváre, ale pravdepodobne neboli v pravom slova zmysle realistické. Predstavovali skôr konkrétne typy ľudí.¹² Antickí autori zvyčajne chválili viac živosť sochy než ich fyzickú podobnosť. Zhotovenie podobizne bola pocta zvyčajne vyhradená osobám po smrti: „*Hovorím o štátnikoch, ľuďoch verejného života. Či si azda básnici neželajú mať po smrti slávu...Aj výtvarní umelci chcú byť po smrti oslavovaní. Prečo asi zachytil Feidias na Palladinom štíte aspoň svoju vernú podobu, keď tam nemohol napísať svoje meno?*“ (*Cic.Tuscul.1.15.34*). Zdá sa však, že súdobá grécka spoločnosť nie vždy posudzovala verejné podobizne vzhľadom na to, či boli postavené za života alebo po smrti, či boli viac realistické alebo skôr idealizované. Prísne posudzovala skôr to, kto mohol takúto poctu získať. Spravidla to boli osoby, ktoré sa určitým spôsobom zaslúžili o blaho polis (*andres agathoi*).

Známy sochár Feidias podľa literárnej tradície čelil obžalobe za to, že na štíte Atény Parthenos zobrazil seba a svojho priateľa Perikla (*Plut.Perik.31.2*).¹³ Podobné obvinenia boli často spájané s bezbožnosťou a mali za následok prísne tresty. Obvinenie proti Feidiovi – s najväčšou pravdepodobnosťou vykonštruované – nedokladá to, že nebolo možné znázorniť konkrétnu osobu za života. Kľúčovou skutočnosťou bolo azda v tomto prípade to, že na to nezískal oficiálny súhlas predstaviteľov obce. Kreslas zhotovil v druhej polovici piateho storočia pred Kr. portrét aténskeho štátnika Perikla v korintskej prilbe, ktorý sa do dnešných dní zachoval v podobe viacerých rímskych kópií (obr.6). Dielo, ktoré nesie štátnikove individualizované znaky ako kučeravá brada alebo plné pery, bolo pravdepodobne zhotovené za jeho života. Bronzovú sochu na aténskej akropole videl ešte Pausaniás (*Paus.1.25.1, 1.28.2*). Pohnuté udalosti konca piateho storočia pred Kr. postavili do popredia predovšetkým vojenských vojvodcov a politikov. Tento trend sa mal ešte viac prehĺbiť v nasledujúcom storočí.

¹¹ Vlassopoulos 2007, 91-111.

¹² Cohen 2012, 472-6.

¹³ Harrison 1966, 107-33.



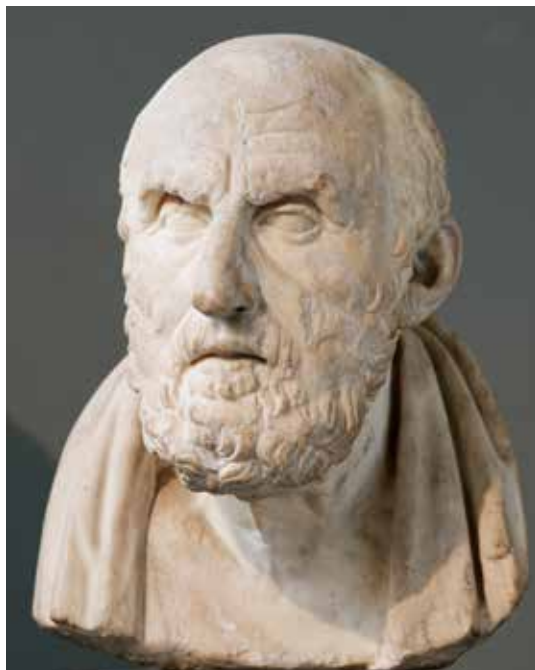
Obr. 5 Aristogeiton. Rímska mramorová kópia bronzového originálu, pripisovaného Kritiovi a Nesiotovi (476-475 pred Kr.). Musei Capitolini - Centrale Montemartini. Foto: © Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons.

Obr. 6 Perikles – mramorová busta nesúca nápis: “Perikles, syn Xanthippa, Aténčan.” Rímska kópia klasického originálu, pravdepodobne od Kresila (430 pred Kr.). Museo Pio-Clementino. Foto: © Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons.

Víťazný monument v Delfách na počesť Spartského víťazstva pri Aigospotamoi (405 pred Kr.) pozostával zo súsošia generála Lysandra, ktorého korunoval Poseidón: „*Oproti týmto sochám sa nachádzajú votívne dary Lakedaimónskych za porážku Aténčanov: Dioskúrovia, Zeus, Apollón a Artemis. Potom Poseidón a Aristokritov Lysandros, venčený Poseidónom. Vedľa stojí Agiás, ktorý Lysandrovi veštil, a Hermón, veliteľ na Lysandrovej vojenskej lodi.*“ (Paus. 10.9.7). Dielo, postavené ešte za Lysandrovho života, mohlo byť Spartskou odpoveďou na spomínaný pomník eponymných aténskeho hroov.¹⁴ Demosthenes uvádza, že ďalším mužom, pocteným verejnou sochou postavenou na aténskej agore - po Tyrannobijoch (tyrannoktonoi)- bol Konón: “*Preto ho jeho súčasníci nielenže zbavili viny, ale postavili mu bronzovú sochu- ako prvému mužovi po Harmodiovi a Aristogeitonovi. Pretože cítili, že po páde vlády Lakedaimonských sa skončila trvajúca tyrania.*“ (Dem.20.70).

Možnosť zachytiť konkrétne osoby ponúkalo umelcom samozrejme tiež maliarstvo. Príkladom bola už spomínaná historická maľba v aténskej Stoi Poikilé. Vyobrazenia konkrétnych postáv, ale opäť bez individualizovaných črt, ktoré sprevádzali obdivné nápisy, boli známe už z vázového maliarstva neskoro archaického obdobia. Obyčajne zobrazovali aristokratických mladíkov z jazdeckého stavu (*hippeis*), ktorí získali obdiv vtedajšej spoločnosti (Leagros). Monumentálna maľba (nástená a dosková) sa cenila viac než vázové maliarstvo. Klasické (a helenistické) diela sa zachovali takmer výlučne v podobe rímskych kópií na nástenných maľbách alebo mozaikách. Maliari často využívali na zobrazenie mytologických postáv živé modely. Zeuxis namaloval Helenu pomocou piatich rôznych ženských modelov. Hetéra Fryné slúžila za vzor maliarovi Apellovi pri maľbe Afrodity *Anadyomene*, vynárajúcej sa z vln, alebo sochárovi Praxitelovi pri tesaní Afrodity

¹⁴ Walter, U. 2006, 1-15. spomína nápis.



Obr. 7 Afrodita Knidská (Ludivisi). Rímska kópia neskoro klasickej sochy zo 4. storočia pred Kr. Museo Nazionale Romano - Palazzo Altemps. Foto: © Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons.

Obr. 8 Chrysippos zo Soli, stoický filozof. Rímska kópia helenistického originálu z konca 3. storočia pred Kr. British Museum. Foto: © Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons.



Obr. 9 Opitá starena držiaca lagynos. Rímska kópia helenistického originálu z 2. stor. pred Kr. Musei Capitolini. Foto: © Miguel Hermoso Cuesta/ Wikimedia Commons.

Knidskej (*Athen.590-1*). Afrodita Knidská býva často pokladaná za najstarší príklad ženského aktu v gréckom sochárstve (obr.7).

Zásadné zmeny v portrétnom umení prinieslo štvrté storočie pred Kr. Neskoro klasické monumentálne umenie stálo na pomedzí medzi dôstojným umením piateho storočia pred Kr. a búrlivým, na vizuálne zobrazenia bohatým helenistickým umením. V zobrazovaní konkrétnych postáv prevládali dva hlavné smery. Jeden, spojený s verejným umením, rozšíril typ zobrazovaných postáv. Okrem štátnikov, vojvodcov a rečníkov,¹⁵ sa do popredia dostávajú zobrazenia umelcov a filozofov, a napokon aj bežných ľudí. Sochy znázorňovali zvyčajne celú postavu. Výraznejšie fyzické črty u známych osobností nemuseli odrážať reality, skôr zodpovedali rozšírenej predstave o danom človeku. To sa od druhej polovice štvrtého storočia pred Kr. postupne menilo (obr.8).¹⁶

Idealizovaná ľudská postava, takmer bez charakteristických atribútov, zostala vhodným spôsobom na znázornenie abstraktných pojmov, súvisiacich s verejnou správou (*polis*, *demokracia*, *dēmos*).¹⁷ Menej je známa skutočnosť, že ulice a námestia gréckych miest lemovali sochy s honorifikačnými nápismi, ktoré dokumentovali významné činy jednotlivých občanov (*euergetai*). V niektorých prípadoch to bola jednoduchá podobizeň úradníka, atléta alebo kňaza, v iných zložitejšie súsošia (*dēmos* korunujúci občana). Tieto sa však zachovali takmer výlučne len v epigrafických dokladoch.¹⁸ Fyzickú podobnosť so živou osobou je v tomto prípade možné opäť s takmer istotou vylúčiť. Súčasne sa rozvíjal súkromný *kult héroov*.¹⁹ Podobné verejné, či skôr občianske pomníky sa stavali o to častejšie, čím sa spoločnosť vyčerpávala vnútornými bojmi a nejednotnosťou. Druhý trend súvisel s narastajúcim dôrazom na jednotlivca, ktorý stále tvoril súčasť *polis* a preto sa s ňou stotožňoval, ale zároveň sa snažil svoju jedinečnosť zvýrazniť.²⁰ Odpoveďou štátu boli niekedy opakujúce sa nariadenia obmedzujúce osobný prepych alebo nákladné náhrobné stavby.²¹

V tomto prípade dochádza k akejsi redukcii verejného charakteru gréckeho portrétného umenia, ktoré sa – možno po prvý krát – oslobodilo od ideologického obsahu. Umelecké diela sa začali ceniť nie pre ich význam pre komunitu, ale kvôli umeleckej hodnote samotnej. Odpoveďou umelcov na súčasnú udalosť sa stala individualizácia, príklon k realizmu alebo naopak snaha o vytvorenie ilúzie. Psychologický portrét, zameraný na vnútorné prežívanie jedinca, charakteristický pre obdobie helenizmu, má svoj počiatok v znázorňovaní emócií neskoro klasického obdobia. Zobrazenie psychologických procesov, alebo naopak ich absencia, boli dôležitým prvkom gréckeho umenia. Archaický úsmev *kúroov* alebo *korai* nie je možné pokladať za výraz vnútorného prežívania, ale skôr za snahu dosiahnuť väčšiu živosť sochy. Idealizujúce umenie klasického obdobia prežívanie bolesti či radosti zo zobrazení Grékov odstránilo. Pokoj na tvárach Hellénov zodpovedal ich dôstojnosti a hrdinstvu. Strach, bolesť alebo aj príliš veľká radosť boli vyhradené barbarom alebo polozvieracím mytologickým bytostiam.

Bojové scény z konca piateho storočia pred Kr., možno aj pod vplyvom udalostí bratovražedných vojen Grékov, už boli charakteristické prežívaním bolesti a utrpenia na oboch stranách, v prípade víťazných Grékov rovnako ako ich protivníkov. Umelci hľadali nové výrazové prostriedky. Pri postavách bohov a héroov pozornosť upriamili na bežné, ale v tomto kontexte neznáme aktivity (odpočívajúci Herakles, Hermes zaväzujúci si sandál). Inokedy zmenili ich zvyčajne zobrazovaný vek (Eros ako dieťa). Odklon od dokonalosti a dôraz na vnútorné prežívanie sa premietli aj do zobrazovania bežných ľudí. Súčasne je viditeľná potreba čo najviac zaujať diváka,

¹⁵ Hansen 1989, 25–72.

¹⁶ Dillon 2012, 61–72.

¹⁷ Nováková/Gúčík 2014, 241–52.

¹⁸ Ma 2013, 5–23.

¹⁹ Novakova 2017, 17–27.

²⁰ Forsén 2006, 71.

²¹ Grossman 2013, 15–6.



Obr.10 Starý rybár (Zomierajúci Seneca). Rímska kópia helenistického originálu z 2. storočia pred Kr. Louvre. Foto: ©Vassil/Wikimedia Commons.

Obr. 11. Portrét Alexandra Veľkého (Hermes Azara), pripisovaný Lysippovi. Busta nesie nápis: „Alexander, syn Filipa, Macedónčan.“ Rímska kópia. Foto: ©Wikimedia Commons.

ktorá zostala charakteristická aj pre nasledujúce obdobie. Jednu z výziev pre neskoré klasické a helenistické umelcov predstavoval vek postáv. Nové možnosti ponúkali dovtedy zriedkavé zobrazenia malých detí alebo naopak starších ľudí. Sochy opitej stareny alebo staršieho rybára, ktoré sa zachovali vo viacerých rímskych kópiách, je možné pokladať za príklad sociálneho realizmu (obr.9, 10). Zachytenie psychológie postáv bolo v tomto prípade pravdepodobne dôležitejšie než podobnosť s konkrétnymi osobami.²² Diskutabilné teda zostáva, či je možné hovoriť o portréte v tradičnom ponímaní.

Výraznejšiu snahu o zdôraznenie jedinečnosti postavy je možné pozorovať aj vo funerálnom umení. Dialo sa tak od konca štvrtého storočia pred Kr. V prípade mužských postáv sa – na rozdiel od ženských – kládol dôraz na ich pokročilejší vek. Individualizované fyzické črty sa prejavovali najmä v zobrazení brady, vlasov, tvaru tváre, ale aj vnútorného prežívania (živost alebo pokoj, uzavretosť a ponorenie sa do seba alebo otvorenosť). Účes je možné niekedy považovať za súčasť umeleckého repertoáru sochára, ktorý nemusel byť nevyhnutne spojený so snahou o dosiahnutie vernejšej podoby.²³ Portrét určený pre súkromné účely sa v dielach antických autorov takmer vôbec nespomína. Nie je možné ho ale úplne vylúčiť, keďže niektorí maliari alebo sochári čoraz častejšie zobrazovali aj bežných ľudí. Sociálno- historické udalosti štvrtého storočia pred Kr. ale smerovali k novej forme vlády, sústredenej do rúk jedného človeka. Jeden z prvých gréckych vládcov, ktorý pochopil význam portrétu pre kráľovskú propagandu, bol Alexander Veľký (**obr.11**). Alexandrovým dvorným maliarom sa stal Apelles (*Plut. Alex.4.2*), sochárom zas Lysippos, ktorý ho sprevádzal na vojenských výpravách. Portréty v glyptike mal na starosti Pyrgoteles.

Práve Lysippovi sa pripisuje autorstvo charakteristických prvkov, ktoré sa prostredníctvom jeho nástupcov, stali ikonografickými prvkami oficiálnych portrétov rímskych cisárov: „Vzhľad jeho tela najlepšie znázorňujú sochy zhotovené Lysippom. Len on jediný ho mohol portrétovať, pretože presne zachoval to, čo neskôr mnohí z jeho nasledovníkov a priateľov napodobňovali, totiž priame držanie krku, ktorý bol trochu nachýlený na ľavú stranu, a výraz v jeho očiach.“ (*Plut. Alex. 4.1*). Alexander

²² Pollitt 1986, 59-78.

²³ Dillon 2012, 217-20.

bol obvykle zobrazovaný ako mladík, pripomínajúci čiastočne héroov (nahota), s dlhými vlasmi v charakteristickom účese s *anastolé*, niekedy držiaci oštep (*Plut.Mor.360d*). Naklonená hlava a živý výraz jeho očí (*pothos*) prezrádzal nepokojného ducha. Často bol portrétovaný v aktivitách, ktoré boli vyhradené pre príslušníkov kráľovského rodu, ako poľovačka alebo jazda na koni.²⁴ Scény zobrazujúce porážku nepriateľa, ktorý leží pod nohami jeho koňa, zodpovedali blízkovýchodnej tradícii zobrazenia víťazného vládcu. Lyssipove portréty Alexandra na koni boli pravdepodobne predlohou pre jazdecké sochy, ktoré boli typické pre helenistických vládcov a rímskych cisárov.

Alexandrove vojenské výpravy, ktoré značne rozšírili vtedajší grécky svet, mali za následok intenzívnu migráciu remeselníkov a umelcov, ktorá sa však začala už o pol storočia skôr. Pausanias zaznamenal, že Skopas tvoril svoje sochy „na viacerých miestach v pevninskom Grécku, ale i v Iónii a Kárii“ (*Paus.8.45.5*). Grécki umelci zhotovovali diela pre miestnych vládcov vo východnom i západnom Stredomorí. Dôležité impulzy pre portrétnu umenie vniesli do gréckeho sveta umelci z Anatólie, pre ktorú bol v tomto období charakteristický ekonomický, kultúrny a politický rozvoj v rámci Iónskej renesancie.²⁵ Reliéfny portrét kárijského satrapu Hekatomna, ktorý bol vyobrazený v kruhu svojej rodiny na bohato zdobenom sarkofágu, patrí k raným príkladom dynastického portrétu.²⁶ Za povšimnutie stojí skutočnosť, že miestni vládcovia a satrapovia boli v rámci anatólskej tradície zobrazovaní v kruhu svojich najbližších. Manželský portrét sa stal dôležitou súčasťou dynastickej propagandy. Portréty kráľovien z dynastie Ptolemaiovcov pripomínali dynastické portréty z juhozápadnej Anatólie, predovšetkým Kárie. Napokon, tieto oblasti boli po dlhý čas úzko kultúrne aj mocensky prepojené. Súčasne, ako sa pozornosť umelcov presúvala na jednotlivcov, zobrazovaných s individuálnymi rysmi a emocionálnym prežívaním, v gréckej, alebo skôr helenistickej spoločnosti sa objavila tiež snaha o zobrazenie ideálneho vládcu, ktorý takýmto spôsobom legitimizoval svoju moc.

Literatura.

Closterman, W. E.: Family Ideology and Family History: The Function of Funerary Markers in Classical Attic Peribolos Tombs. *AJA* 111.4, 2007, 633-652.

Cohen, B.: The Non-Greek in Greek Art. In: Smith, T.J./Plantzos, D. (Eds.): *A Companion to Greek Art*. Chichester, 2012, 456-79.

Dillon, S.: *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects, and Styles*. Cambridge: 2012.

Ellis, H.: *The British Museum: Elgin and Phigaleian Marbles. The Library of entertaining knowledge*. London 1833.

Forsén, B.: The Contribution of the Non-Written Sources. In: Kinzl, K. H. (Ed.): *A Companion to the Classical Greek world*. Chichester 2006, 64-83.

Grenfell, B.P./Hunt, A. S.: *The Oxyrhynchus Papyri*. London 1899.

Grossman, B.J.: *Funerary sculpture*. New Jersey 2013.

Hansen, M. H.: Rhetores and strategoi in fourth-century Athens. In: Hansen, M. H.: *The Athenian ecclesia II: a collection of articles 1983–1989*. Copenhagen 1989, 25-72.

²⁴ Pollitt 1986, 20-5.

²⁵ Henry 2013, 81-90.

²⁶ Konuk 2013, 101-21.

Harrison, E. H.: The composition of the Amazonomachy on the shield of Athena Parthenos. *Hesperia* 35, 1966, 107-33.

Henry, O.: A tribute to the Ionian Renaissance. In: Henry, O. (Ed.): 4th century Karia. Defining a Karian identity under the Hekatomnids. Paris, 2013, 81-90.

İşık, F.: Ionisches bzw. Anatolisches am Polyxena-Sarkophag zur Schöpferkraft der Ionier und Entstehung des 'griechischen' Realismus. In: Bingöl, O. (Ed.): Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal 100 Yaşında. Ankara, 2012, 109-138.

Jones, M.W.: Triglyphs, Tripods, and the Origin of the Doric order. *AJA* 106, 2002, 353-90.

Keesling, C.M.: Early Greek portraits. *Monuments and Histories*. Cambridge 2017.

Konuk, K.: Coinage and identities under Hekatomnids. In: Henry, O. (Ed.): 4th century Karia. Defining a Karian identity under the Hekatomnids. Paris, 2013, 101-121.

Ma, J.: Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World. *Oxford Studies in Ancient Culture and Representation*. Oxford 2013.

Miles, M.M.: The Interiors of Greek Temples. In: Mile, M. M. (Ed.): A Companion to Greek architecture, Chichester 2016, 206-222.

Novakova, L.: Civic landscape of Anatolia: in search of heroes. *Electryone* 5, 2017, 17-27.

Nováková, L./Gúčík, L.: Powerful figures and images: Contribution to Personification of Polis in Hellenistic Art. *Iliria International review* 2, 2014, 241-52.

Pollitt, J. J.: *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge, 1986.

Schrödinger, E./R. Penrose. R.: The Ionian Enlightenment. In: *Nature and the Greeks' and 'Science and Humanism'*, Cambridge 1996, 53-68.

Vlassopoulos, K.: Between East and West: The Greek Poleis as Part of a World-System. *Ancient West and East* 6, 2007, 91-111.

Walter, U.: The Classical Age as a Historical Epoch. In: Kinzl K.H. (Ed.): *A Companion to the Classical Greek world*. Chichester 2006, 1-15.

Wright, G.R.H.: *Ancient building in Cyprus*. Leiden 1992..

Antickí autori:

Athen.: Athenaeus. *The Deipnosophists*, ed. and transl. by Gulick, C.B., London: W. Heinemann 1927.

Cic.Tuscul.: Cicero, M. Tullius. *Tuskulské rozhovory*, prel. J. Hrůša, Praha: Jaroslav Samec 1948.

Dem.: Demosthenes, ed. and transl. by Murray, A. T., London: W. Heinemann 1939.

Plut.Mor.: Plutarchos. *Přátelé a pochlebníci*, prel. Z.K. Vysoký, Praha: Odeon 1970.

Paus.: Pausaniás. *Cesta po Řecku I*, prel. H. Businská, Praha: Svoboda 1973. Pausaniás. *Cesta po Řecku II*, prel. H. Businská, Praha: Rudé právo 1974.

Plin.Nat.: Pliny the Elder. The Natural History, ed. and transl. by J. Bostock and T. Riley, London: Taylor and Francis 1855.

Plut.: Plútarchos. Životopisy slavných Řeků a Římanů II, prel. V.Bahník, A.Hartmann, R.Mertlík, E.Svobodová a F.Stiebitz, Praha: Arista 2003.

Thuc.: Thukydides. Dejiny peloponézskej vojny I-V, prel. P.Kuklica, Martin: Thetis 2010.

Zdroje ilustrácií:

Obr.1. Licencia: CC BY-SA 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kroisos_Kouros#/media/File:Kouros_from_Anabyssos_Kroisos_NAMA_3851_102566.jpg

Obr.2. Licencia: CC BY-SA 4.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phrasikleia_Kore.JP-G?uselang=it

Obr.3 Licencia: Public domain. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kouros_Asclepeion_Paros_Louvre.jpg#/media/File:Head_kouros_Paros_Louvre_Ma3101.jpg

Obr.4 Licencia: Public domain. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Elgin-marblesalpha.jpg>

Obr. 5 Licencia: CC BY 2.5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Aristogeiton_Musei_Capitolini_MC2312.jpg

Obr.6 Licencia: Public domain. https://en.wikipedia.org/wiki/Pericles_with_the_Corinthian_helmet#/media/File:Pericles_Pio-Clementino_Inv269.jpg

Obr.7 Licencia: CC BY 2.5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619_n3.jpg

Obr.8 Licencia: Public domain. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Chrysispos_BM_1846.jpg

Obr.9 Licencia: CC BY-SA 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebria_Capitolinos_02.JPG

Obr.10 Licencia: CC0 1.0 Universal. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_Vieux-P%C3%AAcheur_Salle_du_Man%C3%A8ge_28122016_1.jpg

Obr. 11. Licencia: Public domain. https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_the_Great#/media/File:AlexandreLouvre.jpg

Mgr. Lucia Nováková
Katedra klasickej archeológie FF TU v Trnave
Hornopotočná 23
SK-918 43 Trnava
lucia.novakova@truni.sk

FENOMÉN RÍMSKEHO PORTRÉTU - POČIATKY

Erik HRNČIARIK

Abstract: Portrait and the historical relief are most characteristic demonstration of Roman art. The portrait is the performance of a particular person with its individual features that distinguish it from other people. The aim of this paper is to summarize the assumptions and main developments in the Republican period and Age of August, that have predicted the enormous expansion of this “medium” in the following centuries.

Kľúčové slová: Rím, portrét, Augustus, Rímska ríša

Portrét spolu s historickým reliéfom sú jedným z najcharakteristickejších prejavov rímskeho umenia. Rimania neboli prvými, ktorí ich začali využívať. No napriek tomu ich dokázali tak prispôbiť a kreovať, že sa v ich rukách stali nielen prejavom osobitého štýlu ale najmä nástrojom propagandy. Portrét je v teórii umenia definovaný ako stvárnenie konkrétnej osoby s jej individuálnymi črtami, ktoré ju odlišujú od ostatných ľudí. Spravidla bol určený na vystavenie na verejných priestranstvách na počesť alebo oslavu stvárnenej osoby alebo osôb. Rímsky portrét napríklad na rozdiel od egyptských, etruských alebo gréckych využíva prvky naturalizmu až verizmu v idealizovanom stvárnení a preto o ňom nemožno vždy hovoriť, že bol úplne realistický¹. Pojem „portrét“ je síce odvodený od latinského *protahere* (vytiahnuť), no v antike sa v takomto kontexte nepoužíval. Namiesto toho sa častejšie využívalo označenie *eikon* (gr.) a *imago* (lat.)². Cieľom tohto príspevku je zosumarizovať predpoklady a hlavné vývojové črty v republikánskom a v augustovskom období, ktoré dali predpoklad enormnému rozšíreniu tohto „médiu“ v nasledujúcich storočiach.

V Itálii sa zobrazenie ľudí s individuálnymi črtami objavuje už v orientalizujúcom období u Etruskov. Na rozdiel od iných národov verili že sídlom duše je len hlava, a na jej stvárnenie sa vo svojom umení sústredili najviac. Túto predstavu od nich neskôr preberajú aj Rimania, a preto aj im na zobrazenie konkrétneho človeka stačilo vyhotovenie len jeho portrétnej busty, často bez tela a končatín. V archaickom období sa aj v gréckom sochárstve začínajú postupne objavovať prvé portréty³, avšak na rozdiel od Etrúrie, Gréci zobrazujú celé postavy, keďže verili, že duša nesídlila len v hlave, ale v celom tele. Prostredníctvom juhoitalských gréckych kolónií sa takéto ponímanie stvárnenia človeka rozšírilo aj v Itálii. V Ríme sa s portrétmi na verejných priestranstvách stretávame už v 4 stor. pred Kr. Obyčajne to boli stojace mužské postavy odeté v Tóge a znázorňovali významných predstaviteľov republiky. Okrem oficiálnych portrétov sa čoskoro objavujú sochy zobrazujúce predstaviteľov, ktoré dali zhotoviť rôzne kolégiá, klienti na počesť svojich patrónov. Zaošávajú súkromné portréty, ktoré boli ale zhotovené na vlastnú počesť (napr. „Julius Brutus“ z Kapitolských múzeí v Ríme)⁴.

Otázka vzniku rímskeho portrétu nie je dodnes jednoznačne vyriešená. Podľa jednej skupiny odborníkov by sa mal jeho pôvod hľadať v starom súkromnom funerálnom rituáli zhotovovať po-smrtné masky zosnulých. Svoje tvrdenie opierajú najmä o správy v Polybiovom diele *Historiai*,

¹ Hrnčiarik 2015, 9.

² Schollmeyer 2005, 30.

³ Nováková 2018, 8.

⁴ Kleiner 1992, 13-14.



Obr. 1 Tzv. Togatus Barberiny. © Musei Capitolini Roma-Centrale Montemartini; Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 2 Republikánske portréty vychádzajúce zo starších posmrtných masiek. © Museo Nazionale Romano Roma -Palazzo Massimo alle Terme; Foto: Erik Hrnčiarik.

v ktorom píše o zvyku rímskych aristokratických rodín zhotovovať posmrtné masky zosnulých príslušníkov rodu. Tieto sa nosievali v slávnostnom sprievode tzv. *funus* až na Fórum, kde bola na počesť zosnulého prednesená oslavná reč. Masky sa po tomto obrade ukladali na špeciálne miesto v átriu a počas významných slávností boli rôzne zdobené. Polybiovmu opisu pravdepodobne zodpovedá socha tzv. Togatus Barberiny (obr. 1)⁵. Druhá skupina odborníkov zas tvrdí, že zvyk odnímať pohrebné voskové masky prišiel do Ríma z Grécka a až niekedy v 3. stor. pred. Kr. Podľa nich, v tomto období dochádza aj k zmene formy pohrebných osláv a kreovaniu pohrebného rituálu, ktorý opisuje Polýbius. Rimania si však už dávno predtým na verejných priestranstvách stavali portréty na počesť významných predstaviteľov ríše či rodu a teda s odnímaním posmrtných masiek tento zvyk nemal nič spoločné. Každopádne v neskorej republike bol tento zvyk natolko

⁵ Jedná sa o zobrazenie rímskeho občana, ktorý drží v rukách dva mužské portréty pravdepodobne počas nejakého slávnostného pochodu. To, že všetci traja pochádzajú z tej istej rodiny dokazuje podobná fyziognómia ich tvárí.



Obr.3 Pohrebná stéla z republikánskeho obdobia. © Musei Vaticani; Foto: Erik Hrnčiarik.

vžitý, že o ňom možno hovoriť ako o typickom rímskom⁶. Pravdepodobne pre zlú trvácnosť boli voskové portréty predkov postupne prepracovávané a zhotovované z iných materiálov. Známe sú príklady z terakoty, bronzu ale najmä z kameňa (obr. 2). Po podmanení si východu prichádzajú vo do Ríma veľkom grécki umelci. Mnohí z nich boli veľmi zručný práve v opracovaní mramoru a nachádzajú svoje uplatnenie pri výrobe portrétov, kde prinášajú nové elementy a najmä techniky. Zmienky o ich pôvode nachádzame nielen u antických autorov ale aj priamo na mnohých sochách, ktoré nesú signatúry gréckych sochárov⁷.

Na konci 2. a začiatkom 1. stor. pred Kr. je badať nový impulz vo vývoji portréту. Po podmanení východných oblastí Stredomoria, vzniká medzi rímskymi občanmi skupina veľmi bohatých ľudí, ktorí začínajú napodobňovať štýl helenistických vládcov⁸. Nechávajú sa zobrazovať nahí ako héroovia, či víťazi rôznych atletických pretekov. To, že to neboli len vojaci alebo športovci svedčí napríklad nález sochy tzv. „pseudoatléta“ z bohatej obchodnej kolónie na ostrove Délos. Znázorňuje muža s atletickým telom, ale s hlavou, na fyziognómii ktorej vidieť, že je starší a má individuálne črty typické pre Rimanov. Táto móda stvárnenia atlétov/heroov s naturalisticky vypracovanou hlavou sa veľmi rýchlo rozšírila aj do Itálie. Z na konca 1. stor. pred Kr. pochádza analogický portrét reprezentovaný napríklad tzv. „vojvodcom z Tivoly“⁹. Za druhú skupinu neskororepublikánskych portrétov možno považovať busty vychádzajúce zo starších posmrtných voskových masiek. V prvom rade je na nich vidieť vysoký vek stvárneného. Mnohé z nich majú kruhy pod očami, výrazne prepadnuté líca, hlboké vrásky po celej tvári, krku. Aj napriek tomu, že zobrazené postavy majú

⁶ Drerup 1980, 81-129.

⁷ Richter 1951, 184-191.

⁸ Nováková 2018, 17.

⁹ Naposledy sa tejto problematike venovala C. Hallett (2005).



Obr. 4 Busta Caesara z Egypta. © Altes Museum zu Berlin; Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 5 Livia. Musée du Louvre Paris; Foto: Marie-Lan Nguyen; Licencia: CC-0; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Livia_Drusilla_Louvre_Ma1233.jpg.

zatvorené ústa je vidieť že v nich často už nemajú žiadne zuby. Zaťaté ústa v mnohých prípadoch naznačujú, že zosnulý boli stvárnený tesne po smrti, kedy sa zvykne priviazať sánka aby sa pri „tuhnutí nebožtíkovi neotvorili ústa“. Táto fáza v rámci vývoja rímskeho portréту je označovaná ako verizmus a trvala asi dve až tri generácie¹⁰.

Prechod medzi neskoro republikánskymi a včasne cisárskymi portrétmi tvoria vyobrazenia dvoch významných osobností tohto obdobia: Pompeia a Cézara. O prvom z nich je známe, že bol veľkým obdivovateľom Alexandra Veľkého a chcel sa na neho veľmi podobáť. Je to vidieť aj v stvárnení jeho portréту, najmä na úprave jeho účesu tzv. *anastola*, v podobe bujarých vlasov s upravenou šticou. Ďalej sa na ňom jasne odráža vplyv východu a najmä helenistických majstrov. V jeho pohľade je vidieť vznešenosť spolu s náznakom emócie - úsmevu, ktorý bol typickým znakom helenistického sochárstva. Individuálne črty tohto vojvodu ako malé oči, úzke pery, nadváha, o ktorých vieme z antických prameňov sú mierne potlačené a celý portrét spolu s jemne naklonenou hlavou je v línii typickej pre portréty východných helenistických vládcov¹¹.

V kontraste s portrétom Pompeia stojí portrét Cézara, ktorý býva skôr vyhotovený v starej republikánskej „veristickej“ forme. Cezar je na portrétach stvárnený ako zrelý muž s plešinou, ktorú si snaží zakryť dopredu sčesanými vlasmi. Jeho tvár odráža vnútorné vlastnosti tohto skúseného vojvodu, ktorý už toho dosť prežil a tieto životné skúsenosti sa mu odrazili aj vo výraze a hlbokých vráskach v okolí veľkého nosa a úzkych pier. Cézara je zobrazovaný s dlhým krkom a s charakteristickými dvoma vráskami na ňom. Dodnes sa ale zachovalo len niekoľko desiatok kusov jeho portrétov, a väčšina z nich vznikla až po jeho smrti. Preto mnohé z nich nesú už prvky jeho

¹⁰ Andree 1999, 62.

¹¹ Schweitzer 1948, 124-125.

zidealizovania. Do tejto skupiny možno zaradiť portrét zhotovený z tmavozeleného Egyptského kameňa, dnes uložený v múzeu v Berlíne (obr. 4). Kopíruje síce predošlý typ, je však poznačený miestnou, východnou helenistickou tradíciou. Aj napriek tomu, že je tu Cézár zobrazený s výraznejšími vráskami okolo očí, koreni nosa a líc, portrét nie je až tak veristický. Nemá napríklad až výraznú plešinu, má jemne naklonenú hlavu a jeho výraz pôsobí oveľa viac vznešenejšie. Je jasné, že tento portrét vznikol tesne po jeho smrti na Kleopatrinu objednávku pre Caesareum v Alexandrii. V neskoršom období už úplne pri stvárnení Cézara dochádza k jeho idealizácii, najmä v potláčaní jeho veku v podobe nezobrazenia vrások či plešiny¹².

Augustus si uvedomil, že sa jeho portréty budú distribuovať do všetkých kútov Rímskej ríše a vďaka nim bude možné propagovať nielen jeho myšlienky a celkovo filozofiu nového spoločenského zriadenia. Musel však vytvoriť novú formu oficiálnych portrétov, ktorá zobrazuje v prvom rade jeho ako cisára, ktorý je hlavný predstaviteľ Rímskej ríše a zároveň ju aj zosobňuje. Uvedomil si aké je dôležité vzbudzovať v občanoch povedomie, že nové politické zriadenie sa po jeho smrti neskončí a že v jeho rodine je dostatok silných osobností, ktorí ho budú nasledovať. Preto necháva portretovať aj ostatných príslušníkov jeho rodiny v podobnom štýle ako bol on sám.

Augustus¹³ musel upraviť nielen ich formu ale aj zvýšiť a zefektívniť ich výrobu a distribúciu. V žiadnej verejnej stavbe či už na fóre, bazilike, divadle, chráme a pod. nesmela chýbať socha cisára, ktorá zosobňovala jeho symbolickú všade prítomnosť a bola tiež spájaná so samotným cisárskym kultom. Z tohto vyplynula potreba ich masovej produkcie a rýchlej distribúcie po celej ríši. Je jasné, že cisár nemohol dohliadať na výrobu každého kusu, no na druhej strane mu určite záležalo na ich stvárnení. Ako predlohy oficiálnych portrétov slúžili sochy, ktoré boli vyrábané a umiestňované na verejných priestranstvách v Ríme tzv. prototypy. Obyčajne sa zhotovovali z drahých materiálov a cisárovi ich zvykol darovať senát alebo rímsky ľud. Oficiálna zmena portrétna sa konala len pri výnimočných udalostiach počas vlády, čo nebolo až tak často. Samozrejme pre kopírovanie a ďalšiu distribúciu nových portrétov musel dať povolenie samotný cisár. Preto sa začali pri cisárskom dvore zakladať kopistické dielne, ktoré verne napodobňovali predlohy a rozposielali ich ďalej. Vysoký dopyt po cisárskych portrétoch spôsobil že, v celej ríši vznikali filiálky cisárskych dielní. Tieto dostali už kópiu prototypu portrétna, z ktorej vyrábali ďalšie kusy¹⁴.

Úloha vlastnej propagandy bola po nástupe nového panovníka veľmi dôležitá. Preto si cisár takmer hneď po nástupe nechal vyhotoviť svoj oficiálny portrét, ktorý bol bezprostredne kopírovaný na minciach a na sochách. Zaujímavé je, že najmä ich prvé prototypy sú často podobné portrétnom svojich predchodcov. Nie je to spôsobené len tým, že cisári boli navzájom rodine previazaní a istá podobnosť sa z genetického hľadiska dá predpokladať, ale často sa stávalo, že už hotové staršie portréty nechávali len narýchlo prerobiť a prispôbiť charakteristickým črtám toho nového. Miera vzájomnej podobnosti, závisela od toho ako veľmi sa chcel nástupca podobať na svojho predchodcu. Ak sa snažil zotrvať v nejakej vládnej línii tak sa nechal podobne stvárniť (napr. prvé portréty Septimia Severa sa podobajú na Marka Aurelia), avšak sú aj prípady v ktorých sa nový cisár úplne dištancuje od politiky svojho predchodcu a chce to dať najavo aj prostredníctvom svojho odlišného portrétna (napr. najmä v období vojenských cisárov). Existuje ešte jeden fenomén v stvárnení prvých typov oficiálnych portrétov. Dochádza k nemu najmä vtedy, keď bol cisár vyhlásený mimo Ríma a v hlavnom meste nebol predtým dostatočne známy. V takomto prípade vznikali len na základe opisu, čo často nekorešpondovalo s realitou a preto boli po príchode cisára do Ríma nanovo vyhotovené alebo len prerobené či dotesané.

Tak ako v neskoršej republike aj v cisárstve boli portréty využívané pri zhotovovaní jazdeckých sôch, stojacich alebo sediacich figúrach alebo súsošiach. Popri nich boli veľmi často zhotovované len ako busty, ktorých tvar sa v priebehu storočí menil. Na počiatku cisárstva sú vyhotovené ma-

¹² Kleiner 1992, 45.

¹³ Zankler 1988.

¹⁴ Kleiner 1992, 13.



Obr.7 Augustus typ Prima porta. © Musei Vaticani; Foto: Erik Hrnčiarik.

ximálne tak po kľúčne kosti. Počas juliovsko-klaudiovskej dynastie sa predlžujú a už za fláviovcov sú stvárnené spolu s ramenami. Za trajánovského obdobia sú busty stvárnené až po poprsie a ich predlžovanie pokračuje aj za antoninovského obdobia, kedy sú stvárnené až po brucho. V 3. stor. po Kr. badať návrat k najstarším formám a skracovaniu búst. Telo na nich býva znázornené nahé, ale objavuje sa aj oblečené v tóge s prehodeným paludamentom alebo v brnení (najčastejšie za Hadriána). Oblečením svojich sôch poukazuje cisár na spoločenské postavenie a príslušnosť k istej sociálnej skupine ľudí. Vyobrazením v tóge chcel zdôrazniť svoju blízkosť k senátu a k rímskym občanom, keď ju však mal ale prehodenú cez hlavu symbolizovalo to jeho religióznu funkciu ako najvyššieho kňaza. Ako imperátor sa zas necháva zobraziť v brnení, no a keď bol cisár zobrazený nahý chcel zdôrazniť svoje hrdinské vojenské činy alebo božskosť¹⁵.

Typický rímsky pragmatizmus sa odrazil aj vo výrobe cisárskych portrétnych sôch. Bolo totiž veľmi častou praxou, že po výmene cisára dvore neboli vymenené ich celé sochy, ale len hlavy. Táto forma

¹⁵ Schollmeyer 2005, 43.

sa praktizovala nielen pri bronzových ale aj pri mramorových sochách. Mnohé z portrétov neboli jednofarebné prevažne biele. Mramor bol mnohokrát polychrómne zdobený, avšak do dnešného obdobia sa farby zachovali len ojedinelo a sú výrazne zničené časom. Zaužívanou praxou tiež bolo použitie rôznofarebného mramoru na rozličné časti nielen celej sochy, ale aj samotnej tváre¹⁶.

Počas niekoľko desaťročnej vlády cisára Augusta sa dokončil proces kreovania cisárskeho portréu. Snažil sa vytvoriť prototyp pre znázornenie úspešného vodcu, ktorý prináša nové usporiadanie moci ale najmä mier medzi všetkých obyvateľov ríše. Sám seba sa snaží prirovnať svojmu veľkému vzoru Alexandrovi Veľkému, na ktorého sa chcel aj fyzicky podobáť. Vytvorením nadčasovej formy portréu sa mu podarilo stvárniť ideu večnosti jeho trvania. Aj napriek tomu, že je medzi nimi rozpoznať niekoľko časovo rôznych portrétov je jasné, že použitie jedného typu neskončilo zavedením nového portréu ale všetky tri išli paralelne počas celej jeho vlády a používali sa aj po jeho smrti. Zároveň sa stali vzorom nielen pre portréty príslušníkov jeho rodiny ale aj pre širšie spoločenské vrstvy. Zavedenie nového účesu, či odevu sa čoskoro odráža aj v každodennej móde Rimanov. Táto forma pokračuje počas celého obdobia rímskeho cisárstva. Snaha podobáť sa na cisára je samozrejme najjasnejšie vidieť na portrétoch, rodinných príslušníkov. Za zmienku stoja napríklad portréty Augustových nasledovníkov zachované v Korinte. Ide o portréty Gaia Cézara a Lucia Cézara, ktorých účes, držanie hlavy a jej vyhotovenie verne kopírujú Augustov portrét od Prima porty (obr. 7)¹⁷.

V republikánskom období sa stvárnili len muži a ženy, dodnes sa nezachovali žiadne detské portréty. S verejnými ženskými portrétmi sa stretávame veľmi zriedka a väčšinou sú to ženy - kňažky. Oveľa častejšie sa s ich portrétmi, podobne ako aj s mužskými stretávame v súkromnom, najčastejšie funerálnom kontexte (obr. 3)¹⁸. Vystavenie ženského portréu na verejnom priestranstve a tým oficiálne uznanie zobrazenej ženy bolo totiž v republikánskom období veľmi ojedinelé. Spolu so zastávaním verejných funkcií sa to považovalo skôr za niečo nerímske. Historicky je napríklad doložená socha Corneliie, matky Gracchovcov na portiku Octavie v Ríme. Keďže sa Augustus svojimi činmi aspoň navonok snažil zachovať republikánsky politický systém a tradíciu, bolo pre neho dôležité zdôrazňovať skôr reprezentatívnu formu ženských príslušníčok rodu. Okolo roku 35 pred. Kr. ale dochádza k istému posunu vo vnímaní žien, keď senát priznal verejnú úctu Oktáviauovej (neskôr Augustovej) sestre Octavii a manželke Livii (obr. 6) a nechal im vyhotoviť oficiálne portréty. Paradoxne jedným z motívov k tomuto činu bola potreba vytvorenia protiváhy proti rozmáhajúcemu sa vplyvu v tom čase už Antoniovej milenky Kleopatry, ktorej kultovú sochu dal v Ríme postaviť ešte sám Cézar¹⁹. Neskôr sa aj iným ženám na cisárskom dvore začali častejšie udeľovať verejné uznania v podobe rôznych čestných titulov, zastávaním náboženských funkcií ale aj právom vystaviť na verejnosti ich vlastný portrét. Teda až v augustovskom období dochádza k potrebe definovať pozíciu manželky cisára a zamerať sa aj na jej sochárske stvárnenie. No počas 1. stor. po Kr. to stále nebolo veľmi bežné a až postupne sa začali hojne objavovať ženské portréty, ktoré dali zhotoviť rôzne verejné inštitúcie ako mestá, provincie, kolegiá na počesť cisárovnej alebo jej sprievodu. Dôležitú úlohu pritom zohrávalo najmä inštitucionalizovanie čestných titulov. Ženy okolo cisára mali zosobňovať všetky cnosti a mali byť vzorom pre ostatné ženy v ríši, v čom sa ich aj oni snažili napodobniť. Cisárovna taktiež určovala módné trendy, ktoré je najvýraznejšie vidieť vo vývoji účesu²⁰, ktorý sa veľmi často menil a bol hneď napodobňovaný v širokých vrstvách rímskej spoločnosti. Oveľa viac ako v mužskom portréte hrala v ženských rolu idealizácia. Avšak tak ako tomu bolo aj pri mužoch, i tu sa odrážali všeobecné umelecké tendencie doby. Taktiež bolo dôležité ako bola žena stvárnená v akej polohe, čo mala oblečené a popripade aké atribúty niesla. S postupom času sa právo vystavovať ženský portrét na verejnosti tak zovšeobecnilo, že ho mohli používať aj príslušníčky ostatných necisárskych rodín. Avšak počas celej antiky sa s nimi najčastejšie stretávame vo funerálnom²¹.

¹⁶ Ramage/Ramage 1999, 95.

¹⁷ Boschung 1993.

¹⁸ Nováková 2013, 66-73.

¹⁹ Liverani 2013, 45-49.

²⁰ Kleiner/Matheson 2000.

²¹ Kleiner/Matheson 2000.

Všetky súpomenné fakty dali predpoklad pre vznik a ďalší rozvoj špecifickému fenoménu v rámci rímskeho umenia, ktorý označujeme ako Rímsky portrét. Na koniec je potrebné spomenúť, že sa nerozvíjal len vo forme sôch či búst. S portrétmi sa stretávame na freskách, reliéfoch, drobnom umení, vo funerálnom kontexte a samozrejme aj na minciach. V poslednom prípade sa ešte v republikánskom období objavujú len portréty nežijúci predstavitelia vládnej vrstvy. No už Cézár, bol na minciach po prvý krát zobrazený ako žijúci rímsky vojvodca. Senát mu túto česť preukázal na začiatku roku 44 pred. Kr. Augustus a jeho nasledovníci si však uvedomili, že portréty nielen na minciach sú výborným prostriedkom ich vlastnej propagandy, čo spôsobilo výrazný nárast záujmu produkcie „médií s vyobrazeným portrétom“ v cisárskom období.

Literatúra

- Andreae, B.: Die römische Kunst. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe. Freiburg in Br. 1999.
- Boschung, D.: Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I. Berlin 1993.
- Drerup, H.: Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern. Römische Mitteilungen, 87, 1980, 81-129.
- Hallett, C.: The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 B.C.-A.D. 300. Oxford 2005.
- Hrnčiarik, E.: Rímske umenie I. Rímsky portrét. Trnava 2015
- Kleiner, D. E. E. /Matheson, S. B.: I Claudia II. Women in Roman Art and Society. Austin 2000.
- Kleiner, D. E. E.: Roman Sculpture. New Haven and London 1994.
- Liverani, P.: Cleopatra a Roma. In: Gentili, G. (Ed.): Cleopatra. Roma e l'incantesimo dell'Egitto. Roma 2013, 45-49.
- Nováková, L.: „Ars venustatis.“ Kozmetická starostlivosť v antickom Ríme. In: E. Hrnčiarik/N. Böhlér: Határtalan antikvitas. Budapest 2013, 66-73.
- Nováková, L.: Grécky portrét – medzi ideálom a skutočnosťou. In: I. Halászová/E. Hrnčiarik (zost.): Portrét v toku času. Trnava 2018, 8-19.
- P. Schollmeyer, Römische Plastik. Eine Einführung. Darmstadt 2005.
- Ramage, N. H./Ramage, A: Römische Kunst (von Romulus zu Konstantin), Köln 1999.
- Richter, G. M. A.: Who Made the Roman Portrait Statues -- Greeks or Romans? *Proceedings of the American Philosophical Society* Vol. 95/2, 1951, 184-208
- Schweitzer: Die Bildniskunst der Römischen Republik, figs.117 & 124-5

doc. Dr. phil Erik Hrnčiarik
Katedra klasickej archeológie FF TU v Trnave
Hornopotočná 23
SK-918 43 Trnava
erik.hrnčiarik@truni.sk

FAJJÚMSKE PORTRÉTY - ŽIVOT V RÍMSKOM EGYPTE

Zuzana CHOVAŇÁKOVÁ

Abstract: Fayum portraits were portraits of deceased painted mostly on wooden desks. They were found not only in Fayum oasis but also on site from Upper Egypt to Mediterranean Sea. They are dated to 50 BC- 250 AD. Portraits were made using technique of tempera or encaustic, which were Greek techniques. Egyptians were influenced by Greek culture, but also by Romans. They wore roman clothes and jewellery. Fashion in Rome was spread in Egypt and we can see the same hairstyle like emperors and their family wore. People who are depicted on them are important source of information about life in Roman province.

Kľúčové slová: Fayum, portrét, móda, Gréci, Rimania

Fajjúmske portréty zobrazujú tváre zosnulých a boli maľované na drevené dosky. Stali sa fenoménom známym po celom svete. Vďaka suchej egyptskej klíme sa nám ich zachovalo veľké množstvo. Na portréty bolo použité drevo z cédru, cyprusu, duba, lipy, javora horského alebo citrusu. Veľmi zriedka mohol byť portrét namaľovaný aj priamo na plátno mumifikovaného tela.¹ Zobrazené sú na nich tváre ľudí, často až po plecia, či prsia, ako býva zvykom pri bustách.² Pomenovanie „Fajjúmske portréty“ je všeobecne zaužívané na základe niekoľkých nálezov z oázy. Nie všetky portréty pochádzajú z Fajjúmu. Boli nájdené v rôznych častiach Egypta siahajúc od Horného Egypta až k pobrežiu Stredozemného mora západne od Alexandrie.³ Všetky portréty sú datované medzi roky 50 pred Kr. až 250 po Kr. Prvýkrát boli objavené v roku 1615.⁴

Zosnuli na portrétach sú vždy odetí a vyzdobení šperkami. Niekedy v rukách držia predmety každodennej potreby alebo niečo čo bolo pre nich príznačné. Portréty si ľudia nechávali zhotoviť dlho pred smrťou a mávali ich doma vystavené ako obraz. Na niektorých doskách sa dokonca zachovala aj závesná šnúrk a či drôtik z druhej strany. Bývali aj zarámované a po smrti dotyčného sa rám odstránil.⁵ Portréty však mohli byť len uskladnené a použité výhradne pre pohrebné účely. Na fajjúmských portrétach sa málokedy objavujú starší ľudia. Je nepravdepodobné, že by všetci umierali v mladom veku. Zrejme to bola móda alebo zaužívaný spôsob vyhotovovať si podobizeň v mladosti.

Na portrétach sú zobrazení ľudia rôznych etník. Nie sú to typickí Rimania ani Gréci, pretože Fajjúm sa nachádza v Egypte. Nevidíme rozdiely v obliekaní, účesoch a vyzdobovaní sa medzi jednotlivými etnikami. Portréty nie sú hodnotné len z umeleckého hľadiska. Z archeologického hľadiska nám poskytujú množstvo informácií. Už len ich samotná prítomnosť v tomto regióne. Portrét je jasným vplyvom z Ríma. Vo viacerých sférach sa tu objavuje vplyv romanizácie, podobne ako aj v iných oblastiach podmanených Rímom. Egypťania sa v umení nenechávali zobrazovať tak realisticky ako Rimania. Ich maľby podliehali kánonu a určitým pravidlám pre zobrazovanie konkrétnych vecí či ľudí. Neznamená to však, že by ich umenie bolo jednotvárne či nevýrazné. Práve preto je egyptské umenie cenené. Aj Gréci mali svoj kánon pri zobrazovaní ľudí, avšak nebol taký

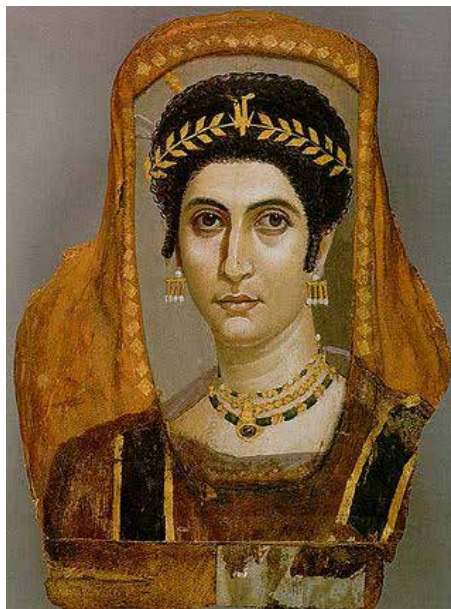
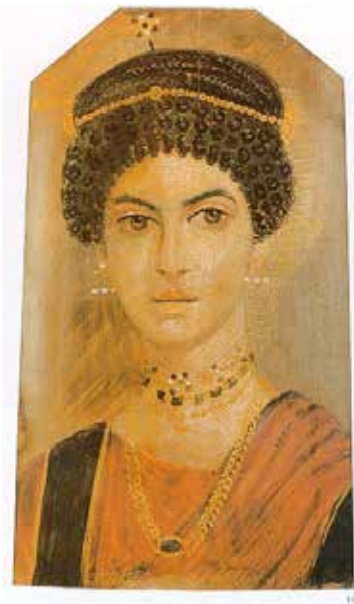
¹ <http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/fayum-mummy-portraits.htm> (7.3. 2018).

² Grummond, 1996, 434.

³ Bagnall, 2000, 26.

⁴ <http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/fayum-mummy-portraits.htm> (7.3. 2018).

⁵ Aufderheide, 2003, 250.



Obr.1: Žena s ihlicou a náhrdelníkom z rovnakej sady. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (10.3. 2018).

Obr. 2 Príklad ozdobovania sa žien z fajjúmskych portrétov. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (10.3. 2018).



Obr. 3 Zobrazenie muža so zlatým vencom na hlave. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (10.3. 2018).

Obr. 4 Zobrazenie muža ozdobeného prsteňom. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (10.3. 2018).

uniformný ako u Egypťanov. Rimania prekonávajú aj takýto pohľad na umenie a silne sa u nich prejavuje realizmus. Tieto portréty začínajú vznikať práve v období keď asi jednu tretinu Fajjúmu tvorí grécke obyvateľstvo.⁶

Egypťania sa obliekali na rímsky spôsob, pretože Egypt bol Rímskou provinciou a žili tam aj Rimania. Zároveň Egypťania chceli žiť ako Rimania. Bolo to moderné a každý kto mal nejaké postavenie, majetok musel kráčať s dobou. Netýkalo sa to všetkých, chudobní ľudia žili podľa starších tradícií. Ženy nosili dlhý chitón a cez to mali prehodenú pallu. Muži nosili typický mužský rímsky odev. Bola to najmä tóga, chitón, himation a rôzne iné druhy odevu. Čo sa týka šperkov tie taktiež podliehali aktuálnym trendom. Od tých najjednoduchších, po zložitejšie. Prejavovali sa tu ešte grécke vplyvy v podobe viacnásobných náhrdelníkov, používaním techniky filigránu a granulácie, zdobenie zvieracími hlavami. Rimania v šperkárstve obľubovali používanie drahých kameňov. Na portrétach vidíme nádherné náhrdelníky, ktorých môžu ženy mať aj niekoľko. Množstvo šperkov záviselo od majetnosti majiteľky. Vyobrazené sú aj sady šperkov s rovnakým motívom (Obr.1). Na fajjúmskych portrétach vidíme módu, ktorá bola v danom období preferovaná. Tieto portréty sú o to cennejšie, že z nich môžeme rekonštruovať aj farebnosť odevu. Najviac ozdobené na portrétach sú dospelé ženy (Obr.2). Muži majú veniec na hlave, buď zo zlata alebo z vetvičiek stromov (Obr.3), okrem toho môžu nosiť aj prsteň (Obr.4). Takéto prstene mohli nosiť len rímski občania. V roku 211 udelil cisár Caracalla (ediktom Constitutio Antoniniana) občianstvo všetkým slobodným mužom v Rímskej ríši a odvtedy mohli nosiť typické znaky pre rímskeho občana. Deti sú ozdobené podobne ako muži, rovnako aj dievčatá aj chlapci (Obr.5). Môžu mať aj náhrdelník, ktorý mal u detí úlohu amuletu, mal ich ochraňovať.

Malby sú tak precízne, že sa dajú rozlíšiť typy jednotlivých šperkov, farby aj vzácne kamene. Vieme rozlíšiť používané šperkárske techniky (výroba retiazok alebo vkladanie drahých kameňov do šperku, opracovanie polodrahokamov do podoby gem alebo len nahladko vybrúsené). Často sa objavujú aj perly, ktoré boli veľmi obľúbené u žien. Spracovanie a výroba si vyžadovali poznanie vlastností týchto materiálov. To svedčí o vyspelosti a rozvinutosti tejto oblasti.

Cisár, jeho manželka, deti a blízka rodina udávali módu a trendy v celej Rímskej ríši. Podobáť sa na cisára, nosiť to čo cisárska rodina, nebol iba rozmar, išlo aj o reprezentáciu a postavenie. Tieto tendencie sa prejavili vo viacerých oblastiach. Od obliekania cez šperky až po účes. Všetky tieto veci vidíme zobrazené v portrétach. To čo nosila manželka cisára, chceli nosiť aj ostatné ženy, ktoré si to samozrejme mohli dovoliť. Účesy na portrétach sa dajú porovnať s bustami cisárskej rodiny. Objavujú sa účesy, ktoré sú podobné alebo rovnaké aké nosila manželka cisára Hadriána – Sabína (Obr.6), či manželka Marca Aurelia – Faustína mladšia (Obr.7). Vlasy majú vyčesané dohora, hladké alebo vlnité a môžu ich mať aj zapletené nad čelom (Obr.1, 2, 8). U mladých mužov bol ideálnym typom Antinoos (Obr.9) – priateľ Hadriána alebo samotný cisár Hadrián (Obr.10). Antinoos bol mladík s chlapčenským výrazom, ktorý mal kučeravé vlasy, akoby neupravené a ešte nezarastenú bradu (Obr.11). Hadrián bol starší muž, preto býva zobrazovaný so zarastenou bradou (Obr.3, 12). Obľuboval grécke umenie a to sa odrazilo aj na jeho výzore. Jeho vzhľad pripomína zobrazenia gréckych filozofov, u ktorých je brada symbolom múdrosti. Mal kučeravé vlasy sčesané dopredu.

Archeológovia podrobili niektoré mumifikované telá, ktoré boli zdobené portrétom, skúmaniu pomocou CT prístroja. Na základe snímok vyhotovili lebku a zrekonštruovali tvár. Podobnosť medzi touto rekonštrukciou a tvárou z portrétu sa nedá poprieť.⁷ To, že sa skutočne jedná o portrét v pravom zmysle slova dokladá aj to, že každý človek na portréte má svoje individuálne črty. Medzi niektorými ľuďmi na portrétach však vidíme podobnosť. Portréty, ktoré nesú podobné prvky mohol vytvoriť jeden majster či dielňa, v ktorej napríklad maľovali oválne tváre, či veľké oči a podobne.⁸ Na niektorých portrétach sú napísané mená, zrejme tých, ktorým patrili. Vyobrazení ľudia

⁶ <http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/fayum-mummy-portraits.htm> (7.3. 2018)

⁷ Aufderheide, 2003, 250.

⁸ Prag, 2002, 55.



Obr. 5 Príklad zobrazovania detí. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud-7h595iavf0civ96> (10.3. 2018).

Obr. 6 Manželka Hadriána- Sabína. Foto: <https://www.flickr.com/photos/carolemage/12453363243/in/album-72157625750872887/> (21.3. 2018).



Obr. 7 Zobrazenie Faustíny mladšej. Foto: http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/severans/faustina.html (21.3. 2018).

Obr. 8 Zobrazenie ženy s rovnakým účesom ako Faustína mladšia. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (21.3. 2018).

majú rovnaký výraz. Neusmievajú sa ale nie sú ani zamračení. Mohli by sme povedať, že majú v tvári istú melanchóliu. Nepôsobia odmerane ale dôstojne. Takýto výraz je charakteristické pre fajjúmske portréty.

Pri zhotovovaní fajjúmskych portrétov bola používaná najmä enkaustika. Bola to technika, ktorú využívali už Gréci, avšak u Egypťanov nebola zaužívaná.⁹ Princíp maliarskych techník spočíval vo farbive (pigmente), ktoré sa miešalo so spojivom. Spojivo bolo tvorené rôznymi prírodnými látkami, ktoré boli mazľavé, či lepkavé. Najčastejšími spojivami boli olej, vajíčko (alebo len žltok), mohla ním byť aj obyčajná voda no pri enkaustike bol spojivom horúci vosk. Takáto farba sa naniesla na povrch a vosk po vysušení vytvoril súvislú vrstvu. Navyše vosk dodával požadovaný lesk a navodzoval dojem živosti. Gréci enkaustikou všeobecne nazývali nanášanie vosku, napríklad na sochy, ktoré ním bol chránené a skrášľované. Najviac sa nanášanie vosku však uplatňovalo pri dreve. Enkaustika nebola jediná technika, ktorú umelci využívali pri tvorení fajjúmskych portrétov. Používali aj techniku tempery, kde pigment bol miešaný s vajíčkom. Aj keď nemáme dochované žiadne správy o ľuďoch tvoriacich tieto portréty, ani žiadne signatúry vidíme, že na nich pracovali naozaj zruční umelci a niektoré z nich poukazujú na vysokú technickú zručnosť.¹⁰

Na portrétoch pracovali rôzni majstri. Niektorí zvládali prácu lepšie, iní horšie, každopádne každý z umelcov mal svoje vlastné špecifiká, svoje vlastné postupy a štýl. Títo maliari sa mohli organizovať aj do dielní.

Zosnulí vo Fajjúme boli pochovávaní rôzne. Táto oblasť v sebe spája dve tradície, civilizácie, dva svety. Prvým je Egypt, v ktorom sa samotná oáza nachádza a tým druhým je klasický svet, predstavovaný najmä Rimanmi. Tieto dva prvky sa prejavujú vo viacerých oblastiach. Týka sa to celkového prístupu k životu ale aj k smrti. Príklad môže byť spôsob pochovávania a s ním späté predstavy o posmrtnom živote. Egypťania verili, že po smrti sa duša zosnulého dostane na oblohu a putuje v bárke boha Re, ktorý všetko stvoril a budú žiť v krajine boha Osirida, boha smrti. Vo Fajjúme boli ľudia mumifikovaní podľa egyptskej tradície.¹¹ Je to typická egyptská záležitosť, ktorá sa samozrejme týkala len bohatších obyvateľov. Spája sa tu teda egyptská tradícia pochovávania s rímskym portrétnym umením. Je nutné podotknúť, že ľudia, ktorí sa nechali takto pochovať patrili k vyššej spoločnosti. Nie každý si totiž mohol dovoliť taký nákladný pohreb akým bola práve mumifikácia. Taktiež bola drahá záležitosť objednať si umelca, ktorý vytvorí ich portrét.¹² Tvorili strednú až stredne vyššiu spoločenskú vrstvu.

Fajjúmske portréty sú dôležitým zdrojom informácií. Ich význam ďaleko presahuje oblasť Fajjúmu. Pretrváva tu grécky vplyv prostredníctvom používania maliarskych techník, enkaustiky a tempery. Gréci vplývali na rozmáhajúcu sa rímsku kultúru okrem iného aj v spôsobe odievania, zhotovovaní a nosení šperkov. Obyvatelia Fajjúmu podliehali móde, ktorú vidíme aj v iných častiach Rímskej ríše. Vidíme rímsky odev, účes, veľkú obľubu v ozdobovaní sa. Zároveň máme možnosť vidieť akým spôsobom sa šperky nosili. Niekoľko vrstiev náhrdelníkov rôznej dĺžky, ihlice vo vlasoch, prstene, náramky aj diadémy. Všetkým týmto chceli dať najavo, že sú súčasťou Rímskej ríše a chcú žiť ako Rimania.

⁹ Zivie-Coche, Dunand, 2012, 508.

¹⁰ Grummond, 1996, 434.

¹¹ Taylor, 2000, 9.

¹² Bagnall, 2000, 26.



Obr. 9 Zobrazenie Antinoia. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Antinous#/media/File:Antinous_Ecouen_Louvre_Ma1082_n3.jpg (21.3. 2018).

Obr. 10 Socha Hadriána. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Hadrian#/media/File:Bust_Hadrian_Musei_Capitolini_MC817_cropped.jpg (21.3. 2018)



Obr. 11 Zobrazenie muža s účesom podobným Antinoovi. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (21.3. 2018).

Obr.12 Zobrazenie muža s účesom ako Hadrián. Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (21.3. 2018).

Literatúra:

Aufderheide, C. 2003: The Scientific Study of Mummies. United Kingdom. Cambridge University Press 2003.

Bagnall, R.S. 2000: „The Fayum and its people“ v Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt, editovala S. Walker, 26- 30. New York. The Metropolitan Museum of Art 2000.

Grummond, de T. N. 1996: Encyclopedia of the History of Classical Archaeology. United Kingdom. Routledge 1996.

Prag, A. J. N. W. 2002: Proportion and personality in the Fayum Portraits. Great Britain. The British Museum 2002.

Taylor, J. 2000: „Before the portraits: Burial practices in pharaonic Egypt“ v Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt, editovala S. Walker, 9-13. New York. The Metropolitan Museum of Art 2000.

Zivie-Coche Ch., Dunand F. 2012: Die Religionen des Alten Ägypten. Germany. Kohlhammer Verlag 2012.

Internetové zdroje: <http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/fayum-mummy-portraits.htm> (7.3. 2018)

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Fayum+mummy+portraits&title=Special:-Search&profile=default&fulltext=1&searchToken=2juabnccud7h595iavf0civ96> (10.3. 2018)

<https://www.flickr.com/photos/carolemage/12453363243/in/album-72157625750872887/> (21.3. 2018)

http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/severans/faustina.html (21.3. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Antinous#/media/File:Antinous_Ecouen_Louvre_Ma1082_n3.jpg (21.3. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Hadrian#/media/File:Bust_Hadrian_Musei_Capitolini_MC817_cropped.jpg (21.3. 2018)

Mgr. Zuzana Chovaňáková
Katedra klasickej archeológie FF TU v Trnave
Hornopotočná 23
SK-918 43 Trnava
klasarch@truni.sk

FAUSTINA MINOR AKO INŠPIRÁCIA PRE RÍMSKU GLYPTIKU

PRÍKLAD PORTRÉTNEJ JASPISOVEJ GEMY ZO SEREDE

Miroslava DAŇOVÁ

Abstract: Roman gemstone with depiction of young lady similar to Faustina Minor has been discovered in burial dated back to 10th Century A.D. Portraits of Antoninian emperors and their families were very popular in various kinds of art, including glyptics. In this period we meet phenomena of private portraits depicted according to fashion of emperors family. Gemstone from Sereď is most probably one of them. In compare to portraits of Faustina Minor on gemstones, this depictions includes also jewellery (necklace, earrings) and pomegranate - symbol of goddess Venus.

Kľúčové slová: Rímsky portrét, Faustina minor, glyptika

Venované pamiatke Titusa Kolníka, zakladateľa rímskoprovinciálnej archeológie na Slovensku a vedca, ktorý rešpektoval názory kolegov.

Vláda rímskeho cisára Antonina Pia býva označované ako jedno z najpokojnejších a najstabilnejších v Rímskej ríši. Počas tohto obdobia sa výrazne podieľal na zbožštení a uctievaní svojho predchodcu Hadriána¹ a pripomínal občanom i svoju milovanú, predčasne zosnulú manželku, Faustinu Staršiu (Faustina Maior). Aby zaistil kontinuitu vládnutia, vybral si Antoninus Pius za nástupcov dvoch mladíkov z aristokratických rodín – Lucia Vera a Marca Aurelia. Svoju dcéru Faustinu Mladšiu (Faustina Minor) zasnúbil najskôr s Luciom Verom, neskôr zväzok zrušil a zasnúbil ju s Marcom Aureliom za ktorého sa v roku 145 po Kr., vo veku 15 rokov aj vydala². Pri príležitosti tejto mimoriadnej udalosti začali Rimania raziť mince s portrétmi dvojice a so symbolom spojených rúk - *dextrarum iunctio*.³ Z tohto obdobia pochádzajú aj prvé známe portréty Faustiny Mladšej.

Cisárovná Faustina Mladšia, celým menom Annia Galeria Faustina, sa narodila pravdepodobne v roku 130 po Kr.⁴ Počas manželstva s Marcom Aureliom sa stala matkou viac ako desiatich detí, z ktorých sa dospelosti dožili (a matku prežili) len štyri dcéry a jeden syn, neskorší cisár Commodus. S manželom cestovala po celej Rímskej ríši a Marcus Aurelius za ňu ďakuje bohom a vo svojej práci "Hovory so sebou". Na jej oslavu doslova píše "Dostal som dobrú ženu, poslušnú, oddanú a prostú."⁵ Cisárovná od roku 147 po Kr. začína byť oslavovaná aj ako stelesnenie materstva, a to časom prerastie do postavenia matky celej ríše a dovtedy unikátneho označenia "Matka vojenských táborov" – Mater Castorum. Razby mincí aj zmienky antických autorov smerujú pridelenie titulu MATER CASTRORUM k udalosti tzv. „Zázračného dažďa“, rok pred smrťou Faustiny Minor (†175 po Kr.)⁶, pričom väčšina razieb vznikla po jej smrti⁷. Jediný známy epigrafický nález s touto

¹ Hrnčiarik 2015, 39.

² Boathwright 2003, 251.

³ Boathwright 2003, 252.

⁴ Boathwright 2003, 249.

⁵ Marcus Aurelius, 28.

⁶ Boathwright 2003, 258.

⁷ Boathwright 2003, 257.



Obr. 1 Portréty Faustiny Minor - Musei Capitolini. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Buste_de_Faustine_la_jeune_profil_3.JPG (12.3.2018).

Obr. 2. - Portréty Faustiny Minor - Museo Nazionale Romano. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Ritratto_di_faustina_minore%2C_moglie_di_marco_aurelio%2C_et%C3%A0_antonina%2C_138-192_dc_ca.%2C_dalla_casa_delle_vestali.jpg (12.3.2018).



Obr. 3 Portrét mladej ženy v KHM Viedeň.
Foto autorka.

titulátúrou by mal pochádzať z Carnunta a Dieter Knibbe ho spája s prítomnosťou cisárovnej v meste a tábore z roku 172 po Kr.⁸, avšak Mary T. Boathwrightová datovanie do tohto roku, len v súvislosti s historickým momentum a bez jasných nálezových okolností, spochybňuje⁹.

Portrét bol v období dynastie Anotniniovcov plne rozvinutým umeleckým prejavom, ktorý vychádzal zo stáročia formovanej tradície Itálie, Egypta, Etruskov a Grékov. Jeho popularite a rozvoju prospelo používanie v súkromnej sfére (plastika, maľba, glyptika) i spoločenskými lídrami (gemy, plastika, numizmatika, maľba). Približne v období života Faustiny Mladšej (polovica 2. stor. po Kr.) sa sochárske portréty začínajú zobrazovať aj s torzom tela a oblečením, čo pretrvalo až do súčasnosti¹⁰. Vďaka početným pamiatkam je možné dobre dokumentovať vývoj módných trendov na cisárskom dvore (úprava účesu, brady, nosenie šperkov a odevov) aj ich šírenie a používanie po celom území Rímskej ríše.

Portréty Faustiny Minor sú charakteristické okrúhlou až oválnou tvárou, výraznejším nosom, okrúhlymi ústami, jemne privretými očami a vyhladenou pokožkou¹¹. Podobizeň cisárovnej poznáme približne od obdobia jej vydaja za Marca Aurelia (ca. 15-17 rokov), kde ju zachytávajú ako mladé dievča s okrúhlou tvárou, obočím vytvarovaným do oblúka, výrazným nosom a okrúhlymi, krojenými ústami (Obr. 1). Účes sa postupne menil, vždy je však dôsledne upravený. Vlasý má nositeľka rozdelené na pútec. Od neho smerujú postupne zvlnené pramene na obe strany a lemujú tvár. Na temene hlavy sú z vlasov (a príčeskov?) vytvorené vrkôčiky a všetky sa a spájajú na temene do drdola – starší variant; alebo sú uhladené, postupne sa na bokoch hlavy spájajú a vytvárajú akýsi veniec, ktorý na záhlaví dopĺňa drdol – mladší variant (Obr. 2). Detaily portrétov bývajú kvalitne prepracované so zreteľom na formovanie obočia, drobných nuancií účesu ako je to napríklad na portéte z Viedne (Obr. 3). Niektoré účesy z tohto obdobia sú doplnené o pramienky vlasov, ktoré prechádzajú ďalej na krk a plec. Takto býva stvárnená napríklad jej dcéra Lucilla, ktorá sa stala manželkou Lucia Vera¹², ale nie je to pravidlo. Prítomnosť portrétov cisárovienej je doložená aj v sídlach na Dunaji nálezmi fragmentov sôch, mincí alebo gem.

Jedným z najznámejších príkladov takýchto gem nález zasadený do prsteňa z bieleho kovu, ktorý bol nájdený v neskoromaďarskom hrobe v Seredi¹³ (Obr. 4). Na gemy je vyobrazený portrét mladej ženy z ľavého profilu. Žena má zreteľnú líniu obočia, oči s naznačenými zreničkami, výrazný nos, líniu vykrojených úst a menej výraznú bradu. Vlasý ženy sú sčesané dozadu a na zátylku vytvárajú drdol, len niekoľko prameňov je zvlnených a lemujú tvár. Drdol lemujú po obvode zapletený vrkôčik. Uši zdobia náušnice s príveskami, na krku má žena jednoduchý náhrdelník z perál/korálikov. Črty tváre, pramene vlasov či jednotlivé šperky sú zreteľne vyryté a prepracované do detailov. Oblečenie ženy vytvára dojem jemnej tkaniny. Kvalitu látky zvyrazňuje vyrytá drapéria odevu. V zmenšenej ľavej ruke má okrúhly predmet, pravdepodobne granátové jablko. Okraje gemy sú na viacerých miestach poškodené, čo nasvedčuje, že pôvodne bola zasadená do iného šperku, z ktorého bola násilím vyňatá. Stav prsteňa zároveň indikuje jeho aktívne používanie a nosenie počas života poslednej nositeľky. V minulosti sa podrobnejšej analýze tejto gemy venovali nezávisle 2 analýzy, ktoré dospeli k podobnému záveru. Najskôr štúdia Ivy Ondřejovej a Jana Bouzka¹⁴ na základe komparácie veľkého množstva materiálu a analýz typu vyobrazenia, šperkov a účesu ženy i opracovania gemy postupne zúžila datovanie na obdobie vlády Antoniniovcov, s tendenciou o zobrazenie v štýle neskororepublikánskej tradície. Identitu dámy nestotožnili so žiadnou konkrétnou osobnosťou. O málo mladšia je štúdia autorky tohto príspevku z roku 2008¹⁵, ktorá datovanie portrétnu zúžila na obdobie vplyvu Faustiny Minor (vrátane obdobia po jej smrti) a jednou z alterna-

⁸ Knibbe 1983, 138-140; Fittschen 1982.

⁹ Boathwright 2003, 258. Datovanie je v rozpore s mladšími titulmi na razbách mincí.

¹⁰ Manchester 2003, 54.

¹¹ Hrnčiarik 2015, 45.

¹² Hrnčiarik 2015, 43.

¹³ Točík 1968, 20/53; Holčík 1988, C.1.16.; Kolník 1991, obr. 46;

¹⁴ Ondřejová/Bouzek 2004, 27-32.

¹⁵ Daňová 2008, 127-134.



Obr. 4 Gema zo staromaďarského hrobu zo Serede.
Foto: Kolník 1979, 99 Obr. 67.

tív bola aj možnosť, že portrét predstavuje samotnú cisárovnú, zobrazenú ako bohyňu Venušu. Pozoruhodným momentom v tomto období je práve štylizácia cisárskej rodiny a jej príslušníkov do pozície božstiev, resp. božských dvojíc ako boli Mars a Venuša (Obr. 5), alebo spojením rúk demonštrovali stelesnenie svornosti (*Concordia*). Bádatelka Rachel Kousserová uvádza príklady významných zosnulých členiek rímskej spoločnosti, ktoré mohli byť v tomto období vo funerárne plastike individuálne prirovnávané k Venuši, ale aj Ceres, Diane, Maii, Fortune, či Spes¹⁶. Podobizne zosnulých boli v tejto podobe prezentované v súkromných priestoroch sídel a v prípade mimoriadne vplyvných osobností aj na verejných miestach ako Forum Romanum¹⁷ alebo v chrámoch. Ich vyobrazenia na gemách však v tejto podobe nie sú známe ani identifikované. Tieto isté božstvá a personifikácie sa nachádzajú aj na reversoch mincí razených s podobizňou Faustiny Mladšej na prednej strane – Spes, Diana, Fecunditas, Laetitia alebo Juno (Obr. 6). Pozoruhodnou analógiou je vyobrazenie pravdepodobne z toho istého obdobia, na gеме z Carnunta, kde je mladá žena s nápadane podobným účesom a diadémom identifikovaná vďaka luku a tulcu so šípom ako bohyňa Artemis/Dianu. Táto bohyňa s prívlastkom „Lucifera“ – tí ktorá nesie svetlo bola aj motívom reversu mincí Faustiny Mladšej. Günther Dembski vyobrazenie na gеме interpretuje ako Iuliu Domnu (?)¹⁸, avšak analógie účesu, proporcie tváre aj formovanie oka skôr naznačujú, že by sa tiež mohlo jednať o dámu z obdobia vlády Antoniniovcov. Individuálne rysy na gеме nám nedovolia definitívne určiť, či ide o cisárovnú samotnú, alebo o portrét inej súkromnej osoby, zobrazenej ako Diana.

¹⁶ Kousser 2007, 677.

¹⁷ Kousser 2007, 684.

¹⁸ Dembski 2005, 120, Kat. 664.



Obr. 5 Štylizácia cisárskej rodiny a jej príslušníkov do pozície božstiev v Museu Capitoline.
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMarcus_Aurelius_and_Faustina_as_Mars_\(of the Borghese type\) and Venus \(of the Capua type\)%2C 147-149 AD%2C Capitoline Museums \(12878798504\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMarcus_Aurelius_and_Faustina_as_Mars_(of_the_Borghese_type)_and_Venus_(of_the_Capua_type)%2C_147-149_AD%2C_Capitoline_Museums_(12878798504).jpg) (12.3.2018).



Obr. 6 Denár Faustiny Minor s Juno na reverse.
Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Roman_coin_of_faustina_%28Fin-dID_131596%29.jpg (10. 2. 2018).

Prítomnosť gem s vyobrazeniami Faustiny Minor je doložená na území Stredného Podunajska, napríklad v Carnunte¹⁹ a Brigetiu²⁰. Obľuba cisárskeho manželského páru je úzko spojená nielen s vojenským prostredím a propagandou cisára, ale aj s ich fyzickou prítomnosťou v oblasti počas Markomanských vojen. Priamym dokladom prítomnosti týchto portrétov v blízkosti vojenských táborov sú aj odtlačky gem s podobizňou Faustiny Minor (?) na tehách z vojenského kastela v Iži-Leányváre - na protiľahlom brehu Brigetia. Ján Rajtár na fagmente imbrexu identifikoval 2 rôzne druhy gem, pričom na jednej z nich bol portrét ženy z profilu, s vlasmi sčesanými do drdola na záhlaví, hladkým účesom, výrazným nosom a očami²¹. Datovanie na základe analógií vyobrazení aj možnosti dodania stavebného materiálu, zúžil na tretiu štvrtinu 2. stor. po Kr. Prítomnosť portréту nápadne podobného cisárovnjej Faustiny Minor - označovanej ako „Mater castrorum“, v blízkosti vojenských táborov svedčí o popularite cisárskeho páru a autorite, ktorú požívali.

Samostatnou otázkou zostáva identita dámy zobrazenej na gеме zo Serede. Napriek rovnakému účesu sa zobrazenie „bohyne“ odlišuje od gem z Carnunta, na ktorých je preukázateľne zobrazená Faustina Minor. Rozdiel nie je ani tak v črtách tváre, ktorých tvar a proporcia sú podobné, ako skôr v neprítomnosti šperkov na portrétoch cisárovnjej. Toto by z určitého pohľadu bolo možné na gеме zo Serede považovať za výrazný individuálny znak alebo výzdobu bohyne, nakoľko sa na gemách ani minciach bežne nevyskytuje. Tvrdenie je aj v súlade so záľubou zobrazovania smrteľníkov v podobe rímskych božstiev, ktorá bola v prostredí rímskych občanov akceptovaná. Preto jednoznačné stotožnenie gemy zo Serede s cisárovnjou Faustinou Minor nie je spoľahlivo doložiteľné a ostáva otvorené.

¹⁹ Dembski 2005, 119-120, Kat. 660-661b, 664.

²⁰ Borhy/Emese 2003; Geszthely 2003, 38-39, Kat. 29-30.

²¹ Rajtár 2010, 307-308, Abb. 3.1.

Literatúra:

Boathwright, M. T.: Faustina the Younger, „Mater Castrorum“. In: *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique*, Bern 2003, 249-268.

Borhy, L./Emese, Sz.: Gemmák, gemmás gyűrűk és ékszerek Brigetióban. *Acta Archaeologica Brigetionensia* 4. Komárom.

Daňová, M.: Datovanie antickej gemy zo staromaďarského hrobu v Seredi. *Zborník Slovenského národného múzea CII*, Bratislava, 2008, 128-134.

Dembski, G.: *Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum*. Wien 2005.

Fittschen, K.: *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge CXXVI). Göttingen, 1982.

Hrnčiarik, E.: *Rímske umenie I. Rímsky portrét*. Trnava 2015.

Holčík, Š.: *Klenoty dávnej minulosti Slovenska*. Martin 1988.

Kolník, T.: *Skvosty antiky na Slovensku*. Bratislava 1979.

Kolník, T.: *Germáni a Rimania na Slovensku*. Archeologické štúdie – Nepublikovaná doktorská dizertácia, Nitra 1991.

Kousser, R.: *Mythological Group Portraits in Antonine Rome: The Performance of Myth*. *American Journal of Archaeology*, Vol. 111, No. 4 (Oct., 2007), s 673-691.

Knibbe, D.: *Iuppiter Optimus Maximus Karnuntinus, Kaiser Marcus, Faustina, Commodus und der 11. Juni 172 n. Chr.* *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 54, Baden bei Wien 1983, 138–140.

Manchester, K.: *Portrait Bust of a Woman*. In: *Art Institute of Chicago Museum Studies* Vol. 29, No. 2, *Notable Quotations at The Art Institute of Chicago*, 2003, 54-55, 95.

Marcus Aurelius: *Hovory so sebou*. *Denník rímskeho cisára*. Bratislava 1995. Preklad: Tomáš Oravec.

Ondřejová, I. - Bouzek, J.: *Ein Ring aus Sered' (A ring from Sered')*. *Graecolatina Pragensia* 2006, roč. 20, č. 20, 27-32.

Rajtár, J.: *Ein Dachziegelfragment mit Abdrücken von Siegelringen aus Iža*. *ANODOS – Studies of the Ancient World*. In Honour of Werner Jobst. 8/2008, Trnava 2010, 305-313.

Točík, A.: *Altmagyarische Gräberfelder in der Südwestslowakei*. Bratislava 1968.

Mgr. Miroslava Daňová, PhD.

Katedra klasickej archeológie FF TU v Trnave

Hornopotočná 23

918 43 Trnava

miroslava.danova@truni.sk

PORTRÉT AKO PREDMET TEORETICKÉHO DISKURZU V RANNOM NOVOVEKU

PRÍSPEVOK K OBSAHOVEJ A TERMINOLOGICKEJ PROFILÁCII POJMU

Ingrid HALÁSZOVÁ

Abstract: The text deals with two theoretical aspects of portraiture as a concept: firstly with its etymological profiling in the 16th and 17th centuries, taking into account also relevant ancient and medieval names used for the portrait. The second aspect is the definition of its attributes and meaning, especially with respect to an “old” (pre-avantgarde) art

Kľúčové slová: portrét, výtvarné umenie, teória, terminológia

Jedným z najvýraznejších fenoménov raného novoveku bolo široké spoločenské prijatie samostatného individuálneho portréту a vôbec jeho nevšedný komerčný úspech. Prvé príklady takéhoto portréту sa objavili už v 14. storočí na viacerých európskych vladárskych dvoroch prakticky súčasne,¹ i keď k zásadným zmenám v konvenciách zobrazovania ľudského individua a v osamostatňovaní sa portrétného žánru prichádzalo pozvoľna až zhruba od tridsiatych rokov 15. storočia.² Portrét sa vtedy začal úplne vymaňovať zo sakrálneho kontextu a naberal aj iné než len komemoratívne a votívne funkcie. Tieto zmeny boli vyvolané silnejúcim humanizmom a tiež oživeným záujmom o antickú kultúru a umenie. Vďaka spoločenskému uznaniu mimoriadnej erudície, duchovných hodnôt a morálnych kvalít rástlo sebauvedomenie skupiny vzdelancov a podobne sa najmä kvôli ekonomickým úspechom zvyšovalo aj sebavedomie bohatých podnikateľov – patricijov, čo sa v konečnom dôsledku ukázalo ako jeden z najzásadnejších podnetov k postupnému rozširovaniu spektra záujemcov o portrétno zobrazenie naprieč hornou a strednou spoločenskou triedou.

Positívnym dôsledkom všeobecnej popularity portrétného žánru bola permanentná snaha o jeho formálnu i obsahovú variabilitu. Preto sa už začiatkom 16. storočia výrazne rozšírila nielen druhová škála portréto, portrétnych typov, kompozičných riešení a ikonografických schém, ale pribúdali aj pokusy o oživenie výrazu modelu, o vyjadrenie jeho vnútorného myšlienkového aj duševného sveta či zachytenie momentálnych pohnútok a emócií. Demokraticizácia portrétu sa však negatívne dotkla privilegovanej vrstvy, ktorých snahy o nastolenie stavovskej obrazovej dištinkcie podnietili vznik nových typov dvorského reprezentačného portrétu. A práve reprezentačný dvorský portrét sa stal na celú éru raného novoveku v rámci žánru nositeľom nových alebo zásadných

¹ Príkladmi sú všeobecne známe autonómne vladárske portréty zhruba z polovice 14. storočia: o málo starším je profilový portrét francúzskeho kráľa Jána Dobrého, ktorý vznikol zhruba v r. 1350 (datovanie podľa PERKINSON, S.: *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago and London 2009.), respektíve medzi rokmi 1349-1364 (podľa BEYER, A.: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002, s. 29, obr.10). Druhý portrét, dielo neznámeho maliara pražského umeleckého okruhu, predstavuje rakúskeho vojvodu Rudolfa IV. Habsburga z trištvrteprofilu a datuje sa všeobecne k roku 1360, resp. 1365 (por. s WAGNER Ch. *Porträt und Selbstbildnis*. In: DÜLMEN, R. van (Hrsg.): *Die Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Darmstadt 2001, s. 79–108, tu s. 87–89).

² Časovo simultánne sa rozvíjal samostatný individuálny maľovaný portrét na talianskych vojvodcovských dvoroch i v Zaalpi, v prostredí Burgundského dvora. Podrobne pozri napr. v BEYER 2002, s. 33–77.

významových obsahov, ktoré sa následne šírili a ďalej transformovali v prostredí šľachtických zákazníkov a čiastočne aj bohatej meštianskej society.

Historické ekvivalenty k pojmu „portrét“

Dejiny portrétu sotva možno skúmať bez špecifikácie významovo-funkčných premien a rozdielov v označeniach takýchto výtvarných diel v priebehu stáročí. Len v priebehu raného novoveku – ako to dokumentujú početné písomné a obrazové pramene 15.- 17. storočia – sa postupne a často tiež paralelne popri sebe objavovali viaceré pojmy nie celkom jednoznačného významu, používané nielen v súvislosti s portrétnym zobrazovacím zámerom. K najrozšírenejším určite patrili latinské termíny *imago*, *effigie* a *contrafactum* (z neho neskôr *contrafait*, ale aj nem. *kontrfekt*), francúzske *portraiture* (z neho neskôr *portrait*) a talianske *ritratto*. V Nemecku všeobecné označenie pre podobizňu je *Bildnis*, v Anglicku *likeness*, v maďarčine „*arckép*“. V prameňoch zo 17. storočia písaných po slovensky sa vyskytuje slovo „*obraz*“³, po maďarsky v tom istom význame ako „*kép*“.

Pojmy označujúce „obraz/zobrazenie“ všeobecne a „spodobenie“ portrétného charakteru skutočne neboli až do renesancie prakticky vôbec rozlišované. Nezachovali sa pramene originálneho gréckeho pôvodu, ktoré by jednoznačne potvrdili, či sa pre portrét používal termín *eikon* alebo iný grécky termín. Sokratove estetické názory zaznamenal jeho žiak Xenofón z Atén (ok. 430-354 p.n.l.) prostredníctvom fiktívneho dialógu svojho učiteľa s maliarom Parhassiom a sochárom Kleitom. Použil v ňom pojem **EIKASIA** vo význame „podobná replika“, resp. „replika videného“, ktorý je aplikovateľný práve na portrétny zámer zobrazenia. Nešlo pritom len o imitáciu fyzického vzhľadu, ale aj o „*tes psyches ethos*“, teda aj o vystihnutie charakteru a stavu duše.⁴ Eikasia bol teda jedným z dvoch základných mimetických prístupov, pričom ten druhý sa usiloval všeobecne o vytvorenie obrazu s čo najreálnejším dojomom životnosti (gr. *energazesthai to zôtikon phainestai*).⁵

V časoch Plínia Staršieho (24 - 79 n.l.) bol už celkom bežným termín **IMAGO**, ktorý potom ešte aj v renesancii zostal najzaužívanejším latinským označením jednak všeobecne pre obraz/podobu (v nem. *Abbild/Ebenbild*) živej bytosti i veci, ale aj vo význame individualizovanej podobizne (nem. *Bildnis*).⁶ V kontexte antickej výtvarnej kultúry sa pod „imago“ rozumeli predovšetkým sochársky, maliarsky a od renesancie aj graficky stvárnené portrétno poprsia, resp. busty a polportréty za predpokladu, že v zobrazení spájali aspekty reprezentácie fyzickej, osobnej i stavovskej.⁷ Plínios starší venoval oslave portrétného umenia celé dve kapitoly svojej *Historia Naturalis*, používajúc často termín „imagines“ v súvislosti s galériou rodových predkov.⁸ Takéto podobizne označované ako *imagines maiorum* vznikali s pomocou posmrtných masiek z vosku, hliny, ale i z dreva za účelom, aby boli prezentované na verejnosti počas sprievodov pri okázalých pohreboch členov rodu⁹. Po pohrebných slávnostiach ich pozostala rodina nechávala na očiach v komunikačných priestoroch svojho rímskeho domu.¹⁰

³ Napr. v inventári illesházyovského hradného paláca v Trenčíne z r. 1678. Viď WATZKA J., Inventár Trenčianskeho hradu z roku 1678. In: *Historické štúdie*, 3, 1957, s. 389-423.

⁴ PREIMESBERGER, R.: Xenofon: Seelenmalerei bei Sokrates. In: *Das Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. (Hrsg. von R. Preimesberger – H. Bader – N. Suthor). Bd. 2. Berlin 1999, s. 80-89 a HALLIVEL, S.: Plato and painting. In: *Word and Image in Ancient Greece* (Ed. by N. K. Rutter – B. A. Sparkes). Edinburgh 2000, s. 99-116.

⁵ HALLIVEL 2000, s. 102.

⁶ Plíniovo poňatie *imago* v portréte interpretuje PREIMESBERGER, R.: *Imago, indiskret und diskret*. In: *Das Porträt* 1999, s. 134-144.

⁷ Ku konceptu prepojenej reprezentácie tela, osoby a úradu viď HAUENFELS, T.: *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*. Wien 2005, s. 36.

⁸ PLINY THE ELDER: *The Natural History* (Transl. by H. T. Riley). Ed. J. BOSTOCK. London 1855, Book 35, Ch. 2. Dostupné online na <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D2> [10.1.2017]. Latinský text kapitoly dostupný na: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html.

⁹ HRNČIARIK, E.: *Rímske umenie I. Rímsky portrét*. Trnava 2015, s. 7-9.

¹⁰ HAUENFELS 2005, s. 36; FEIFER, J.: *Roman portraits in context. Image and Context*. Vol. 2. Berlin 2008, s. 70 a 90.

Fundamentálnou témou kresťanského antropocentrizmu sa „imago“ stalo v spisoch sv. Tomáša Akvinského, poukazujúceho na obraz Boha - *Imago Dei* v ľudskej duši, esenciálne spojenej s telom. Podľa neho bola k dosiahnutiu verného obrazu (= *imago*) potrebná imitácia tej veci vyjadrujúca jeho *species* alebo význam, pri materiálnych veciach to bol spravidla ich tvar (*figura*). Na tieto filozoficko-teologické aspekty poukázal Dominic Olariu, zdôrazňujúc, že nimi sa výrazne determinovalo nasmerovanie vývoja predrenesančného (hlavne giottovského) portrétna a mali tiež priamy odraz v portrétnych stvárnených tumbách (tzv. *gisants*) 13. storočia.¹¹ Výstižne vyjadrené slovami Aby Warburga: „Giotto zobrazuje ľudské telo, pretože duša je schopná hovoriť aj cez prostú fyzickú škrupinu“.¹²

V ére ranej renesancie zostal termín „imago“ v zmysle portrét naďalej živý vďaka latinčine a humanizmu v prostredí vzdelancov,¹³ i keď sa už niekedy synonymicky zamieňal s iným latinským slovom – s *effigies*.

Latinským termínom **EFFIGIES** sa už od čias rímskej antiky označovalo individuálne spodobenie osoby v zmysle modelu, resp. zástupného „dvojníka“, významovo späté s fenoménom nadčasovosti alebo mágie. Prvý aspekt charakterizovala ambícia zvečniť podobu niekoho/niečoho a zabezpečiť tak jeho pretrvávajúcu existenciu, druhý sledoval ideu sprítomnenia v neprítomnosti a za tým účelom neprítomného človeka zastupoval jeho trojrozmerný portrét.¹⁴

Etymologicky sa pôvod slova odvodzuje od „effingere“,¹⁵ odkazujúc na tvorbu prstami, preto sa efigiou nazývala prstami z vosku vymodelovaná respektíve zo sadry odliata bábka, často silne naturalisticky dokolorovaná a odetá do reálnych šiat spodobeného. Mnoho efigií malo len podobu určitej časti tela, venovanej chrámu ako *ex votum*. Zástupná funkcia osobného obrazu sa v stredoveku uplatňovala pri súdoch, kde mohla efigia ako dvojník dokonca právne zastúpiť zobrazeného (*executio in effigie*) pri vykonaní trestu.¹⁶ Najvýraznejšie sa *effigies*, uplatnili pri oficiálnom kulte panovníka, predstavujúc jeho „druhé telo“ na mieste a v čase jeho neprítomnosti.¹⁷ Voskové efigie počas celého stredoveku zastupovali zosnulých kráľov dokonca v sprievode a pri obradoch jeho vlastného pohrebu: posledný raz sa tak vo Francúzsku stalo až v samom závere renesancie, pri pohrebe Henricha IV.¹⁸ Okrem ceroplastík (spravidla v životnej mierke, reálne kolorovaných a oblečených) na tento účel slúžili obrazy, sochy, alebo portrétny mince a medaily.

¹¹ OLARIU, D.: Thomas Aquinas' definition of the imago Dei and the development of lifelike portraiture. In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 17.2.2013, s. 6, odst. 24-25. Dostupné na <http://cem.revues.org/13251>; DOI : 10.4000/cem.132512013.

¹² Preklad autorky podľa WARBURG, A.: Art of the Portraiture and the Florentine Bourgeoisie. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and his Household. In: *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. (Transl. D. Britt). Los Angeles 1999, s. 188.

¹³ Napr. nápis na skupinovom portréte rodiny doktora Cuspiniana od Bernarda Strigela z r. 1520: „Caesar Designaretur Bernardinus Strigil. Pictor Civis Memingen Nobilis Qui Solus Edicto Caesare Maximilianu Ut Olim Apelles Alexandrum Pingere Iussus Has Imagines Sinistra Per Specula Ferme Sexagenarius Viennae Pingebat“. Cit. podľa WARNKE, M.: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1996, s. 275-276.

¹⁴ Tento koncept v portréte vyjadrený už Plíniom st., v renesancii najvýraznejšie azda Franciscom de Holandou. Por. PLINY THE ELDER 1855 (c. d. v pozn. 9) a DE HOLANDA, F.: *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom*. Ed. J. von VASCONCELLOS. Wien 1899, f. 111. K efigiám viď napr. SCHLOSSER, J. von: *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 29, 1910-1911, s. 171-258.

¹⁵ HAUENFELS 2005, s. 37.

¹⁶ SCHNEIDER, N.: *The Art of the Portrait*. Köln 1999, s. 26.

¹⁷ Napr. v inventári viedenskej Schatzkammer z r. 1660 sa spomína „Der Kayserliche Thron/ vorauf der ietzige Kayser/ so naturell boussiret sitzet/ und sich bewegen kan/ und hat vor demselben ein Poet in Meinung/ es wäre der rechte Kayser/ in die drey viertel Stunden peroriret/ darob er endlich erschrocken/ und die Anwesenden ein gelächter daraus gemachet“. Cit. podľa KLAUNER, F.: *Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 57 (N. F. 21), 1961, s. 152.

¹⁸ Pri pohrebe nasledujúceho francúzskeho kráľa, Ľudovíta XIII., už bola v smútočnom sprievode nesená skutočná kráľova mŕtvolu, a nie efigia. Podľa SPANKE, D.: *Porträt - Ikone - Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur*. München 2004, s. 132-135 (s odkazmi na relevantnú literatúru). K téme viď tiež napr. BLUNK, J.: *Das Taktieren mit den Toten: die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit*. Köln Weimar, 2011.

V zmysle zvečnenia mala efgia už od stredoveku význam v kontexte zobrazení typu večnej adorácie (ako kľačiaci postava, tzv. *priant*) či na náhrobkoch a tumbách (ležiaca postava, tzv. *gisant*), teda v sakrálnom prostredí chrámov a kaplniek.¹⁹ Sochárska tumba tak aj počas stredoveku predstavovala najvýraznejšie médium individuálnych portrétnych znakov. V tomto zvečňujúcom sepulkrálnom význame sa síce pojem (*vera*) *effigies* udržal ešte aj v renesancii, no už so značne voľnejším rozpätím exaktnosti stvárnenia vonkajšieho zjavu niekde medzi realistickým portrétom až idealizovanou maskou. V 16. i v 17. storočí sa v latinsky hovoriacom prostredí Uhorského kráľovstva pojmom označovali najmä tlačou produkované portréty zdôrazňujúce dôveryhodnosť podoby. Vo Francúzsku sa však už pred polovicou 17. storočia začal termín *effigies* používať výlučne len pre mincový alebo medailový portrét panovníka a takto bol definovaný aj v slovníku významného francúzskeho teoretika umenia druhej polovice 17. storočia, Andrého Félibiena.²⁰ V inom jeho diele – 10-zväzkových *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* z rokov 1666-1688 – už voskové podobizne nenazýva efgiami, ale „tvármi“ (*ces visages de cire*) prezentujúcimi „len mŕtvu a necitlivú podobnosť“.²¹

Diferencie medzi termínmi „imago“ a „effigie“ boli v prvej polovici 16. storočia zjavné najmä v prípade, keď sa použili oba pojmy popri sebe. Výborným príkladom je nápis na Dürerovej grafike z roku 1526, zobrazujúcej Erazma Rotterdamského: „*IMAGO . ERASMI . ROTERODA/MI . ALBERTO . DURERO . AD/VIVAM . EFFIGIEM . DELINEATA*“.²² Dürer teda použil „imago“ vo význame obraz a „effigie“ v zmysle podoby. Podobne aj v roku 1557 v Taliansku – teda pár rokov po tom, čo keď Vasari uviedol svoje „il ritratto“ – oba staré latinské pojmy aplikoval Ludovico Dolce jeden popri druhom vo svojom spise *L' Aretino. Dialogo della Pittura*.²³

V Taliansku sa počnúc 16. storočím stalo najzaužívanejším slovom pre portrét **IL RITRATTO**, odvodené z talianskeho *ritrarre* (t.j. „kopírovať podľa prírody“), resp. latinského *retrahere*.²⁴ V kontexte „moderného“ – renesančného portrétného žánru uviedol pojem do praxe Giorgio Vasari, keď vo svojich *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (Florence 1550, revidované 1568) pozitívne vyzdvihol *ritratti di naturale*, teda životne pôsobiace podobizne z rúk viacerých talianskych majstrov.²⁵

Vo všeobecnosti však florentskú umeleckú societu druhej polovice 16. storočia formovali skôr pre portrétny žáner devalvujúce postoje niektorých mienkotvorných umelcov, najmä Michelangela a už spomínaného Giorgia Vasariho, ktorí činnosť „ritrarre“ v porovnaní s „disegno“ ako „skutočným umením“ hodnotili len ako druhotriedne „mechanické imitovanie podľa prírody“,²⁶ teda „triviálne remeslo“.²⁷ Naproti tomu naratívne obrazy zosobňujúce „istoria“ odkazovali na nepomerne invenčnejšie imitovanie (*imitare*). Podľa Vasariho tak mohli vzniknúť hodnotné portréty len na základe umelcovho invenčného „výberu z prírody“ (*electio, elezione*). Výsledným produktom takéhoto ume-

¹⁹ Ku gotickým „gisants“ podrobnejšie napr. SCHMIDT, G.: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Wien 1992, Bd.2 (Textband), s. 28-45.

²⁰ Slovník (Dictionaire) bol appendixom spisu André Félibiena: *Des Principes de l' Architecture, de la Sculpture, de la Peinture...* (Paris 1676). Bližšie pozri SPANKE 2004 (c. d. v pozn. 18), s. 132-135; tiež BAADER, H.: André Félibien: Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663). In: *Das Porträt* 1999, s. 356-358.

²¹ SPANKE 2004, s. 135.

²² Najmä PREIMESBERGER, R.: Imago und effigies (1526). In: *Das Porträt* 1999 (c. d. v pozn. 5), s. 228-238; tiež HAUENFELS 2005, s. 36-37.

²³ SPANKE 2004, s. 102-103.

²⁴ Podľa PREIMESBERGER, R.: Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550). In: *Das Porträt* 1999, s. 266.

²⁵ Vasari spomína *ritratti di naturale* pri mnohých umelcoch (napr. Bellini, Rafael, Tizian atď.). Originálne vydanie je dostupné aj online na:

[http://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_piu%2C3%B9_eccellenti_pittori_sculptori_e_architettori_\(1568\)](http://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_piu%2C3%B9_eccellenti_pittori_sculptori_e_architettori_(1568)) [10.2.2017].

²⁶ Podľa WOODAL, D. M.: *Sharing Space: Double Portraiture In Renaissance*. Diss. Thesis. Case Western Reserve University 2008, s. 6. Dostupné online na https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=case1214411123&disposition=inline [10.12.2017].

²⁷ Podľa SPANKE 2004, s. 98.

leckého portrétovania je potom pendant /protajšok k prírode.²⁸ Sochár Vincenzo Danti vo svojom spise *Il Primo Libro delle Perfette Proporzioni* (Florenca 1567)²⁹ tieto názory predstavil už priamo na príklade pojmovej polarity medzi „ritrarre“ a „imitare“, pričom prvé chápal ako portrétovanie „na základe prírodného javu“, druhé ako voči prírode slobodnejšiu „intelektuálnu imitáciu“, schopnú ukázať ideálnu, perfektnú formu, aká v prírode nejestvuje. Polaritu demonštroval na príklade rozdielu medzi dejepisectvom a poéziou. Španielčina prevzala termín ako *retrato* a najneskôr začiatkom 17. storočia ho už jednoznačne definovala ako obraz s podobou konkrétneho človeka.³⁰

Dnes najpoužívanjšie pojmy **PORTRAIT** a **PORTRAITURE** (respektíve „*portrais*“ ako označenie takejto činnosti) majú dlhú históriu. Vychádzajú z latinských slov „protractum“ a „protrahere“ s významom „kresba“ a „kresliť“.³¹ Pokiaľ je známe, prvý raz boli použité už okolo roku 1235 Francúzom Villardom de Honnecourt v jeho kreslenom vzorkovníku („Musterbuch“) *Livre de Portraiture*. S „osobným obrazom“ a už vonkoncom nie s portrétom v dnešnom slova zmysle však tieto pojmy nemali žiadnu spojitost, skôr sa dotýkali schopnosti kresliara aplikovať do obrázku svojej znalosti „umenia geometrie“ a vytvoriť tak akceptovateľnú obrazovú schému, „ikonku“ určitého druhu človeka, zvierata či veci.³² V obdobnom význame sa termín *protrahere* objavuje aj v roku 1404 v diele Piera Paola Vergeria.³³

Portrétny aspekt je v kontexte Villardovho skicára obsiahnutý skôr v pojme **CONTREFAIT**, ktorý použil vo formulácii „*sacies bien q(u)il fu contrefais al vif*“ pri dvoch obrázkoch leva.³⁴ Ani tu však nešlo o priamu imitáciu skutočnosti, ale o hrdú deklaráciu osobnej vizuálnej skúsenosti umelca so živou predlohou tejto kresby. Odvolávka „podľa skutočnosti“, respektíve „videné na vlastné oči“ nutne neznamenal, že Villard kreslil leva priamo zoči-voči tomuto exotickému zvieraťu, ale že si ho takto uchoval v pamäti. Teda „*al vif*“ v 13. storočí platilo skôr ako formula spoľahlivosti a použiteľnosti obrazu z hľadiska ikonografickej afirmácie. S pomocou Villardových ilustrácií si dokázali leva predstaviť a odlišiť ho od iných druhov zvierat aj tí, čo ho naživo nikdy nevideli.

Faktom je, že termíny odvodené od latinského slovesa *contrafacere* (= imitovať) sa používali nielen pre zobrazenie ľudí, ale aj zvierat. Vyplývalo to zo stredovekého vnímania oboch ako „osoby“, pričom táto tradičná stredoveká symbióza medzi zvieratami a ľuďmi sa úplne pretrhla až v 17. storočí.³⁵ Spomínané francúzske **CONTREFAIT (CONTERFAIT)**, latinské **/AB/CONTRAFACITUR**, resp. **CONTRAFACITUM** a z nich odvodené lokálne termíny sa najmä v dvorskom prostredí renesančných svetských a duchovných hodnostárov stali všeobecne akceptovaným označením pre podobizňu konkrétneho človeka.³⁶ A hoci sa slovné označenie „*warhaftige contrafactur*“ v renesancii vyskytovalo zväčša na portrétach s „overenou identitou“ určitej známej osoby, sporadicky sa predsa objavovalo aj na vyobrazeniach konkrétneho miesta, udalosti, či veci.³⁷

²⁸ PREIMESBERGER 1999, s. 267.

²⁹ Celý názov Dantiho spisu je: „*Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*“. Podrobnejšie k nemu PREIMESBERGER, R.: Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere. – „imitare“ statt „ritrarre“ (1567). In: *Das Porträt* 1999, s. 273-287; tiež SPANKE 2004, s. 98-99.

³⁰ V diele Sebastiana de Covarrubias Orozcos *Tesoro de la lengua caste/lana o espanol* (Madrid 1611). Podľa SPANKE 2004, s. 138.

³¹ RAVE, P. O.: Bildnis. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Hrsg. v. O. Schmitt), Bd. 2, Stuttgart 1948, Stlp. 639-680; tu 640.

³² Podľa Villardovej poznámky k obrázku: „*force des traits de portraiture si con li ars de iometrie le ensaigne*“, ktorú uvádza SPANKE 2004, s. 59-61, tu s. 60. Tiež GOMBRICH, H.: *Umění a iluze*. Praha 1985, s. 91a 169-171.

³³ Ako synonymá uvádza pojmy *protrahere*, *designare* a *scribere*. Por. so SPANKE 2004 (c. d. v pozn. 18), s. 99, s odkazom na prameň.

³⁴ Villardov vzorkovník je uchovávaný v parížskej Bibliotheque National, inv. č. Ms. fr 19093. Obrázky levov sú na listoch č. 47 a 48.

³⁵ SCHNEIDER 1999, s. 10.

³⁶ WARNKE 1996 (c. d. v pozn. 13), s. 275 uvádza, že v Berlíne bol prvý pevne platený dvorský maliar v roku 1524 spomínaný ako „*fürstlich Pommerschen Conterfaitmaler*“. Tamže, s. 277 cituje istý dvorský prameň z r.1557 s údajom o objednávke maľovanej kópie podľa Tizianovho portrétu Karola V., kde sa Tizianov portrét označuje dokonca ako „*abcontrafactur*“ (!).

³⁷ Napríklad „*Warhaftige Contrafactur und Beschreibung der Kronung Maximiliani des Andern /Romischen*

V nemecky a česky hovoriacich krajinách tento termín zdomácnel vo viacerých verziách, k najčastejšie používaným patrili **CONTRAFET**, **CONTRFEKT** či **KONTRFEKT**.³⁸ V najstaršej podobe *Konterfei* použil už Albrecht Dürer.³⁹ V umelecko-teoretickej literatúre ho uviedol Karel van Mander v holandsky písanom vydaní svojich *Het Schilderboeck* (Alkmaar 1604 / 1618) ako *Conterfeytsels*.⁴⁰ Umelec prijatý do služieb habsburského vladára za účelom vytvárania rôznych maľovaných kópií, spravidla portrétov konkrétnych ľudí - ale v 16. storočí aj kopírovaním starožitných mincí, medailí či iných predmetov hodných zaznamenania - bol v archívnych prameňoch titulovaný „/*Hof/Conterfetter*“.⁴¹ V mnohých po česky písaných prameňoch sa s „contrfekt“ či „kontrfekt“ v jednoznačnom význame „podobizeň konkrétneho človeka“ stretáme už na sklonku 16. storočia: napr. v inventári lobkovického zámku v Libochovicích (1594),⁴² v účtoch českých šľachticov Petra Voka (1592) a Jana Jiřího ze Švamberka (1612-1613), či v inventári zámku Veľké Meziříčí (1615), patriacemu rodine Berka z Dubé.⁴³ Vo všeobecnosti však k špecifikácii obrazových tém a žánrov - medzi nimi aj portrétu - prišlo až začiatkom 17. storočia a tým vyhradeniu *kontrfekt* či *contrefait* a podobných pojmov špeciálne pre portréty v modernom slova zmysle. Ako alternatíva sa v nemecky hovoriacich krajinách a zvlášť v strednej Európe v 16.-17. storočí používalo najmä slovo „podobizeň“ (*Bildnis/Bildnuß*).⁴⁴

K novému definovaniu pojmových významov a vlastne k modernému vymedzeniu portrétnej terminológie prišlo až po polovici 17. storočia. Do popredia sa vtedy opäť po viacerých stáročiach dostal už spomínaný francúzsky termín **PORTRAIT**. Francúzsky rytec Abraham Bosse v roku 1667 použil výraz *peindre* ako synonymum slova „dessiner“ všeobecne pre maľbu aj grafiku, pričom slovo *portrait* sa vzťahovalo priamo na „tableau“, teda tabuľu závesného obrazu alebo maľby.⁴⁵ O deväť rokov neskôr vydal svoj spis *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres art qui en dependent* (Paris 1676) André Félibien, významný historik a teoretik umenia z prostredia Francúzskej akadémie v Ríme. V ňom tento obdivovateľ a priateľ maliara Poussina prvý raz jednoznačne vyhradil pojem *portrait* pre podobizeň konkrétnej ľudskej bytosti. Podľa neho sa „portrétovanie“ vzťahuje výlučne na ľudskú bytosť, nakoľko len pri nich možno hovoriť o individualizácii. Pri portrétovaní je človek vyobrazený v jeho typike a súčasne v jeho osobitosti. Pre

Keysers“/ na grafike od Martina a Donáta Hübschmannovcov z r. 1563. Publikovala napr. LUDIKOVÁ, Z. (Ed.): *Renesancia. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Kat. výst.: SNG v Bratislave, 17. decemcer 2009 - 28. marec 2010. Bratislava 2009, s. 39, kat. č. II.1.11.

³⁸ Napr. knieža Karol I. Liechtenstein zaplatil v októbri 1610 za svoj polportrét („*counterfeits halben*“). Viď FLEISCHER, V.: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684)*. Wien 1910, s. 5. Vo Waldsteinskom paláci v Prahe sa podľa inventára z r. 1634 spomína viacero rôznych „*halbe Contrefait*“ i „*ganz Contrefait*“. Podľa MUCHKA, I.: *Sammlung und Ausstattung des Wallensteinpalais in Prag. In: 1648: Krieg und Frieden in Europa*. (Hrsg. von K. Bußmann - H. Schilling). Textband 2: Kunst und Kultur. Münster 1998, s. 289-296.

³⁹ MÜRNER, Ch. - SCHÖNWIESE, V. (Hrsg.): *Das Bildnis eines Mannes. Blicke - Ansichten - Analysen. Bildkultur der Behinderung von 16. Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog und Wörterbuch. Innsbruck 2006, s. 61-62 („Bildnis“).

⁴⁰ SPANKE 2004, s.123-124.

⁴¹ K dvorským umelcom titulovaným „Hofconterfetter“ viď WARNKE 1996, s. 270-284, tiež s. 360, pozn.518, kde píše o dvorských maliaroch - špecialistoch na kopírovanie rôznych vecí. Menovite uvádza pramenný údaj z r.1556 spomínajúci Hansa Lautensacka činného vo Viedni ako „*Romisch khgl. maj. Antiquitetabconterfetter*“.

⁴² Napr. „*kontrfekt Jana z Lobkovic*“, „*kontrfekt paní Kateřiny z Lokšan a její sestry*“, či „*kontrfelty arciknížete Ferdinanda i jeho syna*“. Podľa NEUDERTOVÁ, M.: „Item ve velkém fraucimře před luthausem se nachází...“ (Príspevok ke studiu inventárů pozdně renesančních rezidencí v severozápadních Čechách). In: *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku, OH 7*, 1999, s. 163-199, tu s. 185-186.

⁴³ Rodina Berky z Dubé mala na svojom zámku vo Veľkém Meziříčí v r. 1615 okrem iného aj mnohé „*poloukontrfekt*“ a „*kontrfekt*“. Podľa HRUBÝ, F.: Selské a panské inventáře v době předbělohorské. In: *Český časopis historický*, 33, č. 1- 2, (1927,) s. 21-59, 263-306, tu s. 277 a 294.

⁴⁴ Vyvinulo sa zo staronemeckého slova *bilidi*. Podľa BEYER 2002, s. 16.

⁴⁵ Abraham Bosse: *Le Peintre converti aux précises et universelles règles de son art, avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas reliefs et autres ornements que l'on peut faire sur les diverses superficies des bâtiments, et quelques avertissements contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts*. Podľa SPANKE 2004, s.137-138; tiež SCHNEIDER 1999, s. 10.

nižšie úrovne zobrazovania zvierat Félibien navrhoval termín *figure*, pre zobrazenie rastlinných alebo anorganických foriem (kamene) slovo *répresentation*. Pre Félibiena portrét už viac nie je len *ideou della bellezza* zobrazenej osoby, ale tiež jej psychickej konštitúcie.⁴⁶

Pojem „portrét“ v súčasnej vede o (ranonovovekom) obraze

Portrét sa v celých svojich dejinách ukazuje ako veľmi nestabilný koncept. Charakterizuje ho koncentrácia na tvár ako najdôležitejšie médium komunikácie. Vzťah medzi portrétovaným a divákom dokáže byť ešte silnejším a osobnejším vtedy, keď umelec vhodným natočením tváre (en face alebo trojštvrťový profil) modelu sprostredkoval očný kontakt medzi oboma účastníkmi komunikácie. To bolo, napokon, vlastné nielen portrétu, ale aj kultovému obrazu a často využívané tiež pri historických a žánrových výjavoch na zvýšenie efektu vtiahnutia diváka do deja. Dejiny portrétnej maľby však ukazujú, že samotný pohľad zoči-voči nebol v portrétnom zobrazení nevyhnutný. Najpodstatnejším atribútom individuálneho portrétu je vedomé úsilie tvorca o vystihnutie fyzických aj psychických osobitostí spodobenej osoby, ako aj o naznačenie jej postavenia a funkcie v rámci určitej spoločnosti.

Vo všeobecnosti bol portrétny žáner v ranom novoveku charakteristický neustálym balansom medzi typizáciou, charakterizáciou a individualizáciou modelu, pričom väčšinu prvkov vyznievajúcich individuálne možno považovať len za dobové zobrazovacie kliše.⁴⁷ Významnú rolu zohrávali predovšetkým dobové a lokálne estetické konvencie a tiež spoločenské očakávania, silne determinujúce zákazníkove požiadavky. Teda aj to, čo vyznieva ako „verná“ reprodukcia črt, môže byť len účinnou simuláciou či manipuláciou „obrazovej reality“, podnietenou imagináciou umelca a požiadavkami jeho zákazníka. Ďalším výrazným faktorom bola umelcova imaginácia: dokonca aj umelci pracujúci v rovnakých súvislostiach a za rovnakých podmienok mohli zvoliť diferentné prístupy k portrétu. Práve porovnanie dvoch portrétov tej istej osoby od rozdielnych umelcov je podľa Shearer Westovej najlepším svedectvom toho, aké nestabilné dokážu portrétné idey byť.⁴⁸

Klást si otázku „Čo je portrét?“, je celkom legitímne, nakoľko nie je vôbec jednoduché jednoznačne a komplexne definovať tento pojem ani v dejinách vizuálnej kultúry. Zatiaľ čo v širokom časovom rozmedzí od rímskej antiky, respektíve kontinuitne od 15. až zhruba do druhej polovice 19. storočia stáli dejiny európskeho portrétu na viac-menej podobných, dlhodobo platných princípoch a plnili zhodné významy a funkcie, v poslednej tretine 19. storočia sa tieto tradičné uznávané hodnoty a úlohy portrétu zásadne zredukovali, až portrét takmer stratil svoje dovtedajšie charakteristické atribúty.

Pre maliarsky portrétny žáner sa týmto pomyselným medzníkom stal vynález dagerotypie a zvlášť fotografie, čo znamenalo absolútny pokrok v technických možnostiach reálneho obrazového záznamu. Autentické a momentkové zobrazenie konkrétneho človeka v jeho fyzickej, charakterovej a sociálnej individualite, na ktorom celé stáročia budovali svoj úspech tí najvyhľadávanejší umelci-portrétisti, sa vďaka vynálezu fotoaparátu stalo prekonanou umeleckou hodnotou. Takmer okamžitým dôsledkom bola, logicky, celková zmena umeleckého smerovania k novým spôsobom vnímania a zobrazovania človeka a sveta v umeleckom diele. S nástupom 20. storočia prišlo aj k úplne novému chápaniu portrétu v tvorbe futuristov, expresionistov, kubistov či dadaistov.⁴⁹ Objednať si portrét v tradičnom zmysle slova je iste aj preto po generácie širšími spoločenskými vrstvami generácií posledného storočia považované už skôr za anachronizmus a zbytočnosť. Od konca 19. storočia tak zostáva len stále viac súhlasíť s tézou historického konca portrétu v jeho pôvodnom chápaní, ktorú anticipoval významný švajčiarsky historik umenia Jacob Burckhardt v úvode svojho textu *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei* (1885).⁵⁰

⁴⁶ SPANKE 2004, s.135-138.

⁴⁷ Upozorňuje na to napr. HAUENFELS 2005, s. 39.

⁴⁸ WEST, S.: *Portraiture*. New York 2004, s. 22.

⁴⁹ K portrétu v 20. storočí najmä BEYER 2002, s. 287 a nasl.

⁵⁰ „Ein ruhmvoller Zweig der Malerei ist gegenwärtig zwar nicht am Absterben begriffen, doch ist seine Ausübung

Viacere umelecko-historické teoretické práce, ktoré sa za posledných sto rokov tejto problematike venovali, mali ambíciu prísť s čo najjednoduchšou a najkomplexnejšou definíciou kategórie portréту na základe jednej či viacerých jeho kľúčových vlastností v dejinách „starého“ výtvarného umenia, respektíve v dejinách „klasického“ zobrazovania, špeciálne platnou z hľadiska kultúrno-spoločenských obsahov a významov portréту v ranom novoveku.

Na základe rôznych teoretických koncepcií možno vo všeobecnosti konštatovať, že ranonovoveký (a vôbec aj celkovo „klasický“ či „predavantgardný“) portrét definujú štyri nasledovné esenciálne kritériá či atribúty:

1. identifikovateľnosť podoby
2. uplatnenie mentálno-haptického ľudského tvorivého postupu
3. výstižná reprezentácia osoby spodobeného
4. izolácia osoby v čase (vzniku portréту) i jej oslobodenie z behu čias.⁵¹

Pri podrobnejšom pohľade na tieto znaky sa z hľadiska umelecko-historickej tradície javí ako primárne kritérium historického portréту **identifikovateľnosť konkrétneho jednotlivca**, pričom kľúčom k identifikácii ľudského zobrazenia je samotná tvár.⁵² Aj podľa Gottfrieda von Boehm je fyzická podobnosť zobrazenia s originálom (Ähnlichkeit) jedným zo štyroch zásadných hermeneutických fenoménov historického portréту.⁵³ Portrét v tomto kontexte vystupuje ako špecifický derivát zo všeobecného zobrazovania človeka, ktoré patrilo k najstarším prejavom vizuálnej kultúry a k vôbec najzásadnejším témam dejín umenia. Už v knihe *Genezis* je napísané, že Boh sa rozhodol stvoriť človeka na svoj obraz a podobu (*ad imaginem et similitudinem nostrum*).⁵⁴ Antický antropocentrizmus už prakticky bez obmedzení nasmeroval gréckych a rímskych umelcov k zobrazovaniu božstiev v ľudskej podobe. V predrenesančnej kresťanskej kultúre predurčili budúci význam portréту kultové obrazy (*imago*) spodobujúce Krista alebo svätých. Podľa Hansa Beltinga bol tieto výrazne viac cenené než naratívne zobrazenia scén zo života Krista, resp. jeho svätých (*historia*). Prvé totiž symbolizovali prítomnosť (resp. sprítomnenie), druhé minulosť. Kultový portrét navyše odvodzoval svoju argumentačnú silu zo skutočnej historickej existencie zobrazenej osoby.⁵⁵ Široká skupina týchto zobrazení historicky jestvujúcich postáv s určitými individuálnymi znakmi sa v literatúre začala označovať ako „osobný obraz“ (*Personaltbild*).⁵⁶ Na simultánnu dualitu zastúpenia tak individuálnych, ako aj konvenčných „topos“ prvkov v portréte upozornil tiež Erwin Panofsky.⁵⁷ Andreas Beyer správne zdôrazňuje, že kľúčom k identifikácii ľudského zobrazenia je

sehr viel seltener geworden: Die malerische Darstellung des Individuums, einzeln oder als Gruppe von mehreren. Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im ganzen einem mechanischen Verfahren, der Photographie überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenen Ganzen gegenüber.“ Cit. podľa BURCKHARDT, J. von: *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei*. In: *Vorträge 1844–1887* (Hrsg. v. E. Dürr). Basel 1918; 4. Auflage, Basel 1919, s. 215–227. Dostupné online: <https://archive.org/stream/vortge184418800burc#page/214/mode/2up/search/215> [15.12.2017]. Tiež SPANKE 2004 (c. d. v pozn. 18), s. 11–12; skrátené tiež SCHNEIDER 1999, s. 10 a BOEHM, G. von: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985, s. 9.

⁵¹ Štvrté kritérium uvádza len BOEHM 1985, s. 12.

⁵² BEYER 2002, s. 20.

⁵³ BOEHM 1985, s. 28.

⁵⁴ Vulgata (Gen 1, 26–27). Latinský citát podľa OLARIU 2013.

⁵⁵ BELTING, H.: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago 1994, s. 10.

⁵⁶ SPANKE 2004, s. 31–33.

⁵⁷ „A portrait aims by definition at two essentials . . . On the one hand it seeks to bring out whatever it is in which the sitter differs from the rest of humanity and would even differ from himself were he portrayed at a different moment or in a different situation; and this is what distinguishes a portrait from an ‘ideal’ figure or ‘type’. On the other hand it seeks to bring out whatever the sitter has in common with the rest of humanity and what remains in him regardless of place and time; and this is what distinguishes a portrait from a figure forming part of a genre painting or narrative.“ PANOFKY, E.: *Early Netherlandish Painting*. New York & London 1971, Vol.

samotná tvár.⁵⁸ V kontexte portrétneho aspektu sa zhruba od prelomu 19. a 20. storočia v odbornej literatúre o umení vyšpecifikovala kategória „skutočného“ portréту (*Porträt, portrait*) v užšom slova zmysle a kategória podobizne (*Bildnis*) vo všeobecnejšom význame slova,⁵⁹ inde definovaná aj ako „neindividualizovaný obraz“ (*Abbild, Ebenbild*),⁶⁰ „neindividualizovaná podobizeň“ (*Bildnis ohne Individuum*),⁶¹ respektíve „typizovaná“ podobizeň („*type*“).⁶² Nosným znakom portréту teda nie je sama individualita podoby, ale aj identita spodobenej osoby. Gottfried von Boehm výslovne uvádza tento paradox špecifickej rozpoznateľnosti ako schopnosť identifikovať NIEKO-HO napriek tomu, že nepoznáme „žijúci originál“ ani nemáme k dispozícii hodnoverný obrazový prameň či predlohu s jeho podobou.⁶³ Charakteristická je napríklad pre podobizne dávno žijúcich či fiktívnych historických postáv. Na druhej strane, určite neakceptovateľnými formami individualizovaného zobrazenia konkrétneho „bezmenného“, neidentifikovateľného človeka sú tzv. *tronie* („hlavy“) vo flámskom a holandskom maliarstve 17. storočia. V súčasnosti sa spravidla považujú pojmy „portrét“ a „podobizeň“ za synonymá a aj sa tak používajú.

Identifikovateľnosť osoby je síce zásadným, avšak nie absolútnym kritériom definujúcim povahu portréту z hľadiska dejín umenia. Nepochybne rovnako dôležitou podmienkou je totiž „umelecká“ stránka zobrazenia – a to nielen z hľadiska určitých esteticko-kvalitatívnych nárokov, ale aj v zmysle človekom kreatívne vytvoreného diela. Veď ak by sme nebrali do úvahy takéto kritérium, tak (s trochou nadsadenia) by v dejinách umenia boli najoceňovanejšími portrétmi najmä technicky dobre prevedené posmrtné masky⁶⁴ či efigie.⁶⁵ Takéto nazeranie na portrét je teda postavené na protichodnosti dvoch prístupov k vytvoreniu „individualizovaného obrazu individua“: na jednej strane ľudsky tvorivého a na strane druhej technicko-mechanického spôsobu (napríklad prostredníctvom sadrového odliatku či fotosnímky). Význam pojmu „Kunst“ v portréte ako prvý jasne definoval Hermann Deckert vo svojej štúdii *Zum Begriff des Porträts* (1929), keď ho postavil ako opozitum k pojmu „Natur“ (pod ktorý zaradil napríklad aj portrétu fotografiu).⁶⁶ Podobný názor zdieľa napríklad aj Gottfried von Boehm, podľa ktorého o portréte v pravom slova zmysle možno hovoriť len vtedy, keď sú v diele zhodne prítomné „individualita zobrazenia“ aj „individualita zobrazeného“.⁶⁷ Konceptie založené na podmienke estetickej hodnoty a ľudsky-kreatívneho vkladu teda v portréte nepopierajú význam identifikovateľnosti podoby, ale prioritne skúmajú ako umelecko-historický prameň vývoja idey individuality vo výtvarnom umení.

Tretím špecifickým atribútom historického portréту je **výstižná reprezentácia zobrazeného**. Reflektovanie dobových konvencií zobrazovania, alebo naopak ich ignorácia, či azda snaha o invenčnosť obrazových riešení, je vlastne demonštráciou výslednej predstavy portrétistu a spravidla tiež portrétovanej osoby (resp. objednávateľa) o nej samej.⁶⁸ Od portrétov sa očakáva, že poskytujú

I, s. 194. Cit. podľa WEST 2004, s. 24, pozn. 3.

⁵⁸ BEYER 2002, s. 20.

⁵⁹ SPANKE 2004, s. 32 s odkazmi na literatúru.

⁶⁰ WAETZOLDT, W.: *Kunst des Porträts*. Leipzig 1908, s. 122-123. Používa však ako opozitá kategórie „*Abbild*“ (pre fyzickú podobnosť na spôsob „*Personalbild*“) a „*Bildnis*“ (pre skutočný individualizovaný portrét)

⁶¹ Gottfried von Boehm rozoberá rôzne typy neindividualizovanej podobizne, ktorými podľa neho sú personifikovaný, idealizovaný a synkritický portrét. Vo všeobecnosti sú to formy „portrétu pred portrétom“, objavujúce sa na stredovekých náhrobkoch, minciach, relikviároch, donátorských skulptúrach a pod. Bližšie pozri BOEHM 1985, s. 111-142.

⁶² WEST 2004, s. 21-29 (Likeness and Type).

⁶³ BOEHM 1985, s. 28.

⁶⁴ Proti sebe tu stoja koncepty portréту ako „umenia“ a portrétu ako „médiu“. Druhý koncept je obsiahnutý napr. u Hildegardy Hammerschmidt-Hummelovej, ktorá v roku 1996 publikovala svoj výskumný projekt v nemeckej tlači (Zeit-Magazin, Nr. 5, 26. Januar 1996, s.10-14) pod názvom „*Ist die Darmstädter Shakespearre-Totenmaske echt?*“. Bližšie viď SPANKE 2004, s. 360-361.

⁶⁵ Na túto úlohu teórie umenia zdiskreditovať naturalistické efigie sa podujal už Julius von Schlosser v r.1911. Viď SCHLOSSER 1910-1911.

⁶⁶ DECKERT, H.: *Zum Begriff des Porträts*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, s. 261-282, tu s. 279. K autorovi tiež SPANKE 2004, s. 371-385.

⁶⁷ BOEHM 1985, s. 259, pozn. 3. K autorovi podrobne aj SPANKE 2004, s. 403-428.

⁶⁸ WEST 2004, s. 21-29 (Likeness and Type).

jednak podobu a tiež určitým spôsobom odhaľujú charakter a osobnosť spodobenej osoby, jej spoločenské postavenie alebo verejnú funkciu, pričom je tu veľký priestor na variovanie týchto kvalít v každom jednom zobrazení. Z istého uhla pohľadu môže byť dokonca pripisovaná väčšia váha systému stavovských symbolov zaužívaných v spoločenskom a kultúrnom milieu portrétovanej osoby než samotnej jej fyzickej podobnosti. Bernard Berenson v súvislosti s konceptom reprezentácie v portréte navrhol aplikovať termíny „portrait“ vo význame individualizovanej podobizne a „effigy“ na reprezentačnú podobizňu, demonštrujúcu spoločenskú rolu spodobenej osoby.⁶⁹ Avšak už Hermann Deckert v dvadsiatych rokoch 20. storočia poukázal na významový rozdiel medzi pojmami „zobraziť“ (*dargestellt*) a „reprezentovať“ (*darzustellen*), vysvetľujúc prvý ako „reprodukciiu zjavu človeka“ (*Wiedergabe der Erscheinung eines Menschen*) a druhý ako „výklad-interpretáciu človeka“ (*Deutung eines Menschen*).⁷⁰ Za skutočný portrét považoval len taký obraz, v ktorom je obsiahnutá jedinečnosť zobrazeného a zreteľne vystihnutá jeho osobitosť. Na Deckertovu „interpretáciu“ človeka nadviazal napríklad Gottfried von Boehm svojou tézou o portréte ako vizuálnej „metafore“, kde je výpoveď o charaktere, výraze a význame spodobeného neverbálne (*Stummheit*) a zároveň špecificky zdržanlivo sprostredkovaná svetu (*Mittleres Maß/ Mitte*).⁷¹ Podľa Richarda Brillianta je skutočnou podstatou portréту buď empirická demonštrácia osobnosti (*personality*), teda vnútorného charakteru či „duše“ portrétovanej osoby umelcom,⁷² alebo až určitá vedomá manipulácia skutočností samotným umelcom za účelom zámerného posunu imidžu spodobenej osoby (= to je vlastne reprezentácia/simulacrum/ moja poznámka v zátvorkách).⁷³ Uvedená línia týchto koncepcií Deckerta, von Boehma i Brillianta má veľa spoločného s Gadamerovou hermeneutickou dimenziou okazionality zobrazenia, ktorá - podobne ako v prípade slovnej zásoby a jazykových prostriedkov - „zjavne ohraničuje možnosť objektivizácie toho, čo človek (v našom prípade umelec a objednávatel portrétu - pozn. autorky) myslí a čo sprostredkúva (nem. *mitteilt*)“.⁷⁴ Ide takpovediac o „vypovedanie nevypovedateľného“, nakoľko použité formy vizuálnej reprezentácie - podobne ako jazyk - nevyhnutne zaostávajú za tým, čo evokujú a o čom vypovedajú a teda nedokážu implikovať to „skryté v hĺbke“.⁷⁵

V posledných desaťročiach sa vyprofilovalo samostatné **kritérium (nad)časovosti**, teda simultaneita dočasného (resp. momentálneho) s večným. Špecificky v portréte sa uplatňuje ako zámerná izolácia osoby v čase (vzniku portrétu) i jej oslobodenie z behu čias. Gottfried von Boehm v tom vidí jeden zo svojich štyroch základných hermeneutických fenoménov - tzv. *Handlung*. Podľa neho sú pre portrét (na rozdiel napr. od historickej maľby) charakteristické momenty aktivity v zdržanlivej a akoby zabrzdenej forme, takže spodobeného nevidíme fakticky činného, iba želajúceho si (*konjunktiv*) alebo schopného (*potentialis*) takú aktivitu vykonávať.⁷⁶ Naproti tomu Shearer Westová⁷⁷ si v tejto súvislosti všima skôr metódy vystupňovania funkcionality portrétov, teda rôzne spôsoby, ako portréty prekročili časové limity udané v procese ich tvorby. Časovú dualitu portrétneho zobrazenia podľa nej charakterizuje tenzia medzi časovým (*temporal*) a trvalým (*permanent*), v dôsledku čoho sa portréty môžu simultánne javiť aj ako záznamy špecifickej udalosti či príležitosti, ale tiež ako evokácia niečoho oveľa trvalejšieho. Teda na jednej strane prezentuje zjav jednotlivca v konkrétnom plynúcom momente, v ktorom bol obraz vytvorený, na strane druhej portrét tiež magicky slúži „zmrazeniu času“ a umeleckým spôsobom „predlžuje život“ reprezentovanej osoby.

⁶⁹ BERENSON, B.: The Effigy and the Portrait. In: *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York, 1948, s. 190-200. Podľa WEST 2004, s. 24, pozn. 2.

⁷⁰ DECKERT 1929, s. 264-266; SPANKE 2004, s. 383.

⁷¹ BOEHM 1985, s. 26-27 a 37-38.

⁷² BRILLIANT, R.: *Portraiture*. Cambridge 1991; 3. vydanie: London 2002, s. 13.

⁷³ Tamže, s. 9 a 29.

⁷⁴ Cit. podľa GADAMER, H. G.: Sémantika a hermeneutika. Preložil J. Sisák. In: *FILIZOFIA*, roč. 55, 2000, č. 4, s. 350.

⁷⁵ Tamže. Špeciálne k okazionalite portrétu vid' GADAMER, H. G.: *Truth and method*. London 2013, s. 145 a nasl.: „The difference between the model and the portrait shows us what the occasionality means here. Occasionality in the sense intended clearly lies in what the work itself claims to mean, in contradistinction from whatever is discovered in it or can be deduced from it that goes against this claims.“; tiež komentár od SUTHOR N.: Hans-Georg Gadamer: Die Okkasionalität des Porträts (1960). In: *Das Porträt* 1999, s. 431-439.

⁷⁶ BOEHM 1985, s. 28 - 29.

⁷⁷ WEST 2004, s. 43-44.

Vyššie popísané štyri esenciálne podmienky pomerne výstižne determinujú obsahy a významy portrétnych dejín umenia, čím túto pojmovú kategóriu vlastne aj implicitne definujú. Avšak nateraz nepredstavujú paradigmu, nakoľko v odborných umenovedných encyklopédiách, ale ani v literatúre dosiaľ citovanej v poznámkovom aparáte tejto štúdie obvykle ani nie sú všetky štyri portrétny podmienky zohľadnené súčasne.⁷⁸ Za jednu z najkomplexnejších definícií maľovaného historického portrétnych dejín umenia, aké dosiaľ boli vytvorené, si dovoľím považovať tú, ktorú precízne zostavila slovenská historička umenia Danuta Učníková:

*„Portrét je obraz človeka poznaného v jeho individualite na úrovni vedomia daného spoločenstva, vyjadrený prostriedkami zobrazovania na úrovni primeranej stupňu danej výtvarnej kultúry, schopný plniť u súdobého diváka funkcie informačné a estetické na úrovni jeho vnímania, zachovať ich pre budúcnosť ako dokument o dobe i ako dielo kultúry danej epochy, a tak sprostredkovať budúcemu divákovi postupom času vzniknuté druhotné funkcie“.*⁷⁹

Mgr. Ingrid Halászová, PhD.
Katedra dejín a teórie umenia FF TU v Trnave
Hornopotočná 23
SK-918 43 Trnava
ingrid.halaszova@truni.sk

⁷⁸ Komparáciou a zhodnotením deviatich odborných definícií pojmov „Bildnis“, „Portraiture“, „Porträt“ z umenovedných slovníkov z r. 1948-1996 sa zaoberala SPANKE 2004, s. 393-403.

⁷⁹ UČNÍKOVÁ, D.: *Historický portrét na Slovensku zo zbierok 13 múzeí (16.-18. storočie)*. Martin 1980, s. 32.

MALOFORMÁTOVÁ PORTRÉTNÁ SÉRIA UHORSKÝCH KRÁĽOV Z POLOVICE 18. STOROČIA A JEJ IKONOGRAFICKÉ PREDLOHY

Ingrid HALÁSZOVÁ

Abstract: One of the most popular themes of the ruler's portrait iconography was the provincial patriotism. Many-pieces-series of successive rulers in noble portrait galleries visually confirmed the antiquity and a historical continuity of the country. Text analyses the one of such pictorial cycle, which was originally established for the Esterházy's in the second half of the 18th century and previously might consisted of circa 65 pictures: many of them are preserved in the Red Stone – castle (SNM-Múzeum Červený Kameň) and several other pieces are in the property of the Slovak National Gallery in Bratislava

Kľúčové slová: portrét, portrétna galérie, Uhorsko, Esterházyovci, ikonografia, zemský patriotizmus

Zobrazovanie panovníkov patrilo od raného novoveku k hlavným úlohám portrétného žánru: na jednej strane vznikali individualizované solitérne podobizne s presvedčivo zachytenou fyzickou a niekedy i psychickou stránkou zobrazeného, na strane druhej sa vladársky portrét redukoval do polohy znaku, demonštrujúc prioritne spoločenský význam a postavenie zobrazenej osoby.

Od 16. storočia naberali takéto „znakové“ vladárske podobizne na popularite v súvislosti s vytváraním rozsiahlych obrazových sérií „slávnych mužov“, tzv. *uomini famosi*. Boli to spravidla rôzne „celebrity“ vtedajšieho kultúrneho sveta: panovníci a ďalší príslušníci vladárskych rodov, úspešní vodcovia, pápeži a iní všeobecne známi duchovní hodnostári, ale nezriedka tiež politici, humanisti a umelci. Zapojením do kontextu zbierok rozmanitých umeleckých diel, rarít a prírodnín prezentovali okrem iného rozhľad ich majiteľa vo svetovom spoločensko-politickom dianí.

V strednej Európe boli v tomto smere vzorom maľované portrétné súbory Ferdinanda II. Tirolského na zámku Ambras¹ a mníchovská kolekcia bavorského kniežaťa Viliama V. zhruba z rovnakého obdobia.² Všetky maloformátové a jednotnej mierky, portrétného záberu, osadené na stenách v drevenom táflovanom rastri. K rozšíreniu panovníckych portrétnych cyklov aj do šľachtických rezidií však prispeli hlavne tlačou vydávané grafické súbory, z ktorých sa dali jednotlivé listy priamo zarámovať a zavesiť. Ako smerodajný pre habsburské krajiny spomeňme aspoň súbor *IMAGINES GENTIS AUSTRIACAE*, pripravený podľa grafik Francesca Terzia³ alebo mimoriadne úspešný Custosov cyklus *ATRIUM HEROICUM*.⁴

¹ Ferdinandov súbor bol začatý okolo roku 1578, pričom do roku 1590 už dosiahol počet cirka 860 obrazov. Obrazy súboru boli zrealizované vo formáte poprsia alebo polpostavy, nie v celej postave. Súbor dôsledne vy publikoval najmä Friedrich Kenner. Pozri KENNER 1894, KENNER 1896, KENNER, 1897, KENNER, 1898.

² Súbor obsahoval vyše 700 maloformátových portrétnych vyobrazení v celej postave. Pozri napr. BAADER 1943.

³ Francesco TERZIO – Gaspere OSELLI: *Francisci Tertii Bergomatis Sereniss. Ferdinandi Archiducis Austriae ... Austriae Gentis imaginum pars ...* Band 1–5. Oeniponti: Höller, 1569–1573. Dostupné online: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri-1.

⁴ CUSTOS, Dominicus: *Atrium heroicum Caesarum, regum, [...] imaginibus [...] illustr[at]um*. Pars 1–4. Augsburg: M. Manger, J. Praetorius, 1600–1602. Dostupné online: <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/eico.html>.



Obr. 1 Atila, kráľ Hunov. Maľovaná replika.
Polovica 18. storočia. SNG Bratislava
Foto: SNG Bratislava.



Obr. 2 Atila.
Medirytina v „Mausoleum 1664“.
Foto: <http://real-r.mtak.hu/837>.



Obr. 3 Kemel, prvý vojvoda Hunov.
Maľovaná replika, pol. 18. stor.. SNG Bratislava.
Foto: SNG Bratislava.



Obr. 4 Kemel.
Medirytina v „Mausoleum 1664“.
Foto: <http://real-r.mtak.hu/837>.

Podstatne masovejšie sa začali portréty vládcov a iných slávnych osobností objavovať v stredoeurópskych šľachtických obydliach v období raného baroka. Budovli sa dokonca reprezentačné priestory so špeciálnymi ikonografickými výzdobnými programami venovanými vládnucej dynastii, tzv. „*Kayßerzimmer*“.⁵ Priamym vzorom im boli tzv. ríšske sály v sídlach nemeckých kniežat, kde sled zobrazených vládcov Rímsko-nemeckej ríše začínal hlboko pred Habsburgovcami.⁶ Zriaďovanie cisárskych komnát sa, pochopiteľne, vnímalo ako prejav absolútnej politickej lojality: z toho dôvodu sa vo väčšine Habsburgovcom prislúchajúcich zemí ujalo nielen viacero označení takýchto spoločenských priestorov (tiež napr. *Fürstenzimmer*⁷ či „*Herceghaz*“⁸), ale aj rôzne politicko-programové obmeny vladárskej ikonografie. Tromi hlavnými ideami však dlhodobo zostali:

A/ oslava Habsburského cisárskeho rodu;

B/ idea zemského patriotizmu⁹ a

C/ inšpiratívny odkaz vojensko-mocenských úspechov antických, resp. pohanských vládcov (spravidla ako jazdecké portrétné série).

Čisto cisársku ikonografiu (teda „A“) na našom území jednoznačne dokladá len šesťnásť sochárskych búst habsburských cisárov v nikách červenokamenskej Dlhej sály, objednaných Mikulášom IV. Pálffyom u Davida Weissa z Viedenského Nového Mesta.¹⁰ Na základe prameňov môžeme cisársku ikonografiu doložiť aj u Františka Nádasdyho v Pottendorfe a v Čechách vieme len o kniežati Václavovi Eusebiovi Lobkoviczovi.¹¹ Naproti tomu, takmer obligátnou záležitosťou sa paralelne aj u nás stávajú dvanásťdielne obrazové série „*heidnischen Kaiser Contrafait*“. Tie, samozrejme, v pravom slova zmysle neboli portrétmi, ale idealizovanými jazdeckými figurálnymi zobrazeniami na antický spôsob.¹² V škále od veľkorozmerných malieb po maloformátové zasklené medirytiny boli antickí cisári prezentovaní hlavne v predsieniach alebo audienčných sieňach:¹³ a máme ich doložené u Albrechta Waldsteina, Karla Liechtensteina či Johanna Battistu Verdenberga, z uhorských aristokratov u spomínaného Františka Nádasdyho¹⁴ a zrejme i v trenčianskom hradnom paláci Illésházyovcov.¹⁵

A napokon zostáva spomenúť zaujímavú, silne politicky ovplyvnenú tému zemského patriotizmu („B“), ktorú v jednotlivých habsburských dedičných krajinách vyjadroval, celkom logicky, odlišný ikonografický program. Dlhý rad po sebe nasledujúcich vládcov vizuálne potvrdzoval starobylosť a historickú kontinuitu krajiny.

V Čechách patrila k najrozsiahlejším súborom tohto druhu takmer 60-dielna portrétna séria českých kniežat, kráľov a bájných praotcov českého rodu až po vtedy vládnuceho Leopolda I., ktorú si v tzv. Pěkném sále svojej jindřichovohradeckej rezidencie nechali okolo polovice 17. storočia nainštalovať Slavatovci.¹⁶

⁵ SITTE 1908, s. 46.

⁶ K tomuto typu reprezentačných spoločenských priestorov viď KUBEŠ 2005, s. 236-237.

⁷ V paláci palatína Pavla Pálffyho, z archívnych prameňov publikoval FIDLER 1995-97, III., s. 227 (heslo „Juvenel“).

⁸ V illesházyovskom trenčianskom hradnom paláci. Podľa WATZKA 1957, s. 405.

⁹ Por. s KUBEŠ 2005, s. 230, 236-240.

¹⁰ Za dodané busty cisárov dostal 2. decembra 1654 Weiss 128 zlatých, za balustrádové stĺpiky a sochu obdržal súčasne už deň predtým 288 zlatých a ďalších 212 zlatiek za nešpecifikované práce. Por. s FIDLER 1995-97, IV., s. 248 (Weiss).

¹¹ Z výzdoby tejto cisárskej sály z päťdesiatych-šesťdesiatych rokov 17. stor. sa v Lobkoviczskom paláci na Hradčanoch dodnes zachovalo len torzo. Podľa KUBEŠ 2005, s.236.

¹² Medirytiny s takýmto cyklom vydal už na sklonku 16. storočia Antonio Tempesta.

¹³ Nádasdy mal aj cisársku izbu, no súbor 15 portrétov rímskych cisárov z habsburského rodu prezentoval v miestnosti vedúcej z reprezentačnej jedálne do študovne (*Studierenzimmer*) a ďalších 10 takýchto starých habsburských cisárskych portrétov bolo rozvešaných pred Veľkou sálou. Podľa SITTE 1908.

¹⁴ Medirytiny s takýmto cyklom vydal už na sklonku 16. storočia Antonio Tempesta.

¹⁵ Pozri MUCHKA 1998 (dostupné online na <http://www.westfaelische-geschichte.de/text485>; FLEISCHER 1910, s. 9, TIETZE 1908, s. 8 (v prípade Verdenberga dokonca aj informácia o cene a autorovi série ¹² obrazov rímskych cisárov na koňoch, dodaných v júli 1638 viedenským maliarom Jeromom Pozzom za 120 zlatých) a WATZKA 1957, s. 408 („13 obrazov starodavných kralov“).

¹⁶ K nim viď PREISS 1957; MŽYKOVÁ 1999 a KUBEŠ 2005, s. 238 a 243, pozn. 877.



Obr. 5 Arpád, prvý uhorský kapitán.
Maľovaná replika, polovica 18. storočia.
SNM-Múzeum Červený Kameň.
Foto: SNM-MČK.



Obr. 6 Arpád I., kapitán Hunov.
Medirytina v „Mausoleum 1664“.
Foto: <http://real-r.mtak.hu/837>



Obr. 7 Sv. Štefan, prvý uhorský kráľ.
Maľovaná replika, polovica 18. storočia.
SNM-Múzeum Červený Kameň.
Foto: SNM-MČK.



Obr. 8 Sv. Štefan, prvý uhorský kráľ.
Medirytina v „Mausoleum 1664“.
Foto: <http://real-r.mtak.hu/837>

V Uhorsku bol jedným z prvých archívne podložených objednávateľov takéhoto súboru Adam Batthyányi (1610-1659), pre ktorého v roku 1642 namaloval niekoľko „uhorských kráľov a patriotov“ úspešný viedenský maliar a grafik Johannes Ledentu.¹⁷ Je však takmer isté, že takéto súbory boli v rozmedzí 17. až do 19. storočia v Uhorsku veľmi žiadané aj pre svoje ideové poslanstvo a aj preto, že kvantitou vyznievali takéto obrazové cykly mimoriadne efektne. Veď v tereziánskej ére mohli ucelené rady uhorských kráľov vrátane dávnych hunských vojvodov pozostávať aj zo 65 obrazov.

Typológia a ikonografia legendárnych osobností Uhorska spočiatku vychádzala z ilustrácií starých uhorských kroník, najmä v roku 1488 tlačou vydanej Uhorskej kroniky Jána z Turca, no politická situácia v Uhorsku si už na začiatku 17. storočia akútne žiadala nové spracovanie národných dejín a aktuálnejšie obrazové prototypy historických domácich vládcov. Tejto náročnej úlohy sa po roku 1615 ujal kráľovský tajomník Vavrínek Ferenczffy, osloviac dvorského historiografa Eliáša Bergera a dvorskú ryteckú dielňu pod vedením Egídia Sadelera mladšieho. Dlhو pripravované dielo reálne vyšlo až v roku 1664 v Norimbergu, aj to len vďaka štedrej finančnej dotácii Františka Nádasdyho, pod názvom *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et primorum militantis Ungariae Ducum*.¹⁸

Situáciu pred vydaním tohto rozhodujúceho diela možno prezentovať na súbore troch pomerne veľkých obrazov uhorských svätých kráľov (Štefana, Ladislava a Imricha) ktoré podľa nápisu vznikli asi v roku 1656 pre Forgáčovcov. Frontálne sediace postavy na rollwerkovo tvarovaných trónoch naznačujú, že sa ich autor čiastočne inšpiroval ilustráciami z iného známeho diela Eliáša Bergera – a to *Symbolum sacrum*, vydaného v roku 1637 a venovaného uhorským kráľovňám.¹⁹ Vydanie Mausolea však takmer okamžite viedlo k vytváraniu didakticky koncipovaných maľovaných obrazových súborov, prezentujúcich spravidla všetkých 62 postáv dávnych hunských vojvodov, kapitánov a uhorských kráľov v kontinuálnom slede. Samozrejme, ucelený súbor bolo z priestorových dôvodov spravidla vhodnejšie riešiť v menších formátoch. Jedným z prvých, kto na tieto obrazové prototypy zareagoval, bol mladý Krištof Batthyányi, ktorý doplnil portrétnu galériu v rodovom kaštieli v Rohonczi niekoľkými veľkoformátovými obrazmi mýtických uhorských vojvodov.²⁰

Najrozsiahlejšia maľovaná kolekcia tohto druhu, ktorá sa na Slovensku zachovala, vznikla niekedy po polovici 18. storočia. Vyplýva to z chronologicky posledného obrazu kolekcie, ktorým je portrét uhorskej kráľovnej Márie Terézie. Všetky obrazy súboru sú značne rustikálneho charakteru, ktoré sa možno aj z dôvodu podpriemerných umeleckých kvalít dosiaľ takmer nedostali do pozornosti historikov umenia. No svojou kultúrno-historickou dokumentačnou hodnotou si však bádateľský záujem určite zaslúžia.

Všetky obrazy, o ktorých tu hovoríme, sú pomerne malé: spravidla s rozmermi cca 42 x 30 cm, čo je však vyvážené ich kvantitou. Väčšina obrazov tejto kolekcie sa nachádza v zbierkach Múzea Červený Kameň, kde je celkovo až 48 kusov, z čoho je päť osôb zobrazených duplicitne. Ďalších desať obrazov od identického autora a zhodných aj formátom, veľkosťou a umiestnením nápisov, sa nachádza v majetku Slovenskej národnej galérie v Bratislave: aj tu jedno zobrazenie vytvára duplikát k červenokamenským obrazom série.

Z uvedeného možno jednoznačne vyvodit', že v danom čase namaloval neznámy autor dve takmer identické série pre dve rôzne rezidencie: ak sa pokúsime jednu z nich čo najkompletnejšie vyskladať, v období vlády Márie Terézie by mala byť zostavená zo 63 obrázkov, hoci fyzicky ju môžeme zatiaľ podložiť len 52 reálne zachovanými obrazmi. Druhý súbor je potom v absolútne torzálnom stave, pretože z neho poznáme sotva šesť obrazov. Neznámy maliar dôsledne pracoval podľa predlôh z vydaného „Mausolea“, iba pri osobnostiach poslednej tretiny 17. a prvej polovice 18.

¹⁷ Ich počet nepoznáme. Por. s GARAS 1953, s. 137, heslo „Ledentu, Johann“.

¹⁸ Nádasdy, Ferenc (Ed.). 1664. *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum regni apostolici regum et primorum militantis Ungariae ducum : cum versione operis Germanica*. Norimbergae : Apud Michaëlem & Joannem Fridericum Endteros, 1664. Dostupné online: <http://real-r.mtak.hu/837/>.

¹⁹ BERGER 1637.

²⁰ Kat. *Főúri ősgalériák* 1988, s. 72-73, kat. č. B. 14-1-6, obr. 50-56; tiež BUZÁSI 2014. .



Obr. 9 Matej II., uhorský kráľ.
Maľovaná replika, polovica 18. storočia.
SNM-Múzeum Červený Kameň.
Foto: SNM-MČK.



Obr. 10 Matej II., uhorský kráľ.
Medirytina v „Mausoleum 1664“.
Foto: <http://real-r.mtak.hu/837/>

storočia musel siahnuť po iných dostupných, maľovaných či grafických predlohách.

Spomínaná „tereziánska“ (podobizňou Márie Terézie ukončená) séria uhorských vládcov pozostávala z nižšie rozpísaných obrazov. Pre lepšiu prehľadnosť používame farebné značenie zelenou farbou pre obrázky identifikované v zbierkach SNM-Múzea Červený Kameň: a červenou farbou pre obrázky evidované v zbierkach SNG v Bratislave. Farebne nevyznačené postavy uhorských dejín teda znamenajú, že relevantné obrazy sú nezvestné.

5 hunských vojvodov (*Keve*, *Kadicha*, *Keme*, *Bela* a *Buda*),
prvý kráľ Hunov – *Attila*, **osem kapitánov** (*Arpád*, *Sabolch*, *Gyula*, *Kund/Chundus*, *Leel/Lehel*, *Verbulchus*, *Eurs/Ursus* a *Gejza*) a **gubernátor** *Ján Hunyady*.

48 kresťanských uhorských kráľov:

dynastia Arpádovcov - *sv. Štefan I.* (997/1001-1038), *Peter* (Petrus, 1037-1041 a 1044-1046), *Aba* (1041-1044), *Ondrej I.* (András, 1046-1061), *Béla I.* (1061-1063), *Šalamún* (Salomon, 1063-1075), *Gejza I.* (1074-1077), *Ladislav I.* (1077-1095), *Koloman I.* (1095-1116), *Štefan II.* (1116-1131), *Béla II.* (1131-1141), *Gejza II.* (1141-1161), *Štefan III.* (1161-1172), *Ladislav II.* (1173-1173), *Štefan IV.* (1163), *Béla III.* (1172-1196), *Imrich* (1196-1200), *Ladislav III.* (1200-1201), *Ondrej II.* (András, 1201-1235), *Béla IV. /2X MČK/* (1235-1275), *Štefan V.* (1275-1278), *Ladislav IV.* (1278-1290), *Ondrej III.* (András, 1290-1301),

dynastia Anjouovcov - *Václav* (1305-1308), (súbežne s ním *Otto Bavorský* (1305-1308)), *Karol I.* (1310-1342), *Ludovít I. „Veľký“* (Ludovicus, 1342-1382), *kráľovná Mária* (1382-1384) a *Karol II.* (parvus, 1384-1386).

Luxemburská dynastia - päťdesiatročná vláda **Žigmunda I.** (Sigismund, 1387-1437)

Habsburská dynastia - krátke panovanie **Albrechta H.** (Albertus, 1438-1439), jeho vdovy **Alžbety** (1438-1440) a syna **Ladislava V. Pohrobka** (Posthumus, 1453-1457), zastupovaného **Vladislavom I.** (Uladislaus, ? – 1464) **Jagelonským**.

Nasledoval **Matej I. Korvín Hunyady** (Matthias Corvinus, 1464-1490?).

dynastia Jageloncov - **Vladislav II.** (Uladislaus, 1490-1516) a **Eudovít II.** (Ludovicus, 1505? – 1526).

Pomoháčska éra - dočasná rozdrobenosť vlády medzi **Jánom Zápoľským** (Joannes de Zapolya, 1526-1527/1540) na východe Uhorska a **Ferdinandom I. z dynastie** rakúskych **Habsburgovcov** (1527 – 1563) v západných častiach krajiny, ktorý napokon predsa len v roku 1540 dostal do rúk seba a svojich potomkov všetky uhorské zeme, ku ktorým sa po dlhých stáročiach opätovne pripojili aj územia dlhodobo obsadené Turkami. Ferdinandov syn **Maximilián** (1563-1572) bol ako prvý uhorský kráľ korunovaný v Bratislave a po ňom aj ďalší Habsburgovci – **Rudolf II.** (1572-1608), **Matej II.** (Matthias, 1608-1618), **Ferdinand II.** (1618 – 1625), krátko žijúci **Ferdinand IV.** (1647-1654) a jeho brat **Leopold I.** (1654-1695), napokon aj dvaja Leopoldovi synovia **Jozef I.** (1695-1711), **Karol III./1x MČK, 1x SNG/** (písaný ako cisár, t.j. Karol VI., 1711-1740) Habsburskú dynastiu uzatvára **kráľovná Mária Terézia /2x MČK/** (uvedený len rok korunovácie 1741). Z objektívnych dôvodov bola korunovácia **Ferdinanda III.** (1626-1647) nie v Bratislave, ale v Soproni.

Až z habsburskej éry poznáme precíznejšie individualizované podobizne uhorských kráľov, ktorých prototypy boli spravidla vytvárané poprednými dvorskými portrétistami svojej doby a ďalej šírené v produkcii dvorských kopistických a medirYTECKÝCH dielní. Takéto diela v sebe niesli kontrast tradičného uhorského odevu, symbolizujúceho prouhorský patriotizmus, s aktuálnosťou umelcovho výtvarno-estetického riešenia. K najvýraznejším ukážkam spojenia tradície a modernosti v takejto portrétnej prezentácii Habsburgovcov bez pochyb patrí Portrét Mateja ako českého a uhorského kráľa od Hansa von Aachen (1612, Národní galerie Praha), portrét Ferdinanda III. ako uhorského kráľa od Justa Sustermansa (1625, Magyar Nemzeti Galéria Budapest) či portrét Márie Terézie v uhorskom korunovačnom odevu, ktorý dostal v roku 1741 po Meytensovi príležitosť namaľovať aj nadaný bratislavský portrétista Daniel Schmiedeli.

Na záver azda je ešte vhodné dodať, že počínajúc Jozefom II. sa už Habsburgovci ako uhorskí králi neprezentovali v slávnostnom uhorskom kroji, ale skôr v husárskej uniforme (na ktorej majú pri korunovácií svätošTEFANSKÝ plášť) alebo v ornáTE Uhorského kráľovského rádu sv. Štefana, založenom ešte Máriou Teréziou v roku 1765.



Obr. 11 Mária Terézia, uhorská kráľovná (I.).
Maľovaná replika, polovica 18. storočia.
SNM-Múzeum Červený Kameň.
Foto: SNM-MČK.



Obr. 12 Martin van Meytens: Mária Terézia
ako dedičná vládkyňa habsburských zemí,
kráľovná uhorská a česká. SNM-Múzeum
Červený Kameň. *Foto: SNM-MČK*



Obr. 13 Mária Terézia, uhorská kráľovná
(II.). Maľovaná replika, polovica 18. storočia,
SNM-Múzeum Červený Kameň.
Foto: SNM-MČK.



Obr. 14 Johann Gotfrid Auerbach (okruh): Má-
ria Terézia, uhorská kráľovná (II.). Okolo 1740-
41. Magyar Nemzeti Galéria Budapest. *Repro:
kat. Zsánermetamorfózisok 1993, kat. č. A11.*

Literatúra:

BAADER, Berndt Ph. 1943. *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568–1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jhdts.* Leipzig – Straßburg: Heitz, 1943.

BAROKK MŰVÉSZET KÖZEP-EUROPÁBAN. *Utak és találkozások / Baroque art in Central Europe. Crossroads* (Ed. Miklós MOJZER). Kiall. Kat. Történeti Múzeum, Budapest 1993.

BERGER, Elias. 1637. *Symbolum Sacrum et Augustum. Decem Reginarum Hungariae. Politice et Historice expositum.* [Viennae], 1637.

BUZÁSI, Enikő. III. Ferdinánd mint magyar király. Justus Sustermans ismeretlen műve az egykori Leganés gyűjteményből. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 1991, s. 149-159.

BUZÁSI, Enikő. 2014. Portréts, Maler, Mázene. Zur Geschichte des Portréts im 16.–17. Jahrhundert im Königreich Ungarn; in: *Acta Historiae Artium* 55 (2014), s. 23–104.

FIDLER, Petr. 1995-1997. Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon das Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Excerpta aus den Archiven in Pressburg und Tyrnau. I.-IV. In: *ARS*, 1995, 1, s. 82-93; 2-3, s. 205-218; 1996, 1-3, s. 225-239; 1997, 1-3, s. 221-252.

FÖLDI – DÓZSA, Katalin: Die ungarische Nationaltracht als Hofkleidung. In: *Kaiser und König. Eine historische Reise. Österreich und Ungarn 1526-1918* (Red.: I. Fazekas – G. Ujváry). Ausst. Kat. ÖNB & Collegium Hungaricum, Wien 2001, s.23-28.

GALAVICS, Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet.* Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1986.

HOLČÍK, Štefan: *Korunovačné slávnosti.* Bratislava 1563-1830. Tatran, Bratislava 1986.

KENNER, Friedrich. 1894. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: Die Deutschen Bildnisse. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 15 (1894), s. 147-260.

KENNER, Friedrich. 1896. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: Die italienischen Bildnisse I. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 17 (1896), s. 101-274.

KENNER, Friedrich. 1897. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: Die italienischen Bildnisse II. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 18 (1897), s. 135-261.

KENNER, Friedrich. 1898. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: Spanien und Portugal, Frankreich. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 19 (1898), s. 6-146.

KELETI, Magda: *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG.* Edícia FONTES 2. Bratislava: SNG, 1983.

KUBEŠ, Jiří. 2005. *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty v českých zemích (1500-1740).* Disertační práce. České Budějovice: HŮ FF Jihočeské univerzity, 2005.

NÁDASDY, Ferenc (Ed.). 1664. *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum regni apostolici regum et primorum militantis Ungariae ducum : cum versione operis Germanica.* Norimbergae : Apud Michaëlem & Joannem Fridericum Endteros, 1664. Dostupné online: <http://real-r.mtak.hu/837/>.

MUCHKA, Ivan. Sammlung und Ausstattung des Walensteinpalais in Prag. In: *1648: Krieg und Frieden in Europa*. Textband 2: Kunst und Kultur. Münster 1998, s. 289-296. Dostupné aj na <http://www.westfaelische-geschichte.de/text485>.

MŽYKOVÁ, Marie. 1999. The Historical Collections of the Paars and Běchyně Castle. In: *Cour d'honneur. Castles, palaces, stately homes*. (ed.: M. Mžyková). Zv III. Praha: Elfa, 1999, s. 40-45.

PREISS, Pavel. 1957. Cykly českých panovníků na českých zámcích. Příspěvek k ikonografii českých knížat a králů. In: *Zprávy památkové péče*, č. 17 (1957), 2, s. 65-78.

RÓZSA, György: Frans Luycx und György Szelepcsényi. In: *Acta Historiae Artium*, 1959, 1-2, s. 233-238.

SITTE, Alfred. 1908. Aus den Inventaren des Schlosses zu Pottendorf. In: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien*, 41 (1908), s. 31-52.

TIETZE, Hans. 1908. Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg. In: *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. I. Wien: Schroll & Co, 1908, s. 3-55.

UČNÍKOVÁ, Danuta: *MÁRIA TERÉZIA. Portréty Márie Terézie a jej rodiny. Historické múzeum SNM*, Bratislava 1991. (Kat. výst.).

WATZKA, Jozef. 1957. Inventár Trenčianskeho hradu z roku 1678. In: *Historické štúdie* 3 (1957), s. 389-423.

ZSÁNERMETAMORFÓZISOK. *The Metamorphosis of Themes*. 1993. Kiall. Kat. Szépművészeti múzeum, Budapest 1993, kat.č.A11, s.159-161.

Mgr. Ingrid Halászová, PhD.

Katedra dejín a teórie umenia FF TU v Trnave

Hornopotočná 23

918 43 Trnava

ingrid.halaszova@truni.sk

HABSBURSKÁ CISÁRSKA IKONOGRAFIA AKO ÚSTREDNÝ PROGRAM VÝZDOBY TZV. DLHEJ SÁLY V PÁLFFYOVSKÉJ REZIDENCII ČERVENÝ KAMEN

Ingrid HALÁSZOVÁ

Abstract: The iconography celebrating the Habsburgs as rulers of the Holy Roman Empire of the Roman German nation was understood as a clear manifestation of a political loyalty, therefore it was used very rarely in Habsburg hereditary lands. The only known example of such unambiguous imperial iconography not only in today's Slovakia, but in whole historical Hungarian Kingdom, is a set of 16 limestone sculptures ordered by Nikolaus IV Pálffy for the so called Lange Saal of his residence at the Red Stone –castle (now it is a museum: SNM-Múzeum Červený Kameň)

Kľúčové slová: portrét, portrétne galérie, Červený Kameň, ikonografia, Habsburgovci.

Uhorsko bolo totiž od tragickej bitky s Turkami pri Moháči aj počas 17. storočia, teritoriálne a mocensko-politicky roztrieštené. Hranice uhorského kráľovstva sa kvôli tureckej expanzii a viacročnej občianskej vojne zmenšili na sotva jednu tretinu z pôvodného stredovekého štátu.¹ Centrálnu časť stredovekého územia (zhruba dnešné Maďarsko) si podmanila Osmanská ríša a následne odtiaľto podnikala útoky do pohraničných oblastí. Ak teda hovoríme o kráľovskom Uhorsku v 16.-17. storočí, máme na mysli v podstate len oblasť dnešného Slovenska, Burgenlandu, západného Chorvátska a prilahlých území Maďarska - ktorú po Moháčskej bitke získali Habsburgovci.² Suverenitu Sedmohradského kniežatstva, ktoré sa po Moháči sformovalo ako formálne samostatný štátny útvar, však dlhodobo výrazne determinoval vazalský vzťah k Osmanskej ríši.³

Podstatná časť uhorskej spoločenskej elity ťažko prijímala fakt, že sa dedičnými vládcami ich krajiny stali „cudzinci“ Habsburgovci. O to viac, že centralistický spôsob habsburskej vlády z viedenskej (resp. krátko pražskej) metropoly prakticky úplne potlačil možnosť vytvoriť funkčný kráľovský dvor v korunovačnom a správnom centre Uhorska – v Bratislave. Habsburské snahy oklieštiť mocenské a náboženské privilégia domácej šľachty viedli k mnohým politickým komplotom a dokonca k viacročným vnútroštátnym vojenským povstaniam.⁴ Nespokojnosť s náboženskou a politickou situáciou v krajine sa prejavila tiež určitou vedomou a vytrvalou rezistenciou voči „globalizačným“ kultúrnym vplyvom z habsburského cisárskeho dvora. Možno konštatovať, že počas 16.-17. storočia prejavili Habsburgovcom nespochybniteľnú a trvalú lojalitu len dva uhorské aristokratické rody: Pálffyovci a Erdődyovci. Väčšina magnátskych rodov kolísala v medzi vernosťou panovníkovi a vernosťou vlasti.

¹ K téme napr. MRVA, Ivan - SEGEŠ, Vladimír. 2012. *Dejiny Uhorska a Slováci*. Bratislava: Perfekt, 2012, s. 140 - 167.

² Podrobnejšie k téme napr. EVANS, Robert: *Vznik Habsburskej monarchie 150-1700*. Praha : Argo, 2003, s. 277-320; tiež PÁLFFY, Géza. 2009. Habsburská monarchia a Uhorské kráľovstvo v 16. storočí. In RUSINA, Ivan a kol. *Renesancia : Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 2009, s. 27-33.

³ EVANS, 2003, s. 279-280.

⁴ Všeobecne k téme pozri MRVA – SEGEŠ, 2012, s. 164 – 190; tiež DANGL, Vojtech. 1986. *Slovensko vo víre stavovských povstaní*. Bratislava : SPN, 1986.



Obr. 1 Francisco Terzio: Rudolf I. Habsburg, prvý rímsko-nemecký kráľ z rodu Habsburg. Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri_ga?sid=873e9296fc8da6949f7441ba8b86b785.



Obr. 2 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Rudolf I. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.



Obr. 3 Francisco Terzio: Albrecht I. (1298- 1308) z rodu Habsburg, rímsko-nemecký kráľ. Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri_ga?sid=873e9296fc8da6949f7441ba8b86b785.



Obr. 4 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Albrecht I. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

Nostalgické túžby po obnove nezávislého, samostatne spravovaného Uhorska našla svoj výraz v zámerom tradicionalizme aplikovanom do všetkých oblastí uhorskej hmotnej i duchovnej kultúry. Spomeňme aspoň tie najvýraznejšie prejavy, ako napr. pietna úcta k uhorským tradíciám, či k osobnostiam a symbolom štátu: obzvlášť úcta k uhorskej kráľovskej korune,⁵ uctievanie národných svätcov ako patrónov krajiny,⁶ ako aj panegyrizácia zemských vládcov v historickom slede od príchodu Hunov.⁷ Ďalšími prejavmi bolo napríklad demonštratívne nosenie špecifického uhorského „kroja“ a tiež v portrétovaní uplatnenie „starouhorských“ portrétnych schém a renesančných kompozičných prvkov.⁸

Ako vyplýva z archívnych i obrazových prameňov z územia bývalého kráľovského Uhorska, v rezidenciách šľachty sa zhruba od polovice 17. storočia vyskytovali portréty vládarov a príslušníkov vládnučich dynastií v stále väčšom počte.⁹ Inventáre svedčia, že tieto obrazy a grafiky bývali zavesené nielen v hlavných spoločenských miestnostiach a vo vstupných či spájajúcich priestoroch, ale rovnako aj v súkromných panských komnatách a dokonca aj v oratóriu.¹⁰

Predmetom tejto prednášky sú však vysoko reprezentačné priestory typu *Kaisersaal*. Paradoxne, dobová oficiálna terminológia takýto pojem v rámci priestorového členenia paláцovej architektúry nepoznala: v aristokratických rezidenciách habsburských zemí označované ako *Oesterreicher Saal*).¹¹ Vo všeobecnosti však takéto označenie mohla dostať sála, ktorá prezentovala určitý vládarsky ikonografický program, ktorý akcentoval ideu genalogicko-dynastického nástupníctva rímsko-nemeckých cisárov (*Kaiser*) ako pokračovateľov antických cisárov (*Caesar*) či už vo forme veľkorozmerných maľovaných závesných portrétov, sochárskych búst, obrazov s historickými námetmi, alebo neskôr tiež alegorických fresiek. Najvýstavnejšiu komnatu v rezidencii, *Kaisersaal*, resp. *Kaiserzimmer* s portrétnou galériou panovníkov (maľbami či sochárskymi bustami), mali v danom období v Čechách a na Morave napríklad zámky v Bučoviciach, Velkém Meziříčí, Moravské Třebové a Českém Krumlově.¹² Je nutné dodať, že vďaka takto vyzdobenej sále bola rezidencia adekvátne „na úrovni“ pripravená na potencionálnu návštevu vládará.¹³

⁵ ČIČAJ, Viliam. Peter Révai a uhorská história. In *Rod Révai v slovenských dejinách* : Zborník prác z interdisciplinárnej konferencie : 16.-17. september 2008. Eds.: Miloš Kovačka – Eva Augustínová – Maroš Mačuha. Martin : SNK, 2010, s. 232-240; tiež FRIMMOVÁ, Eva. Rozprava o uhorskej svätej korune od Petra Révaia z roku 1613. In *Tamže*, s. 241-256.

⁶ GALAVICS GÉZA: Ősök, hősök, szent királyok. Történelmünk és a barokk képzőművészet. In *Történelem-Kép : Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon*. 2000. Eds.: Mikó Árpád – Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, s. 63-72.

⁷ NÁDASDY, Franciscus. 1664. *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum regni apostolici regum et primorum militantis Ungariae ducum : cum versione operis Germanica*. Norimbergae : Apud Michaëlem & Joannem Fridericum Endteros, 1664. Dostupné online: <http://real-r.mtak.hu/837/>.

Konkrétny príklad približuje napr. text I. Halászovej v tomto zborníku: Príklad maloformátovej portrétnej série uhorských kráľov z polovice 18. storočia a jej ikonografické predlohy.

⁸ Najkomplexnejšie k obom témam zrejme katalóg *Főúri ősgalériák, családai arcképek a magyar történelmi képcsarnokból*. Éd. Enikő Buzási. Budapest : Magyar Nemzeti galéria, 1988.

⁹ K téme napr. ŠTIBRANÁ, Ingrid. 2013. *Rodová portrétna galéria a umelecké zbierky Pálffyovcov na Červenom Kameni : Obdobie prvých troch generácií v 16.-17. storočí*. Kraków : Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2013; SITTE, Alfred. 1908. Aus den Inventaren des Schlosses zu Pottendorf. In: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien* 41 (1908), s. 31-52.

¹⁰ Napríklad trenčianski Illésházyovci nechali aj po presťahovaní sa do Dubnice vo svojom hradnom paláci po dva až tri portréty cisárov (resp. uhorských kráľov) a zhruba po jednom portréte cisárovnjej v takmer každej reprezentačnej miestnosti - dokonca aj v oratóriu. Viď WATZKA, Jozef. 1957. Inventár Trenčianskeho hradu z roku 1678. In *Historické štúdie*, 3 (1957), s. 389– 423.

¹¹ Téma venoval špeciálnu monografickú prácu HERBST, Arnulf. 1970. Zur ikonologie des barocken Kaisersaals. In *Berichte des historischen Vereins Bamberg* 106 (1970), s. 207-344; tiež MATSCHE, Frans. Kaisersäle-Reichssäle : Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und bildlichen Intentionen. In *Bilder des Reiches*. Ed. Rainer A. Müller. Sigmaringen, 1997, s. 323–355.

¹² Podľa PETRÁŇ, Josef et al.. *Dějiny hmotné kultury*, 2/1-2. Praha : Karolinum, 1995–1997, 2/1, s. 298; KUBEŠ, Jiří. *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty v českých zemích (1500-1740)*. Dizertační práce. České Budějovice : Jihočeská univerzita, 2005), najmä s. 236–237 atď.

¹³ POLLEROS, Friedrich. 1985. Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen. In *Alte*



Obr. 5 Francisco Terzio: Friderich zvaný Pekný (1314- 1330) z rodu Habsburg, římsko-nemecký král. Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri_ga?sid=873e9296fc8da6949f7441ba8b86b785.



Obr. 6 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Friderich zvaný Pekný Habsburský. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.



Obr. 7 Francisco Terzio: Albrecht II. (1438- 1439) Habsburg, římsko-nemecký král. Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri_ga?sid=873e9296fc8da6949f7441ba8b86b785.



Obr. 8 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Albrecht II. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

Z koncepčno-výzdobného hľadiska boli pre cisárske komnaty v aristokratických rezidenciách habsburských zemí priamym vzorom tzv. ríšske sály v sídlach nemeckých kniežat, kde však sled zobrazených vládcov Rímsko-nemeckej ríše začínal hlboko pred Habsburgovcami.¹⁴

Priamym formálnym aj ideovým vzorom pre interiéry typu *Kaisersaal* /*Oesterreicher Saal*/ boli tzv. ríšske sály (*Reichsaal*) v sídlach nemeckých kniežat.¹⁵ Cyklus vládcov Rímsko-nemeckej ríše v nich siahla hlboko pred Habsburgovcov, často až do antiky (*Römer Saal*/ *Römischen Saal*;¹⁶ tiež *Imperatorensaal*¹⁷). Práve antická cisárska ikonografia spravila v obligátnej dvanástkovej zostave podľa Suetonia si najrýchlejšie získala popularitu aj v stredoeurópskom aristokratickom prostredí.¹⁸ Stretáme sa s ňou aj v rezidenciách uhorských aristokratov bez ohľadu na ich vierovyznanie či politickú príslušnosť: napríklad František Nádasdy prezentoval tucet portrétov „*heidnische Kayser*“ v predsieni pri schodisku v piano nobile svojho hradného paláca v Pottendorfe.¹⁹ Podobne bolo v komunikačnom priestore pred jednou zo spoločenských komnát na Trenčianskom hrade „13 obrazov starodavných kralov“.²⁰

Podstatným ikonografickým prvkom výsostne reprezentačných siení typu *Kaisersaal* však boli najmä vyobrazenia cisárov a príslušníkov vladárskeho rodu: buď ako veľkorozmerné maľované portréty alebo sochárske busty. Dva kľúčové ikonografické programy takejto výzdoby sledovali oslavu Habsburského cisárskeho rodu a ideu ikonografiou oslavy zemských vládcov (uhorských kráľov). V dôsledku uvedených politicko-programových obmien tak fungovala aj pomerne široká škála označení takýchto spoločenských priestorov: napríklad Mikulášov strýko Pavol Pálffy mal vo svojej novej bratislavskej rezidencii „*Fürstenzimmer*“;²¹ Illésháziovci vo svojom po slovensky písanom inventári z roku 1678 uvádzajú „*Herceghaz*“²² a František Nádasdy si vo svojej pottendorfskej rezidencii zriadil „*Kayßerzimmer*“.²³

Vo všeobecnosti možno usudzovať, že rozdiel medzi týmito „...saal“ a „...zimmer“ spočíval v ich využívaní: zatiaľ čo prvé boli ohromnými slávnostnými sieňami, druhé označenie sa používalo v prípade komornejších, avšak parádne zariadených priestorov určených spravidla ako apartmán pre najvzácnejšie návštevy.²⁴

und moderne Kunst, 30 (1985), Nr. 203, s. 17–27; TACKE, Andreas. Vom Hochzeitssaal zur Kaiserherberge : Anmerkungen zum Rieter'schen Imperatorenzyklus des Nürnberger Hiesvogelsaales. In *Der Hiesvogelsaal in Nürnberg : Geschichte und Wiederherstellung*. Ed. Susanne Böning-Weis. Munich, 2004, s. 121–140 a KUBEŠ, 2005.

¹⁴TACKE, 2004.

¹⁵*Reichssaal* používa TACKE, 2004, s. 130;

¹⁶*Römischen Saal* evidujeme napr. v dobovej publikácii „*Topographia Windhagiana*“ (1656/73), publikovanej v POLLEROSS, Friedrich. 1999. Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich. In *Barock : Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Ed. Hellmut Lorenz. München, 1999, IV, s. 36; tiež POLLE-ROSS, 1985, s. 26.

¹⁷TACKE, 2004, s. 130.

¹⁸STUPPERICH, Reinhard. 1995. Die zwölf Caesaren Suetons : Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit. In *Lebendige Antike : Rezeptionen der Antike in Politik, Kunst, Wissenschaft der Neuzeit*. Ed. Reinhard Stupperich. Mannheim, 1995, s. 39–58; EICHBERG, Michael. 1998. Das römische Kaiserporträt als Denkmal in der Renaissance. In *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 1 (1998), s. 117–122; TACKE, 2004, s. 126 – 130.

¹⁹Podľa SITTE 1908, s. 46.

²⁰Komnata je v prameni nazvaná „Pred zelenú palotu“, čo odkazuje na stredoveké zelené izby. WATZKA 1957, s. 405.

²¹Z archívnych prameňov vy publikoval FIDLER, Petr. 1995–1997. Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn) : Excerpta aus den Archiven in Pressburg und Tyrnau, III. In *ARS*, 29 (1996), 1–3, s. 227 (Juvenel).

²²Ako bolo v predošlých kapitolách spomínané, trenčiansky hradný palác vtedy už niekoľko rokov neslúžil ako obytná rezidencia. Aj tak však v tamojšom *herceghazi* zostalo minimálne trinásť portrétov znázorňujúcich cisárov, uhorských kráľov a cisárovné. Okrem nich tu bol napr. aj starý a poškodený portrét Gabriela Bethlena z predošlej generácie a maľby iných (nešpecifikovaných) žánrov. Podľa WATZKA, 1957, s. 405.

²³SITTE, 1908, s. 46.

²⁴Na príklade významných rakúskych kláštorých komplexov túto tézu prezentuje POLLEROSS, 1985, s. 19–27.



Obr. 9 Francisco Terzio: Fridrich III., prvý rímsko-nemecký cisár (1452-1493) z rodu Habsburg. Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri_ga?sid=873e9296fc8da6949f7441ba8b86b785.

Obr. 10 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Fridrich III. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.



Obr. 11 Francsco Terzio: Maximilián I. Habsburg, rímsko-nemecký cisár (1508-1519). Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri_ga?sid=873e9296fc8da6949f7441ba8b86b785

Obr. 12 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Maximilián I. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

Špecifický ikonografický program oslavy Habsburgovcov ako vládcov Sv. ríše rímskej nemeckého národa bol vnímaný ako jednoznačný prejav politickej lojality, preto sa v Čechách, ale najmä v Uhorsku spravidla nahrádzal ikonografiou oslavy zemských vládcov (uhorských kráľov). V Rakúsku bol reprezentovaný zostavou zemských kniežat (*Landesfürsten*).²⁵ K najrozsiahlejším súborom tohto druhu patrila v Čechách takmer 60-dielná portrétna séria českých kniežat, kráľov a bájných praotcov českého rodu až po vtedy vládnuceho Leopolda I., ktorú si v tzv. Pěkném sále svojej jindřichovohradeckej rezidencie nechali okolo polovice 17. storočia nainštalovať Slavatovci.²⁶ V Uhorsku výrazne ovplyvnilo ikonografiu pradávnych domácich vojvodov a historických kráľov *Mausoleum Regni Apostolici Regum et Ducum* (Norimberg 1664), ktorého edíciu finančne zabezpečil František Nádasdy.²⁷ Jedným z prvých, kto na tieto obrazové prototypy zareagoval, bol mladý Krištof Batthyányi: jeho veľkoformátová maľovaná séria uhorských vojvodov a kráľov z kaštiela v Rohonci bola monumentálnym doplnkom rodovej portrétnej galérie v nádasdyovskom kaštieli v Rohonci.²⁸

Naopak, ikonografický program oslavy Habsburgovcov ako vládcov Sv. ríše rímskej nemeckého národa, sa v podunajskom suštátí ujímal len veľmi pozvoľna. Jedným z prvých známych príkladov z rakúskeho aristokratického prostredia bol „Österreicher Saal“ na zámku Windhaag, ktorého interiéry boli graficky zachytené a vydané M. Merianom ml. v roku 1656.²⁹ V Čechách v tomto období prezentovalo čisto cisársku ikonografiu zrejme len knieža Václav Eusebius Lobkovicz.³⁰

Dôležité je však najmä to, že jediným známym dokladom čisto cisárskej ikonografie v Uhorsku, ktorého súčasťou bolo aj dnešné Slovensko, je **súbor 16 sochárskych búst Habsburgovcov**, ktorý bol už od začiatku zamýšľaný do výklenkov schodiskovej haly (*Lange Saal*) páľffyovskej rezidencie na Červenom Kameni. Ich objednávatelom bol Mikuláš IV. Pálffy (1619-1679), vlastne tretí páľffyovský majiteľ hradu, ktorý sa úmyselne pokúšal zachovať mnohé pôvodné prvky z čias svojho deda. Priestory len vyzdobil na „moderný“ barokový spôsob maľbami, štukami a pod. ich objednal u sochára – kamenára Dávida Weissa z Viedenského Nového Mesta (Wiener Neustadt), čo dokladajú aj zachované účtovné záznamy.³¹ Podľa nich na sklonku roka 1654 dodal Weiss červenokamenskému zemepánovi balustrádu so sochou Pallas Atény v hodnote 288 florénov a spomínaných 16 búst, za ktoré dostal vyplatených zvyšných 340 florénov. Každá busta teda bola ocenená sumou zhruba 21 florénov. V našom slovenskom prostredí predstavuje tento súbor vápencových búst skutočne ojedinelú pamiatku ranobarokovej profánnej sochárskej produkcie. Napriek nespochybniteľnej výnimočnosti ho naša odborná umenovedná literatúra dosiaľ prakticky len eviduje, bez jediného vážnejšieho pokusu o ikonografickú analýzu a interpretáciu jednotlivých búst.³² Tie sú totiž výrazne idealizované a v mnohých prípadoch sa ani nedajú nájsť priame ikonografické pramene. Jednoznačne možno konštatovať, že umelec postupoval podľa časovo aj druhovo značne rozmanitých predlôh. Výrazným problémom je vôbec zoradenie búst do absolútne korektného sledu, nakoľko len zopár z nich je označených číslom. Z tohto hľadiska sa dokonca javí, že najskôr vznikla „mladšia“ časť súboru a až potom boli vytvorené busty dávnych vládcov. Za najzávažnejší problém, pre ktorý sa doteraz nepodarilo jednotlivé busty identifikovať, možno považovať ich predbežnú interpretáciu ako „cyklus ... rímsko-nemeckých cisárov od Karola Veľkého

²⁵ POLLEROS, 2000.

²⁶ KUBEŠ, Jiří. 2003. Sídla Jana Jiřího Jáchyma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka (1634/37-1689) v proměně. In *Scientific Papers of the University of Pardubice*, ser. C, Faculty of Humanities, 2003, 9, s. 77.

²⁷ Pozri NÁDASDY, 1664.

²⁸ SITTE, 1908.

²⁹ POLLEROS, 1999, s. 36.

³⁰ Z výzdoby tejto cisárskej sály z päťdesiatych-šesťdesiatych rokov 17. stor. sa v Lobkoviczskom paláci na Hradčanoch dodnes zachovalo len torzo. Podľa KUBEŠ, 2005, s. 236.

³¹ Por. s FIDLER, 1995-1997, IV., s. 248 (Weiss). Čo sa týka spomínanej strešnej terasy, celé hradné krídlo bolo v polovici 18. stor. nadstavené o jedno poschodie a sedlovú strechu. K tomu viď FIDLER, Petr. 1994. Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg-Červený Kameň. In *ARS*, 1994, 3, s. 226.

³² RUSINA, Ivan. 1983. Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia. In *ARS*, 1983, 2, s. 44.



Obr. 13 Francisco Terzio: Karol V. Habsburg, rímsko-nemecký cisár (1508–1519). Portrétna medirytina. Foto: http://dl.ulb.uni-freiburg.de/diglit/terzi_austri-1/0008/image?sid=8833bbd5cecf59949ea06fc248d4fe98#current_page

Obr. 14 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Karol V. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK



Obr. 15 Francisco Terzio: Ferdinand I. Habsburg, rímsko-nemecký cisár (1558–1564). Portrétna medirytina. Foto: <http://digital.ulb.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:1-106189>

Obr. 16 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Ferdinand I. Habsburg. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

až po ich súčasnosť“, teda po Leopolda I.³³ V skutočnosti však týchto 16 búst predstavuje výlučne príslušníkov habsburského rodu, ktorí – až na dve výnimky, o ktorých ešte bude reč – nosili buď titul rímsko-nemeckého kráľa, alebo rímsko-nemeckého cisára. Červenokamenskú sériu otvára prvý rímsko-nemecký kráľ z radov Habsburgovcov: **Rudolf I.** [obr. 1-2], ktorý bol korunovaný v r. 1273 (+ 1291), nasleduje **Albrecht I.** (1298– 1308) [obr. 3-4] a **Fridrich zvaný Pekný** (1314– 1330) [obr. 5-6], ktorý titul ríšskeho kráľa používal súčasne s Ľudovítom IV. Bavorským. Ďalším rímsko-nemeckým kráľom z habsburského rodu sa stal o zhruba sto rokov neskôr - aj to len na posledné dva roky života - **Albrecht II.** (1438– 1439) [obr. 7-8] a po ňom Fridrich IV. (od 1440), ktorý sa neskôr pod menom **Fridrich III.** dostal aj na cisársky trón (1452-1493) [obr. 9-10]. Poslední dvaja spomínaní sú zároveň prvými skutočne portrétovanými habsburskými vladármi.³⁴

„Zlatý vek“ habsburskej moci v dejinách Sv. ríše rímskej nemeckého národa je v červenokamenskej Dlhej sále zastúpený bustami všetkých cisárov 16. a prvej polovice 17. storočia: počínajúc **Maximiliánom I.**, (rím.-nem. kráľ 1486, cisár 1508–1519) [obr. 11-12], za ktorým nasledujú **Karol V.** (rím.-nem. kráľ 1519, cisár 1520–1556, † 1558) [obr. 13-14], **Ferdinand I.** (r.-n. kráľ 1531, cisár 1558–1564) [obr. 15-16], **Maximilián II.** (rím.-nem. kráľ 1562, cisár 1564–1576) [obr. 17], **Rudolf II.** (rím.-nem. kráľ 1575, cisár 1576–1612) [obr. 18], **Matej** (rím.-nem. kráľ a cisár 1612 – 1619) [obr. 19], **Ferdinand II.** (rím.-nem. kráľ a cisár 1619–1637) [obr. 20] a napokon aj **Ferdinand III.** (rím.-nem. kráľ 1636, cisár 1637–1657) [obr. 21].

Zvyšné tri busty sú až zarážajúco autentickým dokumentom spoločensko-politicky nejasej situácie v druhej polovici roku 1654, za akej Weiss realizoval páľffyovskú objednávku. Začiatkom júla roku 1654 totiž náhle zomrel dedič trónu - **Ferdinand IV.** [obr. 22], ktorému jeho starnúci otec ešte stihol zabezpečiť titul českého (1646), uhorského (1647) a rímsko-nemeckého kráľa (1653). Prípravu korunovácií nového následníka, ktorým sa mal stať cisárov mladší syn – vtedy sotva 14-ročný Leopold - však zdržovali zložité medzinárodné diplomatické vyjednávania s ríšskymi kurfirstmi, Francúzskom a Švédskom. Z ich strany bol totiž prijateľnejším habsburským kandidátom na rímsko-nemeckého kráľa a neskoršieho cisára skôr brat Ferdinanda III., než syn. Mikuláš IV. Pálffy si preto do série „pre každý prípad“ objednal aj bustu **arcivojvodu Leopolda Viliama** (+ 1662) [obr. 23], ktorý bol v tom čase vojenským guvernérom vo Flámsku. Hoci Leopold Viliam svoju kandidatúru definitívne zamietol v prospech svojho synovca, predsa trvalo celý rok od smrti Ferdinanda IV., kým sa zrealizovala aspoň uhorská korunovácia mladého Leopolda I. (+1705). S ďalším ročným odstupom získal titul českého kráľa (september 1656) a konečne v júli roku 1658 vo Frankfurte aj túžobne žiadanú korunu cisára. Posledným zobrazeným Habsburgom páľffyovského súboru je tak ešte vôbec nekorunovaný **Leopold I.** [obr. 24].

Ukazuje sa, že pri spomínaných postavách habsburskej genealógie od Rudolfa I. po Maximiliána II. sa Dávid Weiss riadil grafikami z reprezentatívne koncipovanej päťdielnej obrazovo-textovej genealógie *Imagines gentis Austriacae*, vytvorenej Francescom Terziom v rokoch 1558 až 1573. Išlo o monografiu dejín a osobností habsburskej rakúskej i španielskej dynastie: od predkov, cez vladárov, ich manželky a ďalších príslušníkov rodu, ktorých celofigurálne grafické portréty vznikli na základe reálnych maľovaných predlôh.³⁵ Weiss však túto ikonografiu akiste na žiadosť svojho mecenáša upravil a busty červenokamenskej *Kaisergalerie* poňal antikizujúco, aby zdôraznil jednak mnogeneračný vladársky úspech habsburskej dynastie, ale hlavne význam až hlboko do antiky siahajúcej tradície cisárskeho úradu.³⁶ Vizuálne prostriedky, ktoré za týmto účelom použil,

³³ Viď heslo „D. Weiss: Busty cisárov, 1654“ (autor hesla: I. Rusina). In RUSINA a kol. *Barok : Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 1998, s. 427, kat. č. 107.

³⁴ *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs : von 1400 bis 1800*. 1976. Eds. Günther Heinz,- Karl Schütz. Wien : KHM, 1976, kat. č. 2-3, s. 45-46 a kat. č. 7-10, s. 49-52.

³⁵ Obsahovala spolu 74 portrétov na 58 listoch. Viď SCHEICHER, Elisabeth. 1983. Die *Imagines Gentis Austriacae* des Francesco Terzio. In *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 79 (1983), s. 43-89.

³⁶ Por. s LEUSCHNER, Eckhard. 2006. Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images : Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture. In *Studia Rudolphina*, 6 (2006), s. 10.



Obr. 17 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Maximilián II. Habsburg, římsko-nemecký cisár (1564–1576). Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

Obr. 18 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Rudolf II. Habsburg, římsko-nemecký cisár (1576–1612). Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.



Obr. 19 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Matej I. Habsburg, římsko-nemecký cisár (1612 – 1619). Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

Obr. 20 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Ferdinand II. Habsburg, římsko-nemecký cisár (1619–1637). Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-MČK.

vychádzali z mimoriadne obľúbenej ikonografie dvanástich „pohanských (t. j. antických) cisárov“, na prelome 16.-17. storočia vypracovanej umelcami ako Ján van der Straet, zv. Stradano či Antonio Tempesta.³⁷ Pálffyovský súbor habsburských rímsko-nemeckých kráľov a cisárov [obr. 25-26], formálne odkazuje na dávnych rímskych cisárov najmä voľbou sochárskej portrétnej busty a často aj bohato riasenou drapériou plášťa cez plece. Najvýraznejším prvkom je však korunovanie všetkých Habsburgovcov na antický spôsob „podľa Stradana“ - jednoduchým vavrínovým vencom a súčasne ich dôsledné (a preto historicky neakceptovateľné) dekorovanie odznakom Rádu zlatého rúna. Habsburskí vladári od Rudolfa II., ktorí už, logicky, nemohli byť uverejnení v Terziových *Imagines*, sa dajú pomerne bez problémov identifikovať na základe ich početných dobových maľovaných a grafických portrétov.

Na záver možno dodať, že sochársky rukopis majstra červenokamenských búst, Dávida Weissa z Wiener Neustadtu, možno identifikovať aj na deviatich sochárskych bustách Habsburgovcov, ktoré zdobia vonkajší múr bývalej slávnostnej sály zámku v dolnorakúskom Kirchschlagu. Majiteľom tohto zámku sa stal v roku 1658 práve Mikuláš IV. Pálffy, ktorý však v zadaniach na tamojšie stavebné a umelecké realizácie figuroval ako objednávateľ už od roku 1655.³⁸ Práve Pálffyho učtáreň Weissovi v marci roku 1657 vyplatila 200 florénov za bližšie nešpecifikované rozsiahle práce.³⁹ Busty v Kirchschlagu zobrazujú iba výber dávnych i súdobých habsburských osobností: prvého rímsko-nemeckého kráľa Rudolfa I. a zrejme prvého cisára, Fridricha IV. (?).⁴⁰ Ďalej nasledujú Karol V. a Filip IV. ako predstavitelia španielskej rodovej vetvy. Z rakúskej dynastie sú tu cisári Rudolf II., Matej a Ferdinand III., popri ktorých tu figurujú už len dvaja arcivojvodovia: Leopold Viliam a mladučký Leopold (I.). Výber habsburských osobností končí teda podobne ako v červenokamenskom súbore dvomi potenciálnymi habsburskými kandidátmi na titul rímsko-nemeckého cisára, teda ilustruje situáciu od roku 1654 do roku 1657 (resp. 1658).

³⁷ LEUSCHNER, 2006, s. 13-21 a STUPPERICH, 1995.

³⁸ Pálffy ho oficiálne získal prvorodeneckým právom od Puchheimovcov - svojich príbuzných z matkinej strany, v máji roku 1658. Pozri ŽUDEL, Juraj. 1967. Pramene k dejinám rakúskych panstiev v pálfyovských archívoch na Slovensku. In *Slovenská archivistika*, 17 (1967), 1, s. 66. Pálffy už v r. 1655 poveril cisárskeho dvorského architekta a staviteľa Filiberta Lucheseho návrhom fasády a stavbou slávnostnej sály zámku v Kirchschlagu. Por. s http://www.uibk.ac.at/aia/luchese_filiberto.htm, [cit. 20. 1. 2013]; tiež WANEK, Franz. 1988. Das Hofhaus zu Kirchschlag. In *Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich*, 59, 1988, s. 134-151.

³⁹ Podľa FIDLER, 1995-97, IV, s. 248 (Weiss).

⁴⁰ Busta Albrechta I. dostupná online na: <http://www.royaltyguide.nl/countries/austria/kirchschlag/busten-wand.htm> [cit. 20. 1. 2013]; Ďalšia bust označená ako predok (*Ahnherr*) dostupná online na: <http://www.vskirchschlag.ac.at/deutsch/001Hofhaus.htm> [cit. 20. 1. 2013].



Obr. 21 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Ferdinand III. Habsburg, rímsko.-nemecký cisár (1637–1657). Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. *Foto: SNM-MČK.*

Obr. 22 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Ferdinand IV. Hasburg, rímsko-nemecký kráľ (1653–1654). Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. *Foto: SNM-MČK.*



Obr. 23 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: arcivojvoda Leopold Viliam Habsburg (+ 1662), kráľovský regent. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. *Foto: SNM-MČK.*

Obr. 24 Dávid Weiss z Wiener Neustadt: Leopold I. Pieskovcová busta. SNM-Múzeum Červený Kameň. *Foto: SNM-MČK.*

Literatúra:

BASTL, Beatrix, 2000. *Tugend, Liebe, Ehre: Die adelige Frau in der frühen Neuzeit*. Habilitation thesis. Vienna: Universität Wien, 2000.

BUZÁSI, Enikő. 2010. Nádasdy Ferenc országbíró rezidenciáinak festészeti Berendezéséről : Számok és következtetések. In *Századok*, 144 (2010), s. 895–931.

BUZÁSI, Enikő (ed). 1988. *Főúri ösgalériák, családi arcképek : A Magyar történelmi képcsárnokból*. Kat. výt. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1988.

CENNERNÉ-WILHELMB, Gizella. Utilisation de modeles iconographiques et stylistiques dans l'art du portrait en Hongrie au XVII.siecle'. In *Acta Historiae Artium*, 22, (1976), 1-2, s. 117–133.

ČIČAJ, Viliam. 2008. Peter Révai a uhorská história. In *Rod Révai v slovenských dejinách : Zborník prác z interdisciplinárnej konferencie : 16.-17. september 2008*. Eds.: Miloš Kovačka – Eva Augustínová – Maroš Mačuha. Martin : SNK, 2010, s. 232–240.

EICHBERG, Michael. 1998. Das römische Kaiserporträt als Denkmal in der Renaissance. In *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 1998, 1, s. 117–122.

EVANS, Robert. 2003. *Vznik Habsburskej monarchie 150-1700*. Praha : Argo, 2003.

FIDLER, Petr. 1995-1997. Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn) : Excerpta aus den Archiven in Pressburg und Tyrnau, I-IV'. In *ARS*, 1995, 1-3, s. 82–93 and 205–218; 1996, 1-3, s. 225–39; 1997, 1-3, s. 221–252.



Obr. 25 Pohľad do tzv. Dlhej sály na hrade Červený Kameň s bustami v nikách po obvode.
Foto: Jozef Tihányi.

FIDLER, Petr. 1994. Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg–Červený Kameň. In *ARS*, 1994, 3, s. 213–236.

FRIMMOVÁ, Eva. 2008. Rozprava o uhorskej svätej korune od Petra Révaia z roku 1613. In *Rod Révai v slovenských dejinách: Zborník prác z interdisciplinárnej konferencie : 16.-17. september 2008*. Eds.: Miloš Kovačka – Eva Augustínová – Maroš Mačuha. Martin : SNK, 2010, s. 241-256.

GALAVICS Géza. 2000. Ősök, hősök, szent királyok. Történelmünk és a barokk képzőművészet. In *Történelem-Kép : Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon*. Eds.: Mikó Árpád – Sinkó Katalin. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2000, s. 63-72.

HERBST, Arnulf. 1970. Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals. In *Bericht des Historischen Vereins Bamberg*, 106 (1970), s. 207–344.

KUBEŠ, Jiří. Sídla Jana Jiřího Jáchyma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka (1634/37-1689) v proměně. In *Scientific Papers of the University of Pardubice*, ser. C, Faculty of Humanities, 2003, 9, s. 55–87.

KUBEŠ, Jiří. 2005. *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty v českých zemích (1500-1740)*. Disertační práce. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2005.

LEUSCHNER, Eckhard. 206. Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images : Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture. In *Studia Rudolphina*, 6 (2006), s. 5–25.



Obr. 26 Pohľad do tzv. Dlhej sály na hrade Červený Kameň s bustami v nikách po obvode.
Foto: Jozef Tihányi.

MATSCHE, Frans. 1997. Kaisersäle–Reichssäle : Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und bildlichen Intentionen. In *Bilder des Reiches*. Ed.: Rainer A. Müller. Sigmaringen, 1997, s. 323–355.

MRVA, Ivan - SEGEŠ, Vladimír. 2012. *Dejiny Uhorska a Slováci*. Bratislava: Perfekt, 2012.

NÁDASDY, Franciscus. 1664. *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Apostolici regum & primorum militantis Ungariae ducum : vindicatis è mortuali pulvere reliquiis ad gratam apud posteros memoriam, à pIo et IVsto patrIae DoLore ereCtVM : cum versione operis Germanicâ*. Nuremberg, 1663 [1664].

PÁLFFY, Géza. 2009. Habsburská monarchia a Uhorské kráľovstvo v 16. storočí. In RUSINA, Ivan a kol. *Renesancia : Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 2009, s. 27–33.

PETRÁŇ, Josef et al. 1999. *Dějiny hmotné kultury*, II/1-2. Praha : Karolinum, 1995–1997.

POLLEROS, Friedrich. 1985. Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen. In *Alte und moderne Kunst*, 30 (1985), Nr. 203, s. 17–27.

POLLEROS, Friedrich. 1999. Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich. In *Barock: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. ed. Hellmut Lorenz. München, 1999, IV, s. 17–50.

POLLEROS, Friedrich. 2000. Kaiser, König, Landesfürst : Habsburgische "Dreifaltigkeit" im Porträt. In *Bildnis, Fürst und Territorium*. Ed. Andreas Beyer. Munich–Berlin, 2000, s. 189–218.

POLLEROS, Friedrich. 2006. Romanitas in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II. In *Kaiserhof–Papsthof 16.–18. Jahrhundert*. Ed. Richard Bösel, Grete Klingenstein and Alexander Koller. Vienna, 2006, s. 207–233.

POLLEROS, Friedrich. 2010. Austriacus Hungariae Rex : Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik. In *'Ez világ, mint egy kert...': tamulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Ed. Orsolya Bubryák. Budapest : MTA, 2010.

RUSINA, Ivan et al. 1998. *Barok: Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava, SNG, 1998.

RUSINA, Ivan. 1983. Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia. In *ARS*, 1983, 2, s. 41–60.

SCHEICHER, Elisabeth. 1983. Die Imagines Gentis Austriacae des Francesco Terzio. In *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 79 (1983), s. 43–92.

SITTE, Alfred. 1908. Aus den Inventaren des Schlosses zu Pottendorf. In *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien*, 41 (1908), s. 31–52.

SMÍŠEK, Rostislav. 2012. Císařský dvůr v polovině 17. století očima nejvyššího hofmistra arciknížete Leopolda Viléma : Deník Jana Adolfa ze Schwarzenberku z roku 1657. In *Folia Historica Bohemica*, 27 (2012), 2, s. 263–314.

ŠTIBRANÁ, Ingrid. *Rodová portrétna galéria a umelecké zbierky Pálffyovcov na Červenom Kameni: Obdobie prvých troch generácií rodu v 16.–17. storočí*. Kraków : Towarzystwo Slowakow w Polsce, 2013.

STUPPERICH, Reinhard. 1995. Die zwölf Caesaren Suetons: Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit. In *Lebendige Antike: Rezeptionen der Antike in Politik, Kunst, Wissenschaft der Neuzeit*. Ed. Reinhard Stupperich. Mannheim, 1995, s. 39–58.

TACKE, Andreas. 2004. Vom Hochzeitssaal zur Kaiserherberge : Anmerkungen zum Rieter'schen

Imperatorenzyklus des Nürnberger Hiesvogelsaales. In *Der Hiesvogelsaal in Nürnberg : Geschichte und Wiederherstellung*. Ed. Susanne Böning-Weis. Munich, 2004, s. 121–140.

TERZIO, Francesco - OSELLI, Gaspare. 1569-1576. *Francisci Tertii Bergomatis Sereniss. Ferdinandi Archidvcis Avstriae [...] Avstriacae Gentis imaginvm pars [...]*, I-V. Innsbruck, 1569.

WANEK, Franz J. 1988. Das Hofhaus zu Kirchsschlag. In *Unsere Heimat : Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich*, 59 (1988), s. 134–51.

WATZKA, Jozef. 1957. Inventár Trenčianskeho hradu z roku 1678. In *Historické Štúdie*, 3 (1957), s. 389–423.

ŽUDEL, Juraj. 1967. Pramene k dejinám rakúskych panstiev v pálfyovských archívoch na Slovensku. In *Slovenská archivistika*, 17 (1967), 1, s. 64–90.

Mgr. Ingrid Halászová, PhD.

Katedra dejín a teórie umenia FF TU v Trnave

Hornopotočná 23

918 43 Trnava

ingrid.halaszova@truni.sk

PORTRÉTY Z DIELNE FRANSA LUYCXA V BÝVALÝCH PÁLFFYOVSKÝCH ZBIERKACH

Ingrid HALÁSZOVÁ

Abstract: The most prominent portraitist and really successful painter of the Early Central European Baroque era was indisputably the Viennese court painter of Flemish origin, Frans Luycx (1604-1668). The principal essence of Luycx's success was his ability to transfer an elegant modern baroque portrait style of P. P. Rubens and A. van Dyck into Vienna court and to adapt it to the specific local artistic conditions. His portrait style was dynamic, elegant and opulent, no doubt that Luycx was really the enormously popular portraitist also in aristocratic circles throughout the Habsburg Empire.

Kľúčové slová: portrét, Pálffyovci, raný barok, Frans Luycx, Habsburgovci, arcivojvoda Leopold Viliam

K najúspešnejším a najvýznamnejším portrétistom éry stredoeurópskeho raného baroka jednoznačne patrili viedenský dvorský maliar flámskeho pôvodu, Frans Luycx (1604-1668).¹ Hoci sa tento rodený Antverpčan venoval aj historickému a náboženskému žánru, práve v portrétnej tvorbe bol v súdobom habsburskom dvorskom umeleckom prostredí prakticky bezkonkurenčný. Potvrďujú to aj uznanlivé slová Joachima von Sandrart v jeho *Teutsche Academie*:

*„Franciscus Leux von Antorf wurde Käyserlicher Hof-Mahler zu Wien [...] In Contrafäthen war er sehr gut/ mahlte dieselbe meist in Lebens-Größe/ ganz gleichend und fröhlich/ und zwar fast unzählbar viele für Ihro Käyserl. Majestät und die sieben Churfürsten. [...] dennoch erworbe er durch seine Contrafäte und höfliche Gebärden großes Lob und ansehnlichen Reichtum [...]“*²

Hoci Luycx svoje diela len málokedy signoval, jeho portrétny štýl je nezameniteľný. Inšpiroval sa predovšetkým tvorbou Petra Pavla Rubensa - svojho antverpského učiteľa – a tiež svojím o päť rokov starším úspešným kolegom z Rubensovej dielne – Anthonisom van Dyckom.³ Luyckx dokázal tieto predlohy variovat podľa potrieb svojich urodzených stredoeurópskych objednávateľov, zosilňujúc pôsobivosť gest dynamizujúcou drapériou, elegantným švihom pózy či celej kompozície. Podstata Luycxovho úspechu teda spočívala hlavne v zavedení moderných ranobarokových

¹ Umelcovo priezvisko sa uvádza veľmi rozmanito: podobu „Luycx“ sme zvolili z dôvodu historickej autenticity (vyskytuje sa na väčšine ním signovaných podobizní) a zároveň je najpreferovanejšia aj v odbornej literatúre. Na signovaných dielach, v historických prameňoch a v literatúre sa stretáme vo všeobecnosti s nasledovnými formami jeho mena: *Leux, Lux, Luycx, Leuyx, Luyckx, Laix, Leix, Lieix, Löx*. Ako nobilitovaná osoba používal prídomek *von* (resp. *de*) *Luxenstein*. Ničím nepodloženú formu *Luycks* používa portál www.webumenia.sk a RUSINA 2006, kat. č. 32, s. 94-95 a 178.

² Cit. podľa SANDRART 1675, II, Buch 3, s. 322-323 (CCXLIII. Franciscus Leux/ von Antorf). Dostupné tiež online: <http://ta.sandrart.net/edition/text/view/548> a nasl. [citované dňa 17.2.2018].

³ EBENSTEIN 1906/07, s. 233 však v jeho tvorbe okrem najpopulárnejšej rubensovsko-vandyckovskej štylizácie správne postrehol aj halsovské portrétné tendencie a tiež inšpirácie ranou tvorbou Velázqueza. Velázquezove portréty Luycx videl vo Viedni, Hals sa zažil ešte v Rubensovej dielni, v čase, keď tento Holanďan navštívil dielňu Luycxovho majstra.

portrétnych princípov do umeleckého prostredia Viedne a špeciálne v chopení sa jedinečnej príležitosti vytvoriť moderný oficiálny *image* nového cisára Ferdinanda III., ktorý ho od 1. januára 1638 prijal za svojho dvorného maliara.⁴

Vo svojich šesnástich rokoch bol prijatý za člena antverpskej gildy sv. Lukáša, ktorej členmi boli toho času aj Rubens a van Dyck. V roku 1635 podnikol Luycx niekoľkomesačnú študijnú cestu do Ríma a odtiaľ jeho kroky priamo smerovali do cisárskej Viedne. Predpokladá sa, že Luycx vo Viedni začal účinkovať už v rokoch 1635/36, pretože jeho nový barokový portrétny štýl je už pred rokom 1638 pozorovateľný aj na dielach iných cisárskych umelcov, konkrétne na portréte cisára Ferdinanda II. od Georga Pachmanna.⁵

Za tridsať rokov svojho stredoeurópskeho účinkovania – nech aj s výdatnou pomocou svojich dielenských spolupracovníkov – vytvoril Luycx nesmierne množstvo portrétov príslušníkov habsburského rodu, svetských a cirkevných hodnostárov i ďalších vplyvných aristokratov. Jeho diela sa nachádzali v rodových portrétnych galériách Waldsteinovcov, Harrachovcov, Puchheimovcov, Verdenbergovcov, Kuefsteinovcov, Khuenovcov a iných.⁶ Je teda celkom prirodzené predpokladať – a najnovšie výskumy a publikácie to dokazujú – že medzi jeho zákazníkov museli patriť rovnako aj príslušníci uhorskej šľachtickej elity.

Výskum a sumarizovanie poznatkov o Luycxovej *oeuvre* sa však dosiaľ v plnom rozsahu nepodarilo predovšetkým z dôvodu, že jeho diela sú dnes rozptýlené po všetkých krajinách bývalej Habsburskej monarchie a dokonca aj v Švédsku, kam boli zavlečené koncom Tridsaťročnej vojny.

Najpodrobnejšie sa maliarom zaoberá monografická štúdia Ernsta Ebensteina ešte z r.1906/07, ktorá však reflektuje prevažne diela z bývalých habsburských cisárskych zbierok.⁷ Je to celkom pochopiteľné, nakoľko publikácia vznikla ešte hlboko v relatívne pokojných časoch Rakúsko-Uhorska. O revíziu rakúskeho obrazového a pramenného materiálu týkajúceho sa Luycxa sa najsôr, zväčša v širšom rámci svojich dizertačných prác, pokúsili Brigitte Fassbinderová⁸ a Walter Kalina,⁹ v diplomovej práci aj Elisabeth Marie Leitnerová.¹⁰ Všetky tieto práce boli obhájené na Inštitúte dejín umenia Viedenskej univerzity, s ktorou sa spája aj meno azda najaktívnejšieho súčasného popularizátora Luycxových diel v Rakúsku i v Čechách, Friedricha Polleroša.¹¹ V maďarskej odbornej literatúre sa Luycxovej tvorbe v rámci všeobecnejšie koncipovanej štúdie najnovšie venovala Enikő Buzásiová.¹²

Na Slovensku máme Luycxovu tvorbu doloženú predovšetkým dvomi obrazmi z niekdajšej pálfyovskej proveniencie. V súčasnosti sú vo fondoch Slovenského národného múzea v Bratislave a SNM-Múzeum Červený Kameň. Prvý z nich: portrét kurfirsta a kolínskeho arcibiskupa Maximiliána Heinricha je uchovávaný v zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave a publikoval ho Ivan Rusina v roku 2006.¹³ Patrí k pomerne neskorým Luycxovým prácam ešte sa k nemu vrátíme.

Druhý portrét [obr. 1], ktorý sa nachádza v zbierkach SNM-Múzea Červený Kameň, naproti tomu musel vzniknúť hneď na začiatku maliarovho pôsobenia na viedenskom dvore. Až do roku 1975

⁴ HAJDECKI 1905, s. 9-16.

⁵ Jeho vplyv na tvorbu viedenského okruhu už v rokoch 1635/36, konkrétne na portréte cisára Ferdinanda II., prisudzovanom Georgovi Pachmannovi, si všimol HEINZ 1963, s. 163-164 a kat. č. 90.

⁶ K uvedeným portrétnym galériám a v rámci nich evidentným Luycxovým dielam sa vzťahujú mnohé parciálne publikácie. Z nich spomenúť treba najmä katalóg *Valdštejnská obrazárna* 1999; TIETZE 1908; KNOZ 2003; POLLEROSS 2013 a ďalšiu literatúru.

⁷ EBENSTEIN 1906/07.

⁸ FASSBINDER 1979, I., s. 92-99

⁹ KALINA 2003, s. 218-241.

¹⁰ LEITNER 2008.

¹¹ POLLEROSS 2013.

¹² BUZÁSI 2014

¹³ RUSINA 2006, č.32, s. 94-95.



Obr. 1 Frans Luycx: Portrét arcivojvodu Leopolda Viliama ako vrchného veliteľa cisárskych vojsk, okolo roku 1640. SNM-Múzeum Červený Kameň. Foto: SNM-Múzeum Červený Kameň.

Obr. 2 Premalba obrazu s fiktívnou podobizňou Jána I. Pálffyho (nar. 1548). Stav pred reštaurovaním. Foto: SNM-Múzeum Červený Kameň.

bol obraz prekrytý súvislou premalbou predstavujúcou fiktívnu podobu pálffyovského predka, Jána I. Pálffyho (nar. 1548) [obr. 2].¹⁴ Fakt, že sa takto kompletne premalovaný obraz stal súčasťou pálffyovskej rodovej galérie fiktívnych predkov naznačuje, že ho v čase realizácie premalby zrejme vlastnila smolenická vetva Pálffyovcov, ktorá v roku 1908 na takéto účely zamestnávala rakúskeho maliara Hansa Fuchsa.¹⁵ Po zreštaurovaní zostala pôvodná malba až prakticky dosiaľ, teda celé štyri desaťročia mimo odborného záujmu: na dokumentačnej karte Múzea Červený Kameň bol zreštaurovaný obraz zaevidovaný ako „Podobizeň neznámeho šľachtica od neznámeho francúzskeho maliara“.¹⁶ Pritom niet pochybností, že toto portrétne poprsie je spodobuje arcivojvodu Leopolda Viliama, mladšieho brata vtedajšieho cisára Ferdinanda III., ako maršala cisárskych vojsk a že nemohlo vzniknúť nikde inde, než v dielni vtedy čerstvo prijatého dvorného maliara Fransa Luyckxa. Azda s výnimkou vlastnoručných Luyckxových intervencií v partii tváre je ostatná malba skôr štandardných kvalít a teda môže byť skôr produktom Luyckxových dielenských pomocníkov. Tí síce dokázali imitovať typické prvky majstrovho štýlu, ale v špecifickej dynamike a lazúrnom vrstvení jeho individuálneho maliarskeho rukopisu zlyhávali.

¹⁴ MČK, inv. č. O - 1060, ČK - 233, olej na plátne, 88 x 67 cm. Nesign., nedat. V originálnej vrstve bez nápisu, v premalbe hore „BARON IOHANN PALFFY V. ERDÖD“, dole „NAT:1548“. Proveniencia: konfiškát NKK v r.1945 od Pálffyovcov. Reštaurované v r. 1970-75 akad. maliarkou O. Mudrochovou. Publikované len pred reštaurovaním: UČNÍKOVÁ 1980, s. 99, Gkp.1095 (= kópia z 18. stor. podľa imaginárnej predlohy zo 17. stor.).

¹⁵ Jetta Pálffyová si vo svojom denníku z r.1908 poznačila: „(4. júl 1908): Die Bilder von Lorenz, Petrus, Nicolaus, Leopold, Johann und Nicolaus Pálffy beendet.“ „(5. júl 1908): Maler Fuchs abgereist. Kommt im Herbst wieder.“. Por. s UK BA: Rkp.176.

¹⁶ Viď pozn. 14.



Obr. 3 Jan van den Hoecke: Podobizeň maršala - arcivojvodu Leopolda Viliama, 1642. Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: Wikimedia Commons.

Obr. 4 Wolfgang Kilian: Portrétna medirytina arcivojvodu Leopolda Viliama, nedat. Foto: Österreichische Nationalbibliothek Wien: Bildarchiv, PORT_00046649_01.

Hlavný význam červenokamenskej podobizne však nespočíva v určení jej autora, doby vzniku a spodobenej osoby, ale v celkom inej skutočnosti: je totiž nateraz jediným dokladom existencie Luycxovho portrétného prototypu prvej arcivojvodovej vojvodcovskej podobizne, ktorá pravdepodobne tvorila pendant k zachovanému portrétu Ferdinanda III. cca z roku 1638.¹⁷ Ferdinand III. svojho mladšieho brata poveril hlavným velením cisárskych vojsk v septembri roku 1639, takže Luycxov originál mohol vzniknúť najskôr v posledných mesiacoch toho roku.¹⁸ Takéto datovanie podporuje aj podobizeň od arcivojvodovho obľúbeného maliara Jana van den Hoecke z roku 1642 [obr. 3] a tiež nedatovaná medirytina od Wolfgaga Kiliana [obr. 4], na ktorých je Leopold Viliam prezentovaný síce ikonograficky dosť podobne, ale zjavne o pár rokov starší.¹⁹ Napokon, aj Günthr Heinz sa domnieval, že bol arcivojvoda portrétovaný Luycxom už niekedy v druhej polovici tridsiatych rokov, pričom práve od tohto neznámeho obrazu odvodzoval portrétny variant „arcivojvoda Leopold Viliam v kňazskej sutane“ [obr. 5].²⁰

Hypoteticky sa dá „červenokamenský“ vojvodcovský portrét Leopolda Viliama provenienčne spájať s galériou Štefana II. Pálffyho, ktorému bol vlastne vrchným veliteľom. Na druhej strane, ta-

¹⁷ Kunsthistorische Museum, Wien: Schloß Ambrass, publikovaný v katalógu *Porträtgalerie* 1976, kat. č. 110, s. 138, obr. 174.

¹⁸ Domnievam sa, že týmto zistením sa musí posunúť o rok hlbšie (t.j. 1639) aj datovanie spomínaného pendantného cisárovoho portrétu.

¹⁹ ÖNB Wien, Bildarchiv: PORT_00046653_01.

²⁰ *Porträtgalerie* 1976, kat. č. 115, s. 143, obr. 175. Poznatky o Luycxových portrétoch arcivojvodu Leopolda Viliama zhrňujúco podáva LEITNER 2008, s. 22-28.



Obr. 5 Frans Luycx: Arcivojvoda Leopold Viliam v kňazskej sutane, 1638-39. Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: Wikimedia Commons.

Obr. 6 Frans Luycx: Portrét cisára Ferdinanda III., 1649-50. Národní galerie Praha. Foto: NG Praha

kéto podobizne boli zvlášť potrebné v interiéroch Pavlových rezidií v Marcheggu a Bratislave, v ktorých tento prvý páľffyovský palatín neraz hostil aj samotných cisárov Ferdinanda II. (napr. v decembri 1630) a Ferdinanda III.

Pomerne nedávno priniesla zaujímavú informáciu Enikő Buzásiová, že koncom roku 1649 dostal Luyxc od arcivojvodu Lepolda Viliama zaplatených 176 guldenov za obraz určený pre grófa Pavla Páľffyho.²¹ Autorka vyslovila domnienku, že arcivojvoda, ktorý v tom čase sídlil v Brusel ako miestodržiteľ, nechal pre Pavla Páľffyho vytvoriť svoju podobizeň a obdarovať ho ňou pri príležitosti jeho zvolenia za uhorského palatína.

Vďaka Peregriniho inventárom z roku 1909 sú napríklad známe Luycxom signované trojštvrťové **pendantné portréty cisára Ferdinanda III. a jeho** (neuvedenej) **manželky**, ktoré prezentoval Ján XIV. Páľffy v obrazárni bojnického zámku.²² Vedela o nich (nie však už z autopsie) Menclová a jej opatrne vyslovenú domnienku, že ich možno dostal priamo od cisára do daru palatín Pavol Páľffy, prevzal Papco ako holý fakt.²³ Obrazy padli zhruba v dvadsiatych rokoch 20. storočia „za obeť“ rozpredajom bohatej páľffyovskej kolekcie a tak ich ďalší osud nebol dosiaľ známy. Peregriniho popisu ikonograficky i rozmermi plne vyhovuje jedine Luycxov portrét Ferdinanda III. [obr. 6] v zbierkach Národní galerie

²¹ BUZÁSI 2014, s. 84.

²² PEREGRINI, *Bajmócz* 1909, s. 30, kat. č. 52-53.

²³ Por. *Bojnice* 1956, s. 99 a PAPCO 2003, I., kat.č.15, s.50.



Obr. 7 Frans Luycx: Portrét cisárovnej Leopoldíny. 1649-50. Národní galerie Praha. Foto: NG Praha.

Obr. 8 Frans Luycx: Portrét kolínského arcibiskupa a kurfirsta Maximiliána Henricha. Slovenská národná galéria Bratislava. Foto: SNG.

v Prahe,²⁴ hoci formátovo i ikonograficky podobné verzie sa nachádzajú (príp. nachádzali) aj v zbierkach viedenského Hofburgu, či na verdenbergovskom zámku Grafenegg.²⁵ V Prahe sa nachádza aj pendantný „pálffyovský“ portrét cisárovej manželky, pravdepodobne už tretej manželky Eleonory Gonzagy mladšej [obr. 7]. Pendantné portréty cisárskeho páru sa dajú datovať až v roku alebo po roku 1651, kedy sa uskutočnila ich svadba, takže si ich mohol zaobstarať alebo priamo od panovníka získať nielen palatín Pavol Pálffy, ale už aj jeho mladý synovec Mikuláš IV., ktorý sa na viedenskom dvore často zdržiaval od roku 1649 kvôli svojej dvorskej komorníckej službe a manželkiným príbuzným.²⁶

Druhé tu spomínané Luycxovo dielo je vysoko reprezentačný **portrét kolínského arcibiskupa a kurfirsta Maximiliána Henricha** [obr. 8] v zbierkach SNG v Bratislave,²⁷ ktoré na začiatku 20. storočia patrilo poslednému pezinskému a bojnickému majiteľovi, grófovi Jánovi XIV. Františkovi Pálffymu.²⁸

²⁴ Peregrini uvádza, že cisár v pravej ruke držal list s identifikačným nápisom a umelcovou signatúrou, rozmery pendantov boli cca 144/145 x 108/109 cm. V NG v Prahe sa nachádza presne ikonograficky vyhovujúci portrét cisára Ferdinanda III. (inv.č.O 1353), s rozmermi 144 x 109 cm. Publikovaný je nateraz len ako komparatívny materiál v Kat. *Valdstejnská obrazárna* 1999, s. 66, obr.3a.

²⁵ Portrét z Hofburgu publikoval EBENSTEIN 1906/07, Taf.XIII. K verdenbergovskej verzii viď TIETZE 1908, s. 45, obr. 47.

²⁶ V roku 1649 sa Mikuláš IV. Oženil s Eleonórou Harachovou, dvornou dámou cisárovnej vdovy Eleonóry Gonzagy staršej. Podrobnejšie pozri KELLER 2005, s. 73, 172, 279-280.

²⁷ SNG, O-267, olej na plátne, 148 x 116 cm. Získané v r.1950 prevodom zo Slovenského múzea v Bratislave. Neznačené. Publikované: RUSINA 2006, s. 94-95 a 178 (tam aj staršia literatúra).

²⁸ Provenienciu dokladá aj „*Seznam museálních předmětů sbírek Pálffyovských*“ (dat. 11.2.1922). In: APŮ SR:

Majstrovské prevedenie červenokamenskej verzie rýchlou skicovitou technikou nenecháva na pochybách, že je vlastnoručnou Luycxovou prácou.²⁹ Formálne predstavuje takmer vernú kópiu kurfirstovho portrétu z bývalého cisárskeho zámočku Laxenburg, kde ho však Ebenstein identifikoval ako portrét biskupa Otta Puchheima (1606-1664).³⁰ Črtami sa portretovaný „zo SNG“ skutočne veľmi podobá na uvedeného cirkevného hodnostára, ktorý bol, mimochodom, bratom Evy Zuzany Puchheimovej, teda švagor Štefana a Pavla Pálffyovcov, avšak z Widemannovej medirytiny je evidentné, že Luycxom maľovaná predloha cca z roku 1647 bola ikonograficky i kompozične celkom inak riešená.

To, že obraz zo SNG naisto predstavuje kolínskeho kurfirsta Maximiliána Heinricha (obr.52b/), dokladá aj replika tohto obrazu z Gemäldegalerie Alte Meister v Drážďanoch. Táto je datovaná rokom 1653 a zrejme pochádza priamo z niektorej bývalej kurfirstskej galérie.³¹

Originálnu sériu siedmich kurfirstských podobizní – troch duchovných a štyroch svetských potentátov – si Luycx objednal cisár Ferdinand III. po podpísaní Vestfálskeho mieru.³² Luycx následne vcestoval na jednotlivé kurfirstské dvory za účelom *ad vivum* portrétnej prípravy, ale k samotnej realizácii malieb sa dostal (a bol vyplácaný vysokými sumami) hlavne v rokoch 1651-1653.³³ V každom prípade boli tieto podobizne pre cisársku portrétnu galériu dokončené ešte za života Ferdinanda III.³⁴ a následne si z nich objednávali kópie aj niektorí cisárovi blízki dvorania a zrejme aj samotní kurfirsti. Zo starej umelecko-topografickej literatúry sú napríklad známe Luycxove vlastnoručné kópie piatich podobizní z tejto „editio princeps“, vytvorené pre rezidenciu Verdenbergovcov v Grafenegg: medzi nimi sa uvádza aj obraz uvedeného kolínskeho kurfirsta.³⁵

Verzia zo SNG vznikla s najväčšou pravdepodobnosťou pre palatína Pavla Pálffyho, ktorý v rámci pálffyovského rodu tej doby disponoval najvyššími spoločenskými kontaktmi. Vo svojej marcheggskej a potom i bratislavskej rezidencii Pavol prijal mnohých prominentných zahraničných hostí: vďaka jeho korešpondencii s bratom Štefanom napríklad vieme, že pred Vianocami v roku 1641 hostil v Marcheggu saského kurfirsta. Pavol však bratovi nepísal, aby sa pochválil výnimočným hosťom (z čoho je zrejme, že takýchto významných návštevníkov prijímal často), ale sa potreboval súkromne zdôveriť so svojimi obavami, že vzhľadom na svoje vážne zdravotné problémy bude len s námahou schopný robiť spoločnosť kurfirstovi povestnému záľubou v pití.³⁶

Bohužiaľ, či Pavol Pálffy niekedy vo svojich rezidenciách prijal aj spodobeného prominentného kolínskeho hosta, zatiaľ nie je nikde v prameňoch doložené.

VK, rok 1922, č.384 (príloha). V tomto strojopisnom koncepte sa uvádza pod č.23 ako „*Nēm. mistr : XVII : Podobizna kurfirsta kolínskeho*“. Je zaujímavé, že hoci už v tomto zozname bola uvedená správna identifikácia spodobeného, v literatúre sa k nej nezávisle na tomto spisovom materiáli dospelo až v posledných rokoch (RUSINA 2006). Keďže sa nezachoval finálny zoznam predmetov prechádzajúci z Pálffyho pozostalosti do majetku čs. štátu, tento koncept je zvlášť cenný (poradové čísla predmetov, ktoré mali zostať na Slovensku, sú zakrúžkované a ešte pri druhej selekcii potvrdené zakrúžkovaným + za vybranými artefaktmi).

²⁹ Obdiv k zručnosti a rýchlosti, s akou dokázal Luycx namaľovať portrét, vyjadril v korešpondencii s bratom aj arcivojvoda Leopold Vilhelm – užasnutý, že maliarovi stačia na vyhotovenie jeho podobizne štyri hodiny. Citát z listu z roku 1646 publikovala LEITNER 2008, s. 62, pozn. 306.

³⁰ Je tu aj identicky riešené pozadie so stĺpovou architektúrou a s vybíjaným koženým operadlom kresla, o ktoré sa spodobený opiera. Por. EBENSTEIN 1906/07, obr. 54 a s. 246.

³¹ Domnieva sa to RUSINA 2006, s. 94.

³² Na základe vlastných archívnych výskumov takto usudzuje KALINA 2003, s. 223 (údaje sú vyexcerpované z dvorských účtov).

³³ KALINA 2003, s. 240.

³⁴ V depozite cisárskej Gemäldegalerie sa zachovali len tri podobizne tejto série. Poznatky o kurfirstskej sérii vo svojej diplomovej práci zhrnula LEITNER 2008, s.49-62.

³⁵ TIETZE 1908, s.7.

³⁶ Por. s JEDLICSKA 1910, s. 329, list č. 638 (z 13.12.1641).

Pramene a literatúra:

Univerzitná knižnica Bratislava: Rkp.176.

Archív Pamiatkového úradu SR (APÚ SR): fond Vládny komisariát (VK)

Hrad Bojnice. 1956. HODÁL, Florián – MENCLOVÁ, Dobroslava (Ed.). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.

EBENSTEIN, Ernst. 1906/07. Der Hofmaler Frans Luycx. Ein Beirtag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 26 (1906/07), s. 183-254.

HAJDECKI, Alexander. 1905. Die Niederländer in Wien. In: *Oud-Holland*, 23 (1905), s. 1-26, 108-128.

HEINZ, Günther. 1963. Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59 (1963), (N.F.XXIII), s. 99-224.

Valdštejnská obrazárna v Chebském muzeu. Katalog stálé expozice. (Ed.: P. Blatný a kol.). Cheb: Chebské muzeum, 1999.

JEDLICSKA, Pál. 1910. *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához (1401-1653) s gróf Pálffyak életrajzi vázlatai*. Budapest : Stephaneum, 1910.

KALINA, Walter. 2003. *Ferdinand III. (1637-1657) und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts*. Dissertation. Wien: Universität Wien 2003.

KELLER, Katrin. 2005. *Hofdamen: Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*. Vienna: Böhlau, 2005.

KNOZ, Tomáš. 2003. Karel the Elder of Žierotin, the supervisor and his builders. In: *Court d'honneur. Castles, palaces, stately homes* (Ed.: M. Mžýková). Praha: Elfa, 1998.1, 1998, s.19-22.

Elisabeth Maria LEITNER, *Überlegungen zum Porträtschaffen des flämischen Künstlers Frans Luycx*. Diplomarbeit, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien. 2008.

PAPCO, Ján. 2003. *Rakúsky barok a Slovenko*. I.-II. Bojnice: SNM-Múzeum Bojnice, 2003.

PEREGRINI, János (Ed.). 1909. *Néhai nagyméltósága ERDÖDI GRÓF PÁLFFY JÁNOS BAJMÓCZ VÁRÁBAN talalható FESTMÉNYEK, MINIATUREÖK ÉS GRAFIKAI LAPOK jegyzéke a vonatkozó leltári és becslési adatokkal*. Budapest: Athenaeum, 1909.

POLLEROSS, Friedrich. 2013. Frans Luycx von Leuxenstein (1604-1668) und Prag. In: *Karel Škréta (1610-1674) dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*. Praha : Národní galerie, 2013 s. 243-256.

Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. (Ed. HEINZ, Günther – SCHÜTZ, Karl). 1976. Ausst. Kat. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1976.

RUSINA, Ivan. 2006. *Majstrovské diela nizozemského umenia na Slovensku. /Masterpieces of Netherlandish Art in Slovakia*. Bratislava : SNG & Slovart, 2006.

SANDRART, Joachim von. 1675. *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675. Dostupné online: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675ga>

TIETZE, Hans. 1908. Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg. In: *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. I. Wien: Schroll & Co, 1908, s. 3-55.

UČNÍKOVÁ, Danuta. 1980. *Historický portrét na Slovensku zo zbierok 13 múzeí (16.-18. storočie)*. Martin: Osveta, 1980.

Mgr. Ingrid Halászová, PhD.
Katedra dejín a teórie umenia FF TU v Trnave
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
ingrid.halaszova@truni.sk

PORTRÉTY SPIŠSKÝCH STOLIČNÝCH FUNKCIONÁROV Z ROKU 1738

Jozef TIHÁNYI

Abstract: The study speaks of eleven portraits of the Spiš County officials from the 2nd quarter of the 18th century. Originally, they were part of a larger series, which, in the later decades, broke into the hands of private owners and subsequently began to appear in collections of museums and galleries. The study identifies their common features, describes their origin, and also serves as an appeal on other institutions and owners who might own additional pieces of the series

Kľúčové slová: Spiš, 18. storočie, obraz, múzeum, galéria

Historické portréty bývali v dobe svojho vzniku obvykle súčasťou širšie koncipovanej kolekcie portrétov, ktorej jednotlivé prvky spájal nejaký spoločný menovateľ. Súčasťou takejto kolekcie sa jednotlivé portréty stávali buď postupne, alebo vznikli naraz ako celá séria. Neskorší vývoj často viedol k rozdrobeniu týchto kolekcii na menšie celky, prípadne na solitéry. Ich pôvodný kontext sa nezriedka úplne stratil a dnes ho len náhodne objavujeme za rôznorodých okolností. Jednou z takýchto príležitostí na identifikáciu pôvodného kontextu historických portrétov sú väčšie zbierky múzeí a galérií, kde sa postupnou akvizičnou činnosťou ocitnú viaceré súčasti takejto roztratennej kolekcie opäť - aspoň symbolicky - vedľa seba. Dôkladné poznanie jednotlivých predmetov v zbierke môže potom viesť k opätovnému zloženiu takejto kolekcie, ktorej jednotlivé komponenty sa do zbierky mohli dostať od rôznych predchádzajúcich majiteľov, nezávisle na sebe.

Nie vždy sú charakteristické prvky jednotlivých malieb takejto opätovne vyskladanej série dostatočne jednoznačné, no v prípade predkladanej kolekcie portrétov spišských stoličných funkcionárov vďaka charakteristickému stvárneniu osôb, ich koncipovaniu do jednotného formátu, a tiež vďaka identifikačnému nápisu s datovaním do rovnakého roku¹ niet pochybností, že postupne objavované portréty patria k sebe. Doposiaľ sa ich v zbierkach viacerých slovenských múzeí a galérií podarilo identifikovať už jedenásť. Hoci nepoznáme konečný počet portrétov z tejto série, je možné, že sa ju postupne podarí doplniť o ďalšie maľby.

Väčšina, až osem z jedenástich doteraz objavených portrétov, je dnes v správe Slovenského národného múzea (SNM). Štyri portréty sa nachádzajú v zbierkovom fonde SNM-Spišského múzea v Levoči (SNM-SM), tri portréty sú v zbierke obrazov SNM-Múzea Červený Kameň v Častej (SNM-MČK), jeden portrét je v zbierke SNM-Historického múzea v Bratislave (SNM-HM). Ďalšie dva portréty z tejto kolekcie sú v zbierke starej maľby Galérie mesta Bratislavy (GMB) a jeden je vo fonde Slovenskej národnej galérie (SNG).

Ide o tzv. inauguračné portréty, ktoré boli zhotovované pri príležitosti nástupu do funkcie v rámci stoličného úradu, v tomto prípade k roku 1738. Len v regióne Spiša sa nájde viacero analógií k

¹ Dva z obrazov sú datované do roku 1739, no zo všetkých ostatných aspektov sa zhodujú so zvyškom série, datovanej do roku 1738.

tejto sérii. Vo fonde SNM-Spišského múzea sa nachádza hneď niekoľko takýchto portrétov z iných období,² ale aj odlišne maľovaný a koncipovaný portrét, ktorý však na základe nápisu k predkladanej kolekcií patrí.³ Podobnou, hoci neskoršou sériou disponuje Múzeum Spiša v Spišskej Novej Vsi.⁴ Nie je jasné, aký úrad prezentuje prekladaná séria. Na deviatich portrétoch je v názve funkcie portrétovaného zmienka o súdnej tabuli spišskej stolice. Upresnenie historických okolností vzniku tejto portrétnej série môže priniesť až hlbší výskum štruktúry stoličných inštitúcií v prvej polovici 18. storočia.

Na portrétoch nami identifikovanej série sú zobrazené nasledujúce osoby:⁵ *iuratus vicenotarius* Andrej Daxner (SNM-MČK, ev. č. O 0154), *magistratualis fiscalis* Georgius Doloviczeny (SNM-SM, ev. č. 3612), *tabulae iudicariae assessor* Imrich Draveccky (SNM-SM, ev. č. 4491), *tabulae iudicariae assessor et sedis X Lancatorum vicecomes* Peter Faigel (SNM-MČK, O 0050), *tabulae iudicariae assessor* Baltazár Görgey (GMB, ev. č. A 2092), *secundi processus exactor et ordinarius iuratus* Žigmund Grodkovszky (SNM-HM, ev. č. 12303), *primi processus exactor et ordinarius iuratus* Gabriel Korponay (GMB, ev. č. A 2093), *primi processus substitutus iudicium* Alexander Mattyassovszky (SNM-SM, ev. č. 2268), *lector et canonicus* Juraj Nagy (SNM-MČK, ev. č. O 0052), *cantor et canonicus* Jakub Repassy (SNG, ev. č. O 4130) a *secundi processus exactor et ordinarius iuratus* Mikuláš Ujfalušy (SNM-SM, ev. č. 3558).

Tieto portréty spája rovnaký formát - polpostava muža v mierne podživotnej veľkosti na hnedom neutrálnom pozadí, koncipovaná do tmavohnedného oválu, ktorý je však len naznačený sférickými trojuholníkmi v rohoch plátna. Pôvodné rozmery obrazov bez rámov sú v rozsahu 96-98 x 70-72 cm.⁶ Po stranách hlavy je vždy nápis s menom a funkciou portrétovaného a s datovaním do roku 1738. Postavy sú podané s hlavou zobrazenou frontálne či len s miernym pootočením do strany, s trupom mierne vytočeným doľava či doprava, príp. frontálne podaným. Oblečení sú v honosnom dobovom odeve, s charakteristickými prvkami ako farebné šnúrové opasky, kožušinou lemované a šnúrami zdobené plášte či mentieky, farebne zhodné s dolománmi. Výnimkou sú dva portréty cirkevných hodnostárov, ktorí sú zobrazení v neliturgickom cirkevnom odeve - v bielej albe, na ktorej je čierna, červeno podšitá pelerína s radom gombíkov, s pektorálom na prsiach a s čiernym solideom na hlave.

Na portrétoch zaujmú aj drobné detaily, ako napr. gombíky a spony na odevoch, rukoväte šablí, zdobené stuhy a pod. Niektoré z postáv sú doplnené o rôzne atribúty: palička, ktorá mohla byť

² Napr. ev. č. SM 24 - Portrét Sigismunda Kulmana, 1747; SM 6043 - Portrét Petra Faigela, pol. 18. stor.; SM 6046 - Portrét Alexandra Görgeya, 1774;

³ Ev. č. SM 4489 - Portrét Andreja Székelyho, 1738.

⁴ Krempaská, Zuzana - Števík, Miroslav: Galéria predstaviteľov Provincie XVI spišských miest. In: Pamiatky a múzeá, 2/2017, s. 10-14.

⁵ Mená portrétovaných uvádzame v abecednom poradí; funkcie a úrady, uvedené v kurzíve pri menách, uvádzame len v latinskom prepise bez prekladu, nakoľko problematika správneho názvoslovja jednotlivých funkcií a úradov je veľmi široká a nie je dostatočne spracovaná. Prepis textov z obrazov:

- Andreas Daxner / I. Cott, Scepus: Iuratus Vice- / Notarius Ao 1738.
- Georgius Doloviczeny / I. Cott, Scep: Ordin: Magistratualis / Fiscalis Ao 1738.
- Emericus Draveccky / I. Cott, Scepus: Tab: Iudicariae / Assessor Ao 1738.
- Petrus Faigel / I. Cott, Scepus: Tab: Iudriae / Assessor et I. Sedis Su- / perioris Dnor X. Lancatorum / ViceComes Ao 1738.
- Balthasar Görgey / I. Cott, Scepus: Tab: Iudriae / Assessor Ao 1738.
- Sigismundus Grodkovszky / I. Cott, Scepus: 2di Processus / Exactor et Ordinarius / Iuratus Ao 1738.
- Gabriel Korponay / I. Cott, Scep: 1mi Processus / Exactor et Ordinarius / Iuratus Ao 1738.
- Alexander Mattyassovszky / I. Cott, Scep: 1mi Process, Substitut, / Iudicium Ao 1738.
- Rendissim, Dnus Georgius Nagy / Ab: Sancto. Petri et Pau: Apostoloru. / de Kacz V. C. S. Lector et Canonic. / 1739.
- Rendissim, Dnus Iacob. Repassy / Abbas Benedictionis Dei V. C. S. / Cantor et Canon: Ao 1739.
- Nicolaus Ujfalušy / I. Cottus Scepus 2di Processus / Exactor et Ordinarius / Juratus. Ao 1738.

⁶ Viaceré z plátien boli v minulosti orezané a opätovne napnuté (portrét A. Daxnera), či reštaurované bez doplnenia na jednotný formát ešte neidentifikovanej série (Doloviczeny, Draveccky, Grodkovszky) a majú dnes o niekoľko cm menší formát.



Obr. 1 Portrét Baltazára Görgeya.
GMB, ev. č. A 2092.
Zdroj: www.webumenia.sk.



Obr. 2 Portrét Gabriela Korponaya.
GMB, ev. č. A 2093.
Zdroj: www.webumenia.sk.



Obr. 3 Portrét Jakuba Repassyho.
SNG, ev. č. O 4130. Zdroj: www.webumenia.sk.



Obr. 4 Portrét Žigmunda Grodkovszkého.
SNM-HM, ev. č. 12303. Foto: Jozef Tihányi.

odznakom zastávanej hodnosti Petra Faigela, zapečatený list za opaskom Imricha Draveckého, červený stolík s čistým listom a minca (?) v ruke Andreja Daxnera, drobná knižočka v ruke Mikuláša Ujfalušsyho, či zväzok *Corpus Iuris* na portréte Juraja Doloviczenyho. S výnimkou cirkevných osôb sú všetci portretovaní typickí aj dlhými upravenými fúzmi a dlhšími vlasmi. Táto črta je tak charakteristická pre všetky portréty, že môžeme konštatovať, že ide o typický vzhľad nobilitovaného muža v danej dobe a v danom priestore. Nápisu sú primárne, vznikli zároveň s maľbou.⁷

Samotná maľba a jej výtvarná kvalita majú výrazne provinčný charakter. Autorstvo obrazov nie je známe, no je možné pripísať ich všetky rovnakému autorovi či autorskému kolektívu. Rozdielne vyznenie jednotlivých portrétov je skôr odrazom odlišného prístupu reštaurátorov k ich reštaurovaní v priebehu posledného polstoročia a nie výsledkom viacerých autorských prístupov pri ich vzniku. Portrét Jakuba Repassyho zo zbierky SNG je s otáznikom pripisovaný Johannovi Gottliebovi Kramerovi (1716-1771), maliarovi činnému v Levoči a v Prešove.

Osudy obrazov nie sú jasné. Do zbierok múzeí a galérií sa dostali rôznymi spôsobmi, prevažne zo súkromných rúk. Pôvodne sa zrejme nachádzali v Župnom dome v Levoči, odkiaľ sa v priebehu nasledujúcich storočí mohli dostať do rúk rodinných príslušníkov portretovaných osôb, či do inštitúcií a úradov s nimi spätých. Do súkromných rúk sa mohli dostať aj po druhej svetovej vojne z vyrabovaných spišských kaštieľov.

Štyri maľby v zbierke SNM-SM majú rôznorodý pôvod. Portrét Alexandra Mattyassovszkého bol do fondu múzea prevedený v roku 1939 z majetku Spišského dejepisného spolku. Portrét Mikuláša Ujfalušsyho bol do fondu zapísaný v roku 1988 ako konfiškát, no v zbierkach múzea figuroval už od roku 1953 ako deponát majetku JuDr. Theodora Ujfalušsyho.⁸ V roku 1968 bol do fondu múzea spolu s inými doposiaľ nezaevidovanými predmetmi zapísaný portrét Imricha Draveckého. V dokumentácii múzea figuruje informácia, že predmet bol získaný už v rokoch 1945-1946. Portrét Juraja Doloviczenyho je akvizíciou z roku 1958, múzeum ho nadobudlo kúpou zo súkromného majetku.⁹ Mattyassovszkého a Ujfalušsyho portréty boli v roku 1983 reštaurované (A. Kuc).¹⁰ Všetky štyri portréty boli prezentované v expozícii Spišského múzea *Výtvarná kultúra na Spiši* v objekte historickej radnice v Levoči v rokoch 1983-2008.

Tri portréty zo zbierky obrazov SNM-MČK sú konfiškátmi Národnej kultúrnej komisie. Do Knihy prírastkov boli bez uvedenia lokality zvozu zapísané v roku 1953 pod inventárnymi číslami 1892 (ev. č. O 0052, Portrét Juraja Nagya), 1942 (ev. č. O 0050, Portrét Petra Faigela), a 1966 (ev. č. O 0154, Portrét Andreja Daxnera). Vzhľadom na spišskú provenienciu obrazov je otázne, či pochádzajú z niektorej zo známych zvozových lokalít v západnej časti Slovenska, alebo sa na hrad Červený Kameň dostali spolu z doposiaľ neidentifikovanej lokality.¹¹ V prípade portrétu Petra Faigela sa v Knihe prírastkov uvádza aj pôvodný rám *rám hnedo natretý, pri vnútornom okraji zlato bronzovaná lišta*, celkový rozmer 106 x 78 cm.¹² Portrét Petra Faigela bol reštaurovaný v roku 2009 (VŠVU, L. Matějková) a všetky tri maľby boli prezentované na výstave *Návrat k stratenej kráse* v SNM-MČK v roku 2010.

Portrét Jakuba Repassyho (+ 30.3.1747) zakúpila SNG v roku 1972 od cirkevného majiteľa z Ulože (okres Levoča, farský úrad Vyšné Repaše). Na rube plátna bol nápis z 25. septembra 1837 od L. Szepesházyho. Maľba sa sem vtedy dostala zo Spišských Vlách. Obraz bol reštaurovaný v roku 1973

⁷ To vyplýva z reštaurátorskej správy: Matějková, Lucie: Portrét Petra Faigela. Diplomová práca. Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Katedra reštaurovania. Bratislava 2009.

⁸ Jasaň, Viktor (ed.): Výtvarná kultúra na Spiši. Východoslovenské vydavateľstvo, Košice 1985, s. 43, 83.

⁹ Jasaň, Viktor (ed.): Výtvarná kultúra na Spiši. Východoslovenské vydavateľstvo, Košice 1985, s. 83.

¹⁰ 20 rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči 1983-2003. PÚ SR - ORA, Levoča 2003, s. 127.

¹¹ O problematike zvozových lokalít viď napr.: Tihányi, Jozef: Portrét Juraja Justha v SNM-Múzeu Červený Kameň. In: Pamiatky a múzeá 4/2016, s. 25-29.

¹² SNM-Múzeum Červený Kameň, Kniha prírastkov č. II, s. 113, ČK 1942.



Obr. 5 Portrét Petra Faigela.
SNM-MČK, ev. č. O0050. Foto: Jozef Tihányi



Obr. 6 Portrét Juraja Nagya.
SNM-MČK, ev. č. O 0052. Foto: Jozef Tihányi.



Obr. 7 Portrét Andreja Daxnera.
SNM-MČK, ev. č. O 0154. Foto: Jozef Tihányi.



Obr. 8 Portrét Alexandra Mattyassovszkého.
SNM-SM, ev. č. 2368. Foto: SNM-SM.



Obr. 9 Portrét Mikuláša Ujfalušsyho.
SNM-SM, ev. č. 3558. Foto: SNM-SM.



Obr. 10 Portrét Juraja Doloviczenyho.
SM-SM, ev. č. 3612. Foto: SNM-SM.



Obr. 11 Portrét Imricha Dravecškého
SNM-SM, ev. č. 449. Foto: SNM-SM.

(H. Rodová) a 1988 (M. Horváth).¹³ Portrét Žigmunda Grodkovszkého bol do SNM-HM zakúpený v roku 1985 od súkromného majiteľa s bydliskom v Bratislave. Skoršie osudy obrazu nie sú známe. Portréty Baltazára Görgyho a Gabriela Korponaya boli do fondu GMB, resp. jej predchodkyne, Mestskej galérie, prevedené v roku 1959 zo zbierok Múzea mesta Bratislavy (MMB).¹⁴ To ich získalo v roku 1934 kúpou z bratislavského starožitníctva.¹⁵

Novo identifikovaná séria obrazov z fondov viacerých slovenských inštitúcií dotvára naše poznanie portrétnej tvorby na Spiši v druhej štvrtine 18. storočia a každý z portrétov veľmi konkrétnym spôsobom dopĺňa obraz jednotlivých osôb, príležitostne zachytávaných v regionálnej historiografii a v genealogickom výskume spišských rodov. Identifikácia ďalších solitérov v múzeách a galériách, ale i v súkromných zbierkach na Slovensku a ich zaradenie do tejto série len zvýši jej hodnotu ako celku. Rovnako dôležité je aj hlbšie poznanie osudov už identifikovaných portrétov zo série.¹⁶ Ikonografické zachytenie celej rady osôb by tiež mohlo podnietiť konkrétny výskum inštitúcie, ktorú táto portrétna séria zobrazovala.

Mgr. Jozef Tihányi,
SNM-Múzeum Červený Kameň
Hrad Červený Kameň
SK-900 89 Častá
jozef.tihanyi@snm.sk

¹³ Slovenské barokové umenie v zbierkach SNG. Prírastkový katalóg 1970-1980. SNG, Bratislava 1981, s. 19, 92; Keleti, Magda: Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. SNG, Bratislava 1983, s. 137; Glatz, Anton Cyril: Portrét 17.-19. storočia na Slovensku. SNG, Bratislava 1990, s. 57.

¹⁴ V dokumentácii Múzea mesta Bratislavy figurovali pod inv. č. 15618 a 15617.

¹⁵ Múzeum mesta Bratislavy, oddelenie dokumentácie, Hlavný inventár Múzea mesta Bratislavy, inv. č. 14 248 - 16 905, s. 93 - inv. č. 15 617 a 15 618.

¹⁶ Za spoluprácu pri získavaní informácií o portrétoch ďakujem PhDr. Márii Novotnej zo SNM-SM, Mgr. Kataríne Kolbiarz Chmelinovej, PhD. a Mgr. Barbore Mistríkovej zo SNG, Mgr. Lucii Kuklovej z GMB a Danielovi Hupkovi z MMB.

Ingrid Halászová - Erik Hrnčiarik (zost.)

PORTRÉT V TOKU ČASU

Vydanie prvé

Recenzenti: Mgr. Zuzana Dzurňáková, PhD.
 Mgr. Katarína Kolbiarz Chmelinová, PhD.
 PhDr. Jan Jílek, PhD.
Vydavateľ: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
 Hornopotočná 23
 SK-918 43 Trnava
Sadzba: © Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2018

ISBN 978-80-568-0102-4

