

Univerzita Karlova

Fakulta humanitních studií

Římský portrét

Od počátků do doby Augusta

Vedoucí práce : prof. Jan Bouzek, DrSc.

Vypracovala : Eva Petráňková

<i>Obsah</i>	<i>Str.</i>
<i>Předmluva</i>	2
<i>Etruskové</i>	3
<i>Řecké umění za hranicemi domácího území</i>	3
<i>Původ a vývoj Etrusků</i>	5
<i>Materiál a umělecké formy</i>	7
<i>Obrazová příloha</i>	11
<i>Řím</i>	16
<i>Augustus-převrat v římské politice i umění</i>	18
<i>Sarkofágy</i>	18
<i>Římský portrét</i>	19
<i>Duše jako „ideální tvář“</i>	20
<i>Rozdílné pojetí mužského a ženského portrétu</i>	20
<i>Mince, nástroj politické moci</i>	22
<i>Sochy</i>	24
<i>Nápodoba, obsah portrétu</i>	25
<i>Společenská úloha portrétu</i>	28
<i>Ženský portrét</i>	29
<i>Exponáty</i>	30
<i>Závěr</i>	49

Předmluva

Lidská snaha zachytit okolní svět je nedílným a výjimečným rysem lidské civilizace. Výtvarné vyjádření tohoto úsilí se s každou kulturou liší v závislosti na myšlenkové a společenské struktuře. Stejně jako se pronikáním různých etnických skupin mísí myšlenkové proudy, setkávají se i umělecké styly. Některé z nich časem zmizí jako i kulturní okruh, jehož byly představitelem, jiné se ve více nebo méně změněné podobě stanou součástí nové doby, nového myšlení a dál pomáhají vyjadřovat, ale i utvářet nové hodnoty.

Často si pak ani neuvědomujeme původ, význam a rozsah těchto vlivů. Připadají nám tak samozřejmé a obyčejné, že nevidíme tu úžasnou cestu, která je přivedla do našeho podvědomí.

Podobně je tomu s výtvarným ztvárněním osob, které jsou nám blízké v našem osobním životě nebo pro nás významné jako představitelé moci. Lidské figurky nalzáme u těch nejstarších civilizací a slovo „portrét“ zná každé dítě. V určitém smyslu lidskou postavičkou jakoby začíná jeden samostatný umělecký obor a „portrétem“ jakoby vrcholí. Při bližším pohledu však zjistíme, že sošky nebo rytiny lidských figur najdeme nejen u těch nejstarších, ale pravděpodobně u všech lidských kultur, avšak portrét je výjimečným fenoménem, který se ve své nejryzejší podobě zrodil dokonce dvakrát na téže místě, Apeninském poloostrově.

Na portrét existuje mnoho pohledů, můžeme jej sledovat podle jeho vývojových fází, výtvarné dokonalosti, podle kulturních oblastí, vlivů a dob, dokonce podle použitého materiálu, který má návaznost na prostředí a účel, pro který portrét vzniknul. Portrét je i silným a nedílným nástrojem mocenské propagace.

V této práci jsem se obrátila k ženskému portrétu a jeho odlišnosti v porovnání s portrétem mužským. Portrét je vždy podle kontextu nějakým způsobem stylizován, ať jde o mužský nebo ženský portrét. Mne zajímal vývoj této stylizace, míra a její důvody, shoda nebo rozdílnost v porovnání s mužským portrétem.

Etruskové

Etrurie je zvláštním případem, kde lze již od raného období sledovat vývoj umělecké tradice závislé na řecké inspiraci, ale vždy vykazující určitou osobitost. Etruskové měli řecké výrobky ve veliké oblibě a hojně je dováželi. Od konce 7. století bylo řecké umění nejdůležitějším, nikoli však jediným, stimulem výtvarného vývoje v Etrurii. Mimoto jsou zde však hodnoty přesahující ráz provinčního umění a činí etruské umění důležitým článkem mezi uměním řeckým a římským. Neklasické prvky raného etruského figurativního stylu jsou srovnávány s prvky měnické i klasické tradice v pozdním římském císařství.

Bez chápání etruského umění je nemožné porozumět vývoji klasické tradice v římském světě

Řecké umění za hranicemi domácího území

Od 7. st. př. n. l. byly řecké umělecké výtvořiny hojně vyváženy za hranice Řecka a jeho kolonií. Geometrická a „orientalizující“ keramika byla ve Středomoří běžným zbožím, často i v rukou barbarů. V 6. st. př. n. l. se objem obchodu značně zvýšil. I středoevropské kmeny začaly oceňovat řeckou keramiku a výrobky z bronzy, což potvrzují nálezy u skythských kmenů (pozn. 1), dále v Galii a Trácii, od Marseille až po Švýcarsko. Nadšenými sběrateli řeckých výrobků byly i italské kmeny doby železné.

Od 6. st. poskytují řečtí umělci a řemeslníci své služby i okolním sousedům. V polovině století zakládají iónští přistěhovalci keramické dílny v Etrurii. V téže době vyráběli Řekové také umělecké předměty podle místního vkusu Skythů a Tráků. Řecké umělce si povolávali i Peršané, aby pracovali na monumentálních stavbách Darebových a Xerxových v Persepoli i jinde. Například kamenný reliéf z paláce v Persepoli ukazuje neřecké umění, ale s mnoha přejatými řeckými konvencemi v provedení drapérie, vlasů i jiných detailů (viz obr. 1, 2). Stejně tak i vládci Sidónu zaměstnávali od 5. st. řecké umělce při výrobě sarkofágů, které mají hlavy v čistě řeckém stylu, jinak dodržují tradiční antropoidní egyptský tvar (obr. 3, 4).

Z mnoha funebrálních staveb v Malé Asii je nejznámější hrobka karského vládce Mausolea z doby kolem 350. př. n. l. Na její výzdobě se prý účastnila většina slavných sochařů doby a byla počítána k sedmi divům světa.

Tedy již dlouho před Alexandrovými výboji, které začaly přímou helenizaci celého tehdy známého světa, pronikají řečtí umělci a jejich výrobky za hranice Hellady.

Řecký vliv kolísal od pouhého napodobování, s čímž se setkáváme nejčastěji, až k tvůrčímu převzetí řeckých prvků a vytvoření nezávislé, živé místní tradice. Ohlas nalezneme i v podstatě nefigurativním keltském a skytském umění, podobnost i náhodnou nelze přehlédnout v rané indické plastice, kde sochy sedícího Budhy a iónské figury vykazují, rané iberské bronzové plastiky ve Španělsku jsou spojením domácích, orientálních a řeckých prvků, kde vyniká řecký vliv.

Ve všech případech nedokonale pochopené řecké vzory ovlivnily a pozměnily domácí tradici. V některých případech byly hlavním stimulem pro vytvoření figurativního umění, které předtím vůbec neexistovalo.

Pozn.1.: překrásnou ukázkou prolínání řeckého umění do skythského kulturního okruhu je kalathos, pokrytý cizelovaným zlatým plechem, na kterém je znázorněn boj barbarů s chimérami. Horní obruba je zdobena vejčovcem, spodní řeckým geometrickým vzorem doplněným o drobné kvítky, horní průměr 26 cm, nalezen 1864 u dnešního Krasnodaru, Ermitáž inv.č.BB 29(viz. Kniha „Skythische Kunst“ , Aurora-Kunstverlag Leningrad)

Obr. Reliéf z paláce v Persepoli



Zbytky audienční síně paláce



Obr. 3. Foinický sarkofág, výrazný řecký styl ve zpracování obličeje a drapérie.



Původ a vývoj Etrusků

V otázce původu Etrusků jsou zastávány dva názory: jeden považuje Etrusky za národ, který se do Itálie přistěhoval z Malé Asie někdy po trojských válkách, druhý je považuje za starousedlou místní kulturu. Architektonické a umělecké nálezy nevyvracejí ani jedno z těchto stanovisek. Silným domácím prvkem je nepřerušovaná vývojová linie od severoetruských kanop, kde pečlivě modelovaná hlava převažuje nad sumárně pojednaným tělem, až k pozdně etruským portrétním sochám kamenných a hliněných sarkofágů. Naopak velká obliba zobrazování přírodních námětů přibližuje etruské umění minojskému a egyptskému umění i dalším kulturám v oblasti středomoří. Velmi podstatná je zásadní neschopnost Etrusků pochopit ideály řeckého umění a kultury.

V 8.st. se v Etrurii objevují zřetelné známky kulturního vývoje odlišného od ostatních italských kultur rané doby železné. Důsledkem je vzrůst bohatství a následně změna pohřebního ritu. Kolem roku 500 př.n.l. dosáhli Etruskové vrcholu své moci, obchodovali po Středomoří, ale roku 474 př.n.l. po porážce v bitvě u Kumu začíná jejich moc upadat. Ve 3.st. pomalu Etrurie podléhá vzrůstající moci Říma. Po vítězství Římanů nad Etrusky jsou umělecká díla, zejména kamenné a bronzové plastiky, z vydrancovaných měst převezena do Říma, kde zdobily veřejné i soukromé budovy.

Ani po pádu Etrurie nedochází ve střední Itálii až do 1.st. př.n.l. k základní změně umělecké tradice. Dochází však ke splynutí tradice etruské a římské.

Villanovská kultura v Etrurii, se kterou se zde setkáváme od 10. do 8. st. př.n.l., má blízký vztah k ostatním italským kulturám. Tento styl má vztah ke geometrickému stylu řeckému, ale chybí mu jeho propracovanost a pevný řád (viz obr. 5). Lidská figura se v tomto raném období nevyskytuje. Řekové založili první kolonii v Kumách v jižní Itálii kolem 750 př.n.l. Řecká keramika byla dovážena velmi často a ovlivnila zejména pozdější villanovský styl. I počátek figurální plastiky byl inspirován řeckým geometrickým uměním. Šlo o malé sošky a zvířecí figurky. (viz obr.6)



Obr. 4. etruská keramická nádoba z první pol. 8.st.př.n.l, spadá do období villanovské kultury



Obr.5. etruská nádoba, z 9.- 8.st.př.n.l., villanovská kultura, polychrom, nalezeno v Tarquinii, Museo Pigorini, Řím,

7.st. je ve znamení prudkého vzestupu blahobytu. Členové vládnoucí třídy byli pohřbíváni v komplikovaných komorových hrobkách bohatě zdobených keramikou, bronzou a drahými předměty. Z Řecka, Egypta, Foinikie, a severní Sýrie se sem dovážely napodobeniny řeckých výrobků v orientálním stylu. Z této doby také pocházejí první pokusy o monumentální sochařství. Ve Vetulónii se našlo několik kamenných soch, ovlivněných orientálními styly, jak je patrné například ve tvářích kanop z Chiusi.

Podle tradice zavedli výrobu soch z pálené hlíny v Etrurii Korint'ané. Korintský vliv v 7.st. převládal, ale v 6. jej vystřídal vliv íonského Řecka. Na základě nálezů váz signovaných řeckými autory se můžeme domnívat, že nejlepší práce byly pravděpodobně dílem cizinců, proto se zde nemohlo dojít k vytvoření pevné etruské tradice. V Etrurii se tedy uplatňují nové řecké vlivy a určují hlavní směr vývoje etruského umění.

Materiál a umělecké formy

Etrurie neměla ona bohatá ložiska mramoru jako Řecko. Hlavním materiálem pro výrobu soch byla pálená hlína, bronz a místní kámen, i alabastr z okolí Volterry. Pálená hlína byla používána k výrobě velkých soch i střešních krytin, z kamene se dělaly volné plastiky, sarkofágy a urny. V sochařství byl hlavním materiálem bronz, ale velkých bronzových soch se dochovalo jen málo. Předními sochařskými středisky byly Vulci, Veje a Caere.



Obr.6. soška stojící ženy, třetí čtvrtina 7st.př.n.l, 9,5cm,

V 6.st. převzali Etruskové i typ kúra a kóré, naučili se řecké stylizaci drapérie a podání lidského těla. Přejali i antropomorfní představy bohů a spojili řecká božstva se svými.



Obr. 7 etruská socha Apollóna, Veje, zdobila vrchol chrámového štítu, kolem 500 BC, terakota, 175 cm, Museo di Villa Giulia, je to nejslavnější socha etruské skulptury. Zjevně vychází z řeckého vzoru kuroi, ale je oděný. Etruský charakter se projevuje i v razantním nakročení opačné nohy než u kuroi, sochař zachytil jemná gesta a výraz tváře, ale více pozornosti věnoval pohybu končetin než tvarům těla, což je zásadně odlišný přístup od tehdejšího řeckého zpracování.

Vývoj řeckého ideálu v 5.st. probíhal v téže době jako úpadek etruské moci a nic zde neodráží řeckou uměleckou revoluci. Archaický sloh přežívá až do 5.st.př.n.l.(viz obr. 8) a teprve v pozdním pátém století je patrný jistý ohlas uměleckého vývoje v Řecku. To dokládá velká bronzová socha Marta, objevená v Todi, uložená ve sbírkách Řehořova etruského muzea ve Vatikánu. Je dokladem nepopiratelného atického vlivu, ale připisuje se etruské dílně, která pracovala v Umbrii. Svým postojem výrazně připomíná Polykleitova Doryfora, ale chybí mu příznačná řecká elegance.



Obr.8. soška tanečnice, 5.st.př.n.l.přes živost ve vyjádření pohybu přetrvává archaický styl zejména v zachycení obličeje s výraznými, velkýma očima

Obr.9 bronz Marta z Todi, v téměř životní velikosti, konec 5.st.př.n.l., socha odráží něco z řecké monumentality, postoj zjevně čerpá inspiraci z Polykleitova Doryfora,



Jednou z nejlepších ukázek zvířecí plastiky , která se z antiky dochovala, je bronzová chiméra z Arezza a kapitolská vlčice (viz dole)



Nové řecké vlivy z jihoitalských kolonií zasáhly střední Itálii jako důsledek římské expanze. Díky používání tradičních materiálů a technik nově oživilé umění ve 3.st. dosud vypadá jako etruské, i když Etrurie již přestala být mocností.

Realismus helénistického umění a zájem o portrét našly ve střední Itálii ohlas. Od začátku se zde projevoval silný zájem o detaily individuální tváře, díky zvyku věnovat votivní hlavy do hrobů a svatyní, který probíhal patrně celým etruským obdobím. Tento zvyk podstatně ovlivnil římskou tradici portrétování předků . Bohatá řada pohřebních plastik , od sarkofágů, ke schránkám na popel, je hlavním pramenem k poznání vývoje portrétu ve střední Itálii.



Etruské pohřební urny, kolem roku 510 př.n.l., Caere, terakota a hlína, Louvre

Obrazová příloha

Následující obrazové exponáty etruské plastiky a keramiky od 7.st.př.n.l. do 2.st.př.n.l. jsou stručnou ukázkou vlivů především korintské a řecké kultury na domácí etruské umění.

Obr.10 kanopa z Chiusi, terakota na bronzovém „trůnu“, 7 st.př.n.l.

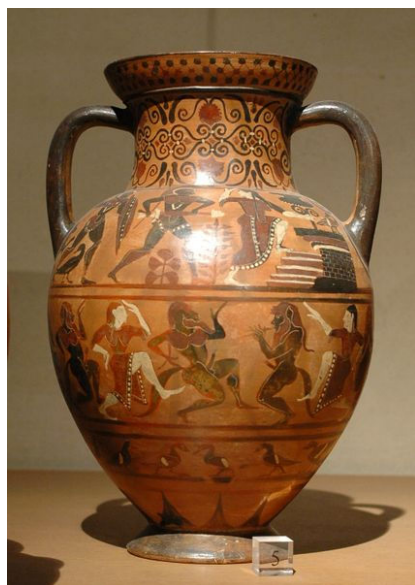


*Obr.11 hlava ženy ,
Ny Carlsberg Glyptotek, Kodaň*

Obr.12 etrusko-korintský džbánek na vodu, počátek 6.st.př.n.l.



Obr.13 etruská amfora , tančící mainady a satyrové, 2.pol. 6.s.t, zjevný řecký vliv v obsahu a formě , Louvre





*Obr.14. postava Marta, 5.st.př.n.l.,
Archeologické muzeum, Florencie*

*Obr.15 etruská amfora se dvěma tvářemi, z jedné strany satyr, z druhé ženská tvář,
Louvre, 6.st.př.n.l.*



Obr.16 soška věštce, 17,7cm, bronz, 4st.př.n.l., patří k nejzajímavějším ve sbírce drobných plastik, Vatikánské muzeum



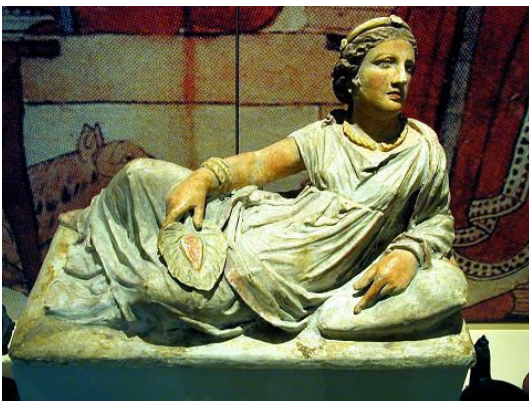
Obr.17 drobná jezdecká soška muže, bronz, 4.st.př.n.l.



Obr.18 pohřební urna, reliéf s únosem Heleny, posl. čtvrtina 2.st.př.n.l., Volterra, alabastr, Louvre



Obr.19 pohřební urna, kolem 150-100 př.n.l., Chiusi



Obr.20, bronzová bysta ženy, výrazně etruský vliv, 25př.n.l -25n.l., J.P.Getty Muzeum



Řím

Tradice helenizovaného etruského umění se stala základem pro nadšené přejímání řeckého umění v 1.st. př.n.l. Římané již byli seznámeni s řeckou tematikou a způsobem zobrazení již dávno před tím, než jim jejich zahraniční styky přinesly přímé znalosti řeckého světa. Toto první seznámení bylo zprostředkováno právě Etrusky.

Koncem 3.st.př.n.l se Řím stal pánem celé Itálie a položil základy své říše i mimo ni. V 1.st. př.n.l byla všechna helénistická království v jeho moci. Po druhé punské válce získal i Španělsko . Za Césara Galii . Pod jeho kontrolou byla i část severní Afriky. Boje mezi vládnoucími státníky trvaly až do roku 31 př.n.l, kdy Oktavián porazil Marka Antonia v bitvě u Actia a vytvořil římské císařství.

Přínos Římanů k dějinám umění spočívá v navazování a šíření řecké tradice a tím vytvoření řecko-římského umění. Nesmíme však zapomínat na autonomní charakter římské tradice. Etruský podklad a práce řeckých umělců z jižní Itálie vytvořily základ pro oblibu a porozumění řeckému umění. Tato obliba se později vyvinula ve skutečnou mánií sbírání řeckých uměleckých děl. Získání Pergamu r.133 př.n.l. přineslo do Itálie poklady Attalovců, jejichž vkus se značně shodoval se vkusem dobyvatelů. Římská poptávka po řeckých uměleckých dílech v 1.st. př.n.l. vedla k oživení uměleckých škol v mnoha řeckých městech. Věnovaly se kopírování a přizpůsobování strašidelných děl k výzdobě interiérů sochami , malbami a bytovým zařízením. Ke konci republiky byli řečtí umělci povolováni, aby vytvořili díla inspirovaná římskou tradicí. Římští patricijové vyžadovali své portréty a podobizny svých předků, stavby a sochy jako památky historických událostí , malby k výzdobě nových chrámů a bylo přirozené, že se obraceli na zručnější řecké umělce.

V řecké plastice však byl kladen důraz na tělo jako celek. Řekové jako první obrátili svou pozornost k člověku. Tělo se stalo nejen chrámem a domovem lidské duše , ale i předmětem obdivu. V řecké umělecké tradici bylo proto nemyslitelné vytvářet pouze bysty, jak tomu bylo u Etrusků a později Římanů, u nichž pohřební rituály vedly k vývoji voskových a hlíněných masek jako magického způsobu zachování osobnosti zemřelého (pozn. 2). Tento zájem o posmrtné masky souvisí i s přesvědčením, že pro Etrusky sídlila lidská duše v hlavě.

Římská portrétní tradice tento zvyk uchovávaní podob předků ve formě posmrtných portrétů tvořených na základě masek zdělila . Bysty byly uloženy v domovním atriu (láríum) a vystavovány při rodinných pohřbech (pozn.3).

Pozn. 2.Posmrtné masky byly snímány i v mykénské kultuře, dochované zlaté mykénské masky jsou vysoce stylizovaným portrétem, který přesto neopomíjí podobu zesnulého.

Pozn.3. Gaius Plinius Secundus, v knize O umění a umělcích se Plinius zmiňuje o „obličejích modelovaných z vosku, rozestavovaných v jednotlivých skříních , aby zde byly podobizny, jež by doprovázely pohřby členů rodu.“

Snímání posmrtných masek vysvětluje mrtvolné znaky některých pohřebních portrétů posledního století př.n.l. Řím zdědil i etruskou tradici vzpomínkového portrétu-tradici silně individualizované podoby, založené na pečlivém studiu rysů se schopností vyjádřit charakter. V posledním století př.n.l. byla obohacena o technickou dovednost řeckých sochařů, jak to dobře ukazují portréty posledních velkých mužů republiky- Césara, Pompea a dalších. Helénistický vliv dodal portrétům jemnost a pečeť zdařilého portrétu. Římané zdědili i řecké ideály a tak z doby císařství vedle sebe stály ideál fyzické krásy, vyjádřený v nahé portrétní soše, a ideál válečného hrdinství, jehož výrazem je bojovník ve zbroji, společně s tradičními portréty římského občana v civilní tóze.

Augustus-převrat v římské politice i umění

Založení římského císařství Augustem změnilo nejen charakter římského umění, ale i zadavatele. Hlavním patronem umění se nyní stal římský stát a nejlepší umělci pracovali na propagačním programu navrhovaném Augustem a okruhem jeho poradců. Budování nových měst v Itálii bylo pobídkou rozvoje architektury i umění. Římská vláda dále zaměstnávala řecké umělce a řemeslníky, ale jejich práce dostávala naplňováním římských myšlenek a cílů specifický římský charakter. Je to doba anonymity umělce, který poklesl na úroveň řemeslníka. Jeho dílo bylo obdivováno pro jeho zručnost. Známe tak jen málo sochařů a malířů a skoro všichni jsou Řekové. Svými pracemi plnili představy římského vkusu a současně udržovali živou klasickou tradici po celém impériu.

O následujícím století, kdy v Říme za sebou následovalo pět dobrých císařů, mezi něž patřili Traján, Hadrián a Marcus Aurelius, mohl historik 18.st. Edward Gibbon ve své klasické knize *Úpadek a pád římského impéria* (1776-1788) prohlásit, že Řím měl alespoň zkušenost s „obdobím v historii světa, během kterého byly podmínky lidské rasy nejšťastnější a nejúspěšnější.“ V této době, pokračuje, „impérium římské představovalo nejlepší část světa s nejcivilizovanějším obyvatelstvem.“ Tento příznivý stav věci připisuje římskému ohromnému nadání pro zákon a pořádek, rozvíjení tolerance a právního systému a způsobilosti k moudré vládě.

Za Trajánových časů Řím už opustil helénistické vzory, aby k nim přijal všechna užitečná umění a myšlenky celého Středomoří, včetně vlastního etruského dědictví. Když se všechny tyto vlivy a vynálezy smísily, vznikla mimořádná syntéza, se kterou architekti, sochaři a spisovatelé dosáhli jedinečného římského stylu.

Tendence protichůdné klasickým ideálům nalézáme v umění až ke konci 3.st. n.l., v době úpadku císařství. Jsou důsledkem mnoha různých ohledů doby- celkový úpadek říše, náboženské a ekonomické změny a další. V mnoha směrech vedou ke zcela odlišné koncepci smyslu a charakteru umění v byzantském období a ve středověku.

Sarkofágy

Dlouhou dobu udržoval řeckou tradici v impériu naživu soukromý vkus Římanů, Za raného císařství tato záliba nijak neklesla. V sochařství tak nevytvořilo římské období téměř ani jediný nový figurální typ, kromě nových božstev s řeckou podobou a personifikace imperiálních idejí. Aspekty odlišného vkusu, jako vzrůstající používání polychromie v sochařství, nalezneme jen zřídka. Soukromý vkus Římanů za císařství se nejvíce uplatnil v soukromých interiérech. Esencí filhelénského vkusu byla „villa“ císaře Hadriána v Tivoli u Říma.

Kromě interiérů se římský vkus podstatně realizoval i v kamenných sarkofázích. Pohřbívání v kamenných rakvích se v Římě obzvláště rozšířilo za doby Hadriána a z valné části vytlačilo starší spalování, kdy byl popel ukládán do kamenných uren a oltářů. Sarkofágy byly bohatě zdobeny převážně reliéfy s náměty z řecké mytologie, někdy jen dekoračními vzory. Náměty zřetelně vycházejí z řecké plastiky a malířství. Mezi sarkofágy se vyskytují některé z nejživějších a technicky nejdokonalejších plastik římské doby.

Když se sarkofágy protáhly do výšky, zvýšila se komplikovanost figurálních výjevů a sochaři dosahovali pozoruhodných výsledků v seskupování figur. Kompozice na sarkofágu s Gigantomachií ve Vatikánu a na Orestově sarkofágu v Lateránském muzeu jsou složeny z množství figur v prudkém pohybu a postojích, které připomínají výjev na pergamském oltáři.

Zájem o sarkofágy byl tak vysoký, že nejen poskytl stálé zaměstnání sochařům v Itálii, ale byly zakládány dílny i ve východních provinciích. Sarkofágy vyráběné v Malé Asii a Athénách se vyznačují technikou a stylem místních škol. Ve 3.st. se sarkofágy stávají základním pramenem znalostí o dějinách římského sochařství vůbec.

Úpadek impéria i uměleckých stylů

V průběhu dvou století císařství se římské styly umělecké i stavební rozšířily do všech provincií a jejich vliv dopadal i za hranice říše. Řecké provincie učinily pro udržení živé řecké tradice nejvíce. Na západě vyústila směs domácích tradic s řeckořímským stylem ve styl nejistých proporcí. Avšak někde domácí tradice hrály pozitivní roli a vzniklo plodné spojení a vynikající díla.

Obr.21 kamenná hlava ženy, britský styl ovlivněný římským, 2-4.st.n.l, Britské muzeu, Londýn



Za východními hranicemi se setkávalo klasické umění s orientálním. Vytvářely se zde nové techniky a zprostředkovávaly orientální ideje. Ve spojení s ekonomickými a politickými okolnostmi měly i západní provincie vliv na postupný úpadek klasické tradice v pozdním císařství. Římské vlivy však pronikly natolik hluboko, že si zajistily významné místo v budoucím vývoji ve všech zemích, kterých se dotkly.

Římské umění 3. a 4. st. ve srovnání se zásadami klasické tradice vykazuje úpadek. Obrazy a socha nedosahují úrovně raného císařství. Technické schopnosti sochařů a malířů jsou horší, ztrácejí schopnost pojednat linii a barvu. Celkový pokles umění je sice důsledkem mnoha různých ohledů, ústících v zánik říše, ale je i odmítnutím mnoha základních rysů klasické tradice, pramenící také i z vědomé reakce na ideály a cíle pohanské kultury. Prvky znamenající změnu jsou často těžko rozpoznatelné: mohou to být rozdíly v technice podání nebo zcela různé způsoby výrazové. Od Antoniovovy doby přestaly staré ideály uspokojovat lidské touhy-to je základní poučení z pozdně římského umění.

V architektuře je úpadek méně znatelný. Jsou stavěny mnohé velkolepé stavby jako Konstantinovy nebo Diokleciánovy lázně. U Konstantinova oblouku z roku 312 n.l., který patří mezi budovy, jež se snaží pokračovat v klasické tradici, se zdá, že převládají úpadkové rysy. Sochařství imituje staré prvky v odlišných stylech. Je však dokladem jen jednoho projevu římské architektury a představuje snahu vytvořit nový výtvarný postoj.

Mnohé z jevů pozdně římské architektury ukazují přechod od římského slohu k byzantskému, jsou úpadkové jen z pohledu antické tradice.

Římský portrét

Svojí povahou a zvyky byli Římané velmi odlišní od Řeků. Zatímco Řekové milovali abstrakci a zevšeobecnění celkově i v umění, zemitější a praktičtější Římané dávali přednost skutečnému a přesně stanovenému.

Řecké portréty byly téměř výhradně podobizny slavných osobností, lidí, kteří si vydobyli svoji slávu jako atleti, básníci, filosofové, vládci a řečníci. Aby se dala určit kategorie, ve které se proslavili, mělo jejich spodobnění vždy náležitý atribut.

Římský portrét mohl znázorňovat kohokoli, kdo měl prostředky, rodinné styky nebo byl natolik proslulý, že jej mohl zadat. Římané od portrétu požadovali věrný obraz dané osoby. Ovlivnění řeckým uměním, sochaři, kteří pro Římany pracovali, často pozměňovali styl portrétu a portrétovanou osobu činili krásnější nebo mocnější než ve skutečnosti byla. Neobětovali přitom jedinečné osobní rysy, tuto výjimečnost tak vysoce Římany ceněnou.

Duše jako „ideální tvář“

V mnoha ohledech je římský portrét považován za hlavní vodítko v poznání římské kultury a je současně jedním z nejožehavějších uměleckých žánrů. Podle řecké tradice vytvořila první podobiznu dcera korintského hrnčíře, která na zdi zachytila obrys stínu svého milého, aby si jej pamatovala, než ji opustí. Tento portrét, stejně jako i ostatní znázornění okolního světa, byl vyjádřením něčeho nepřítomného a jako pouhý symbol zastupující skutečného člověka se musel od něj lišit. Tak i v pozdějších obdobích nebyl řecký portrét zachycením něčí tváře, ale naopak vyjadřoval to, co v na první pohled zřejmém zjevu chybělo. Stejně jako zrcadlu mu byla připisována schopnost ukázat to, co se za tváří skrývá. Tak se v řecké portrétní tradici vyvinul typ „ideální“ tváře, který byl považován za věrné vyjádření pravé podstaty portrétované osoby.

Toto pojetí rozporu těla a duše se zakládalo i na Platónově vyjádření antinomie vnější a vnitřní stránky člověka.

Portrét měl i výchovnou funkci. Byl zrcadlem, ve kterém mohli ostatní spatřit svoji nedokonalost a podněcoval tím ke snaze stát se lepším. Obrazu v zrcadle a portrétu byla v antice přisuzována blízká spojitost.

Římané měli k odrazu v zrcadle dvojí přístup. Podle jednoho zhmotňovalo zrcadlo ve fyziognomických rysech skrytou duši člověka a obraz tak vyjadřoval skutečnost, zároveň však pojímali zrcadlenou podobu jako něco, čím člověk není, co od něj bylo odděleno a existuje samo o sobě. (J.Bažant str.14, pozn. 20, citace McCarty). Tento rozdílný postoj se dále přenesl i do koncepce skulpturálního portrétu. V římském umění se tak setkáme s neočekávanými změnami pojetí portrétu. Kromě návazání na řeckou, idealizovanou portrétní tradici vytvořili Římané z diferenčního přístupu k zrcadlovému odrazu výhradně římský „verifikační“ portrétní směr.

Rozdílné pojetí mužského a ženského portrétu

Rozdílný přístup k portrétu pramenící z odrazu v zrcadle měl však i další rozměr. Pro muže, jak už bylo zmíněno, bylo zrcadlo pramenem sebepoznání a zdokonalení duše. Pro ženu však prostředkem zdokonalení její přirozené krásy. I tento postoj našel odezvu v portrétním umění.

V prvotním Římě patrně platil zákon, *ius imagines*, který zakazoval veřejné podobizny, pokud osoba nezastávala jeden ze tří významných úřadů: konzula, tribuna nebo praetora. Protože tyto funkce bylo možné vykonávat pouze jeden rok, mohlo se, po odchodu ze služby, dát portrétovat mnoho lidí.

S ženskými portréty se v této době setkáme pouze v rodinném kruhu. Ženská plastika však existovala ve formě drobných ozdob různých předmětů (viz obr.20), architektonických prvků, jako sochy bohyní či ve formě funerální plastiky.

Etruskové byli zruční bronzíři a v Římě tvořili důležitou kolonii až do Augustovy doby. Bohatí římské občané u nich často zadávali své zakázky. Později tyto dílny splynuly se svým římským okolím, také proto, že se snažily přizpůsobit požadavkům bohatých Římanů.

Obr.20 váza ve tvaru ženské hlavy, bronz, pozdní 3.st.př.n.l.-rané 2.st.př.n.l., na čele nápis „Suthina“, 16 cm, Louvre



Jedním z neznámějších a nejlepších raných portrétů je socha *Pseudobruta* dnes v Museo dei Conservatori v Římě. Pochází asi z konce 3. až počátku 2. st. př. n. l. a své pozdější jméno získala díky podobě s římským konzulem Brutem, který z Říma vyhnal potomky etruských králů. Pohlédneme-li na tento výrazný obličej nebo na celou řadu dalších mužských portrétů vytvořených po následující staletí, až do přibližně konce 3. st. n. l., nalezneme téměř v každé tváři kromě individuálních rysů, jako je tvar obličeje, nosu, rtů i rysy lidské - vrásky kolem úst, očí nebo na čele, jež podtrhují osobnost portrétovaného a jsou skutečně pohledem do jeho nitra.

U některých portrétů jsou tyto charakteristiky velice výrazné. Ženské portréty podobné rysy nevykazují buď vůbec, nebo jen velmi vzácně. Pokud se s nimi setkáme, pak u osobností, jejichž postavení nebylo tak vysoké. Portrétům předních žen císařství chybí zcela.

To souvisí s dalším specificky římským ohledem portrétu, jeho komunikačním aspektem, ten se v menší míře promítá i do ženského portrétu. V menší míře proto, že u ženského portrétu chybí tak mocná politická propagace, která začínala již mincemi a byla

podstatnou součástí plastik. Avšak i ženský portrét má svůj komunikační ohled, který je vyústěním nejen zmíněného postoje k odrazu v zrcadle, ale i oficiální propagandy.

Mince, nástroj politické moci

Až do období pozdní republiky bylo uspořádání římské společnosti patriarchální, založené na zemědělství. Byla to vlastně aristokratická republika. Její vládnoucí členové seděli v Senátu a byli skutečnou politickou mocí. Postupem času se tato horní třída stále více uzavírala. Odznaky moci vedoucí třídy se objevovaly velmi pozvolna a skromně, ale postupně jejich význam rostl na úkor původních státních symbolů, které na počátku prvního století před Kristem téměř zcela vymizely. Římané začali mince razit poměrně pozdě, skoro o dvě stě padesát let poté, co Řekové v plné míře přijali peněžní systém. První opravdové římské mince se objevily v jižní Itálii v době válek s Pyrrhem a byly to spíše řecké mince přizpůsobené římským podmínkám. Řečtí umělci na ně razili různá řecká božstva. Krásným příkladem je didrachma ražená kolem roku 270 př.n.l., na jejímž líci je mladý Herkules a na rubu Romulus a Remus kojení vlčicí. Pod nimi je nápis „ROMANO“. V průběhu století bylo raženo několik typů mincí. Například krátce před rokem 200 se objevuje stříbrný denár, který zůstal dominantní mincí i v pozdějších staletích. V tomto nejstarším období jsou mince raženy v řecko-helénistickém nebo etrusko-helenizujícím stylu.

Ke konci 2.st.př.n.l. se objevuje více druhů motivů na rubu mince. Na jedné straně obvyklého římského denáru bylo božstvo, na druhé nějaký výjev. V téže době mince začínají s konečnou platností sloužit soukromým politickým zájmům. Po roce 110 př.n.l. oslavují hlavně přední vůdčí rodiny obvykle vyzdvížením hrdinských činů některého z předků v bitvě. Nejen že nabízejí nový obsah sdělení a širokou škálu forem, ale zlepšuje se i jejich výtvarné provedení.

Poselství, které mince předávala, bylo určeno jen pro malý okruh. To, aby se obraceli k plebejcům, bylo vzácné. Pouze těsně před bitvou u Actia se setkáme s mincemi, které byly určeny pro vojáky. Symbolika mince byla často poměrně rafinovaná a mohla tak být určena jen pro společenskou skupinu určité úrovně. Mimoto se mince soustředily kolem Říma a jeho života. Od počátku zachycovaly zejména události z dávné minulosti, které byly skrytými narážkami i na přítomnost. Postupem času se staly běžnější i portréty blízkých předků a výjevy současných událostí. V tomto druhém období, mezi léty 180-90 př.n.l. se setkáváme se zcela odlišným stylem, který v portrétu zdůrazňuje obočí, ústa nebo bradu.

Převratný krok učinil Sulla. Mince ražené po jeho vítězném tažení na východ, kde roku 82 př.n.l. porazil krále Mithridata z Pontu, jej znázorňují stojícího na válečném voze, jak jej vavřínovým věncem korunuje bohyně Vítězství. Stejným způsobem jsou později zpodobňováni i římscí císaři.

I když se Sulla prohlásil diktátorem, a senát nechal na jeho počest vztyčit jezdeckou sochu na Forum Romanum, formálně nebyl na minci samotný Sulla, ale jen jeho socha.

Až za deset let nechal Pompeius razit mince , kde je znázorněn jako vítěz na válečném voze. Krátce nato se hrdinskými skutky na mincích chvástají i mnohem méně významné osoby.

V této době, kdy se mince začínají používat téměř horečnatě, prosazuje se i portrét. Nahrazuje ranější schematické postavy. Zprvu se setkáváme s dávnými předky, ale brzy s bližšími příbuznými, většinou nedávno zemřelými členy rodiny. Jde o skutečný , nikoli symbolický portrét. Je to převratná inovace doby, která je zároveň předzvěstí konce republiky a dává tušit autokratickou formu vlády.

Už samotná myšlenka umístit na minci podobiznu osoby, ač zesnulé, byla pro Římany nejen ostudná, ale také nanejvýš nebezpečná, protože poukazovala na to, že tento boháč usiluje o svrchovanou moc (pozn.4)

Pozn.4 Zajímavým příkladem jsou mince ražené Juniem Brutem, který se účastnil atentátu na Césara. Mince z roku 54 př.n.l má na obou stranách portréty předků, Junia Bruta staršího a Servilia Ahaly. Brutus se neodvážil umístit zde svůj portrét, ale neváhal místo tradičního božstva umístit portrét příslušníka rodiny.

Výraznou oslavou vlastní osoby jsou mince Julia Césara, který na rubu nechal razit obraz zajatého Gala. Mince byly raženy z drahých kovů, které při útěku opustili Pompeiovi spojenci. Peníze byly tehdy tradičně raženy pro válečné účely, ale César je dal razit jako vítěz. (viz N. Hannestad, Roman Art and Imperial Policy, str.27)



Obr.21 Tři římské denáry s portrétem Augusta, nechal je všechny razit M. Durmius III. a byly raženy mezi léty 18-12 př.n.l. Přesto, že byly zhotoveny během krátkého období a nechala je razit stejná osoba, vidíme dva typy mince. První dva portréty s výraznýmnosem, rty a ohryzkem na krku typově spadají do skupiny mincí ražených mezi 180-90 př.n.l., třetí mince již představuje „moderní“ mince s jemnějším, realističtějším portrétem.

Sochy

V porovnání s mincemi byl přístup Římanů k sochám otevřenější, i když stejně jako mince sloužily k oslavě určité osobnosti a byly tedy nástroji stejné politické propagandy. Nejvýznamnějším místem, kde mohla být socha umístěna bylo Forum Romanum, obzvláště část u Rostra a Comitia. Protože zde bylo přeplněno, byl v roce 158 př.n.l. vydán výnos, o kterém se zmiňuje Plinius. Rozhodnutí nařizuje, že všechny sochy úředníků musí být odstraněny s výjimkou těch, které zde byly vztyčeny na základě rozhodnutí Senátu nebo Shromáždění lidu. Z toho vyplývá, že soukromě vztyčené sochy musely být v Římě v převaze. Zároveň víme, že úředníci měli právo umístit svoji sochu na veřejném místě a toto právo bylo využíváno v nejvyšší možné míře.

Z tohoto velkého množství soch se jich mnoho nedochovalo a ty, které známe, nejsme často schopni jednoznačně identifikovat (viz pozn.5).

O analýzu stylistického vývoje se pokusil Bernard Schweitzer (1892-1966). Na základě četných porovnání vyvodil důležité metodologické zásady. Došel k závěru, že díky rozvíjení kultu předků muselo být více příležitostí pro kopírování rodinných portrétů než pro vytváření nových. Originál vždy zůstal v rodičovském domě a každá nová rodina

si pořídila kopie. Z toho pak logicky vyplynulo, že většina portrétů z dob republiky, které se nám zachovaly, nejsou originály, ale pozdější kopie, jak se také potvrdilo stylistickým rozbořem.

První kopie vznikly ve druhé generaci, která vytvářela portréty, to znamená ve čtyřicátých letech 1.st.př.n.l.

Zároveň množství portrétů jednoho člověka neznámá, že se jednalo o osobu známou nebo významnou.

Počátečním krokem k vyzrání neomylně římského portrétního stylu bylo oddělení „neplastického“ proudu od hlavního uměleckého směru, který se velmi těsně držel řeckých výtvarných norem. Tak se vytvořil styl, podobný řezbářskému, který opustil řeckou výtvarnou strukturu. Obraz již nebyl utvářen „zevnitř“, ale podle vnější podoby. Toto první období skončilo mezi lety 75-60 př.n.l. Ve druhé čtvrtině 1.st.př.n.l se prosadil „malířsko-emotivní“ směr a vytlačil předchozí, „neplastický“ styl, vedle kterého zprvu koexistoval. Později se tento trend přetvořil do „klasicistně-dokumentárního“ a stal se kompromisem mezi řeckou portrétní normou a římskými portrétními nároky. Tak byl kolem poloviny 1.st.př.n.l. dokončen vývoj římského verifikačního portrétního stylu. V téže době byly položeny základy augustiniánského portrétního stylu.

Pozn5.. Velmi často také nevíme, jaký vztah měla například kopie k originálu. Dochovalo se několik portrétů Pompea, které byly určeny na základě mincí, jež dal razit jeho syn, avšak nevíme, jaký vztah měly k soše Pompea, u které byl zavražděn César.

Nicméně Schweitzerovým hlavním cílem bylo roztřídit existující exempláře portrétů pozdní republiky, zařadit je do skupin podle stylistické orientace nebo dokonce podle dílen, kde vznikly, a určit jejich vzájemné vazby. Za chronologický rámec mu sloužily mince, jak to předtím již navrhnul Vessberg. Došel ke stejnému závěru jako jeho kolega, že počátky specificky římského portrétního stylu se datují k přelomu druhého a prvního st.př.n.l. V této době se Řekové usadili v Římě. Podle Schweitzera již sice existovala italská portrétní tradice, ale římský portrét, kromě formy bysty, nepřevzal od etruských nebo italských umělců nic.

Schweitzerovy pokusy roztřídit římskou plastiku 1.st.př.n.l. podobně jako aténské vázové malířství však nebyly přijaty. Ve vázovém malířství je díky celým sériím mnohem jednodušší určit osobní výtvarný styl.

Nápodoba, obsah portrétního stylu

Ve zkoumání římského portrétního stylu stále narážíme na přesvědčení, že portrét napodobuje, nebo by co nejvěrněji měl napodobovat, daný obličej. To je hluboce zakořeněný přístup, jehož počátky sahají do 3.st.n.l.

V této době přestalo být jakékoli umělecké dílo pojímáno jako obraz okolního světa, ale začalo být považováno za symbol, za vyjádření určité podstaty. Tento postoj doslova

zničil portrétní žánr , který obnovila až renesance. Počátky tohoto procesu můžeme pozorovat ve 4.st.n.l. a po 5st.n.l. portrétní umění vymírá zcela.

S renesancí přichází i nové obrození portrétového žánru. Gilberti , Leonardo da Vinci nebo Alberti bránili ve svých spisech uměleckou povahu portrétního umění tím, že hlavním cílem portrétu je zobrazení duše. V souladu s Aristotelovým pojetím zastávali přesvědčení, že z rysů tváře můžeme vyvodit povahu člověka.

Hranice mezi skutečností a tvořivostí umělce v portrétu byly předmětem diskuzí od té doby, co Michelangelo hájil portréty , které namaloval v Mediciho kapli, tím že v portrétu musí být prchavý okamžik zachycen jako věčnost.

Filip Zesen ve druhé polovině 17.století poznamenal, že dobrý portrét může vyjádřit osobnost člověka mnohem lépe než jakýkoli slovní popis.

Profesor berlínské university Alois Ludwig Hirt (1759-1837) obohatil přístup k portrétu zcela zásadně. Podle něj je pramenem krásy v umění nikoli zobrazovaná osoba, ale způsob, jakým umělec předlohu pojedná. Přesunul tak střed zájmu od modelu k umělci , pozměnil pohled na rozbor portrétu a otevřel cestu k relativizaci krásy. Pro nás je dnes jeho zjištění zcela samozřejmé a málo si uvědomujeme jak bylo převratné.

Hirt dále poznamenává , že ač byl řecký idealismus 5. a 4.st.př.n.l ovlivněn realistickými snahami na základě posmrtných masek, začínají být portréty v této době záměrně přizpůsobovány tradiční podobě božstev a heroů. Ke konci republikánské doby přichází tato umělecká tradice i do Říma.

Jak již bylo zmíněno, portrét stejně jako posmrtná maska, je snahou o zachycení něčeho nepřítomného. Přesto se od sebe zásadně liší. Posmrtná maska je mechanická kopie lidského obličejce a snímání posmrtných masek známe z mnoha kultur, které nikdy portrétní plastiky nevytvářely. Portrét a posmrtné masky je proto nutné rozlišit jako dva odlišné fenomény.

Nicméně posmrtné masky měly pro vývoj realistického portrétu velký význam. Vzájemná souvislost těchto dvou fenoménů je velice zajímavá. Roku 1852 byla objevena vosková posmrtná maska v hrobce v Cumae. Tento vzrušující nález podpořil pozdější všeobecné přijetí teze, že římský portrét vznikl z posmrtných masek. (viz pozn.6)

V roce 1910 zveřejňuje Julius von Schlosser svoji teorii magické úlohy posmrtných masek. Jejím přínosem bylo rozpoznání, že jak mýty, tak rituály jsou nástroji společenské komunikace, které ve společnosti existují souběžně. To nově otevřelo cestu pro rozpoznání systému symbolů ve vizuálním umění, politické rétorice a společenské hierarchii.

Tento přístup však byl zpochybněn Annie Nicolette Zadoks-Josephus Jitta , která polemizovala s přesvědčením , že portréty měly magickou moc. Namítá, že pokud portréty tuto úlohu měly, v 3.st.př.n.l ji již ztratily a staly se pouze etickou záležitostí.

Někteří vědci dokonce začali zastávat názor, že posmrtné masky Římanů jsou jen archeologickým mýtem. Máme však dostatek důkazů , že masky v antickém Římě opravdu existovaly.

Pohřební obřady s posmrtnými maskami se datují do 3.-2.st.př.n.l. Nejstarší nalezené masky však pochází z období rané republiky a většina masek až z 2.-3.st.n.l. Podobizny

byly vytvářeny pro aristokratické rodiny a umístovány v jejich domech. Podle literárních pramenů byly masky voskové (pozn. 7). Představovaly rodinné předky, výhradně muže, a to převážně muže starších generací.

Podle Heinricha Drerupa byly nejranější římské portréty zcela pod vlivem řecké idealizující tradice a posmrtné masky, které patřily výhradně do oblasti náboženství, neměly na soudobé umění žádný vliv. Při posuzování změn ve výtvarném vývoji je však nutné přihlídnout ke společenským, náboženským, politickým i hospodářským změnám. V období pozdní republiky, kdy se začíná formovat nový portrétní směr, přicházejí do Říma i příslušníci nižších společenských vrstev, venkovská šlechta a osvobození otroci. U těchto společenských tříd byla vosková posmrtná maska nahrazena hliněnou a následně v sochařském portrétu pak verismus vytlačil hlavní helénistický styl.

Pozn. 6. K identifikaci masky a zemřelého předka došlo až v roce 1878.

Pozn. 7 Plinius ve své Historia Naturalis (35, 135) píše, že posmrtné masky se zhotovovaly asi od roku 300 př.n.l., ale nevylučuje existenci starších masek z hlíny nebo terakoty.

O sociologickou analýzu antického portrétního žánru se poprvé pokusil Reinhard Kekulé von Stradonitz koncem 19. století. Podle něj není historie portrétního žánru jen historií určitého stylu, ale také historií kulturní úlohy portrétního žánru. Portrétní žánr vidí jako plynulý sled, který je předurčován stylistickým vývojem a nároky společnosti. V tomto smyslu však nelze mluvit o rozvoji, neboť staré formy mizí s nepřetržitou snahou zachytit formy nové. Cíle portrétního žánru nejsou určeny jednou pro vždy, ale mění se s každou společností, která je vytváří. Řecké portréty odrážejí svrchovanost lidské bytosti nad přírodou. Římské podobizny jsou zase nedostupné v zachycení povahy lidské existence.

Novým přínosem ke studiu římského portrétního žánru byla interpretace Ludwiga Curtiuse, kterou založil na římské filosofii a etice. Idealistický nebo naturalistický výtvarný směr nejsou podle něj důsledky uměleckého vývoje, ale vývoje římského myšlení. Idealismus vidí jako pokračování řecké představy heroů a naturalistické ztvárnění jako odezvu na stoické hnutí v antické filosofii. Verismus pozdní republiky je součástí stoického důrazu na detail, kdy i nejmenší drobnost se podílí na kosmickém řádu. Idealismus Césarových a Augustových portrétů je pak římskou verzí řeckého heroizmu.

Prvním systematickým pokusem v historii římského portrétního žánru pojetého jako historie římského ducha byla knížka Rogera P. Hinkse vydaná roku 1935. Počáteční stádium sice odvozuje od náboženské představivosti, ale pozdější fáze vysvětluje jako vývoj myšlení a postojů k okolnímu světu. Pro Hinkse je tak římský portrét zcela společenským fenoménem.

Avšak zcela nejvýznamnější sociologickou analýzu římského umění jako celku, a tedy i římského portrétu, přednesl Ranuccio Bianchi Bandinelli, který spojil sociologický přístup s hloubavým formálním rozbohem. Vznik veristického portrétu v podstatě připisuje třídním bojům v období pozdní republiky. V umění rozlišuje výtvarnou formu plebsu a patriciátu jako dva různé směry. V helénistickém portrétu, který přijaly vyšší vrstvy, je každý rys podřízen celkové kompozici a má svoji ojedinělou úlohu v koncepci portrétu. Tato vysoce organizovaná výtvarná forma je však v rozporu s individualizovanou podobou římského portrétu, kde je situace opačná a podrobný popis nepravidelných křivek lidského obličeje ústí do osobité tváře jako celku. Sjednocení římských představ s řeckým provedením, nebo-li obsahu a formy, byl dlouhý proces, který vyvrcholil ve 3.st. n.l.

Expresivita etruského umění není podle Bianchi Bandinelliho výsledek vědomého stylistického cíle, ale etruského primitivismu. Také používání terakoty bylo podle Bandinelliho důsledkem primitivních podmínek ve střední Itálii, kde chudoba vedla umělce k levné a rychlé práci s hlínou. V tomto kontextu je i „obrysový“ styl některých terakotových portrétů 1.st.př.n.l. Tendence k opomíjení detailu tváře se v této době také prosazovala i ve východním Středomoří, ale místní plastičnost je ojedinělým jevem. Ač římský portrét konstituovaly třídní rozpory pozdní republiky, kořeny tohoto žánru sahají do římské prehistorie, kde středem magicko- náboženských pohřebních rituálů byl obraz zemřelého. Důležitost podobizny přetrvávala do pozdní republiky, kde se portrét stal prostředkem k posílení společenské hierarchie. Podle Bianchi Bandinelliho byl tento jev reakcí patricijské vrstvy na sílící politickou moc plebejců.

Kolem roku 100př.n.l. vrcholí třídní neshody. Patriciát obnovil, společně s jinými společenskými privilegii, i „ius imagines“ a začal objednávat posmrtné masky, aby uchovaly podobu rodinných předků. Posmrtné masky se tak staly jen ideologickým kořenem římského portrétu. Poté, co ztratily svoji magickou roli, byly přetvořeny do portrétu.

Ve stejnou dobu, kolem roku 100 př.n.l., pronikají do Říma řecké a italské umělecké formy a ovlivňují sochařské podobizny předků. Tak se mísí helénistická tradice s etruskými a italskými prvky. Nejdůležitějším faktorem však bylo myšlení římského patriciátu, které do výtvarných děl vložilo zemitější, vojenský ráz tak protichůdný řecké eleganci.

Pravým zdrojem dokumentární povahy římského portrétu je tedy snaha manifestovat převahu nad plebejci, kteří umělecký styl záhy přijali a začali napodobovat. Ve skutečnosti je vznik římského portrétu zásluhou plebejského umění, které je po formální stránce pramenem porozumění určitých aspektů. Toto plebejské umění vzniklo ze stylu střední Itálie, ale samotný portrét je tvůrčím výtvorem římského patriciátu. Portrétní umění se podle Bianchi Bandinelliho rozvinulo dvěma směry, emotivním a ideologickým. Zdůrazňuje, že portrét byl plodem městské populace. Etruská výtvarná tradice společně se středně italskou však vytvořily figurativní jazyk, osobitý pro Římany (pozn.8).

Pozn.8 Po stránce výtvarné formy rozdělil Bianchi Bandinelli římský portrét na čtyři okruhy: jednoduchý portrét nebo-li raný etruský; pozdní etruský, který do sebe pojal soudobé helénistické prvky, patricijský a portrét helénistický schematický.

Společenská úloha portrétu

Portrét je jakousi maskou, která zachycuje nejen rysy lidské tváře, ale je zejména obrazem civilizace a doby, ve které vznikla a římský veristický portrét byl především charakteristikou své společnosti. V Římě pozdní republiky se sochařský portrét stal životopisem. Podoba začala být pojímána jako souhrn životních zkušeností, vítězství i porážek. Právě tento přístup k portrétu byl důvodem ohromné obliby portrétů již zkušených mužů.

Mezi řeckým a římským portrétem je velký rozdíl, protože oba jsou jinak pojatou společenskou maskou. Základem řeckého portrétu je abstraktní schéma, jež vyjadřuje věčné mládí, krásu, fyzickou sílu a vysoký intelekt. Naopak styl římského veristického portrétu je založen na skutečném popisu, který vycházel z masky republikánského Říma, kde společenskými hodnotami byl zralý věk, důstojnost, vytrvalost a praktická moudrost. Ve skutečnosti je tento portrét do velké míry pseudo-podobou a není tedy pravda, že republikánský portrét neidealizoval původní podobu portrétovaného. Neznamená to, že republikánský portrét nemůže být věrnou podobou, znamená to, že může být konvenční maskou. Pro portrétní tradici bylo povinností zachytit správné rozměry obličeje a nepravidelnosti tváře.

To, že římský portrét vnesl do portrétního umění nový historický a biografický rozměr, neznamená, že oproti řeckému, který čerpal z mýtu, představoval jiný vztah mezi realitou a jejím vyjádřením v umění. Tento vztah zůstal stejný, ale změnila se společenská maska.

Moc portrétu ovlivnit společenskou hierarchii byla hlavním důvodem, proč se portrétní žánr tak rozvinul. Každá portrétovaná osoba si uvědomovala, že portrét ji zařadí ve společnosti tak, jak to podobizna ukazuje. Portrét byl tak velmi zneužívaným společenským prostředkem.

Portréty některých osob, například Augustovy, neodpovídaly skutečnému procesu stárnutí, ale vývoji císařské ideologie. Portrét žádného císaře nikdy nezachycoval člověka staršího čtyřiceti až padesáti let.

Vztah mezi uměním a společností je vzájemný. Společnost tvoří výtvarné normy, které zpětně ovlivňují společnost. V žádné době nerozhoduje umění o svém vývoji samo, ale je určováno souborem skutečností. Hlavní funkce římského portrétu byla politická a estetická stránka díla byla odvozena z jeho společenské komunikace. Avšak třídní rozvrstvení římské společnosti bylo velmi odlišné a proto se lišila i umělecká díla.

Přestože 1.st.př.n.l bylo obdobím největší individualizace portrétu, vznikaly i ne-emozivní občanské portréty stylu helénistických vládců v italických variacích. Příslušníci horních vrstev si mohli vědomě vybrat sochařský styl, který nejlépe vyhovoval jejich politické reprezentaci.

Komunikace sochařských portrétů významně přispěla k upevnění politického a sociálního systému.

Obzvláště Augustus vytvořil novou ideologickou, estetickou a ikonografickou normu, která se zhmotnila právě v antickém portrétu. Dvěma jejími základními ohledy byl císařský mýtus a klasicismus. Výtvarný styl je všeobecně prostředkem komunikace s divákem, ale prvotní funkcí portrétu je jeho estetická funkce, nikoli komunikativní. Portrét jako skutečný portrét nemůže být nikdy pouze symbolem.

Pozn.8 Asimilace soukromého portrétu s císařským se objevuje od dob Augusta, viz náhrobek barviře Demetria a jeho syna Philonica , který se stal úředníkem. Oproti otcově bystě ve výrazně realistickém stylu je synova tvář očividně stylizována do podoby Augusta, Classical Art and the Culture of Greece and Rome, John Onians, Yale University Press, 1999

Ženský portrét

Všechny studie římského portrétu velmi podrobně analyzují všechny aspekty tohoto žánru, ale většinou hovoří o portrétu jako o jediné skupině , která se stejně vyvíjela, má stejnou stylistickou formu i společenský kontext.

Při sledování vzniku a vývoje ženského portrétu se v prvním stádiu etruských pohřebních uren setkáme s ženským portrétem, který je stejný nebo velmi podobný mužské tváři . Následně zde však chybí období pohřebních masek. Ani na mincích nebyly ženské podobizny dlouho raženy . První mince s ženským portrétem se razí až v 1st.n.l. Hned na počátku tak ženský portrét neprošel velmi významným úsekem, který ovlivnil pozdější fáze mužského portrétu, zejména realistický portrét pozdní republiky.

I v raně republikánském umění nalezneme ženskou plastiku méně, převážně helénisticky stylizované předměty, architektonické prvky nebo pohřební urny. Ženský portrét vzniká již silně ovlivněn řeckým uměním. To je pro něj rozhodující.

K rozvoji ženského portrétu dochází v pozdně republikánském Římě a zejména v období císařství. Stylizovanost císařoven byla stále značně ovlivněna řeckou plastikou ve formě bohyň . V této podobě se stala součástí politické propagandy . Realistické portréty existovaly, a ale výjimečně. Pokud vznikly tak za okolností, kdy věk a zralost byly společenskou hodnotou a nepodílely se na politické komunikaci.

Exponáty

Příkladem ozdobné ženské plastiky je i etruský antefix z raného 5.st.př.n.l. vyrobený z terakoty. Antefixy měly podobu ženské nebo mužské tváře. Během archaického období vyráběla dílna v Caere (dnes Cerveteri) velký počet terakotových architektonických prvků jako vlysy, akroteria, antefixy, které zdobily posvátné stavby. Antefixy měly trojí úlohu: zakončovaly střechu na spodním okraji , zkrášlovaly stavbu a chránily ji před neštěstím .

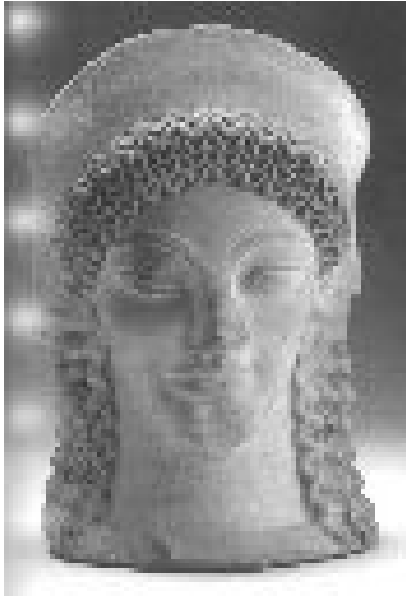
V 6.st.př.n.l se v Etrurii rozšířil typ íonského antexifu. V té době se pod perským tlakem do Etrurie stěhovalo mnoho Řeků z íonských měst. Na tomto exponátu je patrný i atický vliv, který se prosadil hlavně na začátku 5.století. Velká pozornost je věnována ozdobným detailům, zvlněné vlasy jsou korunovány vysokým diadémem a v uších vidíme velké kruhové náušnice. Obličej je výrazně podlouhlý s rysy vymodelovanými plasticky, nikoli plošně. Stejně jako u atických plastik i zde je vysoké čelo a plné lícní kosti, archaicky provedené oči mandlového tvaru jsou užší než je u íonského typu obvyklé. Na této plastice již vidíme pozvolný odklon od archaického typu, výraz tváře je vážnější, jen mírně usměvavý, a předznamenává konec archaického úsměvu.

Můžeme jej porovnat s o něco starším antefixem z 6.st.př.n.l. z řecké oblasti v jižní Sicílii. Na první pohled je patrný rozdílný styl. Vlasy pečlivě provedené v typickém řeckém účesu také zdobí vysoký diadém. Širší obličej má plošší modelaci s výraznějšími lícními kostmi a zadumaným archaickým úsměvem, mandlové oči ani ústa tak nevystupují.



etruský antefix,

5.st.př.n.l.,terakota, z dílny v Caere,museum Louvre



řecký antefix, 6.st.př.n.l, terakota, jižní Sicílie

Tato ženská bysta dlouho unikala pozornosti. Byla nalezena ve Falerii , asi 50 km od Říma. Teprve v nedávné době byla určena jako mistrovské dílo etruské terakotové plastiky. Vznikla v raném 3.st.př.n.l a byla inspirována řeckou sochařskou tradicí klasického stylu 4.st.př.n.l.. Mladá žena, možná Ariadne, má na hlavě závoj a vinné lístky. Pravděpodobně patřila ke kultu , který oslavoval Dionýsovu svatbu. Kult Dionýsa byl ve 3. a 4.st.př.n.l v Řecku, Kampánii i Etrurii, hlavně ve Falerii, velmi oblíben. Na povrchu sochy jsou patrné známky původního polychromu, modrá, žlutá a rudá na šatě , růžová ve tváři a hnědé vlasy.

Jedná se o původní dílo vytvořené ve Falerii v prvních desetiletích 3.st.př.n.l. Rysy obličeje, oválný , pravidelný obličej a bohatě zvlněné vlasy rozdělené uprostřed pěšinkou prozrazují silný vliv Praxitelových děl nebo prací jeho žáků. Zpracování drapérie je blízké ženským sochám druhé poloviny 4.st., zvláště atickým pohřebním stélám. I postoj ženy , původně stojící, připomíná klasické sochy.



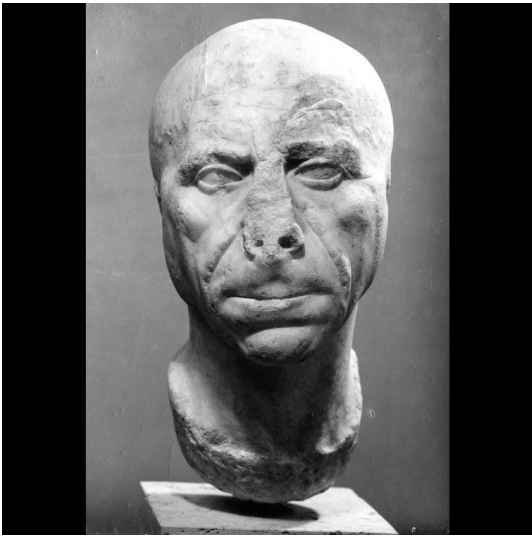
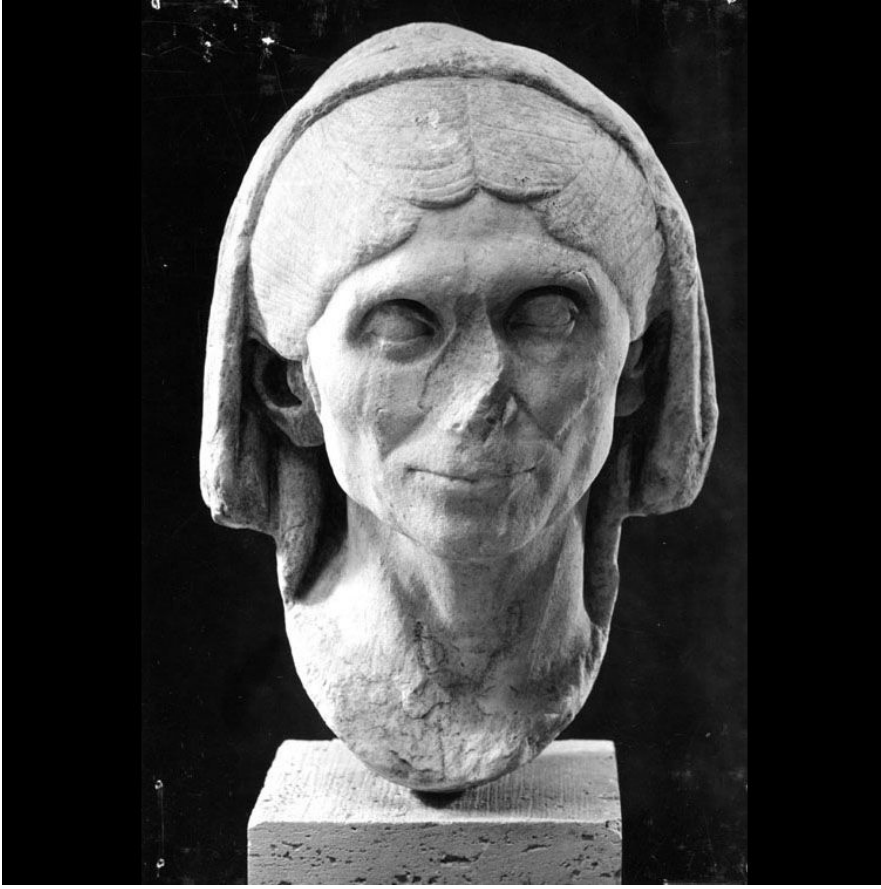
Překrásná ženská hlava, modelovaná podle Afrodité (Venuše) z Knidu je známa pod jménem „Kaufmanova hlava“, protože původně byla v Kaufmanových sbírkách. Vznikla kolem roku 150př.n.l a byla nalezena u Tralles, v dnešním Turecku. Mramor je tesaný ze všech stran. Hlava měří 35cm. Při porovnání s bystou Antonie, matky Germanikovy, což je také bysta, ale zrcadlově otočená, vidíme výrazně podobnou stylizaci. Obě bysty mají stejný sklon hlavy i podobný účes.

Fragmenty téže sochy jsou ve Státním muzeu Berlín. „Kaufmanova hlava“ je jedna z mnoha kopií helénistického a císařského období, není však pouhou kopií, vyznačuje se původním tvořivým přístupem, který odpovídá 2.st.př.n.l. Sochař se v určitých prvcích odpoutal od původní Praxitelovy sochy, aniž by modelu ubral cokoli z jeho ušlechtilosti a vznešenosti. Autor zdůraznil ladné křivky krku a prodloužil jemný ovál obličeje. Změnil také uspořádání sponek ve vlasech, oproti původní Afrodité, kde jsou sponky nesouměrně, zde jsou rovnoběžné, jak to lépe odpovídalo římskému smyslu pro pravidla. Ubírá to trochu na křehkosti původní Afrodité, ale obraz předlohy a styl Praxitelova díla, byly zachovány, zvláště v půvabu obličeje, který září jemnou modelací podobnou pozdějšímu malířskému sfumato. Nyní se socha nalézá v muzeu Louvre.

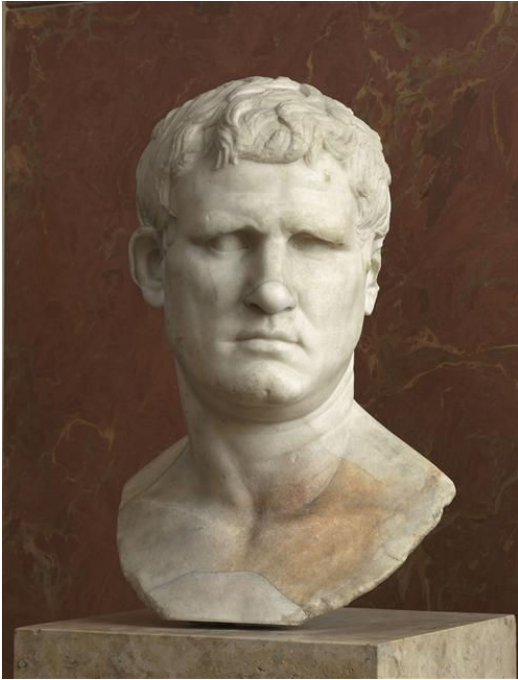


Portrét vzniknul mezi rokem 75-50 př.n.l. Jde o výjimečný portrét zachycující starší ženu v realistickém stylu. V tomto období, mezi léty 75-60 př.n.l., končí první stádium římského portrétu, ve kterém se římský portrét odděluje od převládajícího řeckého stylu. Obraz je nyní utvářen podle vnější podoby, nikoli podle představy dokonalé duše. To prozrazuje neidealizovaná tvář s vráskami kolem nosu , propadlými tvářemi , hluboce posazenými očima a úzkými rty .

Ve druhé čtvrtině 1.st.př.n.l se prosadil „malířsko-emotivní“ směr (rozdělení podle Schweitzera) , do kterého spadá i tato podobizna. V současné době je tento portrét v muzeu v Ostiense.



Ve stejném stylu je i portrét holohlavého muže, který vznikl kolem roku 50-45 př.n.l. Mohlo se jednat o kněze nějakého orientálního kultu. Vyniká neobyčejnou realističností v modelaci tváře. Pevně sevřená ústa naznačují silnou osobnost. Struktura tváře zachycuje zralého muže silného charakteru. Výraz nenesse jakékoli známky po snaze zjemnit dojem v helénistickém stylu. Stylisticky spadá podobizna také do „malířsko-emotivního“ období. Bysta je ze sbírek muzea v Ostiense.



Portrét Agripa, kolem roku 24 př.n.l., Louvre.

Jen o generaci mladší portrét jeví výrazné stylistické proměny. Předchozí směř se v této době změnil do „klasicistně-dokumentačního“ a sloučil řecké klasické prvky s římskými portrétními nároky. Přes řeckou eleganci zachovává portrét individuální prvky i římskou pevnost. Je dobrým příkladem portrétní propagace. Bysta zachycuje rozhodného muže středního věku, jehož autoritu vyznačují zejména hluboce posazené oči pod výrazným obočím. Přes patrný řecký vliv, vyniká portrét rozvážnou jednoduchostí.



Portrét Pompea z poloviny 1.st.př.n.l.vyniká výrazně realistickým ztvárněním jako mnoho pozdně republikánských portrétů, přesto mu chybí životnost pozdějších plastik. Zvednuté kučery vlasů nad čelem s vráskami, široký těžký obličej, oči blízko u sebe, malý, výrazný nos na první pohled charakterizují podobiznu veselého člověka bez známek povznášející idealizace. Semknuté rty však dávají tušit silnou povahu. Při bližším pohledu vidíme obraz vítězného vojevůdce s předobrazem Alexandra Velikého.

Tento portrét je kopie z dob raného císařství, pochází ze hrobky 1st AD, kterou vlastnili Pompeiovi příbuzní. Původní originál tohoto portrétního bronzu byl vystaven v předsálí Pompeiova divadla na Martově poli 55 př.n.l.

V témže předsálí byl Pompeiův protivník César zavražděn 44př.n.l., údajně pod nohama této sochy. Ze sbírek Carlsberg Glyptoték, Kodaň

Tato ženská hlava je názornou ukázkou odlišného vývoje ženského a mužského portrétního. Plastika vznikla mezi léty 20-10 př.n.l., kdy politická změna, vznik císařství, dala silný impuls k rozvoji mužského portrétního, zatímco ženský portrét stagnuje. Ze společenského uspořádání nevznikly politické nároky na individuální ženský portrét. Naopak, ženský portrét vyšších společenských vrstev v této době získal stylizaci helénistických bohyň. Tato politická komunikace byla důležitější než skutečná podoba. Podobizna je výrazně ve stylu helénistického klasicismu, schematická bez výrazných individuálních rysů, avšak způsob provedení poukazuje na možnost, že žena pocházela z císařské rodiny. Všechny ženské portréty císařské rodiny byly zhotoveny ve stejném stylu a podobizny si jsou

podobné . Přes silnou uniformitu plastiky je možné, že se jedná o Oktávii , sestru Augusta, která se narodila v roce 69 př.n.l. V roce 40 př.n.l se provdala za Marka Antonia. Tento svazek měl posílit spojenectví mezi Markem Antoniem a Augustem. Plán sice nevyšel, ale Oktávie zůstala milovaným členem Augustova císařského dvora až do své smrti roku 11 př.n.l ., muzeum J.P. Getty





Další ukázkou ženského politického portrétu je podobizna Livie, Augustovy manželky . Portrét náleží k tradičním portrétům období římské republiky a dokládá klasicizující styl během Augustovy vlády. Tento oficiální portrét sloužil jako propaganda v podstatě monarchistického režimu, který byl zaveden během prvního století pod rouškou obnovy republiky (59-27 př.n.l.). Podle použitého materiálu, čediče, pochází portrét z roku 31př.n.l, kdy Octavianus zvítězil nad Markem Antoniem a Kleopatrou u Actia.

To , že tento portrét zachycuje Livii, je patrné ve srovnání s jejími podobiznami na mincích a kamejích (jedna se nalézá v Haagu) jako členky významné římské rodiny.

Podobizna je krásnou ukázkou propagandy nového politického systému, který se prohlašoval za obnovu republiky a ne za monarchii, ač ve skutečnosti téměř veškerá politická moc- státní, vojenská i náboženská- byla v rukou jednoho muže, Augusta.

Luciin účes : široký pruh vlasů (latinsky „nodus“) vyčesaný nad čelem zakončený malým drdolkem nad šíjí a krátkým copánkem uprostřed, který je zde zakryt závojem, byl velice moderní od poloviny prvního století př.n.l. Upjaté křivky tváře odpovídají tradičnímu republikánskému portrétu, který sloužil k vyzdvižení zásluh vládnoucí třídy. Klasicizující portréty byly idealizovanou podobou skutečné osoby a odkazovaly k athénskému klasicismu pátého století před Kristem. Vyjadřovaly Augustovu touhu stvrdit obnovení „zlatých časů“.

Čedič je vysoce tvrdý materiál, který této tváři dodává až kovový lesk, takže se podobá bronzovým portrétům z téhož období. Avšak vzhledem k hieratickému pojetí, přísně frontální provedení, a konečně úpravě materiálu také připomíná královské plastiky helénistického Egypta. Jeho použití je možná záměrným odkazem k tomu, že Octavianus uchwátí Kleopatřinu říši po svém vítězství u Actia. Tento portrét byl tak s největší pravděpodobností vytvořen krátce poté, někdy kolem roku 30 př.n.l., kdy Livii bylo 27 let. Bystu nalezneme ve sbírkách muzea Louvre.



Bronzová hlava ze 3.st. př.n.l. byla součástí sochy v životní velikosti. Sochař bezesporu věnoval velkou pozornost modelaci tváře a individuálním detailům a vytvořil portrét , který vyniká nad soudobé portréty. V této době převažovali votivní sošky a portrétní konvence spíše osobité portréty omezovaly. Výrazně etruské dílo již předznamenává pozdější římský portrét. Oči byly původně vyloženy jiným materiálem. Plastika byla nalezena u Fiesole, blízko Florencie. V současné době v muzeu Louvre.

Můžeme srovnat s „ hlavou chlapce“ z téže oblasti (exponát v Museo Archeologico, Florencie), nebo známým Pseudobrutem, které jsou stylově stejné, možná o něco mladší.

Jak přetrvával etruský vliv v římském sochařství nižších vrstev můžeme posoudit na této ženské bystě, která vznikla až v době 25.př.n.l – 25.n.l. Je pozoruhodné , že ve srovnání s předchozím mužským portrétem, který vznikl o asi dvě stě let dříve, nevykazuje žádný stylový posun. Jen účes mladé ženy , složitě spletené drobné copánky, pomáhají určit dobu vzniku. Takto upravené vlasy dělené uprostřed pěšinkou byly v módě v době Augustovy vlády a vyžadují značnou bronzířskou zručnost. Zlaté náušnice, které dívku zdobily , se nedochovaly. Muzeum J.P. Getty





Livie za Tiberia, Madrid

Sedící socha Livie v životní velikosti byla nalezena v Paestru na Sicílii společně se sedící sochou Liviina syna , Tiberia. Hlava se mírně sklání k Tiberiovi. Sousedí pochází pravděpodobně z doby vlády Tiberia. Majestátní Livie je zahalena do bohaté drapérie tradičního oděvu římských matrn, který smly nosit jen provdané ženy . Liviinu hlavu zahaluje palla , zakryté vlasy také symbolizovaly vdanou ženu. Sochy Livie se staly symbolem důstojnosti římských provdaných žen. Ani její sochy nepodléhaly fyzickému věku , podobně jako sochy císařů.



Messalina a Britanikus, kolem roku 45n.l.

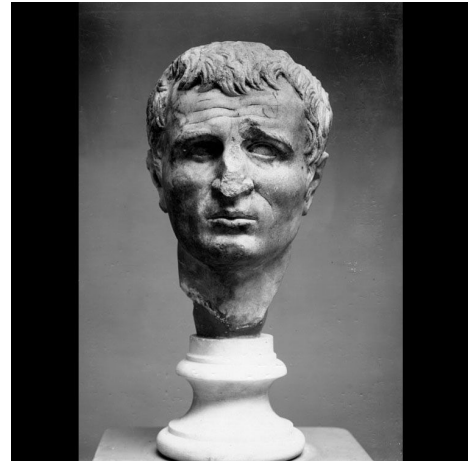
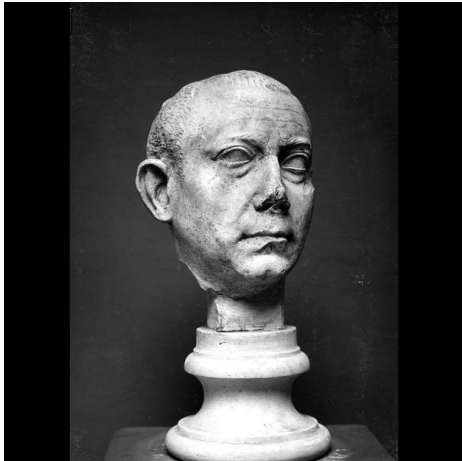
Tato socha byla nalezena blízko Říma a za vlády Ludvíka 14. zdobila jeho zahrady. Hlavička dítěte, které se natahuje po matce, není původní.

Portrét představuje Messalinu, manželku císaře Claudia (41-54 n.l.), jak drží na ruce malého Britanika. Messalina byla všeobecně známa svoji panovačností a převahou nad svým manželem, zde je však zachycena jako úctyhodná římská matrona. Dílo ji velmi blízce přirovnává k řecké bohyni. Obraz matky s dítětem byl inspirován známou sochou Ireny s Plutem (Mír a Bohatství) od Kefisodota ze 4st.př.n.l.

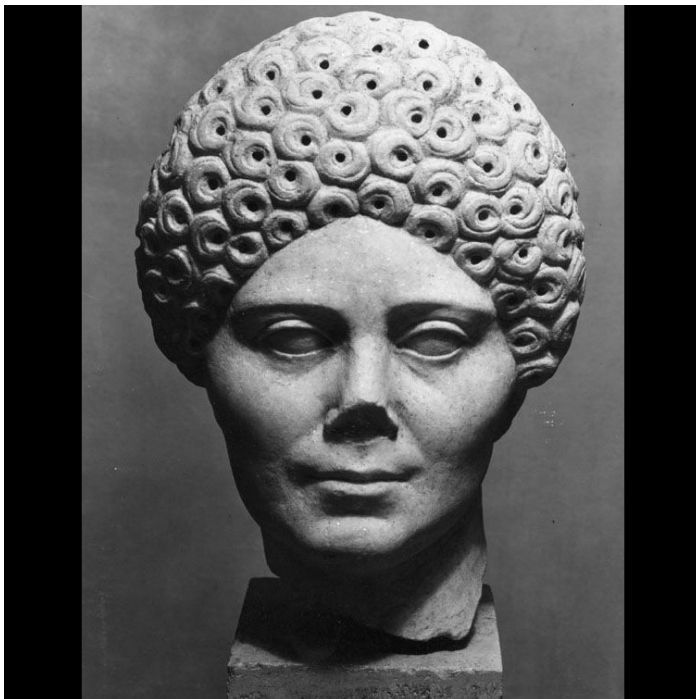
Ač je socha komponována jako bohyně, Messalina byla pověstná svojí nemravností. Antičtí autoři o ní mluví jako o velmi nevěrné ženě, která neváhala nejen podvádět svého manžela, ale zašla až tak daleko, že se provdala za svého milence. Když se císař dozvěděl o tomto skandálu, rozrušen jejím chováním, nechal ji v Římě popravit .

Tento oficiální portrét však nenaznačuje vůbec nic o jejím prostopášném životě . Postoj a šat ji naopak zachycuje jako bohyni s přihlédnutím ke zvyklostem 1.st.n.l. a skutečnosti, že byla členem císařské rodiny.

Elegantní bohatá drapérie, do které je oděna pokrývá částečně i její hlavu, ale zároveň nechává vyniknout i důmyslnému účesu. Pohled mladé ženy je s vyrovnaností a důstojností upřen kamsi do dálky, zatímco malý syn k ní láskyplně natahuje ručičky. Sousoší podtrhuje Messalinu nejen jako ženu matku, ale především jako řádnou manželku a přední ženu císařství.



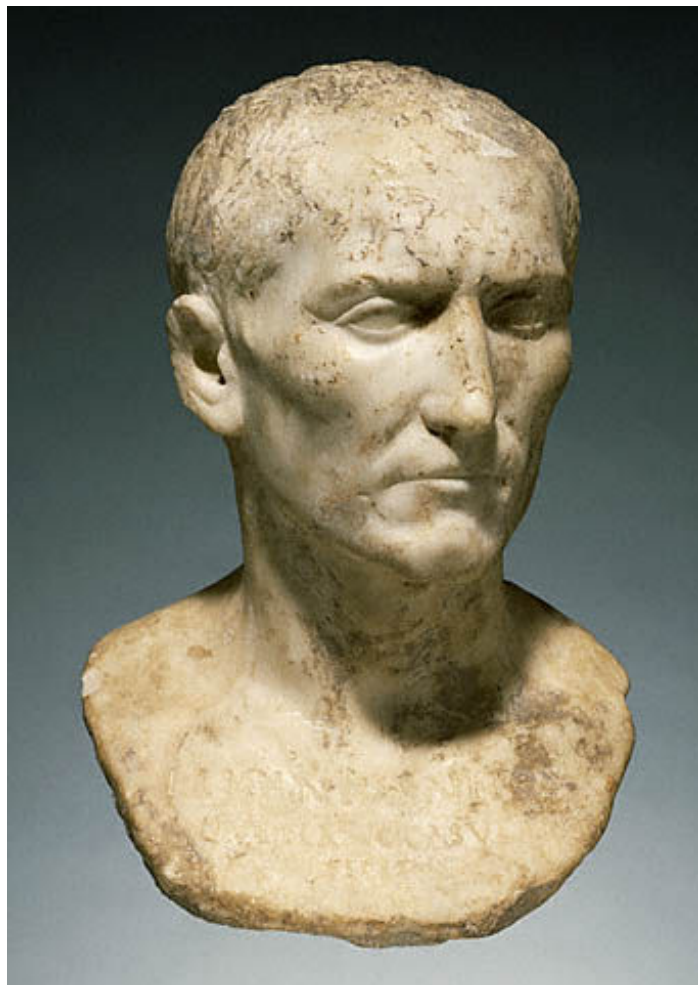
Obě tyto plastiky byly určeny pravděpodobně pro rodinný kruh. Bysta vlevo je z období 15-5.př.n.l. a byla součástí funerálního reliéfu. Podobizna napravo vznikla až v roce 45 n.l. Byla nalezena ve zdi domu. Obě pojí vysoká míra realističnosti a kvalita provedení. Ranější plastika nalevo zachycuje zralého muže , klidného , jistého výrazu bez výrazných emocí. Výraz odpovídá tomu, že se jednalo o zemřelého člena rodiny. Naopak druhá bysta znázorňuje mladšího muže plného dojmů. Obě díla jsou vynikajícími ukázkami římské mužské portrétní tradice v 1.st.n.l.



Portrét neznámé ženy vznikl ke konci 1.st.n.l., realistické prvky tváře jsou poznamenány idealizací klasického stylu. Složitý účes odpovídá soudobé módě. S největší pravděpodobností se jednalo o ženu z vyšší společenské vrstvy. Všechny tři exponáty jsou v muzeu Ostiense.

Tato bysta byla zhotovena pro rodinu hrobku a představuje Licinia Nepa, o kterém se Plinius mladší zmiňuje ve svém dopise jako o praetorovi nebo magistratovi, který je tak statečný a silný, že se nebojí potrestat ani senátory. Víme, že žil za vlády císaře Trajána. I vysoká kvalita portrétu odpovídá době kolem roku 100 n.l.

Pevné rysy, zachmuřený pohled, přísná ústa a ostrý nos zdůrazňují rozhodnou povahu portrétovaného. Vysokou míru individualizace prozrazují i realisticky zachycené ustupující vlasy. J.P. Getty muzeum.





Ze stejné doby je i tato bysta učence, která vznikla za vlády císaře Trajána mezi léty 90-110 n.l. Pravděpodobně pochází ze Španělska, které bylo v této době plně začleněné do římské říše a nenesse známky provincionálního projevu.

Povadlé rysy tváře naznačují pokročilý věk muže. Vlasy sčesané do čela a vážný výraz vypovídají, že se zřejmě jednalo o učence. Kvalita portrétního vyjádření naznačuje blízkou spojitost s císařem.

Tento portrét je zajímavou ukázkou realistického portrétního vyjádření, kdy věk a neklasické rysy tváře byly společenskou hodnotou, zdůrazňující společenské postavení portrétovaného.

Ač je to osoba blízká císaři není portrét politicky stylizován.

Portrét vznikl po roce 130 n.l. , ke konci vlády císaře Hadriána a zachycuje jeho ženu Vibii Sabinu, která byla praneteří císaře Trajána. Jejich svazek měl podpořit spojenectví mezi Trajánem a Hadriánem. Po její smrti roku 136 n.l. nechal Hadrián Vibii Sabinu prohlásit za bohyni. V tomto duchu je stylizována i tato podobizna. Je příkladem toho, že ženský portrét zůstal věrný jednomu stylistickému proudu , zatímco mužský portrét dospěl ke svému vrcholu v realistickém vyjádření osoby, ženský portrét , kromě rozličných účesů, které jsou vodítkem k přesnější dataci, velkým změnám nepodléhal.



Účes Vibie Sabinu se liší od složitého účesu předchozího období Flaviovců . Její jednoduchý , ale elegantní styl napodobuje bohyně klasického Řecka. Muzeum J.P. Getty



Melitina, 163-164 n.l., kněžka

Posledním exponátem je bysta, která vznikla kolem roku 163-164 n.l. Provinciální povahu díla prozrazuje stylizace záhybů pláště a realističnost tváře, která neodpovídá obvyklým ženským portrétům doby.

Podobizna zralé ženy s pečlivě upravenými vlasy nese řecký nápis, který říká, že Melitina byla kněžka v chrámu na Piraeu. Kněžský úřad mohli vykonávat muži i ženy. Bysta vznikla po odchodu Melitiny z úřadu, jak říká nápis, a s velkou pravděpodobností i po její smrti. Akantové listy, ze kterých se bysta rozvíjí jsou symbolem věčnosti a tedy i věčného života.

Způsob úpravy vlasů je podobný portrétu Faustiny mladší, manželce Marka Aurelia (161-180n.l.). Římském ženském portrétu bylo běžné napodobovat účes manželky vládnoucího císaře. Drapérie složená přes prsa je typická pro portréty druhého století n.l. Tendence ke schematizaci je v jejím provedení viditelná.

Od běžných soudobých zvyklostí se liší i výraz tváře, který kromě již zmíněné realističnosti nese laskavý, ale důstojný výraz.

Závěr

Každý umělecký styl je vždy úzce spojen se společností, ve které vznikl a existuje. Je spojen s její vyspělostí hmotnou i duchovní. Jakákoli změna ve sféře ekonomické, politické, tím společenské nebo náboženské má za následek změnu myšlení i uměleckého směru. Umění je především vyjádřením lidské mysli.

Římský portrét je výjimečný tím, že se v takové míře stal politickým nástrojem, což podpořilo jeho rozvoj. Rozdílný vývoj mužského a ženského portrétního směru má také základ ve společenském uspořádání.

Římský portrét byl bezpochyby ovlivněn etruským výtvarným stylem a existencí místní tradice pohřebních masek. Obzvláště vytvoření portrétního směru jako bysty a realistický portrétní směr mají v této tradici kořeny. Bez nich by se tento žánr vyvíjel v mnohem helenizovanější formě po celou dobu své existence.

Mužský portrét ve své převažující podobě zůstal zejména portrétem člověka, ač ve výsavním postavení a s božskými ambicemi. U ženského portrétního směru je to přesně naopak. Ženský portrét tím, že byl více ovlivněn řeckým výtvarným stylem, představuje více ženu-bohyni, avšak s pozemskými ambicemi. Mužský portrét procházel více vývojovými stádii, která jej výrazně obohatila a ovlivnila do pozdního období jeho existence. Ženský portrét nabízí omezenější stylové spektrum. Jeho základní helénistický rys mladosti a krásy však později opět ožil v obrazech Pany Marie.

Použitá literatura:

D.Strong : Antické umění , Praha

J.Pižoan: Dějiny umění 2 , Balila, KN

J.Clark: Art in the lives of ordinary Romans, Berkley, University of California Press

J.Onians: Classical art and the Culture of Greece and Rome, New Haven, Yale University Press

R.Bianchi Bandinelli: L'arte romana nel centro del potere, Milano

N.Hannestad : Roman art and imperial policy, Aarhus University Press

Prof. J.Bažant, Csc.: Roman Portraiture, A history of its own history, Praha

Gaius Plinius Secundus: O umění a umělcích, Antická knihovna Melantrich

Skythische Kunst, Aurora, Kunstverlag Leningrad

Obrazový materiál :

Muzeum Louvre

J.P. Getty Muzeum

Ostia Museo

Národní archeologické muzeum, Madrid

Vatican Museums

Kapitolské muzeum

Muzeum Ermitáž

<http://www.wildwinds.com/coins>