

Hejzlar, Gabriel

Několik řeckých portrétů z V. století před n. l.

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická. 1956, vol. 5, iss. E1, pp. [115]-135

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109825>

Access Date: 26. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GABRIEL HEJZLAR

NĚKOLIK ŘECKÝCH PORTRETŮ Z V. STOLETÍ PŘED N. L.

Mínění, že se v řeckém portretnictví vyvinulo úsilí realistické snad koncem V. století před n. l., jehož jsem se přidržel ve svém článku o portretu Platonově,¹ je nutno revidovat podle novějších výsledků bádání v tomto oboru. Ukazuje se, že časovou hranici podobného úsilí je možno posunouti výše do V. století, ne-li snad až do doby archaické.

Portretem rozumíme v běžném smyslu slova, jak se ustálilo od doby renesanční, zpodobení určitého člověka, jeho tělesné a duševní jedinečnosti, v němž jde nejen o vnější fyzickou podobnost a výraz individuální fysiognomie, nýbrž i o vnitřní pravdivost. K objektivnímu zobrazení podoby dané osoby a pravdivosti jejích rysů přistupuje u uměleckého portretu subjektivní pojetí a zpracování výtvarnickovo, jež závisí na kulturním a společenském prostředí doby, po případě na přání objednavatele a na schopnosti umělcově. Všechny vnější rysy podobizny mají být výrazem vnitřního života a povahového založení, mají vyjadřovati psychickou a etickou bytost. I když se velcí mistrů v tvářící práci nevzáli přísně na model, je v portretu požadavek podobnosti s modelem běžný. Tento požadavek může být splněn i jen částečně a rozhodují tu především zřetele umělecké — vzniknou tak jakési pseudoportrety či idealisované portrety ve smyslu formální krásy nebo výrazu charakterového. Pro řecký portret, který má poněkud odlišný ráz, by požadavek největší podobnosti s modelem nestačil.²

Světová musea chovají ve svých sbírkách množství antických řeckých portretů, z nichž u většiny nelze s bezpečností říci, z či ruky portret vyšel a kdy a zvláště, do jaké míry měl umělec úmysl, možnost a schopnost podati věrný obraz svého námětu. Poněvadž v originálním podání není dochován žádný řecký portret, zvláště z doby klasické — jsou to vesměs římské kopie — podávají leckdy i jen subjektivní interpretaci kopistovu. Spolehlivost kopií je podmíněna změnami podání během pozdějších dob a pod rukou různých kopistů, výrazová síla originálu je v nich zeslabena, takže neposkytují svěžesti a pravdivosti díla původního. Srovnáním podobizen významných řeckých osobností vychází najevo volnost, s jakou si kopisté počínali při reprodukci starší tradice portretové, která ovšem mohla mít také varianty podání. (Srov. na př. portrety Sokrata, Platona, Euripida a j.). Při dochovaném větším počtu kopií téhož díla, je nutno provésti jejich kritické zhodnocení a s použitím jiných případných pramenů a srovnávacích pomůcek naléztí klíč k osobnosti umělcově a vyčísti ošorní rysy portretovaného. Má portret cenu ikonografickou a uměleckou. Je druhdy nesnadno poznati, co je původní a co přepracováno kopistou, jak dobře ukázal na vybraných dokladech G. Lippold.³ Jejich roztřídění není přes velké dosavadní badatelské úsilí ani zdaleka ještě dosti pokročilé. A proto jsou naše vědomosti o uměleckém vývoji řeckého portretu ne zcela bezpečné. I ikonografie řecká má dosud značné mezery a nerovnoměrnosti. Neznáme vůbec podobu některých významných osobností, na př. Theokrita, Polybia, Xenofonta a j. Dalšími přírůstky památkového materiálu z archeologických výkopů a revisí staršího se dřívější nejistoty leckde odstraňují a problémy nově řeší, ale na druhé straně nové problémy narůstají.

Řecký portret, odpovídající obvyklému pojetí, je znám od IV. století před n. l. Je to pozdní forma řecké výtvarné práce na rozdíl od portretu římského, který se objevuje už na počátku vlastního římského umění. V tom je celkem mezi badateli názorová shoda, i když jsou některé odchylky v datování.⁴

Tento portret nevznikl najednou činem některého umělce, ačkoliv antická tradice, jak

ji zaznamenal na př. Plinius (n. h. 35, 153), připsala jeho vytvoření sochaři Lysistratovi, bratru Lysippovu, nebo Demetriovi z Alopeky, jak víme z Lukiana (Philopseud. 18n.).

Vedle typů objevují se v řecké výtvarné práci záhy podoby individualisované, jež se nedají zařaditi do skupiny typů charakterových, a to už od doby archaické. Na některé doklady upozornil už F. Studniczka⁵ — jsou až z polovice VI. století. Byl si toho vědom i Pfuhl,⁶ jenž shromáždil největší část dokladů z řecké plastiky, z výtvorů glyptických (mínici a gemm) a z vázové malby již od VII. století př. n. l., v nichž shledával schopnost řeckých výtvarníků doby archaické viděti a výtvarně vyjádřiti individuální formy svých postav, ale jen s úmyslem obměňovati typ. Poukázal zvláště na náznaky rysů stáří zpodobených osob,⁷ jež podávají charakteristické profily, ať už jde o karikaturu či portret, jak se mi však zdá, podle skutečnosti.

Vznik a vývoj řeckého portretu je třeba uvést v souvislost s velmi dávným zvykem v Řecku, zřizovati sochy k oslavě významných osobností. Podle literární tradice byly to především čestné sochy vítězůvých závodníků v národních hrách, které jim byly stavěny jako votivní dary a pro zvěčnění jejich památky, zvláště při svatyních v Olympii, Delfách a j. K předchůdcům portretů je možno počítati votivní skupiny adorantů, nalezené u řeckých svatyní, jak je představuje na př. socha Charetova (kolem r. 650 př. n. l.) z posvátné cesty k chrámu Apollonovu v Didymě u Miletu,⁸ nebo skupina šesti soch od svatyně Hériny na Samu od sochaře Genelea (kolem r. 560 př. n. l.),⁹ podobně Moschoforos z Athén (kolem r. 570 př. n. l.).¹⁰ Tu však religiozní ostýchavost tlumila podání individuálních rysů. K těmto předchůdcům portretu lze počítati dále na př. Kleobise a Bitona (kolem r. 580 př. n. l.), dílo argejského sochaře Polymeda,¹¹ a mnohé z těch známých archaických efebů.¹² Patří sem i čestné památníky těch olympioniků, kteří si mohli za trojnásobné vítězství dáti postaviti sochu s osobními rysy¹³ a kterou tak byla oslavena i určitá osobnost sama, odpovídá-li toto sdělení skutečnosti.¹⁴ Byly tedy dva druhy těchto památníků, anikonické a ikonické. Sochy tohoto druhu, které je možno si představitii podle dochovaných t. ř. kuroi, byly především darem votivním, věnovaným jako dik za vítězství, ne běžná oslava vítěze. Společenská funkce portretu ve vztahu k lidem a státu je o něco pozdější. Představují ji na př. tyranoktonoi, jimiž se zahajuje řada politických pomníků, a to heroisaci jejich osobností.¹⁵

Pro archaické umělece nebylo cílem podati osobnost věrně podle skutečnosti. Děje se to nikoliv objektivním postižením fyzického vzhledu, ale abstrakčním způsobem, jako v ostatní plastice archaické, pro niž celá realita není ještě předmětem zobrazování. Ale dojem individuálních rysů u těchto archaických soch není asi jen zdánlivý. Jejich odlišnosti jsou dány individualisující tendencí podobně jako u akropolisých kor.¹⁶ Diferenciace jejich ve výraze tváří, postav a v traktování některých jednotlivostí (šatu, šperků, vlasů) není určována jen rozmanitostí uměleckých rukou a škol, ale patrně i modelů. Na tyto portretní prvky, jež ještě nejsou známem portretu jako uměleckého díla, upozornil již F. Winter.¹⁷ Formální konvence nedovolovaly ještě výtvarníkům postihnouti i nuance jednotlivých fysiognomií a dáti jim též osobní výraz, ale uvedené typy nejsou zcela neosobní. Při této diferencované typisaci je těžko se zhostiti dojmu, že je tu možno sledovati počátky vědomého individualisování podobizny.¹⁸

Že by řecký výtvarník dovedl podati individuální portret, ne pouze charakterový typ, už v době archaické, pro to by na př. svědčila mramorová hlava pravděpodobně vznešeného muže (kolem r. 540 př. n. l.) z někdejší sbírky Saburoff v Altes Museum v Berlíně,¹⁹ jež se vyznačuje fysiognomickými rysy jakoby vzatými přímo ze života: ovál obličje, široká ústa, stříh vlasů a vousu s vyhlením horní části brady, jež nejsou dochovány v původním stavu, jak ukázal Blümel;²⁰ chybí tu někdejší štukový obal. Oči jsou velké a v živé tváři je výraz hrdé energie a pevné vůle. Přes zjednodušenost a schematisaci rysů působí mistrovsky provedená hlava pravdivě jako věrná podobizna podle skutečnosti, jejíž výraznost byla původně zdůrazněna ještě polychromií na rtech, v očích, ve vlasech a vousích. Tyto fysiognomické jednotlivosti bez podrobného popisu, ale, jak se zdá, osobní, i když neznáme podobu modelu, nasvědčují, že výtvarníci již v době archaické se vydali na cestu za portretem. Spokojili se ovšem po případě s použitím jen některého detailu pro náznak individuálního zjevu.²¹ Toto mínění neprávem odmítá Pfuhl²² a s ním jiní jako anachronismus. Možno s ním však souhlasiti, že pojem portretu v našem smyslu chybí nejen době archaické, ale i skoro celému 5. stol. Curtius²³ shledával v této hlavě — sotva právem — jen styl novátorské umělecké osobnosti.

Jako jiný doklad portretní tendence lze uvésti hlavu mladého atleta v kodaňské glyptothec Ny Carlsberg z doby kolem r. 530 př. n. l.²⁴ Svými vysedlými lícemi ukazuje při svém schematickém zjednodušení ostatních prvků fysiognomických jakoby individuální rysy.

Náhrobky zřizované na počest zemřelého neměly v době archaické cílem zachytiti

zvláštnosti tělesného zjevu, ať šlo o sepulkrální sochu či podání reliéfní na náhrobní stele. *Αἰὼς*; před portretním podáním zemřelého v náhrobní plastice nebyl v řeckém umění nikdy potlačen.²⁵ Ale dojem individuálních rysů máme na př. na podobě Aristiona, jak jej podal na známé stele v Národním museu athénském podle signatury Aristokles.²⁶ Je tu vznešený bojovník, příslušník vládnoucí třídy za Peisistrata. Datuje se do poslední čtvrtiny VI. století.²⁷ I zde přes typovost a jednoduchými prostředky schematisované podané individuální rysy působí dojmem portretním. Postava bojovníka nezdá se býtí výtvořem z paměti nebo z fantasmie, ale jeví se jako povšechný přepis reality, především ve vnějším vzhledu; podstatně méně je tu postížen habitus psychický. Nebude se nám zdáti nevěrohodná zpráva u Plinia (n. h. 34,83), že samský sochař Theodoros v VI. století vytvořil z bronzu autoportret proslulý i svou podobností k modelu a jemností provedení (Theodoros Sami ipse se ex aere fudit praeter similitudinis famam magna subtilitate celebratus).

Je nutno připustiti, že byly jednotlivé pokusy o fysiognomické postížení a podání portretní již v době archaické, již není cizí myšlenka portretu. Ač schopnost zachycení a vyjádření individuálních rysů tehdy už byla, omezují se archaičtí výtvarníci na podání rysů hlavních. Požadavek vnitřní pravdivosti portretované osobnosti, při níž jde o etické a psychologické její založení, splňuje doba mnohem pozdější. Tyto podoby s individualizovanými rysy v archaickém období souvisí možná s objevitelskými snahami mladého umění, jež se snaží pojmuti do svého zájmu co nejvíce jevů z bohatosti okolního světa.²⁸

Počátkem doby klasické v t. ř. přísném stylu, jak toto období nazval Furtwängler,²⁹ jeví mnohá umělecká práce tendenci k přímému napodobení skutečnosti. Výtvarník té doby nezachycuje celou složitost života, nýbrž vybírá si z něho jen určité formy, z nichž vytváří své typy. Tak na hlavách soch tyranoktonů Harmodia a Aristogeitona, které vytvořil r. 477 Kritios a Nesiotes náhradou za dílo Antenorovo, jež si Xerxes r. 480 odvezl z Athén, jsou patrné určité tendence individualisační. Podle dochovaných kopií byli oba národní hrdinové podáni jako idealisovaní heroové athénské demokracie.³⁰ Poněvadž byli tímto památníkem, projevem to vděčnosti a uznání athénského lidu, postaveni na roveň heroům, nebylo patrně usilováno při novosti tematu o podání rysů osobních. Jejich individualisace se patrně omezila jen na rozlišení jejich věku. Je tu starší vousatý Aristogeiton a mladší Harmodios. Ač sousoší bylo vytvořeno nedlouho po jejich smrti, převládají zde asi znaky typické nad osobními.³¹ Do jaké míry by bylo možno zde shledávatí rysy osobní individualisace, o níž mluví Sieveking,³² nebo dokonce možné portrety, jak soudil Picard,³³ zůstává zatím otázkou otevřenou. S problémem podobnosti se však museli umělci nějak vyrovnati, šlo-li o postavení sochy přímo do proudu života, na agoru.³⁴

Fysiognomické rysy Vozataje delfského (klade se do r. 474) se opírají pravděpodobně o model, z něhož možná mají některé prvky převzaté podle skutečnosti.³⁵ Dojem postavy s individualními rysy máme též při pohledu na starce či stařenu, jež v reliéfním podání zdobí boční stranu protějšku t. ř. triptychu Ludovisijského v Bostoně,³⁶ který se datuje do r. 470—460. Tento typ vrásčité stařeny oděné v peplos, i když konvenčně podaný, se opírá patrně o individuální model.³⁷

Diferencovaný vzhled tváří podávají též postavy ve štítech Diova chrámu v Olympii, kde se objevují starci, muži v plné síle, mladíci, ženy mladé i starší. Realistická tendence se jeví zvláště v podání postav služebných (stařec, stařena, chlapec), v západním štítě téhož chrámu pak zvláště v typech kentaurů a Lapithů. V těchto dokladech jsou podány rysy stáří s příznačnými znaky vadnutí, řídký vlas, vrásčitost kůže, zapadlejší oči a pod. Není tu sice zpodobení určité osobnosti, fysiognomika se omezovala na obecné rysy, ale jsou tu zřetelné prvky ze skutečnosti, jež svědčí, že někteří umělci té doby tíhli k realismu.³⁸

Je možno uvést soudobé svědky i z vázového malířství, na př. attický krater s červenými obrazy v N. Yorku,³⁹ kde postava bojovníka činí dojem podoby individualisované.

Doba přísného stylu dovedla pravděpodobně dáti určité osobní rysy i podobiznám současných velkých postav veřejného života. Patří sem především podobizny dvou vůdcích politiků z doby válek řecko-perských, Miltiada a Themistoklea.

Miltiadova podoba byla donedávna shledávána zvláště ve dvou hermovkách nalezených v Římě, jež byly označeny nápisy, které uveřejnil v XVI. století F. Ursinus v *Imagines virorum illustrium*, 1570, p. 11, 12.⁴⁰ Bernoulli poukázal na rozdíly mezi oběma bustami a rozhodl se spíše pro bustu nalezenou na Caeliu v Římě (obr. 16), ačkoliv mu v této identifikaci podoby Miltiadovy vadilo, že hlava je bez přilby. Soudil totiž, že jako vítěz u Marathona byl tento strategos zdoben s přilbou. Z těchto dvou hermovek, jež se později ztratily, byla jedna nalezena. Vylovena byla r. 1940 v Jaderském moři u Po di Primaro, jižně od ústí řeky Reno, a je uložena v museu v Ravenně (obr. 1). Je označena na přední straně nápisem a epigramem latinským a řeckým, v nichž se připomíná vítězství u Marathonu a v latinském též nevděčnost občanů a vlasti.⁴¹ Nápis se shoduje s nápisem u Ursina, o jehož spolehlivosti neprávem vyslovil pochybnosti Kekule.⁴²

Miltiades má mohutnou hlavu, v obryse skoro obdélnou (výška 33 cm), s širokým obličejem, s krátkými a hustými, zvlněnými vlasy, jež spadají koncentricky od temene sestupujícími kadeřemi na všechny strany a jednosměrně nalevo do čela. Čelo je profáto výraznou horizontální vráskou a zdá se proto poměrně nízké. Oči jsou prostředně veliké a nehluboko vsazené, nos je u kořene zřetelně zaříznut. Malá ústa jsou zavřena a vroubena vousem pod nosem, s konci mírně stočenými šikmo na obě strany. Spodní část obličeje kryje na bradě a lících hustý plnovous, na levé tváři provedený v plastičtějších chumáčcích než na tváři pravé. Výraz tváře je vážný, až zasmušilý. Do jaké míry zde ruka kopisty převetřila původní podání, bylo by možno bezpečněji určit, kdyby se našla replika další. Otázkou při větším množství kopií jsme opět v nesnážích při rozhodování, která z nich je originálu bližší. Proto je nutno se spokojit s obrazem Miltiada podle této hermovky, jež je pro nás portretem. V něm se naše představa musí nutně krýt s představou, jakou si antický výtvarník učinil o tomto významném muži řeckých dějin.

Starověké literární zprávy uvádějí sochy, jež byly Miltiadovi zřízeny. Z nich byla významná v Delfách (Pausanias X 10, 1), kterou vytvořil Feidias, patrně na pokyn jeho syna Kimona značně později po smrti Miltiadově (r. 488), v době, kdy byl Miltiades rehabilitován, někdy před r. 450 př. n. l.⁴³ Zpodobení Miltiada v tomto bronzovém památníku na oslavu vítězství marathonského, kde byl Miltiades ve společnosti deseti legendárních attických heroů a v přítomnosti Athény a Apollona, mělo přes současný Feidiův idealisující směr a heroisaci možná i některé rysy individuální. Patrně tu bylo třeba nápisu podobně asi jako na sochách olympioniků, věnovaných do Olympie nebo do jiných svatyní.⁴⁴

Jiné zprávy uvádějí Miltiadovu sochu v athénském prytaneiu (Paus. I 18, 3) a v Dionysově divadle (Aristeides, XLVI, ed. Dindorf II 215 n. a scholia k němu Dindorf III 535 n.). I když není známo, za jaké příležitosti a kým byla bronzová socha Miltiadova umístěna v divadle, je možno připustit s W. Judeichem,⁴⁵ že se tak stalo zásluhou Kimona nebo některého přívržence Miltiadova. Snad jde o sochu, kterou uvádí Andokides (I 38) označením χαλκός στρατηγός.⁴⁶

Podle Plinia (n. h. 35, 57) zpodobil bratr Feidiův Panainos v stoa poikile „iconicos duces“ v obraze bitvy marathonské a mezi nimi ovšem Miltiada. Možná, že měl zde Miltiades některé rysy blízké skutečnosti, neboť Plinius praví, že umění bylo již tak pokročilé (adeo ars perfecta erat). Tuto možnost podání osobních rysů připouštěl C. Robert.⁴⁷ Bernoulli o tom pochyboval.⁴⁸ Plinius ovšem uvádí jen tradici své doby a proto nelze nic určitějšího říci o tomto zpodobení. Tyto antické písemné zprávy jsou pro naši představu ovšem mnohem méně názorné než pozdně pracovaná nalezená kopie (klade se do II. století n. l.), jež se patrně opírá o konkrétní výtvarné podání starší.⁴⁹

Podobný typ hlavy stratega podává nedávno objevená velmi dobrá římská kopie ve tvaru hermovky s portretem Themistoklea, jak ji označuje nápis Θεμιστοκλής, podle formy písma z II. století n. l.⁵⁰ (Obr. 2.) Nalezena byla r. 1939 u divadla v Ostii v jedné taberně, jež snad byla školní učebnou. Je z řeckého mramoru v rozměrech poněkud nadživotní velikosti (výška 50 cm), je poškozena na nose a levé tváři. Chová se v museu v Ostii.⁵¹

Je to první doklad portretu tohoto athénského politika, jehož podoba byla do tohoto nálezů neznáma. Starověké zprávy se zmiňují o jeho podobiznách, dochovaly se hermovky s jeho jménem, ale akefalní, avšak o jeho fysiognomických rysech se z antických zpráv, jež uvádějí jeho sochy i zpodobení na mincích i malovaný portret, nic určitějšího nedovídáme.⁵² Proto byla identifikace v dochovaných kopiích téměř nemožná.

Děly se pokusy, určití podobu Themistokleovu v dochovaném památkovém materiálu, zvláště mezi anonymními hlavami athénských strategů s přílbou, a na podkladě jeho vyobrazení na minci města Magnesie nad Maiandrem, ražené v době císaře Antonina Pia a označené nápisem s jménem Themistoklea.⁵³ Kopii tohoto památníku shledával na př. Gardner v mramorové soše mnichovské glyptotheky, jejíž originál byl patrně bronzový. V jejím idealizovaném podání a herojské nahotě spatřoval typ a stylové shody s obrazem na uvedené minci, i když tu jsou některé vzájemné odchylky, a potvrzení pro svou identifikaci této sochy. Byla interpretována před ním méně určitě.⁵⁴ Ale souhlasně byl její originál podle stylových znaků kladen do doby kolem r. 460 př. n. l.⁵⁵

Nalezenou podobiznu vyznačuje nápadná plnost tváři širokého obličejce, masivní stavba lebky na mohutné šíji s mírným natočením doleva, nízké a široké čelo s hlubokou vráskou, krátký a silný nos. Nevelké oči pod výrazným obočím a pod čelem v dolní části silně vyklenutým jsou široce otevřeny (pravé více); směr pohledu naznačovala kdysi užitá barva. Jsou to vesměs rysy, jež, zvláště pak plné, pevně sevřené rty dosti velikých úst, naznačují silnou individualitu význačné akční síly, jak ji vyžadovala tehdejší válečná doba, a výbušného temperamentu.⁵⁶

Tyto fysiognomické prvky jsou náznakem i určité drsnosti povahové, jež se projevila v tom na př., jak Themistokles vymáhal kontribuce na ostrovních obcích (srov. Herodotos 8, 111—113, Plutarchos, Them. 21). Poněkud hrubší rysy jeho fysiognomie uváděl Schweitzer⁵⁷ v souvislost s jeho původem po matce, jež byla z Thrakie nebo z Karie. Úprava krátkých hustých vlasů a vousů na lících, bradě a pod nosem, jak bylo obecně shledáno, je podobna podání vlasů a vousů na hlavě Aristogeitonově ze skupiny Kritiovy a Nesiotovy, s níž má i stylovou příbuznost, i když je zde jejich plastičnost plnější a měkčí.⁵⁸ Hlava nemá přílby, stejně jako je tomu u portretu Miltiadova, takže lze souditi na př. podle podobizny Perikleovy, že zpodobování strategů s přílbou proniklo až v druhé polovici V. století.⁵⁹

Otázka datování originálu této římské kopie, jež nyní tvoří základ pro ikonografii státníka Themistoklea, není zodpověděna dosud jednoznačně. Šťastný nálezce hermovky a její první vydavatel G. Calza⁶⁰ kladl vytvoření originálu do doby života Themistokleova před jeho vyobcováním r. 471 či 470.⁶¹ Poukázal na shodné rysy tohoto portretu s hlavou Aristogeitona ze skupiny tyranoktonů vytvořené Kritiém a Nesiotem, jež byla identifikována ve sbírkách vatikánských⁶² (obr. 3). V souhlase s ním a na podporu jeho these dovedl L. Curtius,⁶³ že hlava Themistokleova patří do období Kritiova a Nesiotova tím, že poukázal na podobnosti plastického podání některých jednotlivostí na hlavě Myronova Diskobola v Berlíně.⁶⁴ Blízká příbuznost se jeví v traktování vlasů na týlní straně hlavy a na jejich bočních stranách. Upozornil i na určité shody s kaligrafickým provedením vlasů u Heniocha v Delfách. Řadí proto originál hermovky Themistokleovy do druhé čtvrtiny V. století, ale připouští některé modifikace rukou kopisty. S tímto datováním originálu pro naši hermovku projevil souhlas i Fuhrmann.⁶⁵

Proti napojení ostijské hermovky na předpokládaný originál v V. století vystoupil Bianchi Bandinelli⁶⁶ a v souhlase s ním tuto spojitost popíral Schweitzer⁶⁷ vzhledem k výjimečnosti podobizny se zřejmě osobními znaky v ní vyjádřenými. Podle běžného mínění totiž v období života Themistokleova nebyly ještě dány podmínky pro portret s individuálními fyziognomickými rysy, nýbrž naopak stavěly se překážky pro jeho vznik.⁶⁸

Formálním rozbořením hermovky Schweitzer zjistil více odchylek od Aristogeitona, než je podobností s ním. Je to plnější plastičnost v traktování vlasů, měkkí úprava vousů, stavba hlavy a měkké její formování, malířské stíny, jež oživují fyziognomii, a j. Dospěl k soudu, že tu jde o nové výtvarné pojetí směřující k podání individualisujícímu. Opírá se při tom o Pausaniou zprávu (I, 18, 3) o soše Themistokleově, jež mu byla zřízena spolu s Miltiadovou v athénském prytaneiu. Individuální rysy a způsob technického provedení vysvětluje rázem výtvarné práce IV. století, ale na podkladě starší tradice, sahající snad až do doby Themistokleovy. I určuje originálu příslušné mu místo ve vývoji portretu na počátku IV. století a soudí, že vnějším podnětem k jeho vytvoření mohla být obnova druhé athénské symmachie v l. 388/87. Na portret soudobý podle Schweitzera pomýšleti nelze, byl vytvořen až v době, když Themistokleovi vystavěl literární pomník Thukydidés (I, 138). Také Bianchi Bandinelli⁶⁹ shledává v hermovce odchylky od podání přísného stylu, ač tu uznává některá jeho residua. Poukazuje na podání očí, vypracování čela a na snahu umělce dáti osobní výraz jeho hrdosti a určité vzrušenosti. V tom vidí znaky přepracování thematicu ve IV. století. Podobně Laurenzi⁷⁰ soudí na vzor ze IV. století př. n. l., který byl podle něho prostředkujícím výtvozem mezi předpokládaným prototypem z V. století a ostijskou kopií. I význačný znalec antického portretnictví F. Poulsen soudil obdobně, připouští možnost jakési modernisace starších portretů význačných mužů či archaisující tendence ve IV. století.⁷¹

Proti tomuto předpokládanému prostředkujícímu typu vyslovil se vedle Curtia⁷² i Picard,⁷³ jenž vyloučil, že by bylo možno naléztí rysy ukazující k IV. století. Sieveking⁷⁴ pak odmítl tento domněle prostředkující článek poukazem, že IV. století tvořilo jednotněji; připouštěl však, že některé prvky k výtvaru přísného stylu mohl přidati římský kopista.

Také A. Boethius⁷⁵ odvozuje hlavní fyziognomické rysy z originálu V. století, ale připouští i druhou redakci portretu ve IV. století, pro niž mu svědčí

však jen některé prvky podružné a vnější. Přestože míšení stylového podání není nic neobvyklého, není nutno uznávat i v hermovce dílo dvojí povahy nebo ji pokládati za učenou rekonstrukci a výtvor pozdního eklektismu, neboť podstatné znaky busty jsou z V. století.⁷⁶

Při otázce, co se může připsati originálu V. století, lze s Curtiem, Sievekingem, Calzou, Picardem, Schefeldem, Boethiem a j. poukázat na blokovost hlavy a čtyřhranné její obrysy, na široké čelo, úpravu vlasů, vousů a na přisnost výrazu tváře. Jsou to prvky, které sblížují hermovku s hlavou Aristogeitonovou ve Vatikáně, s Myronovým Diskobolem, s Heniochem, Diem od Artemisia a s hlavami ze štítů v Olympii. Sotva lze vykládati tyto zjištěné znaky přísného stylu s Weberem⁷⁷ jako podání archaistické, neboť tvář je bez produševnění a hlubšího psychického oživení doby klasické nebo pozdější.

Nápadně plná a poněkud vydutá forma tváří Themistokleových ukazuje však modelaci odchylnou od uvedených dokladů přísného stylu. To pokládají někteří badatelé za příznak neattické a vidí v tom ukazatele pro vznik originálu v oblasti východoionské.⁷⁸ To by bylo zdánlivě ve shodě se zprávou Thukydidovou (I, 138) o soše Themistokleově na agoře v Magnesii. Celkový vzhled této sochy je sice dochován na uvedené minci z doby Antonina Pia, avšak při drobném reliefním podání nepřináší obraz pro poznání tváře Themistokleovy pevné opory. Postoj postavy, idealisované herojskou nahotou, ukazuje ovšem k polovici V. století.

Není vyloučeno, že tak výrazná osobnost, jako byl Themistokles, mohla lákati současné mistry jako inspirující model pro sochařské dílo, takže opustili dobový ideál, pokud skutečně byl, a zpodobili jej celkem mimesí podle skutečnosti. Raně klasická výtvarná mluva byla rozmanitější než v době vrcholné klasiky a proto je možno, že někteří mistři tvořili portréty značně blízké dané skutečnosti. Nerozhoduje, že podobné realistické zaměření jiných portretů z té doby je řídké. Není proto nutno souhlasiti s Bianchi Bandinellim,⁷⁹ jenž nevěří, že by hermovka svědčila pro tak časný vznik portretu. Jest to výjimka, ale ne osamocená, jak se říká dále.⁸⁰ Není také možno souhlasiti s Weberem, jenž shledává v těchto rysech jistou těžkopádnost, kterou připisuje na vrub římského kopisty, jehož shodný rukopis vidí také na bustě „Hippokrata“ z Ostie a na jiných replikách.⁸¹ Práci kopistově můžeme s Curtiem⁸² připsati jen některé jednotlivosti v tváři, jako podání očních víček a stín nad nimi, změkčení rysů v okolí očí a hlubší jejich vsazení, poněkud přehnaně zesílenou vrásku nad kořenem nosu a na čele.

Důvěru, že můžeme zde shledávat autentické rysy Themistokleovy, budí ta okolnost, že busta nemá přílbu a že je v ní dosti jednotlivosti fysiognomie značně individualisovaných. Jsou to: nízké široké čelo, vytažené obočí, přímo a výrazně hledící oči, velká ústa, hustý, málo upravený vous (forma nosu není při jeho porušení zcela určitá) a statnost postavy, jak lze souditi podle mohutné šíje.

Pro chronologické zařazení originálu této hermovky nám chybí bezpečně vnější opory a nedá se s určitostí provésti pro žádné časové období z Themistokleových životních situací nám známých. Proto názory o tom jsou rozdílné.

Máme-li však na mysli zjištěné znaky, svědčící pro období přísného stylu, je možno pomýšleti na dobu před Themistokleovým ostrakismem (r. 471). Historické okolnosti té doby ovšem nesvědčí pro to, že by mu tehdy byla zřízena veřejná socha. Ostatně podle zprávy u Demosthena (c. Aristocr. 196,

p. 686) je zřejmo, že současní Athéňané nezřídili v době válek řeckoperských sochu ani Miltiadovi ani Themistokleovi (οὐ χαλκοῦς ἴστασαν). Šlo by proto spíše o votivní sochu soukromou ve svatyni Artemidy zv. Aristobule, vystavené Themistoklem ve čtvrti Melite, o které se zmiňuje Plutarchos (Themistokles 22). V této asi nevelké soše (εἰκόλιον) byl zpodoběn jako skutečný hrdina i na pohled a tedy idealisován (φαίνεται τις οὐ τὴν ψυχὴν μένον, ἀλλὰ καὶ τὴν ὄψιν ἠρωικῶς). Její odstranění by nepřivodil ani ostrakismos.⁸³

Jiný hledají vzor pro hermovku v soše Themistokleově v Magnesii, jejíž celkový vzhled dochovala mince z doby Antonina Pia.⁸⁴ Jak připomíná Rodenwaldt, byl by portret Themistokleův v Řecku z důvodů politických a pro obecný postoj vůči individuálnímu portretu nemožný, ale přípustný byl v okrajové oblasti maloasijské. Proto odvozuje její vzor podle heroisovaného typu dochovaného na mincích, jež kolem r. 460 vytvořil některý mistr ionský.

Kdo uznávají druhou redakci portretu ve 4. stol., odvozují hermovku ze sochy, jež podle svědectví Pausaniova (I, 18, 3) byla zřízena Themistokleovi a Miltiadovi v prytaneiu athenském.⁸⁵

Vzhledem k rysům raně klasickým je možno klásti originál portretu do doby před r. 470 nebo kolem r. 470.⁸⁶ Není známo, kdo byl tvůrcem podobizny, ale byl to patrně umělec vedoucí. Hafner⁸⁷ se pokusil uvést dílo v souvislost s jménem Myronovým. Hermovka je svědkem, že v první polovici V. století byly v řeckém portretnictví tendence individualisující, po případě i jako spodní proud.⁸⁸ Je významným dokladem pro určení doby vzniku řeckého portretu, ovšem na otázku o jeho počátku ani tato podobizna ani Miltiadova nedávají odpověď naprosto jasnou.⁸⁹

Do téže řady je možno klásti portret muže, patrně významného, jak se dá souditi podle množství dochovaných replik — je jich pět, které byly donedávna interpretovány jako podobizna neznámého Římana nebo císaře Iuliana na základě busty v museu kapitolském v Římě, jež je označena nápisem, ovšem až středověkým.⁹⁰ Pozornost k těmto pěti mramorovým replikám, majícím mnohé rysy shodné, obrátil H. P. L'Orange⁹¹ a pokusil se identifikovati je se jménem Pausania, vítěze nad Mardoniem u Platají (r. 479), jehož podoba nebyla dosud známa.

Jsou to: hlava v Národní galerii v Oslo, méně dobře dochovaná (obr. 1, 2, 3), busta v museu kapitolském, označená středověkým nápisem, bezvýznamným pro její určení (obr. 4), a hermovka v témž museu (obr. 5), jež mají společné znaky a tvoří tak jednotnou skupinu. Další dvě, busta v museu kapitolském (obr. 6) a dobře dochovaná hlava na novodobé hermovce v museu neapolském (obr. 7) mají některé rysy odlišné i mezi sebou. Jde vesměs o kopie z doby císařské.

Mohutná hlava staršího muže na silném krku má pevnou stavbu a její lícní kosti zřetelně pronikají tvářemi poněkud vpadlými. Čelo je rozryto vodorovnými vráskami, zvláště nad očima, a nad nosem zářezy svislými. Oči pod výrazným obočím hledí zpřímá a na hlavě v Oslo mají podoční vátky značně prohloubené. Ústa vroubí vous pod nosem, bradu a tváře kryje plnovous. Vous pod bradou je stočen v neobvyklý uzlovitý útvar, který přispívá jako pomůcka k identifikaci hlavy. Vlasy prostě sčesané do čela, nad nímž se rozbíhají na dvě strany, jsou podobně jako vousy mělce plastické a svědčí pro originál z bronzu. Přes levé rámě splývají svislé záhyby přehozeného šatu, chlaimy. Je-li to úprava draperie podržená z originální sochy, je možno souditi, že socha podávala postavu jinak nahou.

Útvar hlavy s jejími obdélnými obrysy při pohledu zpredu i se strany připomíná formu hlavy Aristogeitonovy nebo Themistokleovy. Výraz energické

tváře a plné akční síly, jež se projevuje i v natočení hlavy, je příznačný pro období řeckoperských válek, jak akcentuje L'Orange.⁹² Podání vlasů je blízké traktování kadeří u Heniocha z Delf, kde je však dobový styl starší,⁹³ po případě u Idolina nebo Polykleitova Doryfora, jež se však jeví mladší. Úprava vousů pod nosem se stočeným knírem na obě strany v tupém úhlu a zastržení jejich na bradě připomíná módu vousů u hlavy Aristogeitonovy ve Vatikáně nebo u busty Themistokleovy,⁹⁴ ne tak už na hlavách některých postav Diova chrámu v Olympii, mimo celkový dojem.⁹⁵ Lze shledávat i určité reminiscence v podání vousu, jak se jeví u hlavy stratega v Mnichově.⁹⁶ Jinak však je zde u prvních tří dokladů úprava vousu v jednotlivostech dosti svérázná. Spíše lze uvést jako blízko příbuzné provedení vousu na tváři a bradě Dia od Artemisia.⁹⁷ Provedení draperie, splývající s levé paže, připomíná souběžné záhyby vertikální, jak jsou známy na př. u Oinomaa ve východním štítě Diova chrámu v Olympii⁹⁸ nebo u Aristogeitona. Také Miltiades má plášť na levém rameni (srov. výše).

Pro určení doby vzniku originálu těchto kopií, který byl patrně bronzový, významné jsou formální znaky shodné s uvedenými plastikami z doby přísného stylu, ale v stupni o něco pokročilejším, než jak jej představují plastiky olympijské. L'Orange⁹⁹ shledává v podání vousů a ve formě úst příbuznost s portretem Anakreonta, datovaným kolem r. 450 (srov. níže).

Pokud se týká identifikace ikonografické, zdá se, že tu jde o stratega nebo politika; nasvědčuje tomu celkový vzhled tváře a energické natočení hlavy. Sotva by bylo lze pomýšleti na filosofa nebo básníka, pro něž je příznačný vzhled spíše kontemplativní. Zvláštním osobním znakem je zde stočení vousu na bradě v spirálovitý uzel, pro nějž není v řeckých památkách analogie, zato jsou podobnosti, jak ukázal L'Orange,¹⁰⁰ s podobiznami králů nebo satrapů perských. Je proto pravděpodobné, shledávat zde osobní rysy význačného vojevůdce ve válkách řeckoperských, vítěze v bitvě u Plataj, jenž podle svědectví Diodorova (XI 44, 5) si osvojil perský způsob života a luxusní jeho zvyklosti (*περσική τροφή*), takže nosil i perský šat a měl kolem sebe stráž z Peršanů a Egypťanů. Zdálo by se nepravděpodobné, že byla zřízena socha pánovitému králi, jenž chystal převrat pomocí heilotů a byl ve spojení s Peršany, pro něž byl obžalován z velezrady.^{100a} Ale vysvětlení, jak se zdá, poskytuje Diodoros (XI, 45) a Thukydides (I 134), jak upozornil L'Orange.¹⁰¹ Oba se zmiňují o příkazu věštiny delfské dáti do svatyně Athény Chalkioikos, v níž Pausanias zazděn zemřel hladem (r. 468), dar na usmíření bohyně. Příkaz splnili spartští tím, že věnovali do svatyně dvě bronzové sochy Pausaniovy, jež vedle oltáře viděl ještě v II. století n. l. Pausanias (III, 17, 7). Poněvadž pravděpodobně uplynula nějaká doba, než se spartští podřídili delfské věštině, je možno klásti vytvoření těchto soch, jež mohly být vzorem pro naše kopie, asi kolem r. 460. L'Orange předpokládá l. 460—450. Avšak sdělení Diodorovo neukazuje na tak dlouhý časový interval od smrti Pausaniovy. Tvůrce byl asi někdo z mistrů dorských, z některé školy peloponeské.¹⁰² Tato zjištění nepřekračují ovšem hranice pouhé pravděpodobnosti, ale uvedený portret se dostává přece z okruhu anonymity.

Je tedy možno si představit, že v době přísného stylu byly některé portréty vytvářeny podobné uvedeným dokladům. Tyto rané portréty zachycují spíše prostou vnější individualitu člověka, než aby postihly celou osobnost psychickou. Nebyly ještě ani podobiznami fysiognomickými ani psychologickými, ale určité osobní znaky patrně mají. Jsou to však více než první a nejjisté

náběhy k příštímu portretnictví, jak se domníval Pfuhl,¹⁰³ jsou značně blízké skutečnosti a nelze je hodnotiti jen jako typy idealisované. Ostatně se v rané době klasické projevuje zájem o fysiognomická pozorování individuálních zvláštností, jak dosvědčují na př. některé postavy ze štítů Diova chrámu v Olympii. Jsou to buď postavy služebné a nižší společenské úrovně, na př. věstec z východního štítu, který má rysy značně individuální a velmi osobní, vytvořené ze znalosti skutečného člověka. Nebo jsou to bytosti pololidské a polozvířecí (kentauri záp. štítu v Olympii).¹⁰⁴

Recké umění asi v polovici a v druhé polovině V. století vytvářelo ideál tělesně a duševně vyrovnané osobnosti, od níž odmýšlelo vše ošklivé a neharmonické, nepřálo podání individuálních rysů a přepracovávalo je k dosažení ideálního typu. Umělecká forma je výsledkem výběrové činnosti, s níž umělec třídil dojmy z dané skutečnosti, než jim dal definitivní tvar, který by bylo možno vložit do rámce uznaných norem. V této době, kdy výtvarnou práci ovládají idealisované typy, které jsou však diferencovány a liší se i podle uměleckých škol a umělců, není snadno určití podobiznové rysy individuální od rysů obecných, ačkoliv i zde lze zjistiti úsilí podati typy odlišné od klasické formy. Vidění fysiognomických znaků je doloženo na př. na podání pololidských a polozvířecích bytostí, jak dokládají fysiognomicky diferencované hlavy kentaurů na jižních metopách Parthenonu.¹⁰⁵ V řadě těchto hlav jsou obličje s odlišnými fysiognomickými detaily a tím i s celkovým výrazem, které z nich tvoří individuality, i když sotva lze je chápat jako určité podoby žijících lidí. Je zásluhou Feidiovou, že vymohl takto individuálnímu aspektu člověka právo existence ve výtvarném umění.

Lze naléztí aspoň jednotlivé doklady portretní plastiky, jež tvoří další nutný přechodný stupeň ke skutečnému portretu ve IV. století.

S lehce osobně zabarvenými rysy se jeví mramorová socha v nadživotní velikosti básníka Anakreonta v glyptothece Ny Carlsberg v Kodani (obr. 5), kterou bylo možno identifikovati podle hermovky v museu paláce konservátorů na Kapitoliu v Římě, jež je označena nápisem.¹⁰⁶ V ní se obecně shledává římská kopie (z II. století n. l.) bronzové sochy, kterou podle sdělení Pausaniova (I 25, 1) jako anathematický dar věnoval na athénskou Akropoli asi Perikles, s jehož otcem Xanthippem, vítězem nad Peršany u Mykale, byl básník spřátelen stejně jako předtím s Polykratem samským a s rodinou Peisistratovců.

Hlava je dochována v devíti replikách, z nichž je vedle kapitolské v dobrém provedení význačná zvláště hlava berlínská.¹⁰⁷ Básník je podán v herojské nahotě, jen krátký přehoz přes obě ramena mu splývá pod oběma pažemi v celkem souběžných zešíkmených záhybech k pravému a níže k levému boku. Je zpodoben, jak zpívá, máje hlavu poněkud nakloněnou k levému rameni a nepatrně dozadu, ozdobenou stužkou a jsa plně pohřížen do světa tónů. V levé ruce držel lyru, v pravé plektron pro úder na struny.¹⁰⁸ Tak se objevuje básník na mineích ostrova Teu označen nápisem.¹⁰⁸ To by bylo v souhlase s popisem Pausaniovým (τὸ σχῆμά ἐστιν ἄνθρωπος ἀν ἐν μέσῳ γένειοιο ἀνδράσανου), jenž interpretoval tento postoj a výraz jako charakteristický pro básníka zpívajícího v opojení při symposiu. Zde však je to plně ovládnutí a důstojná zdrženlivost. Postižena je veselá životní moudrost služebníka mus, jenž při svém stárnutí zůstává mlád. Také postoj s širokým nakročením pravé nohy je pevný. Pojetí i podání se jeví v duchu umění doby Perikleovy a, jak se zdá, zvláště umění okruhu Feidiova. Stáří je naznačeno zcela tlumeně, neboť postava je statná, bez rysů vyčerpání věkem. Hustý vlas a plnovous pravidelně členěný ukazují spíše na mladý mužný věk. Jsou tu ušlechtilé rysy, jež při své typovosti mají určité náznaky individualnosti: dosti velká ústa, vroubená pod nosem vouskem, který tvoří po obou stranách vlnitou linii, stočenou dolů mírně na stranu, plně tváře, jasně, široké čelo bez vrásek. Krásný muž v plné síle, s atleticky propracovaným tělem,

s výrazem optimisticky přívětivým a plným mocného vnitřního vidění, je spíše obraz umělecké povahy než jeho fyzického zjevu. Je to spíše Anakreon-básník než Anakreon-člověk, idealisovaný portret charakterový ve stylu feidiovské klasiky, ne skutečný portret osobní. Je tu možná rekonstrukce umělecké individuality podle tradice do té doby udržované. I když se dá připustiti jakási licentia glyptica, neplatí tu asi Pliniovo „pariunt desideria non traditos vultus“, neboť léta jeho života a tradice o něm nebyla příliš vzdálena od vytvoření portretu (zemřel nedlouho po bitvě u Salaminy). Tato typisovaná pravdivost, jež není asi ze zcela volné fantasie, je tak přesvědčivá, že podléháme dojmu skutečné podoby. I můžeme tu s Picardem¹⁰⁹ shledávati doklad portretu polorealistického. Dochována na soše infibulace, užívána u Řeků pro zachování hlasu u herců a zpěváků, by svědčila o tendenci krajně realistické, ale zdá se detailem příliš naturalistickým a pro dobu originálu sotva myslitelným. Charakteristika osobnosti je zde podána celou postavou, držením těla, příznačným posuňkem i atributem. Portretní socha byla obvyklou formou řecké podobizny, husta a hermovka jsou zkratky portretu, výtah z něho.¹¹⁰

Původce díla není znám a pokusy o jeho určení vyznívají nejednotně. Někteří badatelé připisují originál sochy Kresilovi,¹¹¹ jiní Feidiovi¹¹² nebo jej řadí do okruhu Feidiova,¹¹³ jiní jej připisují Pythagorovi,¹¹⁴ po případě Alkamenovi.¹¹⁵ Je však asi nutno zatím se zdržeti pojmenování skutečného tvůrce archetypu, i když mnoho mluví pro okruh Feidiův,¹¹⁶ a spokojiti se s datováním asi do polovice V. století.

Do téže asi doby jako portret básníka Anakreonta zařadil C. Blümel¹¹⁷ originální anonymní portretní hlavu berlínského musea, jež má, jak se zdá, méně individuálních rysů, ale není bez nich.

Představuje staršího muže s podlouhlým obličejem, jeho pracně stylisovaný plnovous kryje tváře, podané bez výraznější modelace, a vroubí poněkud masité rty hluboko položených úst a splývá na silně vystupující bradu. Vous i vlasy, jež v bohatém proudu sahají do polovice čela jinak nečleněného, jsou pracovány v plochem, nechlubokém reliéfu a celkem povšechně, ale měkce a živě. Tváře a čelo jsou provedeny jednoduchým modelováním. Lehký sklon hlavy k pravé straně a poněkud kupředu dodává celé fysiognomii značnou životnost. Dojem skutečnosti posiluje podání očí, jež jsou poněkud sešikmeny a mají masitá víčka, uši jsou formovány měkce, ale levě dosti neobratně. Hlava byla součástí sochy (výška i s krkem a s částí hrudi 33 cm, šířka hlavy 17 cm, výška 16 cm) snad náhrobní nebo čestné.

Srovnáním s jinými doklady z raně klasického období, na př. s Myronovým Diskobolem, s nímž má analogickou modelaci vlasů, dospěl Blümel¹¹⁸ k zařazení originálu asi do let 450—440. Pro toto datování by svědčila, tuším, i podobnost s hlavou kentaura na jižní metopě Parthenonu.^{118a} Anakreon a tento portret neznámé osobnosti, který však není tak individuálně pracován, tvoří přechod od portretu doby přísného stylu k bustě Perikleově (srov. níže).

Asi do posledního desetiletí první poloviny V. století lze klásti originální bronzovou hlavu v rozměrech menších, než je poloviční životní velikost (10,2 cm), nalezenou r. 1926 v Apollonově svatyni v Kyreně, kde je uložena v tamním museu.¹¹⁹

Přes korodovaný a oxydovaný povrch je celkem dobře dochována (obr. 7). Byla částí sochy a představuje muže v plné věkové zralosti, s vážně důstojným vzhledem, s pravidelně formovanou hlavou protáhle oválnou, s orlím nosem a s plnovousem. Jeho bohatý vlas, pracovaný s mírnou plastičností, se nad čelem rozbíhá na obě strany ve shodných celkem vrkočích a je sevřen taenii. Ta naznačuje buď vítěze v závodech, jak soudil C. Anti¹²⁰ a po něm jiní, nebo je odznakem vládařské moci.¹²¹

Pozoruhodné jsou zde rysy osobnosti, které působí dojemem přepisu věrně podle skutečnosti: poněkud vpadlé tváře, tvrdá ústa s dolním rtem značně vystupujícím a s horním individuálně formovaným; také uši výrazně naznačené mají své zvláštnosti, jsou široké a otevřené. Modelace čela a tváří je značně naturalistická. Dojem osobních rysů byl by

pro nás ještě přesvědčivější, kdyby byly dochovány oči. I nepatrný zbytek zelenkavé skelné pasty, zbylý v levém oku, dodává výrazu značné životnosti.

Pro identifikaci hlavičky se nedostává žádných bezpečných opor, neboť chybí nápis, který bývá nejspolehlivější základnou pro ikonografická určení. Většinou se hypoteticky soudí na některého člena kyrenské vladařské rodiny, snad Arkesilaa IV., posledního krále kyrenského (470—450), jenž zvítězil v jízdních závodech v Delfách r. 463 př. n. l. a jemuž věnoval Pindaros dvě ódy (Pyth. IV. a V.) na oslavu jeho vítězství.¹²²

Přijmeme-li identifikaci hlavičky s Arkesilaem IV. nebo i s jiným členem této královské rodiny, podává se její datování před rok 450, kdy vláda této rodiny skončila. Naturalismus v podání čela i tváři vedl Laurenziho¹²³ k tomu, že kladl portret o něco níže, až do let kolem 440, protože se mu provedení jeví příliš pokročilé na dobu před polovicí V. století; z důvodu této chronologie vylučuje identifikaci s Arkesilaem IV. Do druhé polovice V. století klade portret i Schweitzer.¹²⁴ Toto datování však, jak se zdá, je poněkud pozdní. Jako původce díla označil L. Curtius¹²⁵ Polykleita, připouští to i Picard. Tomuto přičení je, tuším, na závalu, že technika lití není zvláště jemná. Hekler¹²⁶ a Schweitzer¹²⁷ jej pravděpodobněji řadí do okruhu polykleitovského, pro nějž svědčí matematická přesnost, střizlivost forem a podání vlasů. Jinak se pomýšlí na některou školu peloponeskou.¹²⁸ Hekler¹²⁹ pokládal hlavičku za nepochybnou práci sikyonskou, ale důvody neuvádí.

Polykleitos, jehož činnost se klade asi do let 460—420,¹³⁰ vytvořil v r. 431 př. n. l. podobiznu inženýra Artemona z Klazomen. Je to jediný od něho literárně dosvědčený portret.¹³¹ Artemon prokázal platné služby Perikleovi r. 440—439 při obléhání Samu. Protože Polykleitos přišel do Athén asi v l. 435—430, měl možnost poznati Artemona osobně. Lze proto míti za to, že vytvořil jeho podobiznu podle skutečnosti a že jí dal určité osobní znaky. Podobu Artemonovu byl nakloněn shledávati Hekler v mramorové portretní hlavě muže v Národním museu athénském, nalezenou v Amyklaiu.¹³² Poukázal na matematicky přesnou stavbu hlavy a střizlivé podání forem, jež jsou blízké rysům na hlavičce z Kyreny, a na traktování vlasů nad čelem a v části hlavy za ušima, které připomíná polykleitovské rysy známé z polykleitovského typu Herma Boboli ve Florencii a hlavy v Bostoně.¹³³ Poněvadž lze těžko prokázati tuto identifikaci, je nutno se spokojiti s Heklerem aspoň s pravděpodobností zjištění polykleitovského portretnictví u tohoto neznámého muže, jehož fyziognomické rysy (oči, tváře, ústa) se jeví pracovány značně individualisovaně.

Význačným svědkem portretnictví druhé poloviny V. století je zvláště Perikles, jež vytvořil jeho současník Kresilas (obr. 8). Tato portretní socha Perikleova byla na athénské Akropoli ještě v době Pausaniově (I 25, 1). Máme z ní dochovánu jen horní část v tvaru hermovky v pěti římských kopiích (v Britském museu, v Berlíně, ve Vatikáně, ve sbírce Barracco v Římě a v Mnichově) a snad část původní base s nápisem, na níž socha stála, možno-li neúplně dochovaný nápis vztahovati na Periklea.¹³⁴ Z nich je nejlepší hermovka v Britském museu, ověřená nápisem, jehož ráz písma ukazuje k I. století př. n. l.¹³⁵

Umělec měl možnost tvořiti přímo podle modelu. K vytvoření portretu z fantazie se uchýlovali výtvarníci, jak to praví Plinius (n. h. 25, 29), jen v případě, že podoba nebyla nějakou tradicí dochována. Slavný státník byl podán v typu mužné krásy, v němž jsou individuální rysy a zjištěná fyziognomická skutečnost vědomě podřízeny uměleckému požadavku klasické normy. Indi-

vidualisovanému podání byly v této době stanoveny určité hranice eticko-estetickým postojem k portretu, který měl podávat i rysy krásné nebo jen lehce se odchyloující od ideálu krásy. Soudobé umění bylo ve službě ideálu člověka tělesně i duševně harmonického a odsouvalo vše, co se tomuto ideálu vzdalovalo nebo bylo s ním v disharmonii. Individuální a pravdivé je nahrazeno obecným a umělecky přetaveným.

Přes tuto idealisaci, kterou zdůrazňuje i antický svědek Plinius (n. h. 34, 74), podle něhož Kresilas zvýšil vznešenost svých modelů kouzlem svého umění (nobiles viros nobiliores fecit), nelze neviděti určité osobní prvky tělesného i duševního habitu Perikleova. Rysy fysiognomie jsou zcela pravidelné a mají být pravděpodobně výrazem duševních hodnot, v nichž se mísí rozhodnost s mírností, síla, plnost života a zdraví a projevuje se etická nadřaděnost, povahová ráznost, vznešená a při tom lidsky prostá důstojnost, morální jas a takřka olympský klid. Ani znaky stáří nejsou bez idealisujícího ztlumení; je tu jen několik vrásek na klidném čele.

Avšak i když portret Kresilův podává idealisovaný typ svého modelu, v němž fysiognomická věrnost tváře a osobně charakterisující prvky jsou zatlačeny typicky krásným, můžeme mít za to, že jsou v něm přece zachyceny jednoduchými prostředky tyto osobní zvláštnosti Perikleova vzhledu: úzká hlava a její sklon k levému rameni, patrný jen na hermovce v Britském museu a příznačný pro Perikleia mezi současnými osobnostmi athénskými, dále úzký kořen nosu, jehož profilová linie činí s čelní tupý úhel, pokožka tváří těsně přiléhavá k lícní poněkud vystupující kosti, nepatrně vpadlé tváře, podlouhlé úzké, ale dosti velké oči s těžkými víčky, s mírným pohledem a s nádechem resignace, výrazné koutky lehce pootevřených širokých úst, plný masitý dolní ret a úzký horní, krátké kučeravé husté vlasy a přistřižený plnovous, měkce modelovaný a přiléhající na bradě, tvářích a skráních, s vyhlením u dolního rtu a částečně nad středem horního. Těchto několik charakteristických rysů, zcela šetrně roztroušených po fysiognomii obličeje, snad právě podává to podstatné a individuální na jeho osobnosti. Hlavu kryje korintská dozadu zvednutá přilba, jež naznačuje jeho funkci stratega, kterou zastával po patnáct let (od r. 445). Zdá se, že je to pro nás časově první doklad zpodobení stratega v přilbě.¹³⁶ Možná tak souditi po nálezu busty Miltiadovy a Themistokleovy, jež jsou bez přilby (sr. výše). Tuto novotu vysvětluje Plutarchos (Perikles 3) důvody estetickými. Přilba měla zakrýti protáhlý, nepravidelný tvar jeho hlavy (*προμήκη, ὡς τὴν κεφαλὴν καὶ ἀσυμμετρον*). Sám však poznamenává, že ne všechny jeho portrety jsou s přilbou. Byly tedy i portrety bez ní (*εἰκόνας αὐτοῦ σχεδὸν ἄπασχι*), kde byl patrně zpodoběn v běžném občanském šatě jako politik. Bernoulli¹³⁷ označil Plutarchovo vysvětlení za pozdější dedukci, také Picard¹³⁸ a A. Salis¹³⁹ jí nevěří. Soudím však, že není důvodu vylučovati tento druhotný úkol přilby, to jest zakrýti anomálii stavby Perikleovy hlavy, ač hlavním důvodem k charakterisačnímu užití přilby mohla být jeho dlouholetá činnost jako athénskému stratega. Možná, že byl oděn i v pancéři, v krátkém kabátku a v plášti, neboť originální výtvar Kresilův byla socha.¹⁴⁰

Kresilas byl svým způsobem novátor, ale jeho generace kladla ještě váhu na typické rysy ve fyzickém zjevu portretovaného, ne tak na charakteristiku individuální. Jeho idealisující směr však, který zdůrazňuje Plinius, je dokladem, že už nebyl v jeho době obecný a že je právě příznačný pro Kresilu. Přesto je i u něho, jak patrně, dosti rysů převzatých přímo ze skutečnosti,

neboť jeho doba, jak poznamenal již Klein,¹⁴¹ byla laděna realisticky. Zcela uspokojivý obraz skutečné podoby Perikleovy však ani tento portret nepodává, ale kryje se pravděpodobně v hlavních rysech s podobou, jak ji znali současníci a jak ji chtěl Kresilas vštípit do představy příštím generacím. Doba jeho vytvoření se klade do let po 440 př. n. l.¹⁴² Jen Hekler¹⁴³ jej kladl jako posmrtný kolem r. 420.

Portret Anakreontův a Perikleův ukazují nositele určitých společenských sil, ne jednotlivce, spíše představitele básnictví a státnictví, po případě řečnictví nebo vojenství v dané dějinné situaci. Všechno časové a individuální, jako stáří, životní osudy, jedinečné fysiognomické rysy, jsou prvky vedlejšími, neboť oba mužové jsou podáni v svěžím mužném věku, plném životní síly, a není v nich záznamů života hlouběji vrýsovaných do tváří a čela. Při idealisujícím rázu doby Perikleovy je v nich podán zjasněný obraz těchto osobností a patrně i psychologická jejich definice, aniž je porušena harmonie linií a vnější krása.

Že v době Perikleově bylo možno vytvořit podobu s portretními rysy, o tom svědčí, tuším, vypravování Plutarchova (Perikles 31, 2), podle něhož prý Feidias dal na reliefní výzdobě štítu Athény Parthenos autoportretní podobu starému muži, jenž se chystá vrhnouti kámen na svého protivníka, a Perikleovy rysy jednomu z bojovníků proti Amazonkám. Je to patrné na štítě sošky Athény Lenormant v Athénách a zvláště na fragmentu Strangfordském v Britském museu.¹⁴⁴ I když bychom soudili s jinými badateli, že zpráva je výmyslem ciceronů za doby římské, významnou skutečností je zde zřetelně individualisovaná postava starého muže, oděného v řemeslnickou exomidu, snad Daidala, ale podaná podle skutečnosti, jak se zdá nasvědčovatí mohutná lebka, daleko nad čelem lysá hlava, hluboko zasazené oči, krátký, silný nos, vysedlé lícni kosti, úprava vlasů a vousů. Tu by bylo možno shledávatí některé osobní rysy Feidiovy. Jde-li tu o nějaký portret, je právě zajímavý svou blízkostí k realitě a rysy nijak nelichotícími modelu.

V podání individuálních rysů byla podobizna Perikleova překonána současným asi glyptickým výtvozem Dexamenovým, který ukazuje pokročilejší realismus ve volném pojetí celkové formy a v pečlivé registraci osobních jednotlivostí.¹⁴⁵ Portret muže na gemmě signované Dexamenem, jenž pracoval v Athénách, a chované v Oxfordě ve sbírce Lewes House, ukazuje tyto hlavní osobní rysy: vysoké, zpět ubíhavé lysé čelo, hluboko položené oči, velký výrazný nos s akcentovanými nozdrami, krátký vous na prognaticky vyčnívající bradě, řídký vlas. Třebas ani zde nejsme jisti, že všechny prvky jsou podle skutečnosti, neboť jsou zřejmě zjednodušeny, přece asi vyjadřují hlavní znaky, podávající lidsky prosté tahy dobrosrdečné občanské tváře neznámého Athénana, v celkové věrnosti, bez zkrašlování. Pfuhl¹⁴⁶ poněkud podcenil význam individuálních rysů na tomto drobném portretu. Jeho malé rozměry přirozeně nedovolovaly detailnější vypracování jednotlivostí fysiognomie, ale úsilí o realistické postižení osobních znaků a střízlivá věcnost jsou zde patrné. Snad je to možno přičísti ionskému původu Dexamena, jenž pocházel z ostrova Chiu.¹⁴⁷

V ionské oblasti maloasijské, hospodářsky dříve rozkvetlé, byly realistické portrety pravděpodobně častější a objevují se i dříve než ve vlastním Řecku. Souvisí to asi s jiným hodnocením významných jednotlivců. Svědkem jsou v posledních desetiletích V. století mince perských satrapů, jejichž podoby jsou daleko individuálnější než jinde v řeckém světě. Ukazují to na příklad mince kyzického satrapy Farnabaza (v Berlíně) a Tissaferna z Kolofonu

(v Londýně) a jiné z Kyziku (v Berlíně).¹⁴⁸ Jejich portretní hlavy mají zřetelné osobní znaky, působící dojmem silně realistickým. Ikonografická individualisace se zde neomezuje jen na popis vnějšího vzhledu (rysy stáří, nehezké tváře, ztučněním silný krk a j.), neboť sem pronikla i psychologická intonace.¹⁴⁹ Dexamenův výtvar a uvedené mince satrapů svědčí o rychle postupujícím pronikání realismu koncem V. století.¹⁵⁰

Možná již na konci 5. století nebo na rozhraní V. a IV. století, ale zvláště v prvních desetiletích IV. století př. n. l. byl činný velký mistr realistického portretu Demetrios z attického demu Alopeke. Známe jej jen z literárních zpráv starověkých, které ho označují jako tvůrčího umělce, jenž patří k nejosobitějším řeckým portretistům. Quintilianův soud o něm (Institut. orat. XII 10, 9) svědčí, že Demetrios zašel v úsilí o pravdivé podání příliš daleko (nimius in ea sc. veritate reprehenditur), při čemž mu šlo spíše o podobnost s modelem než o krásu (fuit similitudinis amantior). V souhlase s tímto úsudkem je hodnocení Lukianovo (Filopseud. 18), jenž ho nazval tvůrcem lidí (ἀνθρωποποιός), což je patrně označením jeho realismu v době, oddané ještě traktování idealistického. Žádné z jeho děl, o nichž mluví starověké zprávy, není s určitostí dochováno. Svědkem jeho činnosti je vedle literárních zmínek pouze několik jeho signatur na dochovaných soklech soch. I určují se některé jeho výtvarny známé z literatury jen domněnkou. Není však průkazného zjištění, jež by dovolovalo tyto hypotetické identifikace s bezpečností potvrditi. O činnosti a uměleckém profilu tohoto portretisty vydal studii K. Majewski,¹⁵¹ jenž rozmožnil repertoár děl mu připisovaných; označuje ho za tvůrce uměleckého portretu naturalistického.

Hlavní novotou Demetrioovu asi bylo, že jako první dovedl oceniti i disharmonické náhodnosti vnějšího zjevu, jež vyjádřil jako nutný výrazový přízvuk pro charakterový obraz svého modelu a podával jej pravdivě, bez idealisace. Je to pravděpodobně vědomá reakce na feidiovský idealismus, která možná souvisí se změnou názorů koncem 5. stol., kdy vlivem sofistů se pozornost obrátila k jednotlivci. Tomu se nemohli vyhnouti ani výtvarníci. Mezi Demetrioovým realismem a tendencemi jeho doby není takového rozdílu, jak se obyčejně soudí.¹⁵² Jeho úsilí jako průkopníka realistického portretu nebylo úplnou a překvapivou novotou, neboť jsou tu předchozí přípravné stupně k němu, ale představuje úplný úspěch individualismu proti směru typisujícímu, realismu až verismu proti feidiovskému idealismu.

V první polovici IV. století máme již řadu podobizen, které se zdají býti výrazem tendencí díla Demetrioiva. Ukazují individuální znaky již celkovým pojetím a pečlivým registrováním osobních zvláštností a vnějšností odpozorovaných na modelu. Tím byly položeny základy k realistickému portretu doby helenistické.

Shrnuji: Realistický portret řecký nevznikl najednou, ale zvolna a postupně. Jsou náznaky a sledovatelné stupně přípravy a cesty k němu patrně už od doby archaické. Myšlenka portretu nebyla cizí té době, i když určujícím momentem byly to do značné míry zřetele kultovní. Stačí poukázati na akropolské kory, jež přes svou typovost mají určité prvky tváří zřetelně individualisovaných. Také karikatury, jež jsou nositeli individuálních rysů, se objevují už v době archaické.

V rané době klasické, ne-li dříve, bylo řecké umění postaveno před problém, jak spojiti obecné rysy typu s pravdivostí daného individua. Řekové byli mezi prvními, kdo i výtvarně objevili individuum, ale nebylo to najednou,

nýbrž v postupném opatrném experimentování. Dělo se tím způsobem, že k obecně typickému se přidávaly jednotlivé příznačné prvky skutečnosti. Nebylo však souvislé individualisující a k realismu směřující tradice, byly jen jednotlivé pokusy o věrné zachycení fysiognomických rysů. Z počátku se vkládají individuální znaky i zcela zjednodušené, jaksi váhavě a s určitou opatrností, zvláště u podobizen významných osobností doby. Ale děje se to už aspoň od první polovice V. století. Jsou to portréty individuální, i když ne v přísném realistickém smyslu, ale s realistickým přízvukem ve fysiognomii. Ani při vládnoucím idealismu v druhé polovici V. století není pravděpodobné, že by se výtvarníci spokojili s rysy zcela všeobecnými, když už jde o podobizny význačných současníků. Úplná podobnost s modelem ovšem nebyla postulátem klasické doby, stačila podobnost v některém znaku osobním. Avšak problémy fysiognomické se řeší, činí se pokusy proniknouti od obecně krásného k osobně charakteristickému, ustupuje se od typického k individualitě. Jde o diferenciaci fysiognomického výrazu, prohloubenější psychologickou charakterisaci, i když některé prvky jsou nejen tlumeny, ale i potlačovány. Přes sklony k typisaci lze poukázati na tendence individualisující, jež uvolňují cestu ke skutečnému portretu. Než nabyl v portretnictví řeckém převahy směr realistický, bylo třeba pokusů o takové podání, ať to byly pokusy avantgardní, či se udržovaly od starších dob jako spodní proud. Portret doby klasické je zajímavější, než se zpravidla myslí. Vyjadřuje nejen charakter osoby, nýbrž i její zjev vnější tím, že podává fysiognomické znaky aspoň rysy hlavními.

Silně realistické rysy lze nalézt mezi portréty už asi koncem V. století a na počátku IV. století. Tehdy byl učiněn rozhodující krok ke skutečnému portretu zásluhou Demetria z Alopeke. Ale i ve vývoji portretu ve IV. století není náhlého zvratu ani příkladu ke skutečným formám modelu a podobiznové věrnosti, i v této době inklinuje portret stále k určité typisaci. Ani realistické portréty doby helenistické, jež znamenají obohacení a vystupňování duševního výrazu, nepostrádají stylisující idealisace. Ani helenistická podobizna nepostihuje přes množství individuálních jednotlivostí mnohostrannost vnějšího zjevu lidí, rozdílně od portretu římského, který se podřizuje danému modelu. Úplná shoda rysů s modelem nebyla nezbytným znakem řeckého portretnictví, v němž patrně nikdy nedošlo k přesnému přepisu dané skutečnosti.

Nemajice možnost kontroly dochovaného plastického portretu s modelem, při čemž se opíráme skoro vesměs o značně pozdější kopie římské, nesmíme hledati dokumentární věrnost osobních rysů a musíme se spokojiti s vědomím pouhé pravděpodobnosti. Jistoty plné nedosahujeme, neboť příležitostné literární zmínky o vzhledu portretovaných osobností jsou povšechné nebo zcela stručné a daleky toho, aby podávaly podrobný popis podle reality. Na pevnější půdě se pohybuje jen u portretů vládařů, na př. diadochů, kde pro určení lze použiti obrazů na jejich mincích. Pro mnohé podobizny platí Woltersův soud, že nemůžeme očekávati, že bychom měli jiné rysy uvedených osobností než ty, které si vytvořila pozdější antická doba, opírající se v příznivém případě o skutečný nebo domnělý portret doby starší.

POZNÁMKY

- ¹ L. F. 68, 1941, 148 n.
- ² Srov. A. Hekler, Forschungen u. Fortschritte 14, 1938, 148, Bildnisse berühmter Griechen, 1940, 9 n.; K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, 1943, 11; R. Bianchi Bandinelli, Storicità dell'arte classica, 1942, 92; R. West, Römische Porträt-Plastik, 1933, 9 n.
- ³ Röm. Mitteil. 32, 1917, 95—117.
- ⁴ Srov. E. Pfuhl, Anfänge der griechischen Bildniskunst, 1927, 5; L. Curtius, Die antike Kunst II, 1, 1938, 421; R. P. Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture, 1935, 8; L. Laurenzi, Ritratti greci, 1941, 84; Sieveking, Philolog. Wochenschrift 62, 1942, 642; B. Schweitzer, Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen, Berichte über d. Verhandlungen d. Sächs. Akad. d. Wiss., Phil. hist. Kl., sv. 91, seš. 4, 1940, 5 n., 7 a j.
- ⁵ Zeitschrift für bildende Kunst 62, 1928/9, 128 n.
- ⁶ Uv. kn., 18 n.
- ⁷ Uv. sp., tab. XI, XII.
- ⁸ Srov. Ch. Picard, Manuel d'archéologie grecque I, 1935, 419.
- ⁹ K. Schefold, uv. sp., obr. 9.
- ¹⁰ J. Frel, Počátky řeckého sochařství, 1951, obr. 40 a j.
- ¹¹ Frel, uv. kn., obr. 24.
- ¹² Frel, uv. kn., obr. 25 n.
- ¹³ Podle Plinia, n. h. 34, 16 statuas ... ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant.
- ¹⁴ Srov. Schefold, Bildnisse, 23.
- ¹⁵ Srov. Laurenzi, uv. sp., 83 n., Schefold, Bildnisse, 23.
- ¹⁶ Frel, uv. kn., obr. 43 n.
- ¹⁷ Über griechische Poträtkunst, 1894, srov. též W. Deonna, Du miracle grec au miracle chrétien I, 1944, 274, Dédale I, 1930, 540 n.
- ¹⁸ Srov. Schefold, Bildnisse, 22 n.
- ¹⁹ C. Blümel, Katalog d. Sammlung antiker Skulpturen, Berlin, II, 1, 1940, tab. 13—15; Laurenzi, Ritratti, tab. I, obr. 1: Bianchi Bandinelli, Storicità, tab. 32, č. 59; Schefold, Bildnisse, obr. 6.
- ²⁰ Uv. kn., 7, Arch. Anz. 59, 1937, 52, obr. 1—3.
- ²¹ Srov. R. Kekule, Die griechische Skulptur, 1922, 11 n., West, uv. sp., 11.
- ²² Anfänge, 2 n.
- ²³ Uv. sp., 153.
- ²⁴ Curtius, uv. kn., obr. 274; F. Gerke, Griechische Plastik in archaischer u. klassischer Zeit, 1938, tab. 37; Frel, uv. kn., obr. 59.
- ²⁵ Srov. G. Rodenwaldt, Forsch. u. Fortschr. 18, 1942, 90.
- ²⁶ Frel, uv. kn., obr. 67.
- ²⁷ Picard, Manuel I, 428, 646, Kekule, uv. sp., 12 n.
- ²⁸ Waetzold, Die Kunst d. Porträts, 1908, 75 n.
- ²⁹ Srov. E. Homann—Wedeking, Röm. Mitteil. 55, 1940, 196 n. s lit., B. Gräf, Athen. Mitteil. 15, 1890, 1 n.
- ³⁰ Picard, Manuel II, 1, 1939, obr. 1, 3; P. Ducati, L'arte classica, 1927, obr. 300, 301.
- ³¹ Srov. Hekler, Bildnisse, 1940, 16 n., Schefold, Bildnisse, 14, Bianchi Bandinelli, Storicità, 82.
- ³² Gnomon 4, 1928, 307.
- ³³ Revue des Études grecques 55, 1942, 275, pozn. 6.
- ³⁴ Nalezená base na athénské agorě patřící k tyranoktonům Antenorovým dá se podle epigrafických rysů zařadit až po r. 488 (srov. Amer. Journal of Archaeol. 44, 1940, 58, pozn. 2), druhé sousoší je z let 477/6; i lze soudit, že si byla blízká i podáním i komposicí (srov. Homann—Wedeking, Gnomon 27, 1955, 29 n.). O způsobu práce obou mistrů na jednom díle srov. F. Brommer, Mitteil. d. deutsch. Arch. Inst. 3, 1950, 87 n.
- ³⁵ Zobr. Frel, uv. kn. I, 80, Mon. Piot 4, 1897, tab. 15; Fouilles de Delphes IV, tab. 49 n., Gerke, uv. kn., obr. 103, 104, 105.
- ³⁶ A. Saláč, Nově objevená díla antického sochařství, 1930, tab. VI b, Curtius, uv. sp., II, 1, obr. 357, Jahrbuch 26, 1911, tab. I, str. 64, obr. 8.
- ³⁷ Srov. Picard, Manuel II, 1, 142 n. s lit.
- ³⁸ E. Buschor—R. Hamann, Die Skulpturen d. Zeustempels zu Olympia, 1924, tab. 23, 24, 70, 71, H. Butler, Die griechischen Köpfe, 1948, obr. 50, Schweitzer, Studien, tab. II, 10, 11, Frel, uv. kn. I, 95, 103, 104, 105.

³⁹ *Pfuhl*, uv. sp., tab. 11, Zeitschrift f. bild. Kunst 62, 1928—1929, 127 n. Na jiné individualisované tváře na keramice doby Kimonovy upozornil *E. Buschor*, Griech. Vasenmalerei, 1921, 181 n.

⁴⁰ Srov. *J. J. Bernoulli*, Griechische Ikonographie I, 1901, obr. 15, 16; srov. též *R. Kekule*, Strategenköpfe, Abhandl. d. preuß. Akad. d. Wissensch., Phil.-hist. Kl., 2. Abh., 1910, tab. 1, 2, 3.

⁴¹ Qui Persas bello vicit Marathonis in arvis
civibus ingratis et patria interiit.

Πάντας Μιλτιάδη τὰς ἀρν. ἔργα ἱραίν

Πέρσαι καὶ Μαραθῶν σὺς ἀρετῆς τέμενος.

A. A. 56, 1941, 403, Jahrbuch 68, 1953, 104, pozn. 3.

⁴² Abh. Berl. Akad., 1910, 39 n.

⁴³ Srov. *G. Lippold*, P. W. R. E. s. v. *Phidias*, sl. 1930, č. 11, *Pomtow*, Supplb. IV, s. v. *Delphoi*, sl. 1914 n., *E. A. Gardner*, A Handbook of Greek Sculpture, 1920, 280, *Hekler*, Die Kunst d. Phidias, 1924, 36, *Picard*, Manuel II, 1, 312.

⁴⁴ O problematice tohoto sousoší srov. *Picard*, Manuel II, 1, 312, pozn. 1, *J. Charbonneaux*, La sculpture grecque classique, 1943, 53, *Bernoulli*, uv. sp. I, 92, 1.

⁴⁵ Topographie von Athen, 1931, 314, pozn. 4.

⁴⁶ Srov. též *Fuhrmann*, A. A. 56, 1931, 404.

⁴⁷ Die Marathonschlacht in d. Poikile, 18. Winckelm. Progr., Halle, 1895, 27.

⁴⁸ Uv. sp. I, 91.

⁴⁹ *Furtwängler* a po něm jiní, na př. *Sauer*, Neue Jahrbücher 21, 1918, 371, tab. I, 1, sledovali rysy Miltiadiovy v portretní bustě v glyptothece mnichovské; *Hekler*, Die Bildnis-kunst d. Griechen u. Römer, 1913, tab. 1 b, *Laurenzi*, uv. sp., tab. II, č. 5, jejíž archetyp se datuje do let 490—480 př. n. l. pro rysy blízké ještě skulpturám ze štítů aiginských (srov. *Laurenzi*, uv. sp., 86 n., *P. A. Arias*, Jahrbuch 68, 1954, 106). Zde je ovšem hlava s korintskou přílbou. Rysy tváře mají přes typovost, jak se zdá, individuální jednotlivosti, ale odlišné od hermovky v Ravenně. *Laurenzi* vyloučil spojování této busty s Miltiadem i z jiného důvodu. O odlišném datování tohoto t. ř. Miltiada srov. *Pfuhl*, Anfänge, 11 n. s. lit.

⁵⁰ *Schweitzer*, Antike 17, 1941, 78; *Bianchi Bandinelli*, Storicità, 321, pozn. 70.

⁵¹ Critica d'arte 5, 1940, I, tab. 12; *Bianchi Bandinelli*, Storicità, tab. 33, č. 62, 63; *Scheffold*, Bildnisse, obr. 7; *Laurenzi*, uv. sp., tab. VII, č. 22, A. A. 56, 1941, 477 n., obr. 59—62, Antike 17, 1941, 77 n., obr. 1, 2, 4, Röm. Mitt. 57, 1942, tab. 5; *V. S. Sergejev*, Dějiny starověkého Řecka, 1952, str. 194.

⁵² *Kekule*, Griech. Skulptur, 163, *Bernoulli*, uv. sp., 95 n., *Laurenzi*, uv. sp., 94 n.

⁵³ *A. Baumeister*, Denkmäler d. klass. Altertums etc., 1888, obr. 1844, Athen. Mitteil. 21, 1896, str. 22, obr.; *P. Gardner*, New Chapters in Greek Art, 1926, obr. 23.

⁵⁴ Srov. *C. Friederichs—P. Wolters*, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke, 1885, č. 482, 483.

⁵⁵ Uv. kn., 181.

⁵⁶ Na podobné rysy upozornil u portretu t. ř. *Pausania H. P. L'Orange*, Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Ch. Picard II, 1949, 675.

⁵⁷ Antike 17, 1941, 78.

⁵⁸ Srov. Antike 17, 1941, 79, obr. 3, 4, *Bianchi Bandinelli*, Storicità, tab. 32, č. 60.

⁵⁹ Srov. *Fuhrmann*, A. A. 56, 1941, 105.

⁶⁰ Critica d'arte 23/24, 1940, 15 n.

⁶¹ Srov. *H. Bengtson*, Griechische Geschichte, 1950, 181 n., *Sergejev*, uv. kn., 199.

⁶² Berliner Museen, 1929, 86, obr. 3, A. A. 1940, 488 n., obr. 38.

⁶³ Röm. Mitt. 57, 1942, 78 n.

⁶⁴ *C. Blümel*, Röm. Kopien griech. Skulpturen d. V. Jahrh. v. Chr., tab. 25.

⁶⁵ A. A. 1940, 436, 1941, 476 n.

⁶⁶ Storicità, 79 n.

⁶⁷ Ber. d. Sächs. Akad. d. Wiss. 91, 1940, 51 n., Antike 17, 1941, 77 n.

⁶⁸ Srov. *Bianchi Bandinelli*, uv. sp., 89.

⁶⁹ Uv. sp., 79 n.

⁷⁰ Uv. sp., 94 n.

⁷¹ Gnomon 17, 1941, 483.

⁷² Uv. m.

⁷³ Revue d. Études grecques 55, 1942, 278, pozn. 7.

⁷⁴ Phil. Wochenschr. 62, 1942, 643.

⁷⁵ From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek 3, 1942, 202 n.

⁷⁶ *L'Orange*, Mélanges, 676, *Picard*, Manuel III, 1, 142.

- 77 Gnomon 27, 1955, 445 n.
 78 Rodenwaldt, Forsch. u. Fortschr. 18, 1942, 99 n., Köpfe, 22, pozn. 1, Schefold, uv. sp., 18.
 79 Storicità, 88, srov. Koch, Festschrift für F. Zucker zum 70. Geburtstage, 1954, 223.
 80 Srov. Boethius, uv. m., 219; Schefold, uv. sp., 18; Curtius, uv. m., 90.
 81 Gnomon 27, 1955, 445 n.
 82 Uv. m., 87 n.
 83 Srov. Curtius, Röm. Mitteil. 57, 1942, 91; Boethius, uv. m., 209, 223.
 84 Srov. Curtius, Röm. Mitteil. 57, 1942, 78 n.; Schefold, uv. sp. 18, 199, Koch, Festschrift, 223; Boethius, uv. m., 210; Rodenwaldt, F. u. F. 18, 1942, 90; Köpfe, 22, pozn. 1; L'Orange, Mélanges, 677 n.
 85 Schweitzer, uv. m., 81, srov. W. Judeich, Topographie von Athen, 1931, 314, pozn. 4; M. Bieberová, Amer. Journal of Archaeol. 58, 1954, 277 n.
 86 Hafner, A. A. 67, 1952, 101; Picard, Manuel III, 1, 142; T. Dohrn, Deutsche Literaturzeit. 1942, 987; L'Orange, uv. m., 676.
 87 A. A. 67, 1952, 100 n.
 88 Srov. Boethius, uv. m., 223; Curtius, Röm. Mitt. 56, 1941, 78 n.
 89 Srov. Arias, Jahrbuch 68, 1954, 105.
 90 Srov. Bernoulli, Röm. Ikonographie II, 3, 247 n.; Hekler, Bildniskunst, tab. 234 a; Pfuhl, Anfänge, tab. V, 3, 4.
 91 Mélanges, 668—681, obr. 1—7.
 92 Uv. m., 675.
 93 R. Hampe, Der Wagenlenker von Delphi, 1941, Denkmäler griechischer u. römischer Skulptur, tab. 786 n.
 94 Röm. Mitteil. 57, 1942, str. 84 n., obr. 3, 4, tab. 5, Berliner Museen 50, 1929, str. 80, obr. 3.
 95 Buschor—Hamann, Die Skulpturen d. Zeustempels zu Olympia, tab. III b, XXIII, XXIV b.
 96 Hekler, Bildniskunst d. Griechen u. Römer, tab. 1 b.
 97 Gerke, Griech. Plastik, 1938, tab. 107.
 98 Buschor—Hamann, uv. sp., tab. XIII.
 99 Uv. m., 676 n.
 100 Uv. m., 678 n.
 100^a Sergejev, uv. kn., 197 n., Bengtson, uv. kn., 175 n., 180 n.
 101 Uv. m., 679 n.
 102 Uv. m., 679.
 103 Anfänge, 7.
 104 W. Deonna, Dédale I, 342 n.; Schweitzer, Studien, 33 n.
 105 Schweitzer, Studien, 37 n., obr. 1—9, Rodenwaldt, Köpfe von den Südmetopen des Parthenon, 1948, tab. 1—21.
 106 Hekler, Bildnisse, tab. I, obr. 2; Laurenzi, Ritratti, tab. 48 c; Schefold, Bildnisse, tab. str. 65; Picard, Manuel II, 2, 1939, obr. 273; Bernoulli, uv. sp. I, tab. 8, 9; Ducati, L'arte classica, 1939, obr. 387; Antike II, 1926, str. 126, obr. 5; Freil, Feidias, obr. 17.
 107 Antike II, 1926, tab. 10; Hekler, Bildnisse, 45, pozn. 7; Schefold, Bildnisse, 64; S. Reinach, Monuments nouveaux de l'art antique 1, 1924, obr. 101.
 108 Srov. Schweitzer, Jahrbuch 54, 1939, 33 n., Studien, 37 n.; Rodenwaldt, Köpfe, 19 n.; Studniczka, Neue Jahrbücher 5, 1900, 174.
 108^a Baumeister, Denkmäler I, obr. 82, str. 89 n., B. V. Head, Historia numorum, 1887, 512.
 109 Manuel II, 2, 679, pozn. 6.
 110 Forsch. u. Fortschr. 20, 1944, 96 n.; Hekler, Bildnisse, 14; Schefold, Bildnisse, 196 n.; Picard, Manuel III, 1, 127, pozn. 6; H. Goldmannová, A. J. A. 46, 1942, 58 n.; Lippold, Kopien u. Umbildungen griech. Statuen, 156 n., A. J. A. 59, 22 n. s lit.
 111 Kekule, Jahrbuch 7, 1892, 124, Schrader, uv. m., 120 n.; Klein, uv. kn. II, 131 n.
 112 Schefold, Bildnisse, 64, 203 n.; Lippold, Gnomon 19, 1943, 318; Sauer, N. Jahrbücher 21, 1918, 374.
 113 Schweitzer, Studien, 51.
 114 Siz, Bulletin de Corresp. hellén., 1913, 380.
 115 Reinach, uv. m., 173 n.
 116 Picard, Manuel II, 2, 279; Laurenzi, uv. sp., 89; Ducati, uv. kn., 303; Bernoulli, uv. kn. I, 83, srov. L'Orange, Mélanges, 677 s lit.
 117 Berichte aus den Preußischen Kunstsamml. 50, 1929, seš. 5, obr. 2, 3, 7, Katalog d. antiken Skulpturen in Berlin IV, 2, 116, tab. 80.
 118 Uv. m., 86 n.

- 118 Srov. Schweitzer, Studien, tab. I, 4; Rodenwaldt, Köpfe, tab. 20.
- 119 Africa italiana 2, 128/9, obr. 6—11, str. 70 n.; Laurenzi, Ritratti, tab. IV, 13, A. A. 44, 1929, 408 n., obr. 20—22; Picard, Manuel II, 1, obr. 83.
- 120 Africa italiana 2, 1927—1928, 299.
- 121 Srov. L. Pernier, Africa italiana 2, 1928—1929, 73; Hekler, Bildnisse, 18; Picard, Manuel II, 1, 175 n.
- 122 Srov. K. J. Beloch, Griech. Geschichte, 1913, I, 2, 212 n.
- 123 Uv. sp., 91.
- 124 Studien, 56, pozn. 127.
- 125 Die antike Kunst II, 1, 1938, 239, Zeus und Hermes, 1931, 78.
- 126 A. A. 49, 1934, 259.
- 127 Studien, 56, pozn. 127.
- 128 Laurenzi, uv. sp., 90 n.
- 129 Bildnisse, 18.
- 130 Srov. Picard, Manuel II, 1, 262 n., Curtius, Antike Kunst II, 1, 258 n.
- 131 Srov. Töpfer, P. W. R. E. II, 1445; J. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 1869, 345, pozn. 111.
- 132 A. A. 49, 1934, 259, obr. 2, 3.
- 133 Jahrbuch 24, 1909, tab. 2.
- 134 Srov. Laurenzi, uv. sp., 89 n. s lit.
- 135 Picard, Manuel II, 2, obr. 241; Hekler, Bildnisse, tab. 1; Laurenzi, Ritratti, tab. III, 11; Bernoulli, uv. sp. I, tab. 10, 11; Frel, Feidias, obr. 9, Antike 2, 1926, 116 n., obr. 1, 2 a j.
- 136 Fuhrmann, A. A. 56, 1941, 405.
- 137 Uv. sp., I, 111.
- 138 Manuel II, 2, 600.
- 139 Die Kunst der Griechen, 1922, 146.
- 140 Srov. Bernoulli, uv. sp. I, 110, pozn. 3.
- 141 Uv. sp. II, 129.
- 142 Picard, Manuel II, 2, 600; Studniczka, Zeitschrift 62, 1929, 125; Lippold, P. W. R. E., s. v. 1714 n.; Bernoulli, uv. kn. I, 108; Laurenzi, uv. kn., 60; E. A. Gardner, Handbook of Greek Sculpture, 351 a j.
- 143 Forsch. u. Fortschr. 14, 1938, 149.
- 144 Bernoulli, uv. sp. I, obr. 22; Picard, Manuel II, 1, obr. 132; Collignon, Gesch. d. griech. Skulptur I, obr. 272, 277; A. Conze, Die Athenastatue d. Phidias im Parthenon, 1865, obr. 4; Frel, Feidias, obr. 11.
- 145 Laurenzi, Ritratti, tab. III, 12; Pfuhl, Anfänge, tab. XII, 7; Curtius, Antike Kunst II, tab. 24; Hekler, Bildnisse, str. 10, obr. 1.
- 146 Anfänge, 21.
- 147 Srov. Sieveking, Gnomon 4, 1928, 30.
- 148 Pfuhl, Anfänge, -tab. XII, 3, 4, 5, 6; Regling, Antike Münze als Kunstwerk, 1924, tab. XIX, 424, 425; Zeitschrift f. bild. Kunst 62, 1928—1929, 134.
- 149 Srov. Picard, Manuel II, 2, 676, pozn. 3.
- 150 Srov. Regling, uv. sp. 82; Lippold, Röm. Mitt. 59, 1937, 44 n.; Hekler, Phil. Wochen-schr., 1928, 466.
- 151 Demetrios z Alopeke ve sborníku Rocznik Zakladu Narodowego imenie Ossolińskich III, 1948, 361—377; srov. Frel, L. F. 73, 1949, 312 n.
- 152 Srov. Picard, Manuel III, 1, 126 n. s lit.; Klein, uv. sp. II, 244 n.; Amelung v Thie-me—Becker, Allgem. Lex. d. bild. Künstler 9, 1913, 52 n. a j.
- 153 Srov. Picard, Manuel III, 1, 1948, 131.

НЕКОТОРЫЕ ГРЕЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К 5. В. ДО Н. Э.

Греческий реалистический портрет 4 в. до нашей эры прошел постепенным разви-тием, за которым можно следить еще начиная с эпохи архаики, которой идея пор-трета не была неизвестной. У многих вотивных, почетных и, может быть, также надгробных статуй имеются физиономически дифференцированные лица, так что вы-зывают впечатление индивидуальных фигур: едва ли могут служить видоизмене-нием типа.

Во время перехода от эпохи архаики к эпохе классики и в течение последней по-являются индивидуализированные типы, например, Гармодий и Аристокритон, дель-

финский Геннох и народные типы, украшающие фронтоны храма Зевса в Олимпии. То же можно сказать о портретах Мильтиада (музей в Равенне, рис. 1) и Фемистокла (музей в Остии, рис. 2), которые отличаются чертами изображаемых лиц. К тому же времени можно отнести портрет так называемого Юлиана в capitoлинском музее, который можно в согласии с Лоранж (*L'Orange*) отождествить с Павса-нием (рис. 4).

Несмотря на то, что приблизительно от половины 5 века направляется изобрази-тельная работа к идеализации и индивидуальное заменяется общим, можно при-вести портреты, несущие, вероятно, некоторые индивидуальные черты изображаемой модели. Сюда относятся Анакреонт, работа школы Фейдия (рис. 5а, 5б), анонимная глава берлинских музеев (рис. 6), бронзовая головка (греческий подлинник) Арке-силая IV из Кирены — школа Поликлета — (рис. 7а, 7б). Портретная живопись второй половины 5 века до нашей эры представлена Периклом Кресиля (рис. 8), портрет которого отличается некоторыми физиономическими чертами Перикла. И скульптурный портрет на гемме Дексамена из Хия и головы сатрапов на монетах городов Малой Азии имеют портретную физиономию. Несмотря на склонность к идеализирующей типизации, портреты эпохи классици несут сильный оттенок ре-ализма. Завершителем реалистических тенденций в области греческого портрета можно считать скульптора Деметрия из Алопеки.

Перевела: Л. Оралкова

EINIGE GRIECHISCHE PORTRÄTS AUS DEM V. JHDT. V. U. Z.

Das realistische griechische Porträt im IV. Jhdt. v. u. Z. ist nicht auf einmal entstanden, sondern durch eine fortschreitende Entwicklung, die man schon von der archaischen Zeit her, der die Idee des Porträts keineswegs fremd war, verfolgen kann. Manche Weihge-schenke von Siegern, sowie Ehrenstatuen und wahrscheinlich sepulkrale Bildwerke weisen fysiognomisch differenzierte Gesichter auf, die den Eindruck erwecken, daß es sich um Individuen handle. Schwerlich stellen sie bloße Abwandlungen eines Typs dar.

In der Zeit von der archaischen zur klassischen Epoche hin und im strengen Stil erscheinen individuell geformte Standbilder, wie es z. B. Harmodios u. Aristogeiton, der Wagenlenker von Delphi u. die bekannten Volkstypen in den Giebeln des Zeustempels von Olympia beweisen. In diesen Zusammenhang können wir die Bildnisse des Miltiades [Museum in Ravenna (Abb. 1)] und Themistokles [Museum in Ostia (Abb. 2)] einreihen, die durchaus persönliche Züge aufweisen. In dieselbe Zeit kann man das Porträt des sogenannten Iulianus im Museo Capitolino datieren, welches sich mit *L'Orange* als Pausanias identifizieren läßt (Abb. 4).

Obgleich ungefähr von der Hälfte des V. Jhdts an die bildende Kunst zur Idealisierung hinzielt und das Individuelle auf das Allgemeine zurückgeführt wird, so ist es möglich, einige Porträts anzuführen, die wahrscheinlich einzelne persönliche Züge des gegebenen Models, obzwar gedämpft, enthalten. Hierher gehören Anakreon, ein Werk der Phidias-schule (Abb. 5a, 5b), ein anonymer Kopf der Berliner Museen (Abb. 6), das bronzene Köpfcchen (griech. Original) des Arkesilaos IV. von Kyrene aus dem Kreise des Polyklets (Abb. 7a, 7b) und ein origineller Kopf eines Mannes aus Amyklaion im Nationalmuseum von Athen (A. A. 49, 1934, 259, Abb. 2, 3).

Die Porträtkunst der 2. Hälfte d. V. Jhdts. repräsentiert die Büste des Perikles von Kresilas (Abb. 8), in der sich einige persönliche Züge wohl finden lassen. Auch der Por-trätkopf auf der Gemme des Dexamenos von Chios und Köpfe auf den Satrapen-münzen aus den kleinasiatischen Städten vom Ende des V. Jhdts. zeigen, wie es scheint, porträtmäßige Physiognomien. Obwohl die Porträtkunst der klassischen Zeit Tendenzen zur idealisierenden Typisierung zeigt, gibt es Bildnisse mit starkem realistischem Akzent. Als den Vollerer realistischer Bestrebungen im griechischen Porträt kann man den Bild-hauer Demetrios von Alopeke bezeichnen.

Übersetzt von Z. Masařík