

**ÚVOD
DO ŠTÚDIA
KLASICKEJ ARCHEOLÓGIE
III.**



TRNAVSKÁ UNIVERZITA V TRNAVE
Filozofická fakulta
Katedra klasickej archeológie



ÚVOD DO ŠTÚDIA KLASICKEJ ARCHEOLÓGIE III.

Vysokoškolská učebnica

**Editori
Klára Kuzmová a Mária Novotná**

Trnava 2020

RECENZENTI: prof. Jozef Bujna, CSc. (UKF Nitra)
doc. Mgr. Marek Babic, PhD. (KU Ružomberok)

VYDAVATEL: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Hornopotočná 23, SK-918 43 Trnava

EDITORI: prof. PhDr. Klára Kuzmová, CSc.
Dr. h. c. prof. PhDr. Mária Novotná, DrSc., emeritná profesorka

AUTORI: doc. Dr. phil. Erik Hrnčiarik
Mgr. Miroslava Daňová, PhD.
Mgr. Andrea Ďurianová, PhD.
Mgr. Tomáš Kolon, PhD.
Mgr. Lucia Nováková, PhD.

© M. Daňová, A. Ďurianová, E. Hrnčiarik, T. Kolon, K. Kuzmová, L. Nováková,
M. Novotná, 2020
© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2020

Na prednej strane obálky: Reliéfna výzdoba sarkofágu Konštancie, detail. Vatikánske
múzeum. Foto: Erik Hrnčiarik.
Na zadnej strane obálky: Cerveteri, nekropola. Foto: Erik Hrnčiarik.

ISBN 978-80-568-0344-8

ÚVOD DO ŠTÚDIA KLASICKEJ ARCHEOLÓGIE

III.

ETRUSKÁ A RÍMSKA CIVILIZÁCIA

O B S A H

Predslov.....	6
I. ETRUSKÁ CIVILIZÁCIA (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	7
I.1 Dejiny bádania.....	7
I.2 Základná chronológia etruskej civilizácie.....	9
I.3 Pramene a jazyk.....	13
I.4 Topografia etruského sveta.....	17
I.5 Villanovská kultúra.....	18
I.6 Sochárstvo.....	21
I.7 Keramika.....	26
I.8 Architektúra a urbanizmus.....	30
I.9 Maliarstvo.....	34
I.10 Pohrebný rítus, etruské urny a sarkofágy.....	37
I.11 Šperk a odev.....	40
I.12 Toreutika.....	42
I.13 Náboženstvo.....	45
I.14 Etruskí bohovia a démoni.....	46
I.15 Zbierkové fondy, múzeá, galérie.....	49
II. RÍMSKA CIVILIZÁCIA.....	51
II.1 Dejiny bádania (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	51
II.2 Základná chronológia rímskej civilizácie (<i>A. Ďurianová</i>).....	54
II.3 Písomné pramene (<i>L. Nováková</i>).....	59
II.4 Geografia antickej Itálie (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	64
II.5 Sochárstvo (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	65
II.6 Základné prvky rímskeho mesta a jeho typy (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	71
II.7 Architektúra (<i>M. Daňová</i>).....	74
II.8 Mozaiky (<i>T. Kolon</i>).....	79
II.9 Nástenné maliarstvo (<i>T. Kolon</i>).....	86
II.10 Šperk a odev (<i>M. Daňová</i>).....	94
II.11 Rímske sarkofágy (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	100
II.12 Pohrebný rítus (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	104
II.13 Náboženstvo (<i>L. Nováková</i>).....	108
II.14 Ikonografia rímskych božstiev (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	112
II.15 Neskorá antika a počiatky kresťanstva (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	116
II.16 Zbierkové fondy, múzeá, galérie (<i>E. Hrnčiarik</i>).....	124

Predslov

Predložená publikácia je tretou zo štvordielnej vysokoškolskej učebnice „Úvod do štúdia klasickej archeológie“, ktorej jednotlivé časti vychádzajú postupne. Prvý diel obsahuje definíciu, chronologický rámec, dejiny bádania, pramene, prehľad základnej metodológie a terminológie klasickej archeológie, významné inštitúcie. Podáva informácie o zaužívaných princípoch písania a citovania. Osobitná pozornosť je venovaná minojskej a mykénskej kultúre. Druhý diel je zameraný výlučne na grécku antiku, tretí na etruskú a rímsku civilizáciu. Predmetom štvrtého dielu sú rímske provincie a okrajové oblasti antického sveta, ktoré sa v toku času prejavovali ako dedičstvo gréckej a rímskej antiky. Rozdelenie učebnice do štyroch častí nebolo náhodné. Vychádzalo z rozvrhnutia výučby, v centre ktorej stojí grécka a rímska antická spoločnosť so všetkými jej atribútmi, a to rovnako na materskom území, ako aj v gréckych kolóniách, rímskych provinciách a v priľahlých oblastiach. Texty dopĺňa bohatá obrazová príloha a odporúčaná literatúra.

Autorský tím pozostáva z pedagógov pôsobiacich na Katedre klasickej archeológie Trnavskej univerzity v Trnave, ktorá je jediným vedecko-pedagogickým pracoviskom tohto druhu na Slovensku. Ambíciou učebnice je poskytnúť základné informácie o danom študijnom odbore, ako aj prehľad o dejinnom vývoji antických civilizácií – gréckej a rímskej, o ich bezprostredných predchodcoch, ale aj o ich vplyve na spoločenstvá žijúce v susedstve. Pri tvorbe koncepcie bola zvolená jednotná štruktúra, čiastočne prispôbená špecifikám uvedených civilizácií. Učebnica sa usiluje podať život antickej spoločnosti v jeho stručnej podobe. Osobitne sa venuje jednotlivým odvetviam umenia počnúc architektúrou obytných ako aj verejných stavieb, chrámov a monumentov, sochárstvu či umeleckému remeslu. Rovnako si všima náboženstvo, kult a politiku či vojnové strety s nepriateľom.

Predložený tretí diel je rozdelený na dve hlavné kapitoly. Prvá je venovaná etruskej civilizácii, jej vzniku, dejinám, písmu, prameňom, architektúre, nástennému maliarstvu, keramike, šperkárstvu, toreutike, náboženstvu a bohom. Druhá kapitola pojednáva o rímskej civilizácii. V jednotlivých podkapitolách sú zhrnuté základné informácie o dejinách, topografii, sochárstve, historickom reliéfe, urbanizme, architektúre, freskách, mozaikách, náboženstve, šperkoch a pod. Obidve časti uzatvára prehľad o najvýznamnejších etruských či rímskych múzeách a ich zbierkach.

Učebnica sa v prvom rade obracia na súčasných a budúcich poslucháčov odboru klasická archeológia, ale aj príbuzných disciplín akými sú dejiny umenia a kultúry, estetika, výtvarné umenie, história, klasická filológia či religionistika. Rímskymi reáliami sa usiluje oživiť oblasť rímskeho práva: verejného i súkromného. Očakávame, že predložená učebnica bude užitočná aj pre študentov a učiteľov stredných škôl a rovnako osloví aj záujemcov z radov širokej verejnosti. A to tým skôr, že elektronická podoba všetkých štyroch dielov publikácie bude dostupná na internete bez obmedzenia.

Vzhľadom na zložitý právny systém ohľadom autorských práv a použitia obrazovej prílohy sme sa rozhodli použiť vlastný archív fotografií a voľne prístupné internetové databázy fotografií s konkrétnou licenciou umožňujúcou ich ďalšie šírenie a reprodukovanie (tzv. Creative Commons; <http://creativecommons.org>). Keďže predložená učebnica je určená výlučne na akademické účely, nie je možné kopírovať alebo iným spôsobom reprodukovat žiadnu jej časť na komerčné účely (ak to špeciálne neumožňuje licencia pri obrázkoch). Všetky vyobrazené objekty sú majetkom inštitúcií uvedených v popise obrázkov. V prípade autorských fotografií je ich ďalšie neakademické a komerčné použitie možné len so súhlasom príslušnej inštitúcie, ktorá vyobrazený predmet alebo objekt vlastní.

I. ETRUSKÁ CIVILIZÁCIA

Erik Hrnčiarik

I.1 Dejiny bádania

Počiatky záujmu o Etruskov, ich náboženstvo, architektúru a umenie výrazne predchádzajú dobe, v ktorej sa táto civilizácia v priebehu 3. stor. pred Kr. úplne romanizovala a stratila sa v Rímskej ríši. Už Hérodotos (okolo r. 700 pred Kr.) a všeobecne Gréci ich nazývali Tyrsenoi, alebo Tyrrhenoi. Zmienky o nich nachádzame v dielach Hérodota z Halikarnassu (cca. 5. stor. pred Kr.), Thukydidu (cca. 460 – 395 pred Kr.), Diodora (1. stor. pred Kr.) či Tita Livia (na prelome letopočtov). Jedno z najznámejších diel rímskych autorov pojednávajúcich o Etruskoch bolo *Tyrrhénika* (Dejiny Etruskov) spísané v prvej polovici 1. stor. po Kr. sprostredkované zo starších prác. Záujem o nich pretrvával počas celého obdobia existencie Rímskeho cisárstva, pričom sa primárne sústredil na náboženstvo a veštecké umenie. Preto sa znalosť ich jazyka a písma zachovávala skôr u kňazov, ktorí ich ovládali ešte začiatkom 5. stor. po Kr.

Návrat ku skúmaniu histórie Etruskov možno hľadať v renesancii (niekedy na konci 15. a najmä v 16. stor.) v podobe prvých kníh zaoberajúcich sa ich dejinami a kultúrou. Podnetom boli nielen prvé objavy v Toskánsku, ale aj snaha o lepšie poznanie vlastných dejín, ktoré však bolo silne ovplyvnené nacionalizmom vládnucej rodiny Mediciovcov v Toskánsku. Výsledkom tejto snahy bolo napríklad v roku 1452 vydané dielo „*De re aedificatoria*“, v ktorom sa jeho autor architekt Leon Battista Alberti pokúsil naprojektovať chrámy či kostoly na základe „starého zvyku Etruskov“. Za skutočného priekopníka výskumu sa ale považuje až Annio da Viterbo (1432-1502). Tento dominikánsky mních napríklad okrem toho, že objavil a preskúmal niektoré hrobky v Chiusi, napísal tri knihy o dejinách Viterba pod názvom „*Antiquitates*“, v ktorých venoval veľkú časť Etruskom.

Rozvoj poznatkov o tomto etniku bol v 16. stor. ovplyvnený objavom tzv. Chiméry z Arezza v roku 1553, či poverením profesora Thomasa Dempstera (1579-1625) z univerzity v Pise zozbieraním poznatkov o nich. Zosumarizoval ich v diele *De Etruria regali Libri Septem*. Jeho vydanie však podporil až v 20. rokoch 18. stor. okruh intelektuálov vo Florencii. Medzitým sa podarilo odkryť množstvo nálezov, ktoré prinášali nový pohľad na Etruskov. Priviedli Filippa Buonarrotiho (vtedajšieho dvorného ministra Cosima III. Mediciho) k vypracovaniu dodatku k Dempsterovmu dielu. V práci F. Buonarrotiho pokračoval jeho žiak Antonio Francesco Gori, ktorý v rokoch 1737 až 1743 vydal trojzväzkové dielo „*Museum Etruscum*“. F. Gori sa pri identifikácii nálezov snažil prihliadať nielen na to či na nich bol nápis v etruštine (ako to robil jeho učiteľ), ale aj na miesto odkiaľ pochádzajú a štýl akým boli vyhotovené. V tretej kapitole svojho diela *Geschichte der Kunst des Alterthums*, sa im tiež venoval J. J. Winkelmann, ktorý však na rozdiel od F. Buonarrotiho a F. Goriho považoval za hlavné kritérium posudzovania ich pôvodu umelecké spracovanie.

Prvá polovica 19. storočia bola pre dejiny archeologického výskumu v Etrúrii jednou z kľúčových. Po celom Toskánsku prebiehali rozsiahle výskumy, napr. v lokalitách Vulci, Tarquinia, Cerveteri, Veje, ktoré prinášali nové poznatky a podnietili vznik etruskológie ako modernej vednej disciplíny. Spomedzi množstva publikácií, ktoré v 19. stor. vznikli, nemožno nespomenúť prácu Karla Otfrieda Müllera: *Die Etrusker* (1828) či desaťzväzkové dielo Francesca Inghiramioho: *I Monumenti Etruschi* (1821-1826).

Vo vedeckom bádani od druhej polovice 19. storočia dochádza k výraznému prepojeniu medzi archeológiou, filológiou a antropológiou. V roku 1853 bolo približne 10 km juhovýchodne od Bologne objavené rozsiahle pohrebisko v dedine Villanova, datované do staršej doby železnej. Jeho objavenie prinášalo nový pohľad na najstaršie dejiny, ako aj pôvod Etruskov. Už od roku 1828 financovala Pruská akadémia vied dokumentovanie etruských pamiatok pomocou kresieb. Najala si rímskeho maliara Carla Ruspiho (1786-1863), ktorý systematicky dokumentoval sochy, urny, sarkofágy, fresky po celom Toskánsku (Florencia, Arezzo, Crotona, Chiusi, Perugia). Mnohé z jeho prác sa stali podkladom pre výskum a neskôr aj ako obrazová príloha k rozsiahlym súborným prácam konkrétneho druhu výrobkov (vázy, zrkadlá, urny, a pod). V roku 1843 vyšiel prvý zväzok zbierky etruských zrkadiel (Gerhard Eduard: *Etruskische Spiegel*, Band: Allgemeines und Götterbilder), v roku 1870 Corpus etruských urien (Heinrich von Brunn/Gustav Körte, I rilievi delle urne etrusche) a pod.



Obr. 1 Chimera z Arezza. Národné archeologické múzeum, Florencia. Foto: Erik Hrnčiarik.

V roku 1925 vznikol vo Florencii Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Inštitút etruskológie a archeológie Talianska) pod vedením Antonia Mintoa. Súčasne bolo obdobné pracovisko založené aj na univerzite v Ríme, kde jeho vedúcou osobnosťou sa stal Massimo Pallottino. Popri veľkom podiele na spoznávaní ich kultúry sa zaujímal o ich pôvod, ktorý bol v tej dobe a ešte dlho potom zahmlený a diskutovaný (svedčí o tom ich častý prívlastok „záhadní Etruskovia“). Výskumnú činnosť prevzala Soprintendenza alle antichità (najskôr vo Florencii, ďalšie v Ríme, Perugii a i.). V 20. storočí vzniká špecializovaná inštitúcia pre ich výskum: Comitato Permanente per l'Etruria, ktorá bola v roku 1932 premenovaná na Istituto nazionale di Studi Etruschi e Italici vo Florencii. Od roku 1927 vydáva časopis Studi Etruschi. Vo Florencii sa konal v roku 1928 prvý Etruskologický kongres (*I. Congresso Nazionale Etrusco*). Po 2. svetovej vojne sa o rozvoj etruskológie výrazne zaslúžili Francúzi svojimi výskumami v Pyrgi, Spine, na Korzike, ale tiež Švédi, na ktorých sa zúčastnil aj kráľ Gustav Adolf VI.

Od konca 20. stor. prinášajú nové poznatky rozsiahle rekonštrukčné a stavebné práce v pôvodných mestách (napr. Cerveteri, Tarquinia, Veje a pod.), ktoré dopĺňajú doterajšie informácie o urbanizme etruských sídel a ich každodennom živote.

V 20. stor. sa v Taliansku, ale aj mimo neho sústredili odborníci na moderné spracovanie muzeálnych zbierok a s tým spojené vydávanie vlastných katalógov. Okrem toho sa po celom svete organizovali početné výstavy, ktoré prispeli k lepšiemu poznaniu a rozsiahlejšiemu vedeckému bádaniu v etruskológii. V roku 1989 sa napríklad v Paláci U Hybernů v Prahe konala výstava *Svět Etrusků*, z ktorej jej autori J. Bouzek, M. Dufková a L. Kulichová vydali katalóg v českom jazyku. V roku 2001 sa v Palazzo Grassi v Benátkach konala jedna z najväčších výstav mapujúca mnohé aspekty zo života Etruskov, ktorej predchádzal rozsiahly výskum nielen v Taliansku, ale aj v iných krajinách. Jeho výsledky boli zhrnuté v katalógu, v ktorom boli nateraz najkomplexnejšie prezentované poznatky z etruskej histórie, jazyka, umenia, topografie a pod.

Literatúra:

Fina, G. M. D.: History of Etruscology. In: A. Naso (ed.): Etruscology. Boston/Berlin 2017, s. 53-68.

Pfiffig, A. J.: Einführung in die Etruskologie, Darmstadt 1974.

Fendt, A.: Die Wiederentdeckung der Etrusker. In: Kästner, V. (ed.): Etrusker in Berlin. Berlin 2010, s. 129-144.

I.2 Základná chronológia etruskej civilizácie

Podľa Dionýza z Halikarnasu označovali Etruskovia samých seba ako Rasenna (alebo nejakým iným pomenovaním obsahujúcim slovný základ *turs-), no priame dôkazy o tom doposiaľ chýbajú. Gréci ich nazývali *tyrs-enoí, kde možno nájsť istú podobnosť toho istého slovného základu. Ich susedia Latinovia a Umbrovia ich v najstaršom období pravdepodobne označovali slovom *turs-iko (žiaľ taktiež to nie je priamo dochované z antiky), z čoho sa vyvinulo pomenovanie tursk-/ trusk- až neskoršie Etrusk. Podľa Thukydida žili Thyrrhénii aj na severe Grécka, dokonca Hérodotos píše, že obývali ostrov Lemnos a podľa neho žili aj v Aténach.

Odkiaľ prišli Etruskovia do Itálie ostáva dodnes nevyriešeným problémom. Už v staroveku o ich pôvode existovali dve rôzne hypotézy. Prvá – tzv. migračná - sa opiera o tvrdenie Hérodota z Halikarnasu (484 - 430 pred Kr.), ktorý predpokladal, že sú potomkami Lýdov žijúcich v Malej Ázii. Podľa neho musela časť z nich po dlhotrvajúcom hladomore opustiť svoje sídliská a vydať sa na putovanie po mori. Osud im vraj určil za vodcu syna lýdskeho kráľa Tyrrhena, ktorý ich doviedol až do „zeme Umbrov“, kde sa na počesť svojho vodcu sami nazvali „Tyrrhénmi“ (Hdt.1. 94). Časť odbornej verejnosti sa prikláňa k tomuto názoru, argumentujúc najmä nálezom kamenej stély z ostrova Lemnos, z obdobia pred okupáciou ostrova Aténčanmi, s nápisom v jazyku veľmi podobnom včasnoetruskému. Aj niektoré moderné analýzy DNA (či už hovädzieho dobytka alebo ľudské) naznačujú istú podobnosť medzi oboma regiónmi.

Druhá hypotéza sa opiera o tvrdenie Dionysa z Halikarnasu (okolo 60 pred Kr. – okolo 5 po Kr.), ktorý si myslel, že Etruskovia aj napriek svojej odlišnej kultúre a jazyku patrili k pôvodným obyvateľom strednej Itálie. Odborníci zastávajúci tento názor argumentujú najmä faktom, že veľké množstvo najstarších etruských miest sa vyvinulo v miestach osídlených už na začiatku doby železnej tzv. villanovskou kultúrou.

S pribúdajúcimi novými nálezmi a formovaním sa vednej disciplíny etruskológie – vznikali od 17. stor. nové názory na ich pôvod, ktoré našli menšiu či väčšiu odozvu u odbornej verejnosti. Medzi najznámejšie patrí teória M. Pallotiniho a F. Altheima, ktorá predpokladá, že Etruskovia sú akousi zmesou rôznych etník (italských i neitalských), ktoré sa v strednej Itálii formovali a ovplyvňovali, až vytvorili jednotné etnikum. Iná teória ich stotožňuje s tzv. morskými národmi - Tyrsenians (ktoré mimochodom zasiahli aj mykénsku kultúru v 13. stor. pred Kr.). Zmienka o nich sa nachádza v „Homérskom“ cykle o Dionýzovi, kde sa objavujú ako morskí piráti. Skupina nálezov z rétskej oblasti a správy u Lívia, tvoria zasa akúsi alternatívnu teóriu k migračnej. Podľa nej bola pravlastou Etruskov a Rétovej oblasti Pádskej nížiny, oiaľ ich vyhнали Kelti. Časť z nich sa vydala na juh a časť na sever. Podobných teórií existuje ešte niekoľko, avšak ani jedna z nich nebola doposiaľ úplne dokázaná alebo vyvrátená, preto ostáva otázka pôvodu Etruskov aj naďalej nezodpovedaná.

Etruskovia nikdy netvorili jednotný politický celok a ich dejiny sú v podstate dejinami rôznych, politicky navzájom nezávislých miest. Jedinú výnimku tvorí azda spolok tzv. dvanástich miest (Veje, Caere, Tarquinia, Vulci, Rusella, Vetulonia, Volterra, Arretium, Cortona, Perugia, Volsinii a Ciusi), ktoré spájalo uctievanie kultu bohyně Volsinii v meste Volsinii. Väčšinu informácií o ich histórii sa dozvedáme sprostredkované cez rímskych autorov v konfrontácii s archeologickými nálezmi.

Na počiatku 8. stor. pred Kr. existovali v Etrúrii prevažne poľnohospodárske usadlosti, v ktorých rozhodujúcu úlohu zohrával kmeň/rod. Bol spoločným vlastníkom nielen pôdy v okolí sídlisk, ale aj jej plodov a nástrojov na jej obrábanie. Približne v období, keď vznikajú prvé grécke kolónie, transformujú



Obr. 2 Cerveteri, nekropola. Foto: Erik Hrnčiarik.

sa aj pomerne rozsiahle sídliská na južnom pobreží Toskánska v Cerveteri, Tarquinii, Veje, Vulci, Vetulonii na prvé etruské mestá. Spolu s transformáciou miest dochádza aj k zmene vnútornej štruktúry sídlisk. Novovzniknuté centrá sa skôr koncentrujú na obchod, neriadia sa viac rodovými pravidlami, ale na ich čelo sa dostáva jediný človek – kráľ spolu s radou, zloženou z najvplyvnejších a prevažne aj najbohatších rodov. Rastúce bohatstvo vedúcej vrstvy miest sa odrazilo i v pohrebnom ríte. Okolo roku 700 pred Kr. vznikajú celé nekropoly (Populonia, Cerveteri, Vetulonia, atď.) prevažne s mohylami rôznej veľkosti a kvality. Najbohatšie a najväčšie z nich mali plášť v spodnej časti spevnený múrom a ich hrobové komory boli bohato zdobené nástennými maľbami. Hrobovú výbavu už netvorili len predmety bežného života, ale stretávame sa aj s veľkým množstvom umeleckých výrobkov domáceho a cudzieho pôvodu. V severných oblastiach strednej časti Apeninského polostrova je tento vývoj o čosi pomalší, čo zodpovedá agrárnemu charakteru regiónu. Postupne tu vznikajú menšie centrá s monarchistickou vládou, ktoré okrem poľnohospodárskej produkcie kontrolovali aj obchod s jej plodmi.

Najväčší podiel na zmenách sociálnej štruktúry v etruskej spoločnosti mal rozvoj obchodu. Juhoetruské mestá vďaka svojej výbornej polohe na pobreží postupne ovládli celé Tyrhénske more a stali sa jeho hegemónmi. Etruskí moreplavci podnikali ďaleké námorné plavby a nadväzovali kontakty s celým Stredozemím. Sami alebo prostredníctvom svojich obchodných partnerov (najmä Feničanov sídlacích v novozaloženom Kartágu) dovážajú produkty z Egypta, Levanty, Grécka či juhoitalských gréckych kolónií. Nielen hotové výrobky, ale aj nové technológie, ba dokonca aj grécki či fenickí obchodníci a remeselníci sa usádzajú v etruských centrách. Spočiatku vyrábajú vlastné výrobky, no neskôr ich prispôsobujú etruskému prostrediu. Napríklad rímsky historik Quintus Fabius Pictor (okolo 254-201 pred Kr.) spomína istého obchodníka menom Demaratos z Korintu, ktorý obchodoval s etruským mestom Tarquinia a neskôr sa tam i prisťahoval a založil si rodinu. Priviedol vraj celý rad korintských hrnčiarov, ktorí začali vyrábať špecifickú etruskú maľovanú keramiku. Iné antické pramene zasa hovoria, že Etruskov naučil písať, či dokonca vyučoval literatúru. Jeho syn Lucius Tarquinius Priscus sa neskôr stal etruským kráľom.

S rastúcou ekonomickou silou mestských centier je badateľný i nárast záujmu o nové územia vzdialené od Etrúrie. Jedno z prvých miest, ktoré začalo expandovať mimo svojho územia bolo Caere.

Už okolo polovice 7. stor. pred Kr. si za pomoci svojej flotily začína podmaňovať niektoré časti územia Latia. Krátko na to dobyvačné výpravy za účelom podmanenia si územia vedú i ďalšie centrá ako Veje, Chiusi, Volsinii, Perugia, atď. Na juhu postupujú Etruskovia do Kampánie, kde zakladajú nové obchodno-remeselnícke centrá Nola, Capua, Cales, Calatia, Fratte a i. Na severe zasahujú najmä do Pádskej nížiny, kde zakladajú mestá Mantua, Felsina, Spina, Marzabotto a i. Novovzniknuté sídla si podobne ako ich materské mestá navzájom zachovávali autonómne postavenie, niektoré z nich podľa vzoru centrálnej Etrúrie vytvárali regionálne federácie dvanástich miest. Etruská expanzia sa nezastavila na Apeninskom polostrove. Ako ukazujú nálezy amfor a inej keramiky, Etruskovia zakladajú prvé obchodné centrá na juhu dnešného Francúzska už v druhej polovici 7. stor. pred Kr. (skôr ako grécki obchodníci). Avšak po založení mesta Massalia (dnešná Marseille) Grékmi okolo roku 600 pred Kr. boli z tejto oblasti postupne vytlačení. Stratu odbytíšť na tomto území sa snažili kompenzovať zintenzívnením osídlenia severného Talianska, odkiaľ ich produkty začali smerovať aj cez Alpy. Nachádzame ich dokonca na juhu Nemecka, Čechách, Karpatskej kotline, a pod.

Etruskovia pomenovali aj samotný Rím, ktorý označovali Roma. Ich dejiny sú úzko späté s týmto mestom, ak nie už od ich samotného počiatku, ako to predpokladajú niektorí bádatelia, tak minimálne od obdobia ich expanzie na Apeninskom polostrove. V tomto období podľa antických autorov sa na jeho čelo postavil prvý kráľ etruského pôvodu Lucius Tarquinius Priscus (asi 616-578 pred Kr.), ktorého neskôr vystriedal Servius Tullius (asi 578-534). Po ňom nastúpil podľa tradície posledný etruský kráľ Lucius Tarquinius Superbus, ktorý bol okolo roku 510/509 vyhnaný z Ríma. V skutočnosti ovládol mesto na určitý čas kráľ z etruského Chiusi, Lars Porsenna, ktorý sa však v roku 503 pred Kr. musel stiahnuť a kráľovstvo v Ríme zaniklo.

Pôsobenie etruských kráľov v Ríme sa pokladá za obdobie, kedy sa z malých dedínok na brehoch Tiberu vytvorilo silné prosperujúce mesto, schopné prebrať vedúcu úlohu na Apeninskom polostrove. Podľa legendy Etruskovia vystavali veľký odtokový kanál tzv. *Cloaca Maxima*, pomocou ktorého odvodnili priestor medzi Palatinom a Kapitólom, kde vzniklo Forum Romanum. Postavili i chrám Jupiterovi na Kapitóle, Circus Maximus, stavali hradby okolo mesta, tzv. Servilianský múr, a i. Do kráľovského obdobia siaha i používanie tzv. *fascēs* (zväzkov prútov so sekerou), ktoré pôvodne nosili úradníci *lictores* a neskôr ich ako symbol moci prebrali prétori a konzuli. Podobne prešli do rímskej symboliky aj ďalšie elementy ako purpurový plášť, slonovinové kreslo (tzv. kurulské kreslo, lat. *sella curulis*) a pod.

Mohutná expanzia na Apeninskom polostrove a snaha o získanie nadvlády nad Stredomorím nezostala bez odozvy u ich najväčších konkurentov - Grékov. Jeden z prvých otvorených konfliktov sa rozpútal o nadvládu nad ostrovom Korzika. Podnetom pre jeho začatie bolo založenie gréckej kolónie Alalia okolo roku 565 pred Kr. na východnom pobreží ostrova kolonizátormi z Fokaje, ku ktorým sa cca. o 20 rokov neskôr pridali ďalší. To znepokojilo Etruskov. Spolu s ich spojencami z Kartága, najmä v strachu o stratu nadvlády nad významným strategickým bodom, sa rozhodli kolonizátorov z ostrova vytlačiť. Ku stretu došlo v blízkosti Alalie v roku 535 pred Kr. proti sebe sa postavili dve flotily lodí (cca. po 60 plavidiel). Zo vzájomného stretu vyšli víťazne grécke lode, avšak veľká strata v boji



Obr. 3 Reliéfne zdobený náhrobý kameň, Archeologické múzeum, Bologna.
Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 4 Marzabotto, pohrebisko. Foto: Erik Hrnčiarik.

a rozmáhajúca sa etruská moc na ostrove ich čoskoro prinútila vzdať sa ostrova. Etruskovia si ho potom úplne osvojili, Kartágincom pripadol blízky ostrov Sardínia. Celý priebeh bitky podrobne opísal Hérodotos. Podľa neho v nej zohralo významnú úlohu mesto Caere, ktoré si po víťazstve založilo v delfskej svätyni vlastnú pokladnicu.

V roku 525 pred Kr. sa Etruskovia opäť dostávajú do konfliktu s gréckymi kolonistami. Tentokrát s obyvateľmi mesta Kúmy, na čele ktorých stál Aristodemos. Do boja vytiahli po boku Umbrov so zámerom získať územie tejto kolónie. Avšak utŕžili porážku a museli ustúpiť od svojich plánov. Hrdinom bitky sa stal kúmsky vodca, ktorý sa po návrate do mesta vyhlásil za tyrana.

Zvrhnutie etruského kráľa v Ríme a prehry s Grékmi znamenali začiatok konca ich moci na Apeninskom polostrove. Na konci 6. prípadne až na začiatku 5. stor. pred Kr. prehrali ďalší súboj s gréckymi kolonizátormi Liparských ostrovov. Krátko na to boli opäť porazení pri Kúmách, tento raz syrakúzske tyranom Hieronom I. Počas bitky prišli o väčšiu časť svojho loďstva, čím takmer úplne stratili hegemoniu na mori.

V tom istom období na nich zo severu začínajú tlačiť Galovia, ktorí sa postupne usádzajú v Pádskej nížine. Medzi rokmi 438 až 426 pred Kr. viedol Rím vojnu proti etruským mestám Fidenae a Veje. Bitka skončila porážkou etruských spojencov a Fidenae bola podmanená Rómom. Mesto Veje si udržalo svoju samostatnosť ešte niekoľko desaťročí, až bolo v roku 395 pred Kr. taktiež podmanené. Etruskovia neodolali náporu iných národov a postupne strácali svoje územia aj na pevnine. V Kampánii museli úplne ustúpiť Sabinom, v Pádskej nížine v roku 396 pred Kr. sa mesta Melpum zmocnili Galovia. V roku 384 pred Kr. ďalší syrakúzske tyran Dionýzos I. (430-367 pred Kr.) vyraboval svätýňu v prístavnom meste Pyrgi.

Od roku 358 pred Kr. viedli etruské mestá na čele s Tarquiniou dlhodobé boje proti Rímu, ktoré ustali až prímerím uzavretým v roku 351 pred Kr. Trvalo to 40 rokov, kým nezačal Rím s opätovnou agresiou a medzi rokmi 311-308 pred Kr. prenikol až do stredu Etrúrie. Etruskovia spolu s Galmi a Italikmi povstali proti jeho rozmáhajúcej sa moci, boli však v roku 295 pred Kr. porazení a o niečo neskôr etruské mestá úplne stratili svoju suverenitu. Etruskovia sa síce ešte niekoľkokrát snažili vymaniť sa spod jeho nadvlády (napr. tzv. Revolúcia v Bolsene v rokoch 265-264 pred Kr. a pod.), čo sa im nepodarilo, a po tom ako dostali v roku 89 pred Kr. rímske občianske práva úplne zanikli v Rímskej ríši.

Literatúra:

- Aigner-Foresti, L.: Die Etrusker und das frühe Rom. Darmstadt 2003.
- Barker, G./Rasmussen, T: The Etruscans. Malden/Oxford/Victoria 2000.
- Bouzek, J.: Etruskové – jiní, než všechny ostatní národy. Praha 2003.
- Čambal, R./Turčan, V.: Slovensko v dobe Etruskov. Bratislava 2015.
- Haynes, S.: Kulturgeschichte der Etrusker. Mainz 2005.
- Pallottino, M.: Etruskologie. Geschichte und Kultur der Etrusker. Basel 1988.
- Prayon, F.: Die Etrusker. München 1996.
- Prayon, F.: Etruskové: dějiny – náboženství – umění. Praha 2002.

I.3 Pramene a jazyk

Etruskovia o sebe nezanechali žiadne súborné dielo, na základe ktorého by bolo možné rekonštruovať ich históriu a kultúrne zvyklosti. Preto sa výskum opiera obyčajne o sekundárne pramene, ktoré možno rozdeliť do niekoľkých skupín: epigrafické, toponomastické, historické a archeologické.

Epigrafické pramene sú nápisy vyryté alebo namalované na rôznych, najmä trvalých materiáloch. Väčšina z nich pochádza z pohrebísk a ich výpovedná hodnota je veľmi obmedzená. Zvyčajne prináša len informácie o zosnulom, o jeho živote alebo jeho rodine. Etruské nápisy sa objavujú na keramike, kovových ale aj kamenných výrobkoch, sú to však často len niekoľkoslovné informácie. Vďaka epigrafickým prameňom možno rekonštruovať najmä etruské mená, náboženstvo a kult.

Toponomastické pramene sú predmetom štúdia názvov miest a ich pôvodu. Vďaka nim sa získavajú informácie potrebné pre rekonštrukciu osídlenia, či pôvodu obyvateľstva skúmanej oblasti, ale aj náboženstva. Často sú indikátorom lokalizácie archeologických nálezísk.

Historické pramene patria popri archeologických svedectvách k najdôležitejším zdrojom informácií pre výskum života Etruskov aj napriek tomu, že väčšina z nich je len sprostredkovaná rímskymi historikmi. V staroveku boli známe najmä dve diela zaoberajúce sa dejinami Etruskov: *Etruscarum rerum libri*, ktoré napísal rímsky gramatik a učiteľ Marcus Verrius Flaccus, a *Thyrhenika*, 20-zväzkové dielo o etruských dejinách zozbierané cisárom Claudiom, ktorý



Obr. 5 Stela Avile Titi.
Museo Guarnacci, Volterra.
Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 6 Náhrobná stéla z ostrova Lemnos.
Národné archeologické múzeum, Atény.
Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 7 Tzv. Cippus Perusinus.
Národné archeologické múzeum, Perugia.
Foto: Erik Hrnčiarik.

ako posledný z rímskych cisárov hovoril ešte po etrusky. Žiadne z nich sa však dodnes nezachovali a o ich obsahu sa dozvedáme sprostredkované od neskorších historikov. Pravdepodobne existovala aj práca Aula Caecinu o etruských dejinách, najmä (o dejinách) jeho rodného mesta Volterra, avšak o tejto práci sú známe len nepatrné zmienky. Tento autor sa považuje za prostredníka medzi Etruskami a Rimanmi a je skôr známy svojím prekladom o etruskom náboženstve a vešteckom umení. Najlepšie zachované správy o Etruskoch nájdeme v Diodorovom diele *Bibliotheca historica* (1. stor. pred Kr.), v ktorom vo veľkej časti cituje Poseidoniovu stratenú prácu *Dejiny*. Už v 5. stor. pred Kr. sa otázkou ich pôvodu zaoberal vo svojom diele *Dejiny* Hérodotos z Halikarnasu (484-430 pred Kr.) a v diele *gr. Rómaiké archaiologia*, lat. *Antiquitates Romanae* Dionýzos z Halikarnasu (okolo 60 pred Kr. – 5 po Kr.). Pôvodom Etruskov sa tiež zaoberali Thukydides, Titus Lívius či Strabón. Píše o nich aj Seneca, ktorý porovnáva ich myslenie s vtedajším rímskym. Krátke správy nachádzame i v iných antických dielach. Je ale zaujímavé, že u známych antických historikov, ktorí mali etruský pôvod, ich dejinám nebola venovaná takmer žiadna pozornosť. V neposlednom rade sú to diela mnohých ranokresťanských historikov, na základe ktorých môžeme rekonštruovať ich život a kultúru.

Archeologické pramene patria k najrozsiahlejším zdrojom informácií o živote Etruskov. Možno medzi nimi rozlíšiť dve hlavné skupiny. Prvou sú *aktívne pramene* získané archeologickým výskumom, vďaka ktorému možno získať nielen samotný archeologický artefakt, ale aj informácie z kontextu v akom sa našiel (napr. zlaté tabuľky z Pyrgi). Druhou skupinou sú *pasívne pramene* ku ktorým patria nálezy bez informácií o mieste a kontexte ich nálezu, ako aj staré zbierkové fondy (napr. niektoré etruské nálezy v zbierkach KHM vo Viedni). Archeologické pramene ešte možno rozdeliť na hnutelné (napr. etruské bronzové zrkadlá) a nehnuteľné (napr. hrobky v Cerveteri).

Etruština ako samostatný jazyk je písomne doložená od konca 8. a začiatku 7. stor. pred Kr. Najstarším dopsial' objaveným etruským nápisom je tabuľka z toskánskeho mesta Marsiliana. Aj napriek tomu, že je známych viac ako 10 tisíc etruských nápisov, dodnes nebol etruský jazyk úplne rozlúštený.

Prvým problémom je, že ide o krátke nápisy zachované obyčajne vo funerálnom a náboženskom kontexte. Väčšinu kratších textov tvoria nápisy na náhrobných kameňoch, v ktorých sa okrem osobných mien opakujú tie isté slová nezachytávajúce celú slovnú zásobu. Rozsiahlejších textov je pomerne málo. Najdlhší z nich sa zachoval na plátne, do ktorého bola zavinutá múmia v 1. stor. pred Kr. – tzv. Záhrebské zvitky. Text je prepisom etruského *liber linteus*, čiže rituálneho kalendára napísaného cca. v 4. stor. pred Kr. niekde na juhu Etrúrie. Jeho hlavným obsahom sú predpisy na vykonávanie kultu, ako aj opisy modlitieb patriacich k jednotlivým úkonom. Náboženský charakter majú i ďalšie texty, napr. tabuľka z Capuy (60 riadkov), keramické disky z Magliana (cca. 70 slov), či pečeň z Piacenzy. O rozdelení pôdy, či vymedzení hraníc pozemkov zasa pojednávajú iné dve pamiatky s obsažnejšími textami, a to tzv. Cippus Perusinus (45 riadkov) a Tabula Cortonensis.

Druhým problémom, ktorý bráni úplnému rozlúšteniu etruštiny je nedostatok viacjazyčných prameňov. Len cca. 30 známych textov je napísaných paralelne aj v inom jazyku. Najrozsiahlejší z nich je text na tzv. zlatých tabuľkách z Pyrgi, napísaný po etrusky a fenicky. Obsahovo je text v oboch jazykoch zhodný a pojednáva o miestnom kulte, avšak po formálnej stránke sa nezhoduje, čím sa jeho vypovedacia hodnota znižuje. Obdobne je to aj s ostatnými nápismi, ktoré pochádzajú väčšinou z hrobiek.

Etruskovia písali akýmsi variantom grécko-eubojskej alfabety. Po etrusky sa písalo sprava doľava. Podobne ako pôvod Etruskov a ich jazyka hľadajú lingvisti v rôznych častiach Stredomoria. Podľa antických autorov (najmä Thukydidu) nesie v sebe prvky jazyka Negrékov žijúcich na ostrove Lemnos, neskôr ale prijal niektoré grécke slová. Podľa Tita Livia pochádza etruština z oblasti stredných Álp. Moderný výskum ukázal, že preukazuje istú zhodu s jazykom italských Umbrov, ale aj s maloázijskými dialektmi.

Etruština sa jednoznačne odlišuje od ostatných staroitalských jazykov, zároveň však nepatrí do indoeurópskej jazykovej skupiny. Zdá sa, že jazyk Etruskov je zmesou všetkých horeuvedených jazykov, ktorý pravdepodobne vznikol v relatívne úzkom kruhu ľudí za krátky čas (predpokladá sa, že počas 2 generácií), cca. v 8. stor. pred Kr. Tento sa následne rozšíril pri ich expanzii do rôznych častí starovekej Itálie.

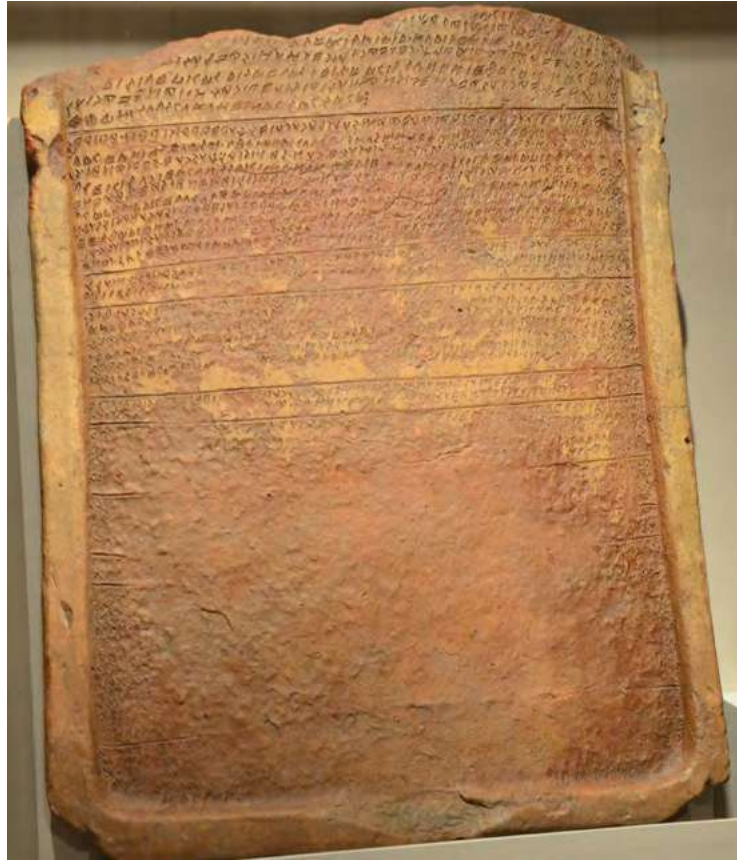
Literatúra:

Bonfante, G./Bonfante, L.: The Etruscan Language. An introduction. New York 2002.

Pittau, M.: La lingua etrusca, grammatica e lessico. Nuoro 1997.

Rix, H.: Die Etrusker. Schrift und Sprache. In: Cristofani, M. (ed.): Die Etrusker. Stuttgart 2006, s. 210-238.

Steinbauer, D.H.: Neues Handbuch des Etruskischen (Subsidia classica). Katharinen 1999.



Obr. 8 Tabuľka z Capuy. Altes Museum, Berlin. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 9 Zlaté tabuľky z Pyrgi (prevzaté z https://en.wikipedia.org/wiki/Pyrgi_Tablets#/media/File:Lamine_d'oro_in_lingua_etrusca_e_fenicia_con_dedica_di_un_luogo_sacro_a_pyrgi.jpg).

Výhodná stredomorská klíma spolu s kvalitnou pôdou a prepracovaným systémom zavlažovania v južnej Etrúrii boli predpokladom k rozvoju poľnohospodárstva. Prevažovalo pestovanie obilia, olív či viniča. Výrazný rozvoj regiónu v dobe železnej spôsobilo hlavne nerastné bohatstvo. Išlo prevažne o ťažbu železa, olova, striebra a cínu.

Už v dobe bronzovej prevažovalo v južných oblastiach Etrúrie osídlenie na vyvýšených terasách, ktoré vytvárali prirodzenú obranu voči nepriateľom. Prevažná časť sídlisk je preto nepretržite osídlená až dodnes. Žiaľ tento fakt spôsobuje, že väčšina našich poznatkov sa opiera o nálezy z funerárneho a veľmi sporadicky zo sídliskového kontextu. K významným juhoetruským mestám patria Veje, Cerveteri, Vulci či Volsina. Osobitité postavenie má medzi nimi ale mesto Tarquinia, ktorá sa vždy považovala za kolísku, či centrum etruského národa.

Na rozdiel od juhu boli sídliská v severnej Etrúrii situované prevažne na vrcholoch kopcov, odkiaľ obrábali pôdu v okolitých údoliach. Už v 9. stor. pred Kr. bolo osídlené mesto Vetulonia a jeho večný rival Roselle. Severnejšie od nich sa nachádzajú mestá Chiusi, Perugia, Cortona, Arezzo a Volterra. Na severozápade sa nachádza jediné etruské mesto ležiace priamo pri mori a to Populonia.

Okrem tzv. toskánskej Etrúrie obývali Etruskovia okolie Bologne a ich územie siahalo do dnešnej oblasti Emilia-Romagna. Okrem Bologne (etrusky Felsina) to boli najmä mestá Marzabotto, Mantova, Spina, Adria či Verucchio. Na juhu ich moc siahala do Kampánie, kde žili od 8. stor. pred Kr. v mestách Capua, Nola, Nucera, Pontecagnano. Na juhu žili okrem Ríma v Palestrine, Satriciu či Laviniu.

Literatúra:

Briquel, D.: *Les Étrusques. Peuple de la différence*. Paris 1993.

Hall, J. F. (ed.): *Etruscan Italy: Etruscan influences on the civilizations of Italy from antiquity to the modern era*. Provo 1996.

Leighton, R.: *Tarquinia: An Etruscan city*. London 2004.

Ridgway, D.: *The World of the Early Etruscans*. Göteborg 2000.

Philip Perkins, P./Zifferero, A./Nielsen, E.O./Warden, P.G.: *Topography of Etruria*. In: A. Naso (ed.): *Etruscology*. Boston/Berlin 2017, s. 1239-1357.

I.5 Villanovská kultúra

V dobe bronzovej zasahovala na územie Toskánska tzv. apeninská kultúra, charakteristická usadlosťami v úrodných oblastiach, a svojou poľnohospodárskou produkciou. V 13.-12. stor. pred Kr. vznikajú na strategických miestach v okolí Tarquinie a Vulci prvé monumentálne hrobky a „paláce“ obývané obyvateľstvom, o ktorého vyspelosti a význame hovoria napr. nálezy mykénskej keramiky. Na základe štruktúry pohrebísk je zrejme, že už v tomto období existovali v Etrúrii lokálne politické zoskupenia na čele s vedúcimi osobnosťami kmeňa či rodiny, ktoré svoje postavenie získali nielen víťazstvami nad susednými obcami, ale predajom svojich produktov alebo nerastných surovín.

Na konci doby bronzovej cca. od polovice 12. stor. pred Kr. vystriedala apeninskú kultúru proto-villanovská, ktorá sa po tom ako jej obyvatelia začali používať železo okolo roku 900 pred Kr. transformovala do villanovskej kultúry. V tomto istom priestore sa neskôr okolo polovice 8. stor. pred Kr. bez akýchkoľvek dôkazov prerušenia kontinuity sídlisk konštituovali ako jednotný etnický celok Etruskovia.

Villanovská kultúra získala svoje pomenovanie podľa pohrebiska odkrytého v roku 1853 v dedinke Villa Nova ležiacej južne od mesta Bologna. V jeho okolí a najmä v povodí rieky Pád ležalo jedno z jej centier, ďalšie boli identifikované v okolí mesta Verucchio, Ferno, Pontecagnano a Capua. No najväčšia koncentrácia je doložená na území dnešného Toskánska, a to najmä v miestach ako Volterra, Chiusi, Vetulonia, Vulci, Tarquinia, Caere a pod.



Obr. 11 Bronzová britva z pohrebiska Villa Nova. Archeologické múzeum, Bologna. Foto: Erik Hrnčiarik.

Sídla nositeľov villanovskej kultúry tvorili spočiatku jednoduché usadlosti situované najmä v nížinách, ktorých obyvateľstvo sa zameriavalo na chov dobytka a na poľnohospodárstvo. Prvé sídliská mestského charakteru vznikali vo vyšších polohách a mali okrem iného aj ochranný charakter, keďže sa do nich sťahovalo v čase nebezpečenstva obyvateľstvo z nížin. Ľudia žili v malých chatrčiach oválneho alebo obdĺžnikového pôdorysu, ktoré boli čiastočne zapustené do zeme (tzv. polozemnice). Ich steny boli vyrobené z prútia a omazané hlinou. Väčšina z nich mala sedlovú strechu, ktorú držali drevené stĺpy. V priebehu 10. stor. pred Kr. sa ale obyvateľstvo miest začalo diferencovať. Výrazná časť sa síce aj naďalej venovala poľnohospodárstvu, no vyčlenili sa z nich skupiny, ktoré sa zaoberali získavaním a spracovaním nerastných surovín. Doklady máme napríklad zo severu Toskánska, kde sa podarilo preskúmať celé obydlia so zariadeniami na výrobu železa. Nikdy však neexistovali len čisto „ťažobné“ usadlosti. Významné percento v štruktúre obyvateľstva sídlisk tvorili poľnohospodári, ktorí svoje výrobky predávali či vymieňali za produkty, nástroje a náradie vyrobené z vyťaženeho kovu. Podobnosť náradia ako aj kontinuita v ich vylepšovaní na tom istom mieste v dobe bronzovej a na počiatku doby železnej sú dokladom, že nositeľov villanovskej kultúry možno považovať za pôvodné – autochtónne obyvateľstvo tohto územia.

K ďalším charakteristickým črtám villanovskej kultúry patrí kremačný pohrebný rítus. Pozostali ukladali spopolnených zosnulých do charakteristických bikónických urien zhotovených tzv. technikou impasto (typická italská, hrubostenná keramika, podrobnejšie pozri kapitolu I.7). Ich povrch mohol byť nezdobený, ale najčastejšie je dekorovaný geometrickými vzormi ako meander, trojuholník, koncentrické štvorce, svastika a pod. Urnu následne prikryli prilbou (z kovu alebo z hliny) na znak toho, že je tam pochovaný muž. Urnu so ženskými pozostatkami prikryli nádobou najčastejšie používanou v domácnosti (najmä ako súčasť kuchynského riadu). Aj ostatný inventár hrobu zodpovedal pohlaviu zosnulého. Ženám boli skôr pridávané predmety spojené s pradením (prasleny) či väčší počet spôn, mužom skôr britvy, zbrane a nástroje spojené so spracovaním a porciovaním mäsa.

Približne od polovice 9. stor. pred Kr. začali obyvatelia, ktorí dobývali a spracovávali kov, predávať svoje výrobky alebo samotnú surovinu nielen na regionálnej úrovni, ale vyvážali ich do Stredomoria,



Obr. 12 Bikonická urna (pre muža).
Archeologické múzeum, Bologna.
Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 13 Bikonická urna (pre ženu).
Archeologické múzeum, Bologna.
Foto: Erik Hrnčiarik.

a to najmä na územie dnešného Grécka, iných častí Balkánu a Sardíniu. Obchod priniesol so sebou aj pokrok v metalurgii, čo umožnilo získavať väčšie množstvo železa či iných kovov. V dôsledku toho dochádza k jasnejšej diferenciacii obyvateľstva a vytváraní bohatej sociálnej vrstvy obchodníkov a metalurgov.

Viditeľné je to najmä v 8. stor. pred Kr., kedy sa v ženských hrobách objavuje napríklad celý súbor tkáčskych závaží symbolizujúci krosná na tkanie, či celé sady spôn z rôznych, často aj vzácnych kovov. V mužských hrobách sa napr. objavujú sošky bojovníkov, viaceré prilby, často bohato zdobené, ďalej gravírované kopije, meče, štíty a pod. Iným meradlom sociálnej diferencie obyvateľov Itálie vo včasnej dobe železnej boli tzv. hlinené urny v podobe miniatúrnych domov s odnímateľnou strechou. Prvé z nich sa objavujú v Latii (napr. z Ríma pochádza niekoľko nálezov zo samotného areálu Forum Romanum), neskôr v 9. stor. pred Kr. ich môžeme nájsť aj v Etrúrii. Slúžili na uloženie popola osôb z najvyššej vrstvy obyvateľstva, o čom svedčí nielen ich zriedkavejší výskyt na pohrebiskách, ale aj predstava večného spojenia zosnulého so svojím domovom, rodinou a pod.

Literatúra:

Bartoloni, G.: The origin and diffusion of Villanovan culture. In: Torelli, M. (ed.): The Etruscans. Milan 2000, s. 53-74.

Gozzadini, G.: La nécropole de Villanova, Fava et Garagnani. Bologna 1870.

Knauf, F./Gebauer, J. (eds.): Die Etrusker: von Villanova bis Rom. Lindenberg 2015.

Mallory, J. P.: Villanovan Culture. In: Mallory, J.P./Douglas Q. A. (eds.): Encyclopedia of Indo-European Culture. London 1997, s. 310-317.

I.6 Sochárstvo

Etruské sochárstvo si aj napriek tomu, že bolo silne ovplyvnené gréckymi predlohami, zachovávalo osobitý ráz. U sochárov nevidíme snahu o dosiahnutie harmónie a formálnej dokonalosti, ale skôr o realistické až naturalistické zobrazenie postáv s ich prednosťami alebo nedokonalosťami. Etruská socha sa predovšetkým chápe ako prostriedok vyjadrovania ľudských emócií, nie ako forma estetických ideálov, ktorá bola typická napríklad pre Grécko. Jej počiatky sú doložené už na konci 8. stor. pred Kr. v podobe urien so znázornenou ľudskou tvárou z pohrebiska Olmo Bello pri meste Bisenzio. S najmladšími etruskými sochami sa môžeme stretnúť ešte na začiatku 1. stor. pred Kr. v podobe tzv. Rečníka od Trasimenského jazera (L'Arringatore). Prevažná časť zachovaných diel pochádza z funerálneho alebo sakrálneho kontextu, no je pravdepodobné, že sochy ako Mars z Todi, Chiméra z Arezza či spomínaný L'Arringatore zdobili verejné priestranstvá. Keďže sa na území dnešného Talianska začal ťažiť mramor až v 1. stor. pred Kr. väčšina sôch bola vyrobená z dostupného kameňa - najmä tufu, alabastru, pieskovca, terakoty či bronzu. Podobne ako v celom Stredomorí aj v Etrúrii boli bohato polychrómne zdobené, a keďže najmä tuf je výrazne pórovitý, bol ich povrch dozdobený štukou. Zo štýlového hľadiska možno etruské sochy analogicky klasifikovať ako grécke (orientalizujúce, archaické, klasické, helenistické). Avšak vzhľadom na to, že jednotlivé výrobné centrá produkovali prevažne pre úzky okruh klientov a využívali pritom najmä dostupný materiál vytvorili si svoj typický štýl, na základe ktorého ich môžeme navzájom rozlišovať. Mnohé z ich výrobkov boli distribuované len do blízkeho okolia, no niektoré boli obľúbené v celej Etrúrii či Itálii. Napríklad obľuba malých bronzových votívnych sošiek nadobudla také rozmery, že ich masovo produkovali pre Rimanov. Okolie Vulci bolo v archaickom období známe produkciou kamenných sôch. Z Chiusi sa od druhej polovice 6. stor. pred Kr. vyvážali kanopové urny. Volterra využívala dostupnosť miestneho alabastru na výrobu reliéfne zdobených urien, Veje sú známe svojou produkciou terakotových a bronzových sôch a na severe v okolí Bologne vo veľkom produkovali reliéfne zdobené náhrobné stély. Ako je vidieť, typologické spektrum etruských sôch bolo veľmi bohaté. Išlo najmä o votívne sošky, samostatne stojace sochy, funerálnu plastiku, architektonickú plastiku, dekoráciu úžitkového umenia a pod. Osobitú skupinu tvoria figurálne zdobené urny a sarkofágy, o ktorých ale pojednáva samostatná kapitola.

Votívne sošky – ex vota

Predstavujú jeden z najčastejších etruských sochárskych diel. V prevažnej miere to boli menšie objekty vyhotovené najmä z bronzu a z pálenej hliny. Objavujú sa od 8. až do 1. stor. pred Kr. Ide o predmety symbolického charakteru s kultovým poslaním (z lat. *devotio* – zbožnosť, úcta). Ich darovaním chcel človek získať priazeň alebo vyjadriť vďaku obetovanému božstvu. Bronzové votívne predmety



Obr. 14 Votívna socha bohyně z Hrobky Isis vo Vulci. The British Museum, London. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 15 Figurálna výzdoba bronzovej aplikácie nábytku. Altes Museum, Berlin.
Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 16 Tzv. Mars z Todi. Vatikánske múzeum.
Foto: Erik Hrnčiarik.

najčastejšie predstavujú ženy v dlhom odevě–*chitone*, nahých mužov prípadne mladíkov podobných gréckym *kouroi*, ozbrojených vojakov, ženy a mužov s obetnými miskami a v neposlednom rade bohov (najčastejšie Hercules). Na druhej strane terakotové sošky sú obyčajne väčšie a predstavujú rôzne busty (niekedy aj polovičné), zvieratá, masky, ruky, pohlavné orgány a pod. Votívne sošky majú často na svojom povrchu nápis s menom božstva, ktorému mali byť obetované. Pre ich masovú produkciu a jednoduchosť sa dajú len ťažko datovať. Za najznámejšie centrá ich výroby sa považujú Cerveteri, Vulci, Tarquinia, Populonia, Chiusi, Volterra a pod.

Samostatne stojace sochy

Etruská monumentálna plastika bola zvyčajne vystavená na verejných priestranstvách. Prevažná časť z nich bola zhotovená z bronzu, a preto sa až na niektoré výnimky zachovali len v minimálnom počte. Zoradené chronologicky sú to: Chiméra z Arezza, Mars z Todi, Minerva z Arezza, tzv. Brutus z Kapitolského múzea a L'Arringatore–rečník od Trasimenského jazera. Otázny ostáva etruský pôvod tzv. Kapitolskej vlčice, ktorej antickú provenienciu spochybnil najnovší reštaurátorský výskum a následné analýzy techniky jej výroby.



Obr. 17 Socha z pohrebiska Casale Marittimo. Národné archeologické múzeum, Florencia.
Foto: Erik Hrnčiarik.

Funerálna plastika

Sochy sa v etruských hrobkách objavujú už okolo polovice 7. stor. pred Kr. Najstaršie doložené etruské sochy pochádzajú z pohrebiska Casale Marittimo neďaleko mesta Cecina. Sú to torzá dvoch skulptúr znázorňujúcich stojacich mladíkov s rukami na hrudi so významným zobrazením bohato zdobených opaskov. Zobrazujú pravdepodobne predstaviteľov miestnej aristokratickej rodiny. Zvolená forma bola inšpirovaná monumentálnou včasnoarchaickou gréckou plastikou. O čosi mladšia (cca. 630-600 pred Kr.) je ženská figúra z tzv. hrobky Pietrera z Vetulonie. Aj v tomto prípade, podobne ako v predošlých dvoch, možno skôr hovoriť o plastike zhotovenej vo vysokom reliéfe ako o samostatne stojacej soche, keďže bola pravdepodobne opretá o stenu hrobky. Ženská figúra nesie isté individuálne znaky (šperky, úprava vlasov, opasok), ktoré sú charakteristické pre etruské umenie. V období prvej polovice 6. stor. vyniká sochárske centrum vo Vulci. Aj táto dielňa sa inšpirovala gréckym umením, avšak má osobité charakteristické prvky. Ide napríklad o sochu Kentaura, ktorá je naturalisticky vyhotovená až do takej miery, že na prvý pohľad vidieť „neanatomické“ spojenie stojacej mužskej postavy (gr. *kúros*), ku ktorej bolo pripojené telo koňa. K iným významným produktom tejto dielne patrí napr. Dáma z Tomba della Polledrara alebo Mladík jazdiaci na morskom netvorovi z pohrebiska Poggio Maremma. V tom istom období vzniká na severe Etrúrie centrum na výrobu funerálnej plastiky v Chiusi, známe najmä



Obr. 18 Sfinga z Chiusi.
Národné archeologické múzeum, Chiusi.
Foto: Erik Hrnčiarik.

produkciou sediacych sfíng. V klasickom, a neskôr aj v helenistickom období, sa vytráca figurálna výzdoba hrobiek na úkor reliéfne zdobených sarkofágov, ktoré mali na veku ležiace ľudské postavy.

Architektonická plastika

Na rozdiel od Grékov, Etruskovia aplikovali sochársku výzdobu nielen na chrámy, ale aj na verejné a súkromné stavby. Ako už bolo viackrát uvedené, v starovekej Itálii chýbal kvalitný mramor, preto Etruskovia výrazne rozvinuli produkciu sóch z pálenej hlíny, tzv. terakoty. V prevažnej miere ide o dekoráciu strechy. Sochy používali na ozdobu hrebeňových akrotérií a menej často aj na dekoráciu štítu. Najstaršie architektonické plastiky sa objavujú už na konci 7. stor. pred Kr. (napr. Aquarossa). No plne sa rozvinuli najmä v 6. stor. pred Kr. v Kampánii, Latiu a južnej Etrúrii. Vedúce postavenie vo výrobe zastávalo najmä mesto Caere a od 5. stor. pred Kr. aj Orvieto, Capua Volsinii. Popri plasticky zdobených



Obr. 19 Mladík jazdiaci na morskej oblude z pohrebiska Poggio Maremma. Národné archeologické múzeum, Villa Giulia, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 20 Akrotéria z chámu Apolóna vo Veji. Národné archeologické múzeum, Villa Giulia, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Literatúra:

Brendel, O.: Etruscan Art. New Haven 1995.

Cristofani, M.: L'arte degli Etruschi : produzione e consumo. Turin 1978.

De Puma, R. D.: Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art. New York 2013.

Spivey, N.: Etruscan Art. London 1997.

akrotériách sa rozvinula produkcia reliéfov, ktoré boli aplikované ako výzdoba architrávov a štítov (napr. Talamonaccio). Za vrcholné dielo etruskej architektonickej plastiky je považovaná neskoroarchaická výzdoba chrámu Apolóna z Vejí (koniec 6. stor. pred Kr.). Zachované sochy bohov boli v mierne nadživotnej veľkosti, ovplyvnené iónskym štýlom, ale nesú charakteristické črty etruského manierizmu. Za ich autora sa pokladá sochár Vulca z Vejí, ktorý sa podieľal aj na výzdobe Jupiterovho chrámu na Kapitole v Ríme. Na druhej strane terakotová výzdoba paláca v Murlo (7. a 6. stor. pred Kr.) predstavuje jeden z najlepšie zachovaných príkladov architektonickej plastiky aplikovanej na súkromnej stavbe. Jedno z akrotérií bolo napríklad zdobené tróniacou figúrou s veľkým klobúkom, ktorá bola identifikovaná ako podoba majiteľa tejto stavby.

Dekorácie úžitkového umenia

Svoj cit pre detaily a zručnosť v obrábaní kovov využívali Etruskovia pri dekorácii nespočetného množstva úžitkových predmetov. Ide predovšetkým o drobné figúrky, ktoré zdobili kandelábre, kovania nábytku, rúčky a nôžky nádob, súčasti konského postroja, rúčky zrkadiel, kovania vozov a pod. Mnohé z nich nesú znaky vysokej umeleckej hodnoty (napr. rúčky z cisty z Palestriny), ale sú medzi nimi aj drobné plastiky „provinčného“ rázu a kvality. Masová produkcia dekorácií úžitkového umenia je doložená počas celého obdobia ich existencie, a preto je pri mnohých predmetoch len veľmi ťažké určiť obdobie ich vzniku.

I.7 Keramika

Vývoj etruskej keramiky úzko súvisí s napodobňovaním štýlu ich dvoch hlavných obchodných partnerov Grékov a Feničanov. Preto už od počiatku badať v keramickej produkcii Etruskov okrem domácej tradície (*impasto*, *bucchero*) aj kopírovanie špecifických italských, najmä juhoitalských (napr. *kyathos*, *olla*, *stamnos*), orientálnych foriem a preberanie gréckych výzdobných techník (čierno- a červenofigúrová výzdoba).



Obr. 21 Keramika *impasto* – detail.
The British Museum, London. Foto: Erik Hrnčiarik.

Impasto

Typická italská, hrubostenná keramika (10. – 7. stor. pred Kr.) zhotovovaná už na konci doby bronzovej v ruke. Pri jej výrobe sa do hlíny vmiešaval piesok alebo vulkanický popol, vďaka čomu pôsobila pomerne masívne a ťažko. Asi od 8. stor. pred Kr. sa začal pri jej zhotovovaní používať pomaly rotujúci hrnciarsky kruh (najmä pri výrobe nôžok a dotáčaní ústia). Svoj najväčší rozmach dosiahla v 7. stor. pred Kr. Po nástupe *bucchera* dochádza k úpadku až k úplnému zániku jej produkcie. Na počiatku išlo prevažne o tmavú keramiku, neskôr, od 8. stor. pred Kr. sa objavujú aj červeno sfarbené varianty. Povrch týchto keramických nádob býval zdobený rytými motívmi vytvorenými obyčajne dvojitou líniou, ktorá mohla byť dodatočne vyplnená bielou farbou. V neskoršom období bola na ich povrch nanosená len hustá, biela farba bez rytia. Približne medzi rokmi 650 až 600 pred Kr. dochádza k produkcii veľmi kvalitnej, červenej *impasto* keramiky s vylešteným povrchom. Koncom 7. stor. pred Kr. boli v Caere zhotovované veľké hrubostenné nádoby s reliéfne zdobenými vlysmi (vytvorené valčekom alebo pomocou pečiatok). Na sklonku doby bronzovej a počiatku doby železnej sa touto technikou najčastejšie vyrábali tzv.

bikonické urny, neskôr sa objavujú rôzne napodobneniny gréckych predlôh (*dinos*, *kanvica*), šálky, kratéry s pokrievkou, či tzv. *hypokration/holmos* (kotol na vysokom podstavci) a pod.

Bucchero

V priebehu 7. stor. pred Kr. keramiku *impasto* postupne nahradilo *bucchero*. Svoje pomenovanie dostalo invenčne na základe podobnosti so španielskou keramikou 19. storočia. *Bucchero* bolo vypaľované pri nízkej teplote (cca 600°C). Jeho povrch má čiernu farbu a bol dodatočne ručne leštený. V lome majú črepy tmavošedú farbu. Ide o typickú archaickú etruskú keramiku vyrábanú až do 4. stor. pred Kr. Okrem Itálie bola obľúbená v celom Stredomorí (najmä u Grékov). Na začiatku prevažovali popri hladkých tenkostenných aj nádoby zdobené rytým dekorom, vytvoreným až po vypálení (tzv. *bucchero sottile*). Neskôr sa začali vyrábať aj väčšie hrubostenné nádoby zdobené figurálnymi alebo florálnymi aplikami alebo reliéfmi (tzv. *bucchero pesante*). *Bucchero* imitovalo kovové, najmä strieborné nádoby (používaním získava striebročiernu patinu). Z tvarov prevažuje *kanvica*, kalich, *kyathos*, *kantharos*, pohár, *oinochoe*, *amfora*, *kratér*, a pod. Ide teda v prevažnej miere o celé sady na pitie a stolovanie. V neskoršom období sa vyrábali aj rôzne urny, miniatúrne nádoby, obetné misky a pod. Jej hlavné produkčné centrá sa nachádzali v Caere, Vulci, Tarquinii a Chiusi.



Obr. 22 Bucchero sottile. Národné múzeum, Orvieto. Foto: Erik Hrnčiarik.

Italo-geometrická a etrusko-korintská keramika

Od 8. stor. pred Kr. vznikali paralelne s keramikou typu impasto a bucchero aj prvé maľované vázy ovplyvnené eubóiskymi kolonistami v Neapolskom zálive. Dominovali im nádoby so svetlým povrchom, na ktorom boli namaľované červené geometrické (vlnovka, koncentrické kruhy, trojuholníky), alebo figurálne (kačky, kozy) motívy. Centrom ich produkcie sa stalo mesto Veje, odkiaľ je známy aj jeden z prvých majstrov: Maliar z Casale del Fosso. Okolo 630 pred Kr. vystriedali eubojské predlohy korintské s charakteristickou orientalizujúcou výzdobou. Zdá sa, že prví producenti, ktorí zhotovovali tento druh keramiky pre miestny trh boli ešte grécki vandrujúci majstri. Čoskoro však vznikli spoločné etrusko-korintské dielne vo Vulci, Tarquinii, Caere a pod. Vo výzdobe keramiky dominujú pásy zvierat, vodných vtákov, mýtických postáv, doplnené farebnými rozetami, krúžkami, bodkami a pod. Okrem korintských výzdobných prvkov používajú maliari aj fenické alebo iónske motívy. Najskôr prevažuje tmavá maľba (čierna, purpurovočervená) na svetlom (najmä žltom) povrchu, ktorá bola doplnená rytými líniami používanými na zvýraznenie niektorých detailov. Neskôr biela na tmavom povrchu.



Obr. 23 Bucchero pesante. Národné múzeum, Tarquinia. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 24 Italo-geometrický kratér.
Altes Museum, Berlin. Foto: Erik Hrnčiarik.



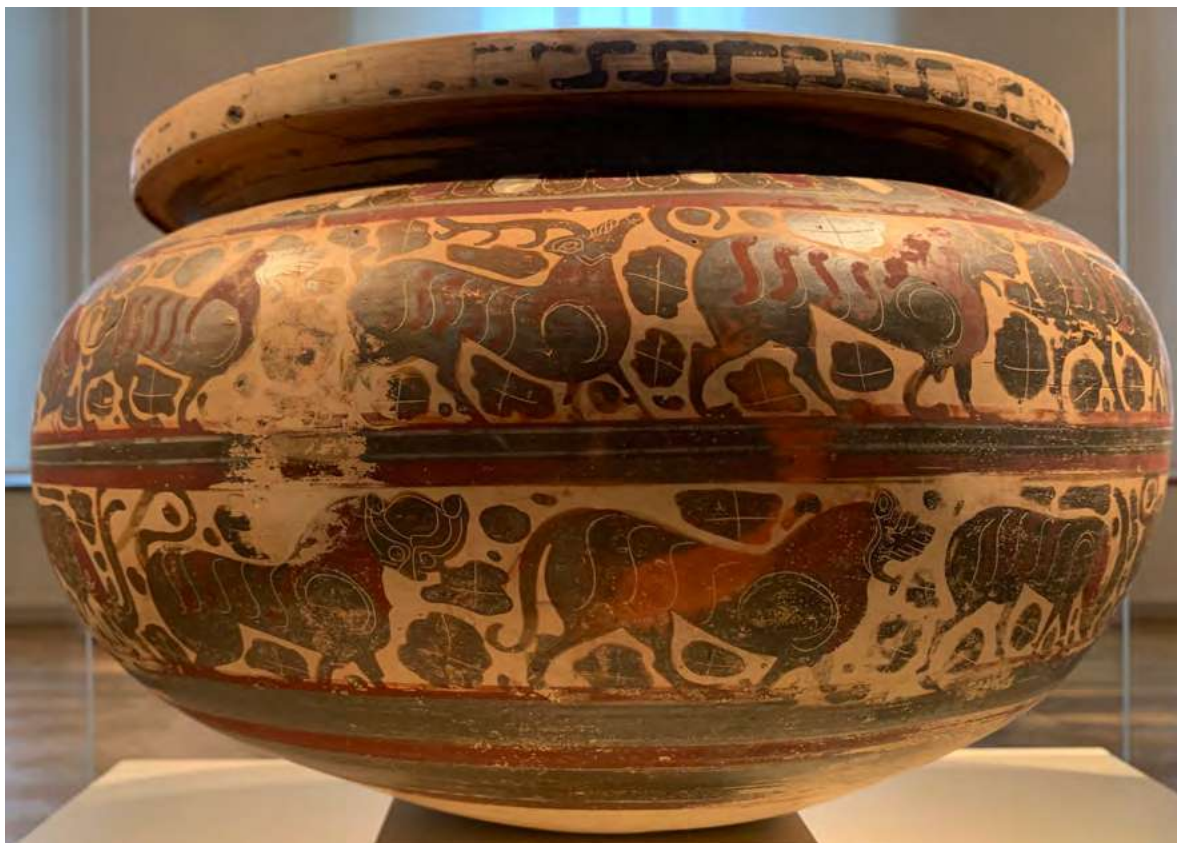
Obr. 25 Etruská čiernofigurová Caerska hydria,
maliar Busiris. Kunsthistorisches Museum, Wien.
Foto: Erik Hrnčiarik.

Čiernofigúrové vázy

Prvé etruské dielne na výrobu čiernofigúrových váz sa začínajú objavovať okolo polovice 6. stor. pred Kr. Ich rozvoj badať po tom, ako sa zvýšil dopyt po gréckych produktoch medzi predstaviteľmi etruskej aristokracie, ktorí začali vo veľkom dovážať do Itálie atické čiernofigúrové vázy. Aj v tomto prípade sa zdá, že prvé dielne zakladali priamo atickí majstri, ktorí postupne prispôbovali svoju produkciu miestnym potrebám a vkusu. Dokonca od druhej polovice 6. stor. pred Kr. tzv. maliar Nikosthenes (540-510 pred Kr.), začal zdobiť charakteristické formy nádob bucchera touto technikou. Už v tretej štvrtine 6. stor. pred Kr. vzniká maliarska dielňa produkujúca tzv. Pontské vázy vo Vulci s najznámejšími maliarmi ako Paridov maliar a Tityvov maliar. Neskôr medzi 530-500 pred Kr. pracuje vo Vulci tzv. Micali maliar, ktorého dielňa existovala ešte na začiatku 5. stor. pred Kr. Čiernou figúrou boli zdobené aj tzv. Caerské hydrie alebo Kampánske dinoi, ktoré sa stali jedným z hlavných vývozných artiklov etruskej čiernofigúrovej produkcie. Okolo 480 pred Kr. nahrádza čiernofigúrovú keramikú aj v Etrúrii červenofigúrovú.

Pseudočervenofigúrové a červenofigúrové vázy

Etruskovia pomerne neskoro prijali tento nový štýl, ktorý sa na gréckej pevnine vyvinul niekedy okolo roku 530 pred Kr. S prvými etruskými červenofigúrovými vázami sa stretávame až niekedy okolo roku 480 pred Kr. Počas tohto „prechodného“ obdobia používali miestni majstri tzv. pseudočervenofigúrovú techniku, ktorá spočívala v tom, že červené figúry boli na rozdiel od Grécka namaľované na tmavom povrchu vázy. Vedúcou dielňou bola tzv. Praxiova a Sokra(tova) skupina z Vulci. Prvé centrá, ktoré zdobili svoje produkty skutočnou červenofigúrovou technikou vznikali okolo 480 pred Kr. vo Vulci a Falerii, neskôr (vznikli) aj vo Volterre, Caere, Tarquinii, kde sa produkcia takto zdobených váz udržala až do roku 275 pred Kr. Medzi najznámejších majstrov pracujúcich touto technikou patrí tzv. skupina Tondo v Chiusi, skupina Torcop Caere ako aj tzv. skupina Genucuilia, ktorá produkovala malé tanierne. Okrem nich boli červenou figúrou taktiež zdobené Caerské hydrie, kratéry, oinochoe, lékyty, rôzne šálky na pitie a pod.



Obr. 26 Etrusko-korintský dinos. Altes Museum, Berlin. Foto: Erik Hrnčiarik.

Helenistická keramika

V období helenizmu sa v Orviete a Bolsene vyrábali tzv. Pocolom-šálky, ktorých povrch bol zdobený nápismi dedikovanými rôznym rímskym (lepšie povedané od Rimanov prebratým) bohom. Ďalej sa v tomto období objavujú reliéfne zdobené nádoby, imitácie toreutických výrobkov a pod. V Etrúrii sa tiež produkovala tzv. keramika skupiny Gnathia.

Literatúra

Del Chiaro, M.: Etruscan Bucchero Pottery. *Archaeology* 19, 1966, s. 98-103.

Geroli, M.: Ceramica di impasto - The Impasto Pottery, *Quaderni di acme* 52, 2002, s. 427-435.

Heres, H./Kunze, M. (eds.): *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder.* Berlin 1988.

Hirschland-Ramage, N.: *Studies in Early Etruscan Bucchero.* *Papers of the British School at Rome* 38, 1970, s. 1-61.

Perkins, P.: *Bucchero in Context.* In: Bell, S./Carpino, A. (eds.): *A Companion to the Etruscans.* Hoboken 2016, s. 224-236.

Rasmussen, T. B.: *Bucchero pottery from Southern Etruria.* Cambridge 1979.

I.8 Architektúra a urbanizmus

Po tom ako na konci prvého tisícročia pred Kr. došlo k postupnej romanizácii Itálie, bola väčšina etruských stavieb úplne zničená alebo radikálne prestavaná. Preto sa pri skúmaní etruskej architektúry musíme opierať prevažne o výsledky archeologických výskumov, správ antických autorov či nálezov modelov chrámov a obytných domov. Aj napriek tomu nemožno etruským architektom odoprieť ich zručnosť. Prvky ako toskánsky stĺp, klenutá brána alebo pravá klenba, svätyne vybudované na umelo vytvorených pódiač sú ich inováciami, ktoré boli infiltrované do rímskej architektúry.

Etruské chrámy

Tak ako u Grékov aj u Etruskov bol chrám priestorom kde žili bohovia. Preto jeho výstavba a forma podliehali presným pravidlám. Týkali sa najmä jeho orientácie, výzdoby, štruktúry a pod. Okrem základnej úlohy v kulte slúžil aj na úschovu kultových predmetov.

V najstaršom období sa kult vykonával na oltári umiestnenom na otvorenom priestore, z ktorého bolo možné pozorovať oblohu, vykonávať obety a veštby. Toto miesto malo obyčajne obdĺžnikový pôdorys a len zriedkavo bolo ohraničené. Až neskôr začínajú Etruskovia stavať prvé drevené stavby, ktoré okrem iného slúžili aj na ubytovanie kňazov. S tým sa napríklad spája aj pôvod latinského slova *templum*, ktoré okrem chrámu označovalo aj obydlie etruských kňazov (*haruspices*). Použitie kameňa na výstavbu chrámov je doložené až na prelome 7. a 6. stor. pred Kr. (napr. vo Vejách). Neskôr sa používal aj pri budovaní ostatných častí svätýň ako ohrád alebo oltárov (napr. v Cortone). No nikdy sa nepresadil ako hlavný stavebný materiál a naďalej sa používalo hlavne drevo a hlina (terakota).

Archaický, ale najmä klasický etruský chrám je zmesou pôvodnej domácej architektúry, silne ovplyvnenej orientálnymi a gréckymi prvkami. Zo zlatých platničiek z Pyrgi vieme, že ho nazývali *TMIA*. Základnými stavebnými prvkami „toskánskeho chrámu“ boli podľa Vitruvia: takmer štvorcový



Obr. 27 Model etruského chrámu, Národné archeologické múzeum, Villa Giulia, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

pôdorys (pomer medzi dĺžkou a šírkou: 5: 6), hala (*pronaos*) so stĺporadím z frontálnej strany, *cela* v zadnej časti chrámu bez *opisthodomu* (t.j. zadnej haly symetricky postavených gréckych chrámov, naproti nej je predsieň – *pronaos*), podmurovka (najčastejšie postavená z dreva a hliny, tehál, zriedkavo z kameňa), orientácia na pohľad spredu, odkiaľ sa do neho vchádzalo. Na inom mieste sa v jeho diele uvádza, že chrám stál na vyvýšenom pódiu a nad stĺporadím sa nachádzal architráv z dreva, pokrytý najčastejšie bohato pomalovanými terakotovými reliéfmi.

Chrámy bývali zakryté sedlovou strechou, jeho štít bol nezdobený. Zriedkavo na konci klasického a najmä v helenistickom období, v ňom boli umiestnené reliéfne zdobené terakotové dosky. Výzdoba sa skôr koncentrovala na akrotéria na streche. Medzi najznámejšie archeologicky doložené chrámy patria Portonacio vo Vejách, tzv. Chrám Belvedere vo Volsine, príp. chrám v Talamonaccio a pod.

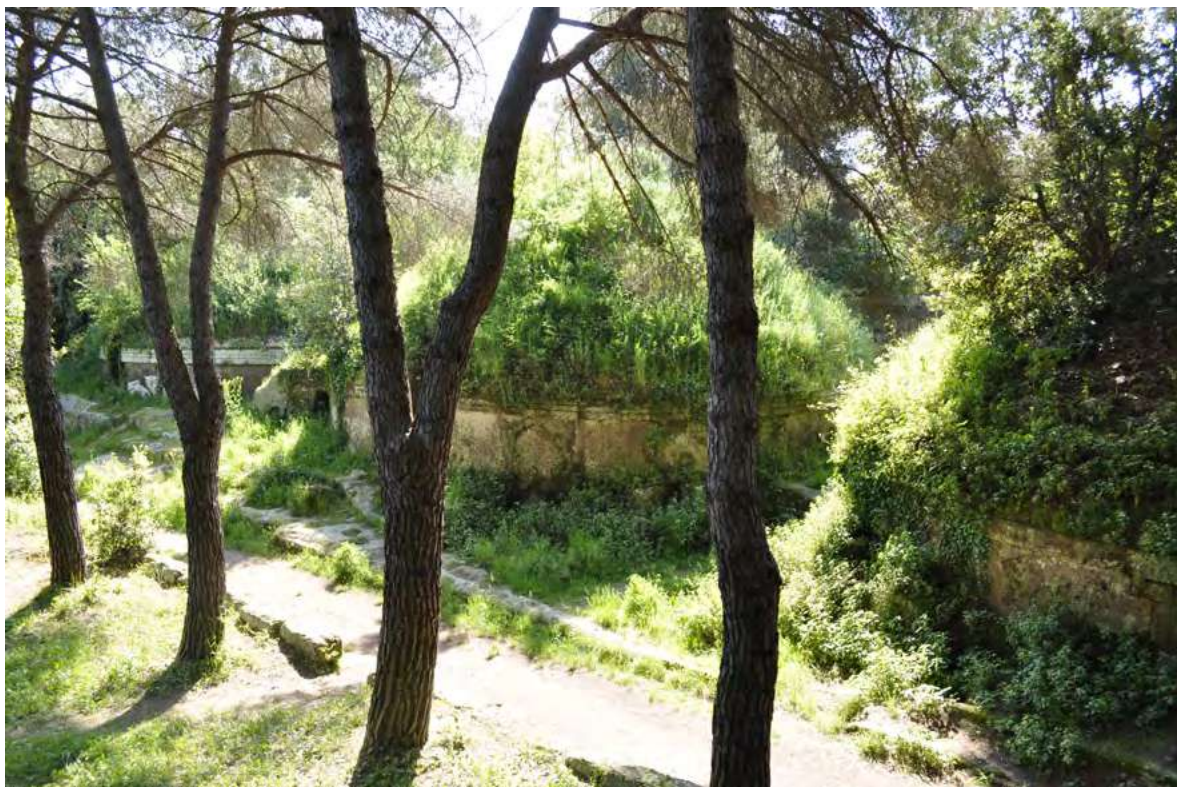
Etruské súkromné domy

Väčšina etruských súkromných domov bola vystavaná z netrvalých materiálov, a to najmä z dreva, nepálených tehál či hlinou vymazaného prútia. Kameň bol obvyčajne použitý na zhotovenie podmurovky. V 7.-6. stor. pred Kr. prevažujú obydlia oválneho pôdorysu so sedlovou strechou, ktorú podopierali drevené stĺpy. Na pokrytie strechy sa používali materiály ako trstina, slama, drevené šindle a neskôr aj škridly. Od začiatku 6. stor. pred Kr. sú doložené obydlia s viacerými miestnosťami, ktoré sa koncentrujú okolo súkromného nádvorja. Okolo polovice 6. stor. pred Kr. sa pravdepodobne pod vplyvom Malej Ázie objavujú rozsiahle súkromné stavby, ktoré sa neskôr transformovali do tzv. rímskeho átriového domu. Etruské mesto Marzabotto založené v 5. stor. pred Kr. ponúka niekoľko variantov tohto typu. Do domu sa vchádzalo z cesty pomocou koridoru, ktorým sa návštevník dostal do átria, odkiaľ sa vstupovalo do ostatných miestností, slúžiacich ako spálne pre jeho obyvateľov a návštevníkov. Oproti vchodu bývala situovaná miestnosť s krbom a cisternami, ktorá slúžila ako kuchyňa. Strecha mala sedlovú konštrukciu a pokrývali ju terakotové škridly. V strede štvorcového átria býval umiestnený bazén na dažďovú vodu, ktorý bol lemovaný bohato zdobenými stĺpmi. Väčšina etruských domov mala len prízemie bez poschodia. V závislosti od rozlohy domu, ale aj jeho výzdoby (najmä terakotové dekorácie antefixov a akrotérií), je možné sledovať sociálne postavenie jeho majiteľa.

Etruské hrobky

Ekonomicko-sociálny vývoj v 8.-7. stor. pred Kr. priniesol do organizácie spoločnosti nový fenomén tzv. *gentes* – spoločenstvá viacerých rodín patriacich do jedného rodu (so spoločnými predkami). Takéto usporiadanie spoločnosti sa odráža aj v hrobovej architektúre. Kým v staršom období prevládali šachtové a jamové hroby, v mladšom období vznikajú veľké rodinné hrobky, pre ktoré boli na pohrebisku vyhradené osobitné zóny. Okolo týchto hrobov boli do kruhu uložené kamene (najčastejšie z tufu), prípadne bola táto kruhová základňa vytesaná do pôvodnej skaly. Celý priestor bol prekrytý nepravou klenbou (niekedy ju v strede podopieral monolitný pilier) zasypanou hlinou. V ich strede vznikali akési rodinné „kaplnky“, do ktorých sa vstupovalo dlhou chodbou (tzv. *dromos*). Tieto hroby označujeme ako *tumuli*. V rôznych oblastiach Etrúrie boli buď celé vystavané na voľnom priestranstve (napr. Populonia) alebo vytesané do tufového podlažia (napr. Caere). Medzi najlepšie zachované patria napríklad Hrobka Regolini-Galassi v Caere, Tomba della Pietrera vo Vetulónii alebo Hrobka Montagnola neďaleko Florencie. Od 6. stor. pred Kr. sa najmä v oblastiach kde boli hrobky vytesávané do kameňa transformujú „rodinné kaplnky“ na „átrium“ a svojím pôdorysom pripomínajú architektúru patricijského domu, vybaveného dokonca lôžkami a kreslami na posmrtné hostiny. Od 6. stor. pred Kr. sa objavuje nový typ voľne stojacich hrobiek v tvare blokov so sedlovou strechou (nem. „Würfelfgrab“), ktoré boli vytesané do kameňa. Na fasáde majú znázornené falošné dvere a vo vnútri sú kamenné lavičky, reliéfne zdobené oltáre a niekedy aj kamenné sedadlá (napr. Caere, Orvieto).

V helenistickom období sa vyvinuli ďalšie dva typy do kameňa vytesávaných hrobiek. Prvý z nich mal dlhšiu chodbu s valenou klenbou (tzv. *hypogeum*), z ktorej sa vstupovalo do jednotlivých hrobových komôr (jej paralely je potrebné hľadať v Macedónii). Druhý typ je charakteristický dlhou vstupnou chodbou do podzemia (niekedy aj 25 m), z ktorej sa vstupuje do bočných hrobových komôr (napr. pohrebisko v Sopraripe).



Obr. 28 Cerveteri, nekropola. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 29 Interiér hrobky s maľovaným reliéfom v Cerveteri, nekropola. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 30 Interiér hrobky v Cerveteri, nekropola. Foto: Erik Hrnčiarik.

Iným jedinečným hrobom v etruskom kultúrnom prostredí je tzv. Hrob Cuccumela vo Vulci. Jeho obrovské rozmery naznačujú, že v ňom bol pochovaný významný človek. Pod veľkou mohylou sa v strede nachádzali rady sedadiel ako v scénickom divadle a pravdepodobne sa tu odohrávali kultové „divadelné“ predstavenia na počesť zosnulého.

Urbanizmus

Architektúru miest určoval najmä terén, v ktorom vznikali. Väčšina z nich leží na vyšších, ťažko dostupných miestach. Ich cestný systém je nerovnomerný, koncentrovaný obyčajne okolo hlavnej cesty, ktorá prechádza centrom tvoreným buď palácom, akropolou, kultovým okrskom a pod. Ortogonálny systém výstavby miest sa uplatnil až neskôr. Jeho charakteristickými prvkami boli pravouhlý systém ciest a koncentrácia kultových či verejných stavieb v centre. Etruskovia tento princíp prebrali z východu a aplikovali hlavne pri zakladaní nových, prípadne po požiari alebo inej katastrofe nanovo vystavaných miest. Svoje uplatnenie našiel pri výstavbe už spomenutého mesta Marzabotto alebo pri prestavbe prístavných miest dôležitých centier ako Pyrgi (prístav Caere), Regisvilae (prístav Volsiny) a pod.

Zakladanie etruských miest malo svoje pravidlá a rituály zakorenené v náboženstve. Pri každom založení mesta musela byť podľa tradície vyoraná brázda, ktorá presne ohraničila jeho priestor. Táto sa nazývala *pomerium* alebo *sulcus primigenius*. Neskôr tento zvyk od Etruskov prebrali Rímania. Už pri zakladaní miest vznikajú okolo nich hradby. Fortifikácie nenachádzame len v mestách na nížinách, ale aj vo vyššie a ťažšie prístupných polohách. Najviac sa ich zachovalo na severe Etrúrie a sú datované do 5.-4. stor. pred Kr., teda do obdobia väčších konfliktov so susedmi. Najstaršie z nich sú z prírodného miestneho kameňa, neskôr sa stavali polygonálnou, príp. kyklopskou stavebnou technikou. Ich neodmysliteľnou súčasťou boli veže a brány, z ktorých napr. jedna dodnes stojí v Perugii.

Literatúra:

- Banti, L.: Etruscan Cities and Their Culture. Berkeley 1973.
- Boëthius, A./Ling, R./Rasmussen, T.: Etruscan and Early Roman Architecture. Yale 1978.
- Borrelli, F./Targia, M. C./Peccatori, S./Zuffi, S.: The Etruscans: Art, Architecture, and History. Malibu 2004.
- Demus-Quatember, M.: Etruskische Grabarchitektur. Typologie und Ursprungsfragen. Baden-Baden 1958.
- Miller, P. Continuity and Change in Etruscan Domestic Architecture. Oxford 2017.
- Stoddart, S.: City and Countryside. In: Bell, S./Carpino, A. (eds.): A Companion to the Etruscans. Hoboken 2016, s. 55-65.
- Vedia, I.: The Archaeology of Etruscan Society. Cambridge 2007.

I.9 Maliarstvo

Malba predstavuje jeden z najlepšie zachovaných prejavov etruského umeleckého prejavu. Do dnešných čias sa zachovala len v podobe pohrebných dekorácií stien hrobiek, maľovaných sarkofágov a obrazových stvárnení na hlinených doskách určených pre verejné a súkromné budovy. No v minulosti boli nástennými maľbami vyzdobené chrámy, domy a ostatné súkromné a verejné budovy, ktoré sa žiaľ nezachovali. Etruskí maliari sa inšpirovali gréckym vázovým maliarstvom. Etruské maliarstvo spolu s minojským a mykénskym možno považovať za počiatok európskej monumentálnej maľby.

Nástenné maliarstvo

Etruské maliarstvo sa rozvíjalo od 8. až do 2. stor. pred Kr., pričom svoj vrchol dosiahlo v archaickom období a na počiatku klasického obdobia (cca. 520 až 440 pred Kr.). Najväčší počet nástenných maľieb pochádza z pohrebiska Monterozzi v Tarquinii, ale sú doložené aj na ďalších pohrebiskách (Veje, Cerveteri, Vulci, Orvieto, Chiusi, Sarteano, Tuscania, Populonia, Ansedonia, San Stefano, Bomarzo, Blera, Orte a San Giuliano).

Na výzdobu väčšiny etruských hrobiek sa používala technika fresco. Vznikala nanášaním farieb na tenkú vrstvu mokrej omietky. Mnohé maľby v Cerveteri a Vejách však boli aplikované priamo na kamenné múry bez podkladu, preto sa do dnešnej doby zachovali v horšom stave. Maliari si najskôr urobili náčrt pomocou kriedy alebo uhlíka, pričom často používali rôzne šablóny, pomocou ktorých si predkresľovali celé postavy (napr. tanečnice z Hrobky s tricliniom z Tarquinie). Väčšina použitých farieb bola organického pôvodu. Biela pochádzala z kriedy alebo kaolínu, čierna z uhlíka a zelená z malachitu. Červená, okrová a žltá sú z oxidov železa. Modrá sa objavuje len zriedka a bola pravdepodobne dovážaná z Egypta. Na nanášanie farieb sa používali rôzne štetce, špachtličky a pod. Pri niektorých, najmä najstarších maľbách sa predpokladá, že boli zhotovené vandrujúcimi, často neetruskými maliarmi.

Etruské fresky sa umiestňovali do *hypogea* (centrálny podzemný posvätný priestor v hrobkách), kde úzko súviseli s náboženskými obradmi odohrávajúcimi sa na počesť zosnulého, ale objavujú sa aj vo vedľajších miestnostiach s hrobmi. V najstaršom období sa fresky nachádzali len v blízkosti vstupu do hrobky, neskôr boli vymaľované všetky štyri steny a v početných prípadoch bol zdobený aj strop (napr. Hrobka s opicou z Chiusi). Fresky sa na stenu umiestňovali v troch paneloch nad sebou. Spodný bol len minimálne zdobený geometrickým a florálnymi motívami (často napodobňovali obloženie stien drahými látkami). V strede sa nachádzal hlavný výzdobný panel, ktorému často dominovali namalované dvere alebo prestreté *kliné* (lehátko) s hodovníkmi, ale aj bez nich. Nad ním sa nachádzal tretí panel, ktorý bol zdobený len dekoratívnymi emblémami alebo vlysom s figurálnou výzdobou. Na zachovaných freskách sa vyskytujú prevažne témy prebrané z gréckej mytológie, každodenného života, ale najmä znázorňujúce pohrebnú hostinu či športové zápolenie na počesť zosnulého. Od



Obr. 31 Hrobka leopardov. Necropoli dei Monterozzi, Tarquinia. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 32 Hrobka lovu a rybolovu. Necropoli dei Monterozzi, Tarquinia. Foto: Erik Hrnčiarik.

helenistického obdobia sa objavujú aj motívy z ich vlastnej mytológie, najmä povesti o zakladaní miest alebo významných osobách (napr. Hrobka Francois vo Vulci). Väčšina postáv je znázornená z profilu, bez tieňovania, bez perspektívy a ustálenej kompozície. Postavy však navzájom komunikujú pohľadom alebo gestami. Priestor medzi nimi býva vyplnený ornamentmi ako rozety, kríky, stromy a pod. Pozadie väčšiny fresiek bolo svetlohnedé až žlté. Od konca 4. stor. pred Kr. sa v etruských hrobkách popri freskovej výzdobe objavuje aj štuková (Hrobka rodiny Matuna v Cerveteri).

Malované hlinené dosky

Ide o väčšie vypálené hlinené dosky, ktorých povrch bol polychrómnne maľovaný. Niektoré z nich tvoria sériu, ktorá mohla slúžiť ako prenosný oltár. Tieto dosky boli napríklad objavené v hrobke Boccanera v Cerveteri, ale existujú doklady o ich existencii aj zo sídlisk mestského charakteru. Predpokladá sa, že slúžili ako dekorácie stien hrobov, chrámov, ale aj verejných a súkromných stavieb. Ich povrch bol podobne ako steny v hrobkách rozdelený do troch vodorovných pásov. Uprostred sa nachádzali hlavné dosky so znázornenými postavami (najmä rôzni bohovia).

Literatúra:

Pieraccini, L.: Etruscan Wall Painting: Insights, Innovations, and Legacy. In: Bell, S./Carpino, A. (eds.): A Companion to the Etruscans. Hoboken 2016, s. 43-54.

Pallottino, M.: La peinture étrusque. Genève 1985.

Pinelli, A.: Le ragioni della bellezza. Torino 2008.

Sprenger, M./Bartoloni, G.: Die Etrusker – Kunst und Geschichte. München 1977.

Steingräber, S.: Abundance of Life: Etruscan Wall Painting. Los Angeles 2006.

Torelli, M.: L'arte degli Etruschi. Roma 1985.



Obr. 33 Detail maľovanej dekorácie na doskách v hrobke Boccanera v Cerveteri. The British Museum, London. Foto: Erik Hrnčiarik.

I.10 Pohrebný rítus, etruské urny a sarkofágy

Ľud villanovskej kultúry pochovával svojich zosnulých kremačne. Ich popol bol ukladaný do bikónických urien, ktoré buď prikrývali ďalšou nádobou alebo kovovou prilbou. V tom istom čase sa v strednej Itálii objavuje pochovávanie v urnách v tvare domu, zhotovených z hliny alebo kovu. Približne v 8. stor. pred Kr. významnejšie vzrastal počet obyvateľstva a následne aj pohrebísk, alebo sa zakladali nové. Na pohrebiskách sa objavuje inhumačné pochovávanie v hrobách typu *fossa*. Zosnulý bol vo vystretej polohe uložený do jednoduchej jamy a prikrýť platňou. So zmenou sociálnej štruktúry obyvateľstva a vznikom tzv. *gentes* sa na pohrebiskách začínajú objavovať uzavreté komplexy hrobov, pri ktorých predpokladáme, že v nich boli pochované celé etruské rody. Etruskovia si počas celej doby paralelne zachovávali oba spôsoby pochovávania, avšak v niektorých obdobiach alebo regiónoch dochádzalo k dominancii jedného alebo druhého z nich.

Etruské urny

V celej oblasti dnešnej talianskej provincie Siena, ale najmä v meste Chiusi, Etruskovia na počiatku orientalizujúceho obdobia neprevzali inhumačné pochovávanie, ale naďalej svojich zosnulých spalovali. Avšak namiesto jednoduchých vyhlbených hrobých jám s urnou vznikajú hroby typu *Ziro* (Ziro-Graves). Názvom Ziro bola označovaná veľká skladovacia nádoba, ktorá sa vkladala do vykopanej jamy a prikrývala sa kamennou platňou. Do tejto nádoby bola vložená urna s ostatnými prídavkami.

Na konci orientalizujúceho obdobia dochádza k vzniku a vývoju nových typov urien. V Chiusi sa objavujú tzv. *kanopové urny*, ktoré svoje pomenovanie dostali podľa podobných egyptských predlôh. Na rozdiel od egyptských, určených na uloženie vnútorností zosnulého, sa v nich však uchovával popol. Na začiatku išlo len o nádoby s pokrievkou v tvare ľudskej hlavy, ktorá bola postupom času odtlačovaná z matrice - šblóny, bez individuálnych črt. Na urny sa dodatočne pripeňovali vlasy a obočie z organického materiálu, prípadne boli doplnené šperkami z kovu. Kanopové urny ukladali Etruskovia na drevené, kamenné alebo hlinené kreslá. Pripeňovali im ruky (často zhotovené aj zo slonoviny) a prekryvali ich plášťom. Uloženie urien do kresiel predstavuje určitú formu heroizovania zosnulého.

V poslednej tretine 6. stor. pred Kr. sa formuje v okolí Chiusi dielňa vyrábajúca urny v podobe ľudskej figúry s čiastočne dutým dnom na uloženie popola. Spočiatku to boli len stojace mužské postavy a od polovice 5. stor. pred Kr. aj sediace ženy či dokonca súsošia.



Obr. 34 Kanopová urna umiestnená do kresla. Altes Museum, Berlin.

Foto: Erik Hrnčiarik.



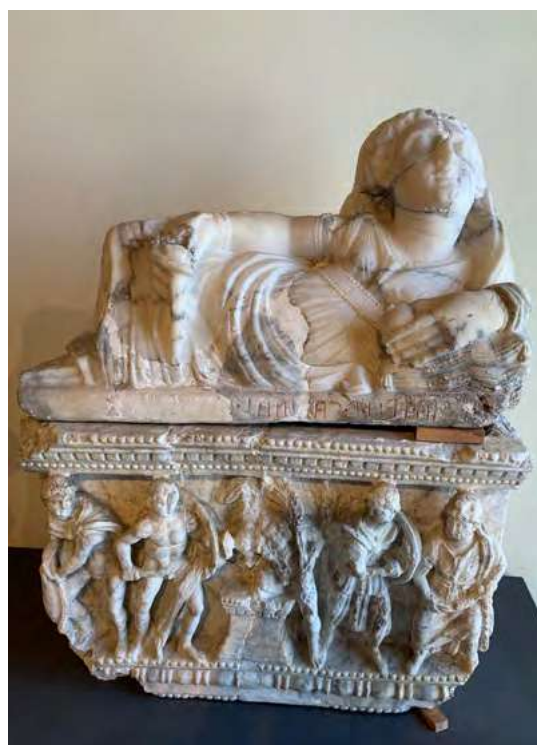
Obr. 35 Urna s figurálnou dekoráciou pokrievky, Národné archeologické múzeum, Chiusi. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 36 Sarkofág s manželským párom. Národné archeologické múzeum, Villa Giulia, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Ďalší typ urien, ktorý vznikol v archaickom období predstavovali malé pravouhlé nádoby s vrchnákom v tvare sedlovej strechy a reliéfne zdobeným povrchom na všetkých štyroch stranách. Často mali tvar etruského domu alebo chrámu so znázorňujúcimi na ich povrchu. V mladšom období sa opätovne objavujú len pravouhlé urny v tvare domu alebo chrámu, vyrobené z hliny, mramoru alebo kameňa (vo Volterre z alabastru).

Osobitnou skupinou etruských pohrebných urien, ktoré sa začínajú objavovať na konci archaického, ale najmä od klasického obdobia sú v podstate miniatúrne sarkofágy s ležiacou postavou na vrchnáku. Boli masovo vyrábané v rôznych centrách a z rôzneho materiálu. Ich povrch bol bohato polychrómne zdobený. Obyčajne mali reliéfnu výzdobu len na čelnej strane. Medzi najčastejšie patrili témy z mytológie, oslavujúce víťazstvo života nad smrťou, lúčenie sa s rodinou či scény zo života. Ich vrchnák zdobili mužské a ženské ležiace postavy, ktoré sa opierali o jednu ruku a v druhej mali najčastejšie obetnú misku. Postavy podobne ako na sarkofágoch nesú početné individuálne znaky zosnulého. Výroba týchto urien



Obr. 37 Alabastrová urna. Vatikánske múzeum. Foto: Erik Hrnčiarik.

si nevyžadovala zručných umelcov, preto boli vyrábané masovo, čo sa často odzrkadľuje na ich nízkej kvalite. Špecifické miesto mali u Etruskov kovové urny, ktoré sa objavujú na konci klasického obdobia a v helenistickom období.

Etruské sarkofágy

Osobitné miesto v etruskom funerálnom umení majú sarkofágy. Ide o pravouhlé schránky, do ktorých bolo uložené nespálené telo zosnulého. Ich vrchnáky boli zdobené ľudskou postavou, ktorá postupom času pravdepodobne niesla individuálne črty zosnulého. Zvyk umiestňovať postavy na veko prebrali neskôr od Etruskov Rimania. Na vrchnákoch sarkofágov bola vyobrazená buď jedna, alebo dvojica postáv v ležiacej polohe. V mladšom období si jednou rukou podopierali hlavu, prípadne si o jednu ruku opierali hornú časť tela. Povrch sarkofágov svojou štruktúrou pripomínal lôžka – tzv. *kliné*. Kamenné ale aj terakotové sarkofágy boli bohato polychrómné zdobené. Povrch ich spodnej časti bol dekorovaný z troch strán reliéfnou výzdobou. Štvrtou stranou boli obrátené ku stene, takže tá nebola zdobená. Boli na nich vyobrazené rôzne mytologické, svadobné, procesiové, prípadne iné scény. Často sa na ich bočnej strane objavuje zobrazenie dverí, prípadne postáv spolu s démonmi (Vanth, Lasa, a pod.), ktoré majú symbolizovať vstup do podsvetia. Najstaršie sarkofágy sa objavujú až v 6. stor. pred Kr. Predtým boli zosnulí jednoducho zabalení do plachty a ich telo bolo položené na pripravené lôžko v hrobke. Prvé sarkofágy sa vyrábali z hliny. Mali jednoduchý pravouhlý tvar, skladali sa z dvoch častí a na ich povrchu mohla byť reliéfná výzdoba (napr. sarkofág z Procio di Ceri). Za vrchol ich produkcie možno považovať dva sarkofágy so znázornenými ležiacimi manželskými párami v životnej veľkosti, pochádzajúce z obdobia druhej polovice 6. stor. pred Kr. Dodnes sa zachovali iba tieto dva, oba pochádzajú z Cerveteri. Jeden z nich je uložený v Etruskom múzeu vo Villa Giulia v Ríme a druhý v parížskom Louvre. Od konca 6. stor. pred Kr. sa začali hlinené, ale aj kamenné sarkofágy masovo produkovať. Ich kvalita často záležala od zručnosti majstrov a vkusu ich objednávateľov. Napríklad sarkofág Arnth Velimnes z Perugia je považovaný za vrcholné helenistické dielo z 2. stor. pred Kr.

Osobitnú skupinu tvoria sarkofágy, ktorých povrch nebol zdobený reliéfom ale maľbou. Ide o tzv. Sarkofág kňaza z Hrobky rodiny Partunu alebo unikátny sarkofág so znázornenými Amazonkami z Tarquinie (375 pred Kr.).

Literatúra:

Briguet, M. F.: Urne cinéraire étrusque à sujet bachique au Musée du Louvre. *Adembri II*, 2006, s. 656-659.

Huntsman, T.: Hellenistic Etruscan Cremation Urns from Chiusi. *Metropolitan Museum of Art Journal* 49, 2014, s. 141-150.

Sclafani, M.: Etruskische Aschenkisten mit Ehepaardarstellungen hellenistischer Zeit. In: Kieburg, A./Rieger, A. (eds.): *Neue Forschungen zu den Etruskern. Beiträge der Tagung Bonn 2008*. Oxford 2010, s. 123-130.

Sclafani, M.: *Urne fittili chiusine e perugine di età medio e tardo ellenistica*. Roma 2010.



Obr. 38 Maľovaný sarkofág so znázornenými Amazonkami z Tarquinie. Národné archeologické múzeum, Florencia. Foto: Erik Hrnčiarik.

I.11 Šperk a odev

Územie dnešného Toskánska malo bohaté zdroje nerastných surovín (zlato, striebro a pod.), no napriek tomu nositelia villanovskej kultúry uprednostňovali na výrobu šperkov bronz. Keďže ide o relatívne ťažký kov, zhotovovali sa z neho len štandardné ozdoby ako spony, náhrdelníky, opasky zdobené rytou výzdobou či ihlice, ktoré nachádzame takmer v každej kultúre na Apeninskom polostrove.

K prelomu došlo na počiatku orientalizujúceho obdobia, keď sa na juhu Etrúrie usadili remeselníci zo sýrsko-fenických oblastí. Boli medzi nimi zruční majstri, ktorí učili Etruskov používať ich orientálne techniky, najmä filigrán a granuláciu. Títo šperkári sa vďaka svojej precíznosti, perfektnosti, zmyslu pre detail stali v priebehu niekoľkých rokov lídrami vo svojom odbore. Výroba etruských zlatých šperkov prekvitala najmä v orientalizujúcom, archaickom a helenistickom období. Vďaka rozvinutej obchodnej sieti sa ich produkty dostali do rôznych častí nielen Itálie, ale celého Stredomoria. K rozvoju šperkárstva samozrejme prispel aj zvýšený záujem domáceho obyvateľstva. Etruskovia totiž obľubovali nosenie väčšieho počtu šperkov. Dokazujú to nielen znázornenia na freskách, urnách či sarkofágoch, ale aj nálezy v hrobkách. Na druhej strane však mnohé zachované šperky nesú znaky (dekorácia, jemnosť a pod.) toho, že boli určené výlučne na pohrebné účely a nie na každodenné nosenie.

Spočiatku boli etruské šperky zdobené jednoduchým geometrickým vzorom, ktorý bol čoskoro obohatený o orientálne prvky v podobe svastiky, mesiaca a pod. Neskôr (v tzv. prvej fáze zvieracieho štýlu) Etruskovia uvoľňujú svoju prísne geometrickú kompozíciu a začínajú používať rôzne rozety, palmety, zvieratá (najmä kačky, levy, mačkovité šelmy s charakteristickými dlhými nohami) či ľudské postavy. Pod vplyvom Grécka začali zdobiť šperky gorgónami, granátovými jablkami, lotosovými



Obr. 39 Zlatá spona z hrobky Regolini-Galassi z Caere. Vatikánske múzeum. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 40 Etruská zlatá spona z nekropoly v lokalite Banditella. Národné archeologické múzeum, Florencia. Foto: Erik Hrnčiarik.

kvetmi či dubovými listami. Vrcholným príkladom etruského šperkárstva sú nálezy spôn, pektorálov, náramkov z hrobky Regolini-Galassi z Caere, či Bernardini z Palestriny. Za najrozvinutejšie výzdobné techniky možno už od archaického obdobia považovať granuláciu a filigrán.

Najkvalitnejšie šperky sa vyrábali hlavne v južných mestách, ako napr. Cerveteri, Tarquinia a Vetulonia. Na severe bolo nosenie šperkov o čosi striedmejšie. Dielňa na výrobu šperkov bola lokalizovaná napr. vo Vetulonii, kde ale na rozdiel od juhu sa rozvinula tzv. technika zdobenia šperkov pomocou zlatého prášku (*pulviscolo*), reprezentovaná napríklad člnkovitou sponou z Tomba del Littore vo Vetulonii. Ďalšou technikou, ktorá sa presadila najmä v neskoršom období bolo repusé (fr. *repoussé*) a technika prelamovania.

Etruskovia vyrábali takmer všetky druhy šperkov, od najstaršieho obdobia to boli brošne, spony, náušnice, retiazky, spony do vlasov, náramky, prívesky (v klasickom období napr. v tvare hrozna), diadémy, ktoré najčastejšie nosili ženy. Mužský šperk predstavovali hlavne spony na zopnutie odevu. O čosi neskôr sa objavujú buly, ktoré nosili najmä deti, ale aj dospelé ženy či muži. V helenistickom období dochádza k opätovnému rozmachu etruského šperkárstva. Nosenie niektorých druhov už nebolo charakteristické pre konkrétne pohlavie, ale všetky druhy šperkov nosili aj muži aj ženy. Zvyčajne boli v pároch, prípadne tvorili celé kolekcie (náušnice s náhrdelníkom a náramkami zhotovené v tom istom štýle a farebnej kombinácii). Okrem zlata kombinovali a vyrábali šperky aj zo striebra, bronzu, sklenej pasty, jantáru, slonoviny, drahých kameňov a pod. Osobitné miesto v etruskom šperkárstve mali gemy a prstene, ako aj prívesky v tvare fenického skarabea.



Obr. 41 Detail sarkofágu s vyobrazením ležiacej ženy. The British Museum, London. Foto: Erik Hrnčiarik.

Odev Etruskov

Pri rekonštrukcii etruského odevu sa v prevažnej miere musíme opierať o vyobrazenia na freskách, funerálnych reliéfoch a sochách či bustách. Problémom však je, že ide o grécky odev alebo „kroj“ vyšších vrstiev či bohov. Napriek tomu je zrejmé, že pre ich odev bola charakteristická farebnosť a rozmanitosť. Od 6. stor. pred Kr. bol výrazne ovplyvnený východom – iónskou oblasťou, čo sa prejavilo v nosení chitónu, himatiónu (často s červeným alebo čiernym okrajom), u žien aj u mužov krátkej tuniky, tógy či mäkkých kužeľovitých klobúkov a pod. Z početných vyobrazení vyplýva, že látky, z ktorých boli vyrábané ženské ale aj mužské odevy, boli často farebne vyšívané a na okrajoch doplnené rôznymi strapcami či čipkami. Pre etruskú obuv od polovice 6. stor. pred Kr. sú typické špicaté topánky (*Calcei repandi*), ktoré najskôr nosili muži no neskôr aj ženy a bývajú na nich vyobrazené aj božstvá. Obyčajne majú zelenú, červenú alebo bordovú farbu a ich špica je vyhnutá dohora. No najtypickejšie boli pre Etruskov sandále s priečnym remienkom (*Tyrrhenia sandalia*). Majú drevenú podrážku umiestnenú v kovovom kovaní, vďaka ktorému boli veľmi flexibilné a komfortné.

Literatúra:

Bonfante, L.: Etruscan Dress. Baltimore 1975.

Cosgrave, B.: The Complete History of Costume and Fashion: From Ancient Egypt to the Present Day. New York 2000.

Ogden, J.: Ancient Jewellery: Interpreting the Past. London 1992.

I.12 Toreutika

Pojmom toreutika (gr. τορευτική, lat. caelatura) sa označuje technika tepaného plechu. Používal sa na výrobu kovových nádob, opaskov a iných predmetov, neraz zdobených rytím, tepaním, liatymi aplikáciami a pod.

Bohatstvo nerastných surovín, najmä železa, medi a striebra na viacerých miestach obývaných Etruskami, vytváralo predpoklad pre rozvoj spracovania kovu. Vďaka sýrsko-fenickým a gréckym remeselníkom, ktorí sa usádzali na Apeninskom polostrove a ich kontaktom s Etruskami, dochádza v 8. a 7. stor. pred Kr. ku kvalitatívnemu zlepšeniu kovovýroby a k umeleckému spracovaniu kovu. V priebehu niekoľkých rokov sa Etruskovia stali jedným z najlepších kovospracovateľov v Stredomorí. Podľa antických autorov vraj vymysleli špeciálnu trúbku tzv. *Tuba Tyrrhenica* využívanú pri vojenských ťaženiach, figurálne zdobené kandelábre, tepané kovové nádoby, niektoré na servírovanie vína (z bronzu, ale aj zo striebra). Z archeologických výskumov sú ešte doložené kovové urny, thymiateria, lopatky na uhlie, trojnožky a pod. Ich výrobky sa objavujú vo veľkých gréckych svätyniach ako Heraion na Same, Didyma, Olympia, ale aj na halštatských a laténskych sídliskách severne od Álp.

Etruské zrkadlá

Jedným z najcharakteristickejších etruských toreutických výrobkov boli bronzové zrkadlá, ktorých povrch mohol byť pokrytý striebornou alebo zlatou fóliou. Označovali ich buď *malstria* alebo *malena*. Sú menšie, aby sa dali chytiť do ruky a vo väčšine prípadov majú terčovitý tvar (len veľmi zriedkavo sú štvorcové). Disk je konvexný alebo konkávny, čo spôsobuje, že objekt, ktorý sa v zrkadle odráža je buď zmenšený alebo zväčšený. Obyčajne patrili k základnej hrovej výbave etruských žien, no zriedkavo ich nájdeme aj v mužských hroboch. Vyrábali sa už od posledných desaťročí 6. až do 2. stor. pred Kr. Leštená strana slúžila na odraz a druhá na dekoráciu, ktorá bola vyhotovená buď rytá alebo v neskoršom období reliéfná. Motívy na zadnej strane zrkadiel sú bohatým zdrojom informácií o etruskom písme, náboženstve, etruských ale aj gréckych bohoch, hrdinoch, démonoch a pod. Mytologické scény veľakrát obsahovali aj nápisy s menami postáv. Grécke božstvá poznáme vďaka atribútom alebo menám, ktoré majú etruskú formu ich gréckych ekvivalentov.

Ak sa zameriame na tvar disku zrkadiel, koncom 6. a v 5. stor. pred Kr. mal kruhový tvar s trňom, ktorý mohol vychádzať buď priamo z disku alebo mohol byť k nemu pripravený neskôr. Koncom 5. a v 4. stor. pred Kr. začína byť disk ľahší, mierne konvexný a trň je dlhší a širší. Koncom



Obr. 42 Etruské zrkadlo s rúčkou zo slonoviny. Národné múzeum, Tarquinia. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 43 Zrkadlo s ochrannou krytkou. Národné múzeum, Tarquinia. Foto: Erik Hrnčiarik.

4. a v 3. stor. pred Kr. sa jeho tvar opäť mení. Od polovice 4. storočia sa vyrábali odlievané veľké zrkadlá s tŕňom, ktorý bol vsadený do slonovinovej, kostenej alebo drevenej rúčky. Veľa zrkadiel pochádza z Tarquinie, Cerveteri a Vulci, kde sa predpokladá ich výrobné centrum.

Druhým typom, ktorý sa objavuje od 4. stor. pred Kr. je zrkadlo s ochrannou krytkou, ktoré bolo síce vynájdené v Grécku, ale čoskoro produkované Etruskami. Takéto zrkadlá pozostávali z dvoch sklápacích častí, pričom v spodnej bolo samotné zrkadlo s vypuklým lešteným povrchom a vo vrchnej bola jemne vydutá ochranná krytka. Vnútro mohlo byť leštené alebo postriebrené, aby odrážalo svetlo do tváre toho, kto sa do zrkadla pozerá. Vrchná časť krytky mohla byť zdobená bronzovými reliéfnymi postavami, ktoré boli vyhotovené v technike repusé. Zo zadnej strany boli vyplnené olovom aby bola reliéfná výzdoba lepšie fixovaná. Ďalším variantom boli zrkadlá z obdobia helenizmu. Mali disk kruhového tvaru, ktorý bol uložený v drevenej obdĺžnikovej skrinke s vekom.



Obr. 44 Figurálna výzdoba kandelábru. Altes Museum, Berlin. Foto: Erik Hrnčiarik.

Etruské cisty

Druhým charakteristickým etruským toreutickým výrobkom sú cisty. Majú väčší cylindrický tvar. Stoja na odlievaných nôžkach a bývajú uzatvorené vrchnákom s liatymi držadlami. Telo a vrchnák cisty boli často zdobené zložitou rytou výzdobou stvárňujúcou rôzne mytologické scény. Používali ich muži aj ženy na uloženie šperkov, kozmetiky a iných predmetov. Vo funerálnom kontexte slúžili ako urny. Za jedno z centier ich výroby sa považuje Palestrina odkiaľ pochádza aj jedna z najznámejších – tzv. Cista Ficoroni.

Literatúra:

Gleba, M.: Textiles and Dress. In: Naso, A. (ed.): Etruscology. Boston/Berlin 2017, s. 485-504.

De Grummond, N. T.: The Etruscan Mirror. Notes in the History of Art 4, 1985, s. 26-35.

Hermann, G.: Der etruskische Spiegel. Copenhagen 1935.

Jurgeit, F.: „Cistenfüße“ etruskischer und praenestiner Werkstätten. Rom 1986.

Swaddling, J.: Etruscan Mirrors. Corpus Speculorum Etruscorum, Great Britain 1, The British Museum I. London 2001.



Obr. 45 Cista. The British Museum, London. Foto: Erik Hrnčiarik.

I.13 Náboženstvo

Etruské náboženstvo nesie črty staroitalských prírodných náboženstiev, ktoré boli silne ovplyvnené indoeurópskymi – gréckymi a fenickými prvkami. Podľa Rimanov, patrili Etruskovia k najzbožnejším etnikám. Ich náboženstvo bolo polyteistické s charakteristickou vierou v predurčenosť. Verili, že každý prežíva svoj vopred určený osud a smrť je len jednou z nekonečných foriem striedania sa ľudského bytia. Riadia ho dva živly, ktoré sa v určitých periódach striedajú: prvých 90 rokov bohovia, ktorým prinášali rôzne obete aby si ich priklonili na svoju stranu, a nasledujúcich 120 rokov príroda, ktorá ich ovplyvňuje pomocou duchov. Ich pravidelným striedaním vznikajú obdobia, Etruskami označované ako *saecula*, z čoho vznikli naše storočia. Podľa Etruskov má všetko svoje určené miesto, či už ľudia, bohovia alebo démoni. Medzi ďalšie charakteristické črty etruského náboženstva patrí úcta k zomrelým a viera v posmrtný život, ktorého forma závisí od toho ako človek žije na tomto svete. O jeho komforte ale môžu rozhodnúť aj pozostalí vo forme výbavy hrobu. Etruskovia ako prvý národ v Itálii prišli s teóriou personifikácie prírodných božstiev, či už vo forme ľudí alebo zvierat, keďže dovtedy prírodné úkazy nevystupovali v konkrétnej podobe.

Systém noriem, podľa ktorých sa mala skúmať vôľa bohov, upravovať vzťah medzi nimi a ľuďmi ako aj predpisy k obradom a obetiam sa označuje ako *Disciplina etrusca*. Podľa legendy, ktorú spísal v 6. storočí po Kr. Joannes Laurentius Lydus, ju Etruskov naučil TAGES, ktorý vraj vystúpil z nezvyčajne hlboko vyoranej brázd a priniesol etruskému ľudu posvätné vešdecké umenie a nadiktoval im spôsob, akým treba uctievať bohov. V skutočnosti sa ale vyvinulo z dlhodobého pozorovania prírody v kombinácii s vtedajšími „vedeckými poznatkami“ gréckej filozofie a astronómie.

Keďže etruskí kňazi – najmä *haruspices* – mali zakázané písať o náboženských praktikách, dozvedáme sa o nich len sprostredkované od Rimanov, najmä vďaka tomu, že niektoré z nich aj sami vykonávali. K ich písomnému zaznamenaniu došlo až v období neskej republiky. Zaslúžili sa o to najmä: Tarquinius Priscus (rímsky občan s rovnakým menom ako posledný etruský kráľ), Nigidius Figulus, Iulius Aquila, Aulus Caecina. Mnohé sa dozvedáme aj z diel Varra, Cicera (*De natura deorum*), Suetonia (*De anno Romanorum*), Plínia Staršieho či Senecu. Z nerímskych občanov zaujalo etruské náboženstvo napríklad Attala z Pergamonu, ktorý podľa Senecu „ho ako nezasvätenec študoval a analyzoval“. Významným prameňom pri štúdiu etruského náboženstva sú samotné nápisy na nálezoch kultových predmetov, z ktorých najvýznamnejší je model ovčej pečene z Piacenza. V Cicerovom diele *De divinatione* sa píše, že sa „veda“ o etruskom náboženstve skladá z 3 častí:

1. *Libri fulgurales* – tvorí sumár vedomostí o nebeských veciach, čiže sa zaoberá umením správneho vykladania vôle bohov na základe bleskov a oblohy.
2. *Libri haruspicini* – tvorí sumár vedomostí ako správne obetovať a vykladať veštby. V učení sú zaznamenané podrobné praktiky pri obeti bohom ako aj poznatky o spôsobe veštenia z vnútorností zvierat a to najmä z ovčích pečení ale aj srdca, obličiek a pod.
3. *Libri rituales* – tvorí sumár vedomostí ako správne žiť a ako sa správať. O zakladaní miest, obetísk, výzore chrámov, oltárov či hradieb, ako sa má viesť vojna a pod.

O kult, správne obetovanie bohom a o veštenie sa u Etruskov starali kňazi, ktorí boli rozdelení podľa hierarchie a podľa špecializácie na jednotlivé božstvá. O ich činnosti vieme relatívne málo. K najvýznamnejším určite patrili veštcovia z vnútorností zvierat. Z vyobrazení vieme, že typickým oblekom kňaza bola krátka tunika, na hlave nosil špicatú čiapku. Na pleciach mal prehodený kabát, na ktorom visela koža z obetovaného zvieraťa, a ktorú nosil ako akýsi amulet. K ich atribútom patrila palica so zahnutým koncom – *lituus*. Aj medzi samotnými haruspikmi možno rozoznať kňazov z bohatých rodín a tzv. *vicani haruspices* – akýchsi dedinských kňazov. Ďalšia významná skupina etruských kňazov boli tzv. *augurovia*. Išlo o skupinu veštcov, ktorí mali za úlohu vykladať predpovede z letu vtákov a zobania kuriat. Títo si zachovali svoje postavenie aj v Ríme, až ich v 4. stor. po Kr. zrušil Konštantín Veľký. Tretia skupina kňazov boli *fulguratores*, ktorí vešteli na základe znamení na oblohe a z blesku. Vešdecké umenie sa medzi Etruskami dedilo z otca na syna. Keďže vysvetľovali vôľu bohov, bdeli nad rituálmi, slávnosťami, obetami a mali v rukách veľkú moc.



Obr. 46 Kópia modelu pečene z Piacenzy. Národné archeologické múzeum, Villa Giulia, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Etruskovia verili, že všetko na svete a na nebi je rozdelené na územia, ktorým vládnu jednotliví bohovia alebo démoni. Mali pevne definované miesta, čas a spôsob ich uctievania, k čomu napomáhali tzv. náboženské kalendáre (napr. na zvitkoch múmie zo Záhrebu). Ich obete boli buď krvavé (veštili z nich alebo nimi nahrádzali ľudské obete) alebo nekrvavé vo forme potravín a tekutín. Neodmysliteľnou súčasťou náboženských obradov bola hudba, tanec či spev.

Literatúra:

De Grummond, N. T./Simon, E. (eds.): *The Religion of the Etruscans*. Austin 2006.

F. Maras, D. F.: *Religion*. In: Naso, A. (ed.): *Etruscology*. Boston/Berlin 2017, s. 277-316.

Simon, E.: *Schriften zur etruskischen und italienischen Kunst und Religion*. Stuttgart 1996.

Prayon, F.: *Die Etrusker*. München 2003.

Prayon, F.: *Die Etrusker: Geschichte, Religion, Kunst*. München 2004.

Potts, Ch. R. *Religious Architecture in Latium and Etruria, C. 900-500 BC*. Oxford 2015.

I.14 Etruskí bohovia a démoni

Zo zachovaných písomných prameňov vieme, že Etruskovia svojich bohov označovali ako AIS/AISAR. Dodnes však nepoznáme celý ich panteón. Okrem hlavných približne 40 bohov existovalo nespočetné množstvo menších bohov, démonov, polodémonov, o ktorých vedeli len etruskí kňazi. Mnohých z nich poznáme len od antických autorov, prípadne sa zachovali len im obetované ex vota. Etruskovia prebrali antropomorfnú predstavu o bohoch od Grékov, no pretrvávali u nich prvky

fetišizmu a animizmu v podobe uctievania prameňov, riek, stromov, rastlín a pod. Mali vo veľkej obľube hrdinov z Homérových diel, ako aj rôzne bájne bytosti z gréckych povestí (sfinga, gorgóna, chiméra a pod). Osobitú skupinu tvorili ich vlastní polomýtickí hrdinovia ako zakladatelia miest, rodov a mužskí či ženský géniovia. Bohovia sa stretávali na posvätných miestach označovaných ako LUTH alebo FANU, za takéto boli považované chrámy a hroby. Pôvodní etruskí bohovia boli pravdepodobne CATHA, USIL, slnko, TIVR, mesiac, SELVANS, TURAN, LARAN, MARIS, THALNA, TURMS, FUGLUNS a pod. Nad nimi vládli vyšší bohovia pochádzajúci pravdepodobne z indoeurópskeho panteónu: TIN, UNI, CEL, Bohyňa zeme. Okrem toho boli medzi etruských bohov prijaté aj grécke božstvá ako ARITIMI (Artemis), MENRVA (Minerva), PACHA (Bakchus?) a hrdinovia z homérskeho cyklu ako Achilles.

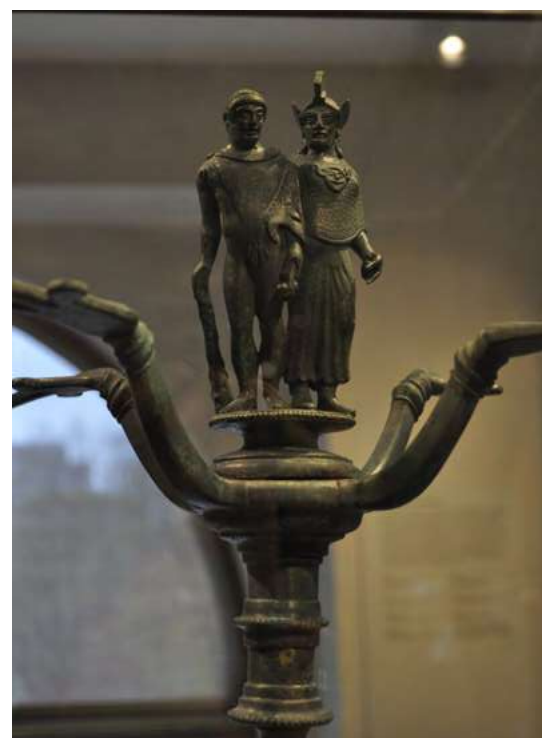
Pre Etruskov bolo číslo 3 najposvätnéjšie, do troch oblastí mali usporiadané svoje učenie o náboženstve, do troch oblastí mali rozdelený svet, tri rôzne blesky udierali na zem a pod., takže i hlavných bohov mali rozdelených po troch, a to do troch rôznych sfér.

Prvá trojica vládla nebesiam. Na jej čele stál TINIA/TIN/TINS, svojou mocou bol podobný gréckemu Diovi, ale nemal takú silu ako on. V ikonografii sa najčastejšie zobrazuje s tromi bleskami, ale s plodmi zeme. Jeho manželkou bola UNI, ktorej kult bol uctievaný takmer v každom stredoitalskom meste a predstavuje etruský variant Héry. Bola uctievaná ako pomocníčka pri pôrode, ale i ako patrónka štátnych vecí. Treťou z trojice bola MENERVA, ktorá dbala na výchovu detí (najmä kráľovských) a mala podobnú úlohu ako grécka Aténa. Jej hlavný chrám sa nachádzal vo Vejách. Nebeských bohov dopĺňali napr. CAUTHA (slnečný boh) alebo THESAN (obdoba gréckej Eos) a i. Na nebi žili aj NOVENSIDES, ktorých bolo deväť a oni sami od seba mohli vrhať blesky.

Druhú trojicu tvorili pozemskí bohovia na čele s bohom vína FUFLUNS-om, ktorý bol zároveň aj pánom ročných období a bohom divokej prírody a radosti. O pozemský život sa spolu s ním starala HORTA, bohyňa poľnohospodárstva, ktorú môžeme stotožniť azda s gréckou Ceres. Trojicu uzatvára LIBERA, bohyňa plodnosti. K pozemským bohom okrem nich patrili aj LARAN (boh vojny, podobne ako rímsky Mars),



Obr. 47 Vyobrazenie bohov na bronzovom zrkadle. Národné archeologické múzeum, Villa Giulia, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 48 MENRVA a HERCLE ako dekorácia kandelábru. The Metropolitan museum of Art, New York. Foto: Erik Hrnčiarik.

MARIS (často nesprávne interpretovaný ako Mars, božstvo spájané s úrodou), THURMS (obdobný gréckemu Hermovi), VOLTUMNA (boh vegetácie), a pod.

Tretiu trojicu hlavných božstiev tvorili bohovia žijúci v podsvetí. Vládol im AITA, ktorý mal v pôvodných predstavách vlčiu hlavu a do rímskej mytológie bol neskôr prevzatý ako Pluto. Okrem podsvetia bol napríklad aj bohom prístavu v Tarquinii. Jeho kultová socha stála vo Vejách. Jeho manželkou bola PERSIPNEI, ktorá sa ale v chrámoch neobjavuje po jeho boku. Jej funkcia nie je jasná. Trojicu uzatvárajú MANIA/MANTUS – strážcovia podsvetia. Spoločnosť v podsvetí im robili okrídlené ženské postavy LASY, a množstvo démonov smrti, ako CHARUN, VANTH, VETIS (boh smrti a ničenia), a i. Vstup do podsvetia strážil CULSU, ktorého atribútom boli nožnice.

Panteón etruských bohov dopĺňali ďalší bohovia - bohyňa osudu NORTIA, bohyňa lásky TURAN, boh APULU (Apolón), SETHLANS (Héfaistos), HERCLE (Hercules), boh vládcov TECUM, boh znovuzrodenia ATUNS, boh desu EVAS, či osudu THETHLUMTH. V lesoch žili víly, rusalky, škriatkovia, no a ľudí na ceste životom sprevádzali rôzni Lárovia a Mánovia.

Literatúra:

Bellinger, G. J.: Knaurs Lexikon der Mythologie. München 1999.

De Grummond, N. T.: Etruscan Myth, Sacred History, and Legend. Philadelphia 2006.

De Grummond, N. T./Simon, E. (eds.): The Religion of the Etruscans. Austin 2006.

De Grummond, N. T./ Edlund-Berry, I.E.M. (eds.): The Archaeology of sanctuaries and ritual in Etruria. Portsmouth 2011.

Pfiffig, A. J.: Religio Etrusca. Sakrale Stätten, Götter, Kulte, Rituale. Graz 1975.

Swaddling, J./Bonfante, L.: Etruscan Myths. Texas 2006.



Obr. 49 Démon Vanth na freske z Tarquinie. Necropoli dei Monterozzi, Tarquinia. Foto: Erik Hrnčiarik.

I.15 Zbierkové fondy, múzeá, galérie

Prevažná časť nálezov etruských artefaktov a reliktov sa nachádza na území dnešného Talianska a to najmä v oblasti Toskánska. Od roku 1880 sídli vo Florencii Museo Archeologico Nazionale di Firenze, ktoré vlastní najväčšiu etruskú muzeálnu zbierku. Spomedzi množstva vystavených nálezov nemožno nespomenúť Chiméru z Arezza, L'Aringatore od Trasimenského jazera či maľovaný sarkofág s Amazonkami z Tarquinie. Druhým významným talianskym múzeom, ktoré nadregionálne mapuje celé územie Etrúrie je Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia v Ríme. Okrem množstva nálezov z Tarquinie, Vulci, či Vetulonie tu možno vidieť terakotový sarkofág s manželským párom z Cerveteri alebo architektonickú výzdobu z chrámu Apolóna vo Vejách. Tretím nadregionálnym múzeom je Museo Gregoriano Etrusco, ktoré je súčasťou Vatikánskych múzeí. Uložené sú tu napríklad nálezy z hrobky Regolini-Galassi, Mars z Todi či bohatá zbierka etruskej keramiky. Prevažnú časť nálezov villanovskej kultúry, ale aj bohatú zbierku reliéfne zdobených náhrobných kameňov spravuje Museo Archeologico Civico v Bologni.

Takmer v každom Toskánskom meste sa nachádza múzeum, v ktorom sú uložené etruské nálezy z jeho okolia. Vďaka ich regionálnemu zameraniu možno veľmi dobre pozorovať rozmanitosť a špecifiká jednotlivých oblastí. Pre sever Etrúrie charakteristický počiatkový agrárny ráz a kultúrny i ekonomický rozmach najmä v mladších obdobiach je prezentovaný v Museo archeologico statale Gaius Cilnius Meceates Arezzo (bohatá zbierka gréckych váz z etruských hrobov), Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona (bronzový luster alebo Tabula Cortonensis), Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria v Perugii (zbierka reliéfne zdobených kamenných urien, cippus Perusinus), Museo Archeologico Nazionale v Chiusi (kanopové urny, sochy z miestneho vápenca tzv. pietra fetida), Museo Archeologico Nazionale Siena (vázy etruskej červenofigúrovej produkcie), Museo Etrusco Guarnacci vo Volterre (Stéla Avile Tite, reliéfne zdobené sarkofágy z miestneho alabastru), Museo etrusco di Populonia - Collezione Gasparri v Piombino (zbierka nálezov z pohrebiska v Populonii), Museo Civico Archeologico Isidoro Falchi Vetulonia (zbierka zbraní a brnenia), Museo Archeologico



Obr. 50 Národné archeologické múzeum, Chiusi. Foto: Erik Hrnčiarik.

Nazionale di Orvieto (fresková výzdoba z hrobu Golini I z Settecamini), či Museo Claudio Faina e Museo Civico Orvieto (kolekcia etruských a tzv. juhoitalských váz). Na juhu Etrúrie spravujú bohaté zbierky Museo Archeologico di Vulci (zbierka tzv. červenej impasto keramiky zdobenej pečiatkovaním), Museo Nazionale Etrusco di Tarquinia (nálezy z tzv. hrobu Bocchoris z 8. stor. pred Kr., terakotová výzdoba z tzv. Ara della Regina z Tarquinie), Museo nazionale etrusco Cerveteri (nálezy z pohrebiska v Cerveteri) a pod.

Okrem múzeí sa v Toskánsku nachádzajú početné archeologické parky, spomedzi ktorých možno spomenúť Archeologický park Necropoli della Banditaccia v Cerveteri, maľované hrobky v Tarquinii, posvätný okrsk v Pyrgi, Archeologický park v Marzabotto a pod.

Vďaka záujmu o Etruskov od 18. stor. vznikali po celej Európe početné zbierky, ktoré uchovávajú staršie nálezy z vlastných výskumov v Toskánsku alebo zbierky bohatých európskych rodov. Medzi najväčšie patria zbierky British Museum v Londýne (napr. terakotové dosky z hrobky Boccanera v Cerveteri, či výbava tzv. Hrobky Isis z Vulci), Musée du Louvre v Paríži (terakotový sarkofág s manželským párom), Staatlichen Museen zu Berlin (Tabula Capuana, model domu s *átriom displuviatum* z Chiusi), Ermitáž v Petrohrade (bronzová socha ležiaceho Etruska), Ny Carlsberg Glyptotek v Kodani (tzv. Hrobka etruského princa zo Sabínskych hôr). Zo zbierok nachádzajúcich sa mimo Európy stojí za zmienku Etruská kolekcia v Metropolitan Museum of Art v New Yorku (voz z Monteleone).



Obr. 51 Voz z Monteleone. The Metropolitan museum of Art, New York. Foto: Erik Hrnčiarik.

II. RÍMSKA CIVILIZÁCIA

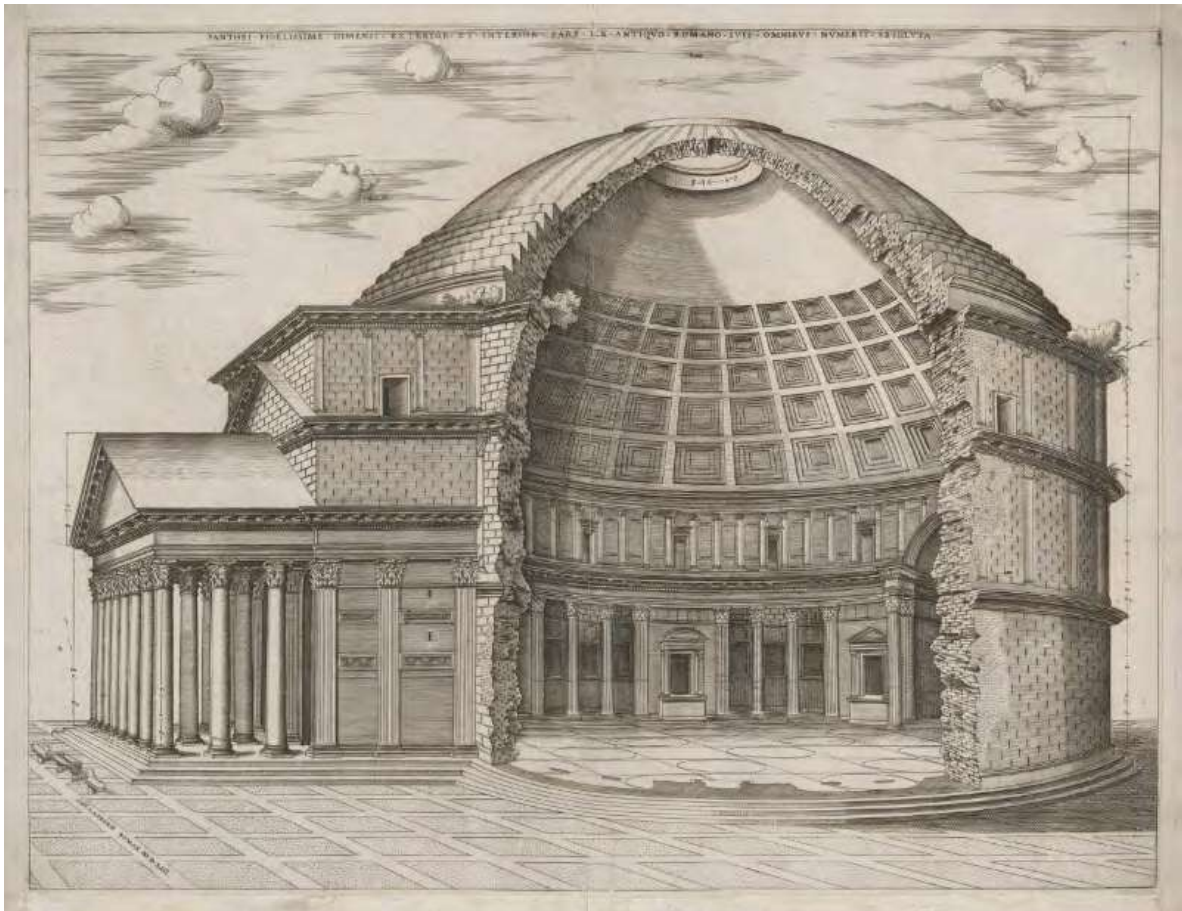
II.1 Dejiny bádania (*Erik Hrnčiarik*)

Rímska ríša sa v čase svojho najväčšieho rozmachu rozprestierala na troch kontinentoch, preto je takmer nemožné sumarizovať dejiny bádania na jednom mieste. Z tohto dôvodu je tu opísaná história výskumu len na území dnešného Talianska a mesta Rím.

Počiatky záujmu o pamiatky rímskeho umenia siahajú až do staroveku. Odhliadnuc od toho, že už cisár Vespasián zriadil na svojom fóre miesto, kde boli vystavené ulúpené umelecké diela, dochádza k zámernému premiestňovaniu reliéfov alebo sôch za účelom prezentovať umenie svojich predkov až za vlády Konštantína Veľkého. Tento cisár dal zakomponovať do svojich stavieb staršie umelecké výtvory, aby prostredníctvom nich zdôraznil historickú slávu svojich predkov a seba staval do pozície legitímneho pokračovateľa ich dedičstva.

V stredoveku síce badať úpadok záujmu o rímske umenie, ale vďaka početným kláštorom a cirkevným centráram sa zachovalo veľké množstvo prepisov antických autorov či už historikov alebo filozofov. Stále sa však tradovalo povedomie o antickom pôvode niektorých stavieb ako napríklad chrámu Chiesa Santa Maria dei Martiri – Panteón, alebo o jazdeckej soche Marca Aurélia, zachovanej len vďaka mylnej interpretácii, že ide o kresťanského cisára Konštantína Veľkého.

Za opätovné odkrytie antiky sa však vo všeobecnosti považuje až obdobie renesancie. V roku 1471 otvoril pápež Sixtus IV prvé múzeum starožitností na rímskom Kapitole (Palazzo dei Conservatori) a čoskoro na to začali vznikať ďalšie podobné inštitúcie nielen na území Talianska, ale aj v ďalších



Obr. 52 Antonio Lafréry: Pantheon, r. 1570 (prevzaté z: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:GMB.C_5842).

európskych krajinách. Sústreďovali sa väčšinou na zber či už mincí, sôch, epirafických pamiatok a pod. Zároveň v tomto období vznikali súkromné zbierky bohatých rodov ako Albani, Barberini, Borghese, Farnese, Ludovisi a iných, ktoré sa neskôr stali základom pre vedecké skúmanie antického umenia. Neskôr, cca. v druhej polovici 16. storočia badať snahu o ich pozvoľné systematické triedenie ako napríklad portréty cisárov podľa zobrazení na minciach.

Významnú úlohu pri prvých vedeckých úvahách o rímskom umení zohral lyonský lekár a archeológ Jacob Spon (1647-1685). Bol zanietým cestovateľom a zberateľom „starožitností“ a vo svojich prácach (najmä v diele *Miscellanea erudita antiquitatis*, vydanom v roku 1679 vo Frankfurte nad Mohanom) sa snažil o vysvetlenie pojmov ako numizmatika, epigrafika, antické stavitelstvo či ikonografia. K jeho súčasníkom patrila napríklad Bernard de Montfaucon (1655-1741), ktorý vo svojom diele *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (Paríž, 1719-1724) zozbieral viac ako 40 000 vyobrazení antických pamiatok pochádzajúcich z územia mimo Grécka a Ríma.

Dejiny archeológie na území dnešného Talianska v 18. storočí sú v prvom rade spojené s prvými výskumami v Herculaneu (1738) a v Pompejoch (1748), ktoré boli síce lokalizované už v roku 1599, ale skúmať sa tu začalo až o približne 150 rokov neskôr. V tomto období taktiež vznikali prvé rozsiahle katalógové práce od Anne Claude Philippe de Thubières (Barón Caylus: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. Paríž 1752-1767) a teoretické práce od Johanna Joachima Winckelmanna (1717-1768). Druhý z nich ich však považoval len za „zlé napodobeniny, ktoré nezodpovedajú gréckym originálom“. Paradoxné na tom bolo, že väčšina ním označených vrcholných diel gréckeho umenia boli kvalitné rímske kópie. V druhej polovici 18. storočia začínajú počas výskumov používať prvé štandardné archeologické postupy a upúšťa sa od nesytematického „rabovania“ lokalít. Ide tiež o obdobie, kedy vznikajú prvé medzinárodné archeologické organizácie. V Ríme bolo založené Museo Pio Clementino (1778), v ktorom boli okrem iného vystavené v tzv. sala rotonda monumentálne sochy, mozaiky a iné pamiatky rímskeho umenia.

Začiatkom 19. storočia okrem pokračujúcich archeologických prác v Pompejoch a Herculaneu realizuje Carlo Fea (1753-1836) rozsiahle výskumy v Koloseu a na Trajánovom fóre v Ríme a v Ostii. V roku 1817, po tom ako E. Q. Visconti publikoval prvý vedecky spracovaný katalóg múzea (Louvre), vydal v Paríži prvý diel *Iconographie romaine*, v ktorom sústredil všetky svoje poznatky týkajúce sa rímskej ikonografie. Ďalším dôležitým medzníkom pre výskum antiky bolo založenie *Instituto di corrispondenza archeologica* v Ríme (1829), ktorý bol až do svojho preloženia do Berlína centrom archeologického bádania v Európe.

V roku 1860 sa stal Giuseppe Fiorelli riaditeľom Scavi archeologici di Pompeii. Pod jeho vedením došlo k zlepšeniu výskumných techník, ako aj rozdelenia celého areálu na „insulae“. Tento nový systém výrazne zefektívnil spôsob odkrývania mesta a je dodnes akceptovaný. G. Fiorelli prišiel aj s myšlienkou nalievať do zachovaných dutín v stuhnutej láve sadru, vďaka čomu sa mu podarilo objaviť zvyšky zasypaných ľudí a zvierat, ktoré sú dodnes vystavené v tzv. *Antiquarium dei Pompei*. Na konci 19. storočia publikoval August Mau Sprievodcu Pompejami (*Führer durch Pompeji*).

Odborný záujem o nástenné maliarstvo bol od začiatku zameraný najmä na hlavné lokality ako Pompeje, Herculaneum, Rím a Ostia. Za



Obr. 53 Pompeje, sklad nálezov, v popredí sadrový odliatok zasypaného muža.

Archeologický park, Pompeje.

Foto: Erik Hrnčiarik.

prelomovú prácu možno označiť dielo Augusta Maua „*Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*“ z druhej polovice 19. stor., v ktorej definoval základný chronologický vývoj. Tento systém bol neskôr postupne precizovaný a dopĺňaný ďalšími bádatelmi ako Anne Laidlaw, Ernst Heinrich, Volker Michael Strocka či Roger Ling. Autorkou stručného ale kvalitného prehľadu dejín maliarstva je napr. Joan Liversidge, ktorý je súčasťou publikácie „*Handbook of Roman art: a survey of the visual arts of the Roman world*“. Výborným úvodom do technologických aspektov maľby a používaných pigmentov je štúdia „*Wall Painting*“ od Pamelu Pratt z roku 1976.

Po zjednotení Talianska došlo k zintenzívneniu archeologickej činnosti v samotnom hlavnom meste. Medzi najväčšie projekty patrilo odkrytie stavieb na Rímskom fóre (Pietro Rosa, Giuseppe Fiorelli a Rodolfo Lanciani). Podarilo sa im okrem iného objaviť zvyšky chrámu Božského Júlia, Diokleciánovu rostru a v roku 1899 aj tzv. Lapis Niger. Ďalej sa v Ríme podarilo v roku 1863 objaviť sochu tzv. Augusta od Prima porta, na Kapitole základy Jupiterovho chrámu, v roku 1895 strieborný poklad z Boscoreale a na predmestí Pompejí bola preskúmaná Villa dei Misteri.

V roku 1872 bol vydaný pamiatkový zákon, ktorý upravoval výskumnú činnosť v Taliansku a v tom istom roku vychádza prvé číslo časopisu *Bulletino*, ktorý začala vydávať novozaložená Commissione Archeologica Comunale di Roma.

Po prvej svetovej vojne došlo k výraznému rozvoju výkopovej činnosti na celom území Talianska. Prispeli k tomu nielen domáce archeologické spoločnosti, ale aj početné zahraničné archeologické inštitúcie (napr. École française d'archéologie de Rome, American School of Classical Studies at Rome, British School at Rome a pod.). Po nástupe fašizmu, sa však dostala archeológia do područia nacionalizmu a stala sa nástrojom na prezentáciu moci Benita Mussoliniho. Sám seba považoval za pokračovateľa rímskych cisárov, čomu prispôboval nielen svoju vojenskú taktiku (dobytie Etiópie), ale aj prezentáciu svojej moci, či cieľnú podporu na odkrývanie a rekonštrukciu antických pamiatok. Spomedzi mnohých stavieb, ktoré boli v tomto období obnovené možno uviesť Ara Pacis Augustae, Circus Maximus, vybudoval Via dei Fori Imperiali a pod.

Po stabilizovaní celkovej situácie po druhej svetovej vojne badať opätovný nestranný záujem o rímske umenie. Mnohí talianski a svetoví odborníci publikovali práce z oblasti sochárstva, portrétného umenia, nástenného maliarstva, ikonografie a pod. Spomedzi nich patrí osobitné miesto dlhoročnému riaditeľovi pobočky Nemeckého archeologického ústavu v Ríme Bernardovi Andraeovi. K jeho najvýznamnejším prácam, ktoré určili smerovanie ďalšieho výskumu patrí rozsiahla monografia *Roman art*, ktorá bola prvýkrát vydaná v roku 1973 v Paríži a Freiburgu im Breisgau. Spomedzi ďalších špecialistov nemožno opomenúť také významné osobnosti ako Erika Simon, Martin Henig, Mortimer Wheeler, Michael Grant, Paul Zanker a ďalší.

Aj v súčasnosti rozsiahla stavebná činnosť, rekonštrukčné práce antických pamiatok, výstavba novej línie metra a mnohé ďalšie aktivity prinášajú neustále nové poznatky o historickom vývine mesta.

Literatúra:

Beard, M.: *SPQR: A History of Ancient Rome*. New York/London 2015.

Beyer, J. M.: *Archäologie. Von der Schatzsuche zur Wissenschaft*. Mainz 2010.

Bouzek, J./Buchvaldek, M./Kostomitsopoulos, Ph./Sklenář, K.: *Dějiny archeologie II*. Praha 1984.

Rendina, C.: *Enciclopedia di Roma*. Rome 2000.

II.2 Základná chronológia rímskej civilizácie (Andrea Ďurianová)

RÍMSKE KRÁĽOVSTVO

- 753 pred Kr. založenie Ríma (podľa tradície): povest' o Romulovi a Rémovi
753-715 Romulus ako prvý rímsky kráľ (podľa tradície)

RÍMSKA REPUBLIKA

- 509 koniec rímskeho kráľovstva: vyhnanie posledného kráľa L. Tarquinia Superba a vznik Rímskej republiky
- 508 zmluva medzi Rímom a Kartágom
bitka na rímskom drevenom moste (*Pons Sublicius*): stret Rimanov a Etruskov
- 493 podpísanie dohody medzi Rímom a Latínskym spolkom
- 451-450 Zákony dvanástich tabúl
- 396 rímske dobytie a zničenie etruských Vejí
- 391 vpád keltských kmeňov do Pádskej nížiny
- 387 bitka na rieke Allii: keltské víťazstvo nad rímskou armádou (podľa tradície v r. 390) a vyplienenie Ríma pod vedením Brenna
- 378 počiatky budovania tzv. Serviovských hradieb
- 348 druhá zmluva medzi Rímom a Kartágom
- 343-341 1. Samnitská vojna
- 340-338 tzv. Latínska vojna
- 338 Rím po svojom víťazstve nechal rozpustiť Latínsky spolok
- 327-304 2. Samnitská vojna
- 312 výstavba jednej z najvýznamnejších rímskych ciest: Via Appia
- 298-290 3. Samnitská vojna
- 290 rímske víťazstvo nad Samnitmi: Rím sa stáva pánom strednej Itálie
- 287 tzv. *Lex Hortensia*: rozhodnutia plebejských snemov sa stali záväznými aj pre patricijov, a to bez schválenia senátom
- 275 rímske víťazstvo nad epirským kráľom Pyrrhom pri meste Maleventum (neskoršie Beneventum)
- 264-241 1. Púnska vojna
- 260 námorná bitka pri Mylae: rímske víťazstvo nad kartáginskou flotilou
- 256 námorná bitka pri myse Eknomos: zdrvujúca porážka Kartága
- 241 námorná bitka pri Aigétskych ostrovoch: Rím zvíťazil nad kartáginským loďstvom – koniec prvej púnskej vojny
získanie Sicílie (s výnimkou nezávislých Syrakúz)
- 238 Rím získal v dôsledku ťažkej situácie Kartága Sardíniu a Korziku
- 229-228 1. Ilýrska vojna: stret rímskeho vojska s ilýrskymi pirátmi
- 226 zmluva medzi Rímom a Kartágom: stanovenie hranice vplyvu v Hispánii na rieke Ebro
- 225 bitka pri Telamóne: stret rímskeho vojska s keltskou armádou
- 219 2. Ilýrska vojna: stret rímskeho vojska s ilýrskymi pirátmi
začiatok Hannibalovho ťaženia – prekročenie Pyrenej a pochod na Itáliu
- 218-201 2. Púnska vojna
- 218 Hannibal prekročil Alpy a vstúpil do Pádskej nížiny
tzv. *Lex Claudia*: regulácia veľkosti nákladných lodí
- 217 bitka pri Trasimenskom jazere: Hannibal poráža rímske vojsko
- 215 tzv. *Lex Oppia*: obmedzenie nielen vlastníctva, ale i verejného predvádzania šperkov, odevov či vozov ťahaných zvieratami pre všetky rímske ženy
- 215-204 1. Macedónska vojna: vojenský stret medzi Rímom a kráľom Filipom V.
- 203 Hannibal opúšťa Itáliu
- 202 bitka pri Zame: rímske víťazstvo nad púnskou armádou
- 201 koniec druhej púnskej vojny

200-197	2. Macedónska vojna: vojenský stret medzi Rímom a Filipom V.
195	zrušenie tzv. <i>Lex Oppia</i>
192-188	začiatok Sýrskej vojny medzi Antiochom III. a Rímom
191	bitka pri Thermopylách: rímske víťazstvo nad sýrskou armádou
190	bitka pri Magnézii: rímske víťazstvo nad Antiochom III.
187	smrť Antiocha III.
171-168	3. Macedónska vojna
168	bitka pri Pydne: rímske víťazstvo nad macedónskym kráľom Perseom – koniec Macedónskej vojny a zánik macedónskeho kráľovstva
149-146	3. Púnska vojna
148	4. Macedónska vojna
146	koniec 3. Púnskej vojny: zrovnanie Kartága so zemou tzv. Achájska vojna: vojenský konflikt medzi Rímom a Achájskym spolkom a vyvrátenie Korintu – rozpustenie spolku
135-132	povstanie otrokov na Sicílii
133	tribún ľudu Tiberius Gracchus a jeho pozemkové reformy pergamský kráľ Attalos III. odkazuje svoje kráľovstvo Rímu
123-122	tribún ľudu Gaius Gracchus a jeho pozemkové reformy
121	Gaius Gracchus je zavraždený spolu so svojimi stúpenkami
112-105	vojna s numídskym kráľom Jugurthom
112	bitka pri Norei: víťazstvo germánskych Kimbrov a Teutónov nad Rimanmi
107	Gaius Marius sa po prvý raz stáva konzulom Mariova výprava proti Jugurthovi
105	bitka pri Arausiu: rímska armáda utrpela drvivú porážku od germánskych kmeňov, ktoré sa blížili k Itálii Marius zvíťazil nad Jugurthom
104-101	druhé povstanie otrokov na Sicílii
102	bitka pri Aquae Sextiae: Marius porazil Teutónov
101	bitka pri Vercellae: Marius a Catullus porazili Kimbrov
90-88	tzv. Spojenecká vojna: konflikt medzi Rímom a kmeňom Martov
89	Latíni a iní rímski spojenci získali rímske občianstvo
88-85	1. vojna s Mithridatom
88	Sulla sa stal konzulom: vojenský pochod na Rím
88-82	občianska vojna: ozbrojené strety medzi mariovcami a sullovcami:
87	Sulla na východe: odchod do Grécka a obliehanie Atén
86	Mariova smrť bitka pri Chaironei: Sullovo víťazstvo nad Mithridatom
83	Sullovo návrat do Itálie a pochod na Rím
83-82	2. vojna s Mithridatom
82	bitka pri Collinskej bráne: Sulla porazil Samnitov, ktorí sa pridali k populárom počas občianskej vojny
82-80	Sulla sa stáva diktátorom
79	Sulla sa vzdáva diktatúry a sťahuje sa z verejného života
74-63	3. vojna s Mithridatom
74	bitka pri Kyziku: Lucullus porazil Mithridata VI. Pontského
73-71	Spartakovo povstanie: veľká vzbura italských otrokov
70	Crassus a Pompeius sa stávajú konzulmi
67	Pompeiove boje proti východným pirátom
63	Marcus Tullius Cicero sa stáva konzulom: Catilinovo povstanie Mithridatova smrť
60	dohoda medzi Crassom, Pompeiom a Cézarom: prvý triumvirát
58-51	Cézar ako prokonzul v Galii: podmaňovanie keltského územia

58-57	Cicero odchádza do vyhnanstva
55-54	Cézarovo vylodenie v Británii
53	bitka pri Karrhách: veľké parthské víťazstvo nad rímskou armádou – strata troch légii a Crassova smrť koniec prvého triumvirátu
52	Cézarovo ťaženie v Galii: obliehanie a dobytie Alesie – Vercingetorigova porážka
49	Cézarov konflikt so senátom: pochod do Itálie a prekročenie riečky Rubicon
49-45	občianska vojna
48	bitka pri Dyrrhachiu: vojenský stret medzi Cézarom a Pompeiom, bitka pri Farsalách: Cézarovo víťazstvo nad Pompeiom zavraždenie Pompeia v Egypte
47-44	Cézar sa stáva diktátorom
47	bitka pri Zéle: Cézarova slávna veta <i>Veni, vidi, vici</i>
45	zavedenie juliánskeho kalendára
44	zavraždenie Cézara
44-30	občianska vojna: boje medzi Cézarovými vrahmi a jeho nasledovníkmi
43	Marcus Antonius a Lepidus ako oficiálni vodcovia štátu dohoda medzi Octavianom, Antoniom a Lepidom: druhý triumvirát a začiatok proskripcí (Cicerónova smrť)
42	bitky pri Filipách: Octavianus a Antonius porazili republikánov Cassia a Bruta
40	Lepidus sa ujíma Afriky, Antonius východných a Octavianus západných provincií
33	koniec druhého triumvirátu
31	senát zbavil Antonia moci a Octavianus začal výpravu proti Kleopatre VII. - námorná bitka pri Actiu
30	Antoniova a Kleopatrina smrť v Alexandrii
29	Octavianus sa stáva jediným vodcom Rímskej ríše
27	Octavianus prijíma titul Augustus

RÍMSKE CISÁRSTVO

18 pred Kr.	Lex Iulia: zákon regulujúci manželstvo a postihujúci cudzoložstvo
6-9 po Kr.	Tiberius: potlačenie vzbury v provincii Pannonia
9	bitka v Teutoburskom lese: Varo a porážka troch rímskych légii
43	Claudius: rímska invázia do Británie
60-61	Boudica a vzbura Britónov proti rímskemu vojsku
64	Nero: veľký požiar v Ríme a obvinenie kresťanov
66-73	židovské povstanie na východe
69	Rok štyroch cisárov
69-70	vzbura Batávov na Rýne a vznik Galského kráľovstva
69-96	flaviovské obdobie
70	Vespasián a potlačenie židovských nepokojov na východe Titus Flavius: obliehanie Jeruzalemu, dobytie a zničenie mesta
79	Titus: výbuch Vezuvu a smrť Plínia Staršieho
80	oficiálne otvorenie Colossea
83	Domitianus: zavŕšenie dobývania tzv. <i>Agri Decumates</i>
101-102	Traján: prvá vojna proti Dákom
105-106	Traján: druhá vojna proti Dákom a Decebalova smrť
115	Trajánovo ťaženie na východe: dobytie parthského Ktésifónu
115 – 117	2. Židovská vojna (tzv. Quietova vojna)
121/122	Hadrianus: výstavba tzv. Hadriánovho valu v Británii
130-134	židovské povstanie pod vedením Šimona Bar-Kochbu v Palestíne: porážka a rozohnanie Židov po celej Rímskej ríši
138-193	obdobie tzv. adoptívnych cisárov (označované aj ako <i>antoninovské obdobie</i>)

166-180	Marcus Aurelius a Commodus: markomansko-kvádské vojny
193-197	občianske vojny
197-235	severovské obdobie
193	Septimius Severus bol v Carnunte vyhlásený za nového cisára
	tzv. rok piatich cisárov
211	Septimiova smrť v britskom Eboracu
212	<i>Constitutio Antoniniana</i> : cisár Caracalla udelil rímske občianstvo všetkým slobodným obyvateľom Rímskej ríše
235-285	Obdobie „vojenských cisárov“
247-270	jednotlivé vojenské posádky si zvolili svojich cisárov (asi 30)
251	Góti a iné barbarské kmene prekročili Dunaj
260-274	samostatné Galské kráľovstvo: územie Galie, Hispánie a Británie
270	Začiatok výstavby tzv. Aureliánskych hradieb
274	Aurelianus: pád Galského kráľovstva a opätovné začlenenie do Rímskej ríše
287	Carausius: vyhlásenie samostatného cisárstva v Británii
293	Diokletianus a zavedenie tetrarchie
296	Británia sa opäť začleňuje do Rímskej ríše ako provincia
305	abdikovanie Diokletiana a Maximiana: koniec prvej tetrarchie
306	Maxentiova vzbura
312	bitka na Mulvijskom moste v Ríme: stret Konštantína I. a Maxentia
313	Milánsky edikt: zaručenie slobody viery pre kresťanov
324	Konštantín I. sa stal samovládcom
	založenie nového hlavného mesta Konštantínopol
325	1. ekumenický koncil v Nikai
357	bitka pri Argentorate: Iulianus porazil germánskych Alamanov
361-363	Iulianus Apostata a pokus oživiť pohanské náboženstvo
378	bitka pri Hadrianopole: vizigótske víťazstvo nad Valentom a Valentova smrť
381	2. ekumenický koncil v Konštantínopole
391	Theodosius: zákaz pohanského náboženstva a uzatvorenie pohanských chrámov
395	rozdelenie územia na Východorímsku a Západorímsku ríšu
401	Vizigóti pod vedením Alaricha vtrhli do Itálie
402	Honorius: presunutie hlavného mesta do Ravenny
403	Vizigóti pod vedením Alaricha opäť vtrhli do Itálie
407-408	Konštantín III. zakladá Galské kráľovstvo
409	Vandali, Suébi a Alani vtrhli do Hispánie
	rozpad Galského kráľovstva
410	Vizigóti pod vedením Alaricha obliehali a napokon dobyli Rím
431	3. ekumenický koncil v Efeze
438	Theodósiov zákonník
451	bitka na Katalaunských poliach v Galii: spojené vojsko Rimianov a Vizigótov pod vedením Aëtia porazilo Húnov vedených Attilom
	4. ekumenický koncil v Chalkedóne
452	Attilov vstup na pôdu Itálie
453	Attilova smrť a zánik Húnskej ríše
455-476	poslední cisári Západorímskej ríše
455	Vandali pod vedením Gaisericha vyplienili Rím
476	zosadenie posledného západorímskeho cisára Romula Augustula
	zánik Západorímskej ríše
493	ostrogótsky kráľ Theodorich porazil a zabil Odoakara, germánskeho vodcu, ktorý zosadil Romula Augustula
532	nepokoje a požiar v Konštantínopoli

533-554	Justiniánus: opätovné získavanie územia bývalej Západorímskej ríše (Itália, Afrika, Dalmácia a časť Hispánie)
534	Belisarius poráža posledného vandalského kráľa Gelimera
565	Justiniánova smrť

Antickí autori:

Ammianus Marcellinus. *Rímske dejiny*. Preložil Daniel Škoviera. Bratislava 1988.

Titus Livius. *Dejiny I*. Preložili Pavel Kucharský a Čestmír Vránek. Antická knihovna, zväzok 11. Praha 1971.

Titus Livius. *Dejiny II-III*. Preložil Pavel Kucharský. Antická knihovna, zväzok 17. Praha 1972.

Titus Livius. *Dejiny IV*. Preložila Marie Husová. Antická knihovna, zväzok 21. Praha 1973.

Titus Livius. *Dejiny V*. Preložil Pavel Kucharský. Antická knihovna, zväzok 28. Praha 1975.

Titus Livius. *Dejiny VI*. Preložil Pavel Kucharský. Antická knihovna, zväzok 34. Praha 1976.

Titus Livius. *Dejiny VII*. Preložili Marie Husová a Pavel Kucharský. Antická knihovna, zväzok 40. Praha 1979.

Tacitus. *Letopisy*. Preložili Antonín Minařík a Antonín Hartmann. Antická knihovna, zväzok 27. Praha 1975.

Velleius Paterculus, Gaius Sallustius Crispus. *Dejiny Ríma. Vojna s Jugurthom. Catilinovo sprisahanie*. Preložili Viera Bunčáková a Jana Bartosiewiczová. Bratislava 1987.

Literatúra:

Boatwright, M.T. (ed.): 2012. *Dějiny římské říše od nejranějších časů po Konstantina Velkého*. Praha 2012.

Babic, M.: *Od antiky k stredoveku. Dejiny neskorého rímskeho cisárstva medzi rokmi 284-476*. Brno 2009.

Češka, J.: *Zánik antického světa*. Praha 2000.

Fredouille, J.-C.: *Lexikon der römischen Welt*. Hamburg 2005.

Gehrke, H.-J./Schneider, H. (eds.): *Geschichte der Antike: Ein Studienbuch*. Stuttgart 2010.

Hornblower, S./Spawforth, A. (eds.): *The Oxford Companion to Classical Civilization*. New York 2004.

Hrnčiarik, E.: *Chronologický prehľad rímskych cisárov*. In: Novotná, M. (ed.): *Dejiny a kultúra antického Grécka a Ríma*. Bratislava 2006, s. 596-598.

Christ, K.: *Krise a zánik Římské republiky*. Praha 2010.

Ramage, N. H./Ramage, A.: *Römische Kunst von Romulus zu Konstantin*. Köln 1999.

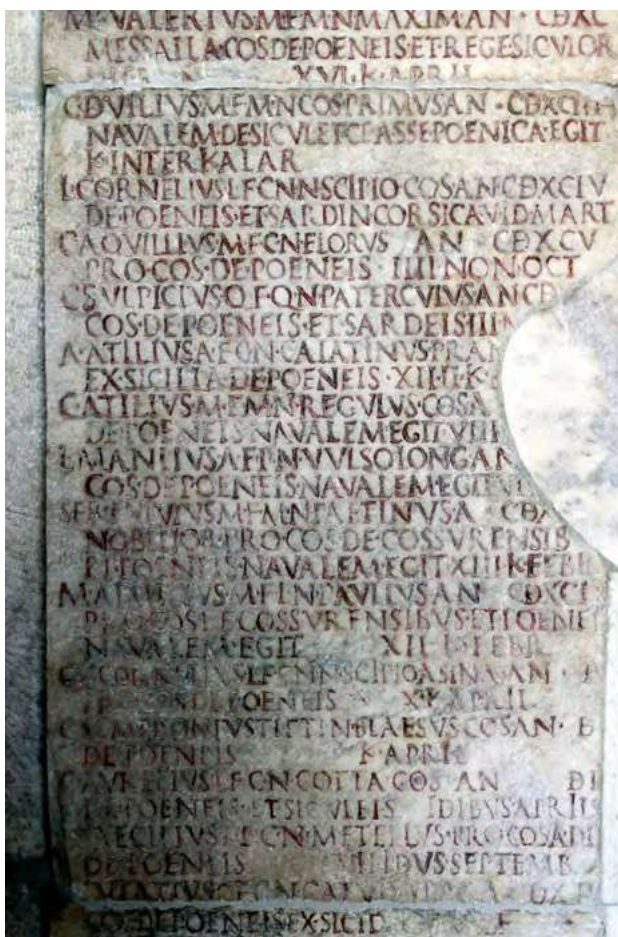
Talbert, R. J. A. (ed.): *Barrington Atlas of Greek and Roman World*. Princeton – Oxford 2000.

Veh, O.: *Lexikon římských císařů od Augusta po Justiniana I. (27 př. Kr. až 565 po Kr.)*. České Budějovice 2002.

II.3 Písomné pramene (Lucia Nováková)

Písomné pramene, či už literárne alebo epigrafické, poskytujú veľké množstvo informácií týkajúcich sa historických udalostí, ale aj rôznych aspektov každodenného života. Písomné pramene, viažúce sa k rímskej civilizácii, umožňujú interpretáciu a bližšie datovanie archeologických nálezov. Literárne texty, dostupné v podobe tzv. kritických vydaní, sa zachovali prostredníctvom rukopisnej tradície neskorej antiky, stredoveku a humanizmu. Časť rímskej literatúry sa zachovala len v zlomkoch, o niektorých autoroch a dielach, ktoré sú už nenávratne stratené, sa stručne zmieňujú iní antickí autori. Umelecká tvorba bola určená najmä vzdelanej vrstve spoločnosti. Informácie sa v rímskej civilizácii šírili predovšetkým pomocou nápisov rôzneho charakteru, dostupných širšej verejnosti. Ich neustále rastúci počet je objektom záujmu rôznych vedeckých disciplín týkajúcich sa starovekých dejín a reálií. Latinská abeceda bola odvodená od západogréckej alfabety, odráža však etruské vplyvy. Jej základom sa stalo, rovnako ako v prípade gréckej alfabety, semitské hláskové písmo s upravenými znakmi pre samohlásky. Rímske písomníctvo malo praktické uplatnenie už od svojho počiatku. Najstaršie doklady latinského písma sú datované do 7. stor. pred Kr. Zachované sú predovšetkým na predmetoch dennej potreby (*Fibula Praenestina*). Rimania, rovnako ako Gréci, písali zľava doprava alebo *bústrofedom*. Počet znakov latinskej abecedy (23) sa ustálil až 1. stor. pred Kr. a ich poradie bolo odlišné od spomínaných písomných systémov. Tvar písmen ovplyvnili písacie potreby, nosník textu i jeho funkcia. Medzi základné spôsoby zápisu písmen patrili majuskula (kapitála) a minuskula, ktorá sa objavuje od 3. stor. pred Kr. Kurzívne tvary (*vulgaris*) sa používali pri rýchlom zápise textov, ktoré majú najčastejšie súkromný charakter. Z kurzívy sa vyvinul uncialny typ písma so zaoblenými tvarmi, ktorý sa objavuje v značne mladšom období (3. stor. po Kr.).

Latinský jazyk a literatúra tvoria neoddeliteľnú súčasť európskeho kultúrneho dedičstva. Periodizácia dejín rímskej literatúry vychádza z tradičnej chronológie antického Ríma, ale i tvorby najvýznamnejších postáv a ich prínosu v rímskej kultúre. Písomné záznamy boli potrebné pri vykonávaní rôznych verejných činností, ako napr. zapisovanie veštíeb, náboženských formúl, nariadení, zoznamov úradníkov, zákonov, zmlúv, ale aj zostavovaní genealógií rodov a pod. Archaická fáza (obdobie ranej a strednej republiky) sa vyznačovala dominanciou gréckej kultúry, ktorú pomerne rýchlo nahradili originálne diela domácich umelcov. Počiatky rímskej literatúry je možné hľadať v druhej polovici 3. stor. pred Kr. v tvorbe *Livia Andronica*. Už samotní antickí autori ho pokladali za priekopníka latinsky písanej literatúry. Umelecký preklad Homérovej *Odysei* v domácom metre (saturnský verš) sprístupnil Rimanom základné dielo gréckeho písomníctva. Rané obdobie



Obr. 54 Fasti consulares et triumphales (Foto: © José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Fasti_Consularii_%28detail%29_-_Sala_della_Lupa_-_Palazzo_dei_Conservatori_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016.jpg).

rímskej literatúry sa vyznačuje tvorbou básnikov a dramatikov ako *Gnaeus Naevius*, *Plautus*, *Terentius* alebo *Lucilius*.

Klasické obdobie rímskej literatúry (neskorá republika a augustovské obdobie) začína tvorbou *Marco Tullia Ciceróna*. Okrem iných boli literárne činní *Gaius Iulius Cézar*, *Marcus Terentius Varro*, *Sallustius Crispus*, ale i básnici ako *Catullus* či *Lucretius*. Augustovské obdobie sa pokladá za zlatý vek latinskej poézie, poznamenananej dielami *Vergília*, *Horatia*, *Tibulla*, *Propertia* či *Ovídia*. V 2. stor. po Kr. nastalo obdobie, niekedy označované v odbornej literatúre ako strieborné. Vyznačuje sa snahou o zámernú archaizáciu, rovnako v jazyku ako i literárnych žánroch. Medzi predstaviteľov toho obdobia patria *Plínius Starší*, *Martialis*, *Tacitus*, *Suetonius* alebo *Apuleius*. Obdobie neskorého cisárstva bolo charakteristické rozvojom kresťanskej literatúry, ale i oživením poetickej tvorby (*poetae novelli*).

Latinský jazyk prechádzal zmenami rovnako ako literárne žánre. Znalosť spisovnej latinčiny bola dôležitým prvkom výchovy a vzdelania mladých Rimanov. *Grammaticus* vyučoval na základe vybraných diel latinskej poézie (*enarratio poetarum*). Najviac informácií týkajúcich sa pravidiel latinského jazyka pochádza z diel autorov neskorej antiky. Už v staroveku boli vzorom pre latinskú prózu diela Ciceróna a Cézara, pre poéziu básnické diela augustovského obdobia. Snaha o udržanie klasickej latinčiny v literárnych dielach bola badateľná aj v nasledujúcich obdobiach. Postupom času ale dochádzalo k zmenám a literárny jazyk sa v mnohom odlišoval od hovorenej reči. Školská latinčina sa odchyľovala od bežne používaného jazyka.

Informácie obsiahnuté v dielach antických autorov pomáhajú dosadiť archeologické nálezy do širších súvislostí. Často sa viažu ku konkrétnym historickým udalostiam zaznamenaným v písomných prameňoch. Antickí historici používali rôzne spôsoby datovania (podľa eponymných úradníkov, éru alebo rokov vlády cisárov a pod.). *Marcus Terentius Varro* stanovil rok založenia Ríma do 3. roku 6. olympiády (754/753 pred Kr.), čo prijala väčšina historikov z obdobia rímskeho cisárstva. Tento spôsob datovania použil aj *Titus Livius*, ktorý v diele *Ab Urbe condita* prepočítaval roky od založenia mesta. Varrónovo datovanie vychádza z tradície rímskych annalistov. Predpokladaná dĺžka obdobia kráľovstva bola 244 alebo 245 rokov, čo zodpovedalo siedmim generáciám (35 rokov bola dĺžka jednej



Obr. 55 Chrám Augustus a Róma v Ankare s vytesaným Augustovým životopisom (Monumentum Ancyranum) na jeho stenách. Foto: Erik Hrnčiarik.

generácie). Datovanie od založenia mesta Ríma je tiež doložené v dielach Plínia Staršieho, *Pompeia Festa*, *Sexta Iulia Frontina*, *Gellia* alebo *Servia*.

Medzi najdôležitejšie historické záznamy týkajúce sa starovekého Ríma patria diela Polybia (Ἱστορίαι), Cézara (*Commentarii de Bello civili*), Lívia (*Ab Urbe Condita*), Augusta (*Res Gestae*), Josefa Flavia (*De Bello Iudaico*), Plutarcha (*Βίοι Παράλληλοι*), Tacita (*Historiae, Annales*) a Suetonia (*De vita Caesarum*). Diela antických autorov poskytujú veľmi cenné informácie približujúce každodenný život ako i významné historické udalosti. V niektorých prípadoch sa nemusia zhodovať s nálezovými okolnosťami. Písomné záznamy o zničení alebo dobytí miest sa využívajú pri datovaní zánikových horizontov. Patria sem napr. nálezy z Délu (zničený Mitridatom v roku 88 pred Kr. - *Strab.10.5.4; Plut. Sull. 11; App. Mith. 28*), Atén (zničené Sullom v roku 87/86 pred Kr. - *Plut.Sull. 14.6*) alebo Pompejí a Herculanea (výbuch Vezuvu 24.8.79 po Kr. - *Plin.Ep.6.16-20*). S menami jednotlivých postáv rímskych dejín sa spája aj výstavba rôznych verejných alebo súkromných monumentov. V ideálnom prípade je možné historické údaje spojiť s archeologickými nálezmi. Rímske historické reliéfy na rôznych nosníkoch odrážali skutočné udalosti. Pre rímske dejiny existuje vyčerpávajúca chronológia opierajúca sa o literárne ako aj epigrafické zdroje. Zachovali sa zoznamy konzulov a triumfátorov (*fasti consulares et triumphales*), ale aj kalendáre (*fasti, calendaria, menologia*) a kroniky (*fasti municipales*). Dôležitým prameňom pre chronológiu rímskej republiky sú *Fasti Capitolini*.

Písomné pramene poskytujú bohatý zdroj informácií týkajúcich sa rímskeho práva (Zákony XII tabúl sú jedným z najstarších rímskych písomných prameňov) a vojenstva (*Livius, Flavius, Valerius Maximus, Vegetius*). Listy ako samostatná literárna forma (napr. korešpondencia Plínia Mladšieho a Trajána) obohacujú vedomosti o fungovaní úradného aparátu. Diela rímskych satyrikov ako *Juvenalis* alebo *Martialis* umožňujú nahliadnúť aj do tienistých stránok vtedajšej spoločnosti. Terminológiu z diela Marca Vitruvia Pollia *De architectura*, ktoré patrí k základným prácam týkajúcich sa antickej architektúry, používajú klasickí archeológovia dodnes. Bohatým zdrojom informácií sú encyklopedické alebo špecializované diela latinskej literatúry. Jedinčný význam majú písomné pramene zachované súčasne v literárnej ako aj epigrafickej podobe (*Senatus consultum de Bacchanalibus* - CIL I² 581, *Monumentum Ancyranum* - Aug.Anc.). Nápis samotný uvádzali vo svojich dielach Plínius Starší alebo Ovídius. Príkladom využitia epigrafických pamiatok ako historických prameňov v antike bolo napr. dielo *Naturalis historia*. Plínius (Plin.Nat. 3.136-137) spomína viaceré nápisy v doslovnom znení (*Tropaeum Augusti*).

Zhotovovanie nápisov bolo jedným zo základných spôsobov sprostredkovania informácií v antike. Latinské označenie *titulus* alebo *inscriptio* zodpovedá gr. termínu *epigramma* alebo *epigrafé*. Latinská epigrafika sa zaoberá zbieraním, kategorizáciou, interpretáciou a vydávaním latinských nápisov od najstarších čias po ranokresťanské obdobie (7. stor. po Kr.). Nápisy sa stali dôležitým zdrojom informácií aj pre iné vedné disciplíny ako napr. onomastika alebo prozopografia. Schopnosť porozumieť latinským nápisom predpokladá základnú orientáciu v gréckej epigrafike. Najstaršie nápisy z Itálie v gréckom, etruskom a latinskom jazyku totiž spolu často súvisia. Z obdobia cisárstva sa zachovalo veľké množstvo bilingválnych nápisov, známych predovšetkým z oblasti



Obr. 56 Titov víťazný oblúk, Rím.

Foto: Erik Hrnčiarik.

východnej časti Rímskej ríše. Od 2. stor. po Kr. pribúdali nápisy, ktoré sú objektom záujmu bádateľov zameraných na epigrafiku raného kresťanstva.

Latinské nápisy mali väčšinou vecný charakter, zriedkavejšie podobu literárnych textov. Archaické nápisy bývali najčastejšie zhotovené v tufe alebo travertíne. Používaním mramoru sa zdokonalila technika rytia a upravil sa tvar písma. Kameň bolo možné po odtesaní textu použiť viackrát. Na rozdiel od nápisov v gréckom jazyku bola zadná strana nosníka často drsná a neopracovaná. Slová boli v latinských nápisoach zvyčajne oddeľované medzerami a interpunkčnými znakmi dôslednejšie ako pri gréckych nápisoach. V latinských nápisoach sa často vyskytovali skratky. V cisárskej dobe sa používali *hederae distinguentes*, ktoré mali podobu brečtanového listu a slúžili tiež ako ozdoba. Na fórach, pohrebiskách, v svätyniach a verejných budovách mohlo byť umiestnené nespočetné množstvo nápisov (odhadovaný počet je 30-40 miliónov a stále narastá).

S množstvom nachádzaného epigrafického materiálu rastie aj počet odborných publikácií venovaných latinským nápisoach. Medzi najdôležitejšie periodiká patria *Bulletin épigraphique*, *L'Année épigraphique* alebo *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* (ZPE). Latinské nápisy sú systematicky katalogizované v sériách rozsiahlych korpor ako sú *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), *Inscriptiones Latinae Selectae* (ILS), *Inscriptiones Italiae* (InscrIt), *Carmina Latina Epigraphica* (CE), *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae* (ILLRP), *Inscriptiones Christianae Urbis Romae* (ICVR), *Inscriptiones Latinae Christianae veteres* (ILCV). Väčšina zbierok epigrafických textov rozdeľuje nápisy do obsahovo širokých skupín, v rámci ktorých sú zoradené chronologicky. Nápisy môžu byť usporiadané podľa kľúčového elementu, miesta nálezu, proveniencie alebo abecedne a pod. Pri prepise nápisov a papyrov sa používajú jednotné diakritické znaky, prijímané väčšinou bádateľov - tzv. Leidenský systém. Nazvaný bol podľa miesta konania orientalistického kongresu v roku 1931, kde ich prijala širšia vedecká verejnosť.

Latinské nápisy je možné rozdeliť do niekoľkých skupín na základe obsahu, podkladového materiálu alebo spôsobu ich vyhotovenia. Mohli byť vytesané do kameňa, kovu, dreva, vyryté (*graffiti*), puncované, kolkované alebo maľované (*dipinti*). Konvenčné delenie nápisov na verejné a súkromné sa v súčasnosti používa zriedkavejšie. Pre jednotlivé typy nápisov sa zaužívali označenia v latinskom jazyku. Určitú predstavu o charaktere latinských nápisov poskytujú nasledujúce vybrané skupiny. Votívne nápisy (*tituli sacri*) patria medzi najranejšie epigrafické nálezy. Nápisy na počesť významných osobností zhotovovali Rimania podľa vzoru Grékov, ale väčší dôraz kládli na postupnosť zastávaných úradov (*cursus honorum*). Tieto bývali uvádzané buď v chronologickom slede alebo od najvyšších po najnižšie, príp. naopak. *Tituli honorarii* sa zachovali v podobe elógií alebo nápisov na bázach sôch a pod. Antickí autori spomínajú množstvo sôch umiestnených na Forum Romanum (*Plin.Nat.* 34.24). Najstaršie latinské nápisy spolu s podobizňami predkov (*imagines maiorum*) zozbieral Marcus Terentius Varro.

Náhrobné nápisy (*tituli sepulchrales*) predstavujú najpočetnejšiu skupinu nálezov rovnako u Grékov ako aj u Rimanov. Nachádzali sa na vyhradenom mieste (*locus religiosus*) a bývali vytesané na stélach, rozsiahlejších pomníkoch, hrobových ohradách, aedikulách, sarkofágoch, loculoch a pod. Typickým italským zvykom bola stavba hrobových oltárov, zasvätených duchom zosnulých (*Manes*). Charakter náhrobných nápisov svedčí o tom, že boli určené okoloidúcim a predpokladali znalosť písma u širšej skupiny obyvateľstva. Pomerne skoro sa objavilo na stélach obrazové pole predstavujúce zosnulých. Pre rímske umenie bol charakteristický naturalizmus a realizmus, čo sa prejavilo aj pri portrétnych vyobrazeniach. Metrické nápisy sa vyskytovali zriedkavejšie než pri gréckych nápisoach. Ich počet vzrástol až v období cisárstva (*carmina epigraphica*). Postupne sa okrem mena zosnulého a osoby, ktorá dala postaviť náhrobok, začali uvádzať informácie právneho a sociálneho charakteru. Od 2. stor. po Kr. sa vo zvýšenej miere objavovali výstrahy a sankcie (trest za poškodenie hrobky, zákaz pochovania iných osôb), ktoré sú charakteristické predovšetkým pre maloázijské nápisy.

Stavebné nápisy umiestnené na väčších verejných budovách (*tituli operum publicorum*) zaznamenávali realizáciu stavby. Patria k nim nápisy zachované *in situ*: na chrámoch, divadlách, amfiteátroch, vojenských táboroch, mostoch, kúpeľoch a pod. Triumfálne oblúky s nápismi uvádzajúcimi oficiálnu titulatúru rímskych cisárov neboli známe v gréckom prostredí. Pre grécke nápisy boli charakteristické rôzne dekréty, katalógy, inventáre alebo signatúry umelcov, latinské sa naopak vyznačovali typickými

nápismi v podobe mílnikov, kalendárov, tehál s kolkami alebo vojenskými diplomami. Osobitnú skupinu tvoria drobné nápisy (*instrumenta domestica*) na úžitkových predmetoch. Značnú časť latinských nápisov tvoria nálezy právneho charakteru. Dokladajú napr. zákony, rozhodnutia senátu, edikty, dekréty, cisárske konštitúcie, zmluvy, protokoly kolégií alebo remeselníckych a pohrebných spolkov, zoznamy vojakov a pod. Zákony (*leges*) boli verejne prístupné. Rozhodnutie senátu nebolo zákonom vo vlastnom zmysle, keďže zákonodarnú moc mali len ľudové zhromaždenia (*comitia*). Za principátu sa stal zákonodarcom cisár, ktorý dával senátu návrh na uznesenie alebo sám vydával konštitúcie (*leges datae*). Patria k nim edikty, ktoré mali všeobecný charakter, *mandata* – smernice určené jednotlivým funkcionárom, dekréty, ktoré obsahovali rozhodnutie cisára ako najvyššieho sudcu, dopisy a reskripty.

Literatúra:

Clackson, J. (ed.): A Companion to the Latin Language. Malden 2011.

Conte, J. B.: Dějiny římské literatury. Praha 2003.

Friggeri, R.: The Epigraphic Collection of the Museo Nazionale Romano at the Bath of Diocletian. Milan 2001.

Hartmann, M.: Die frühlateinischen Inschriften und ihre Datierung: Eine linguistischarchäologisch-paläographische Untersuchung. Münchener Forschungen zur historischen Sprachwissenschaft 3. Bremen 2005.

Harvey B. K.: Roman lives. Ancient Roman life as illustrated by Latin inscriptions. Indianapolis 2015.

Jenkins, F.W.: Classical Studies. A Guide to the Reference Literature. Westport 2006.

Kallendorf, C. W. (ed.): A Companion to the Classical Tradition. Malden 2007.

Keppie, L.: Understanding Roman inscriptions. Baltimore 1991.

Kuzmová, K. (ed.): Klasická archeológia a exaktné vedy. Výskumné metódy a techniky I. Trnava 2010.

Novotná, M. (ed.): Dejiny a kultúra antického Grécka a Ríma. Bratislava 2006.

Schmidt, M. G.: Einführung in die lateinische Epigraphik. Darmstadt 2010.

Stiebitz, F.: Dějiny římské literatury. Praha 1967.

Šubrt, J.: Římská literatura. Praha 2005.



Obr. 57 Nápisi na víťaznom oblúku Konštantína Veľkého. Foto: Erik Hrnčiarik.

II.4 Geografia antickej Itálie (Erik Hrnčiarik)

Pod pojmom antická alebo niekedy staroveká Itália sa v klasickej archeológii označuje územie Apeninského polostrova (slovenské označenie Taliansko sa nepoužíva, nakoľko ide aj o dobu pred jeho zjednotením). Prvotne sa takto označovala len oblasť strednej a južnej časti polostrova. Až za Augusta bolo k nej pripojené územie medzi južnými svahmi Álp a severnými Apeninami (predtým samostatná provincia). Sicília a Sardínia, tvorili v antike taktiež samostatné územnosprávne celky – provincie.

Apeninský polostrov vybieha takmer celý do Stredozemného mora, jedine na severe je Pádskou nížinou spojený s kontinentom. Jeho stredom sa od severu až po juh tiahne pohorie Apenín, ktoré tvorí prirodzenú bariéru medzi východom a západom. Mestá na západnom úpätí si od praveku budovali svoje obchodné cesty smerom k Tyrhénskemu moru a mestá na východe k Jadranskému. Na juhu je obmývaný Iónskym morom.

V historickom vývoji celého regiónu hrali dôležitú úlohu rieky a najmä ich ústia, ktoré boli vo veľkej miere splavné. Väčšina z nich sa nachádza na severe napr. Pád a v strede rieka Tiber, Rubikon, Arno a pod. Z hľadiska vodného hospodárstva boli významné aj jazerá ako Lago Maggiore, Lago di Garda, Lago di Commo, Trasimenské jazero, a pod.

Veľká časť územia Itálie je pokrytá úrodnou pôdou, ktorá bola už od 6. tisícročia pred Kr. poľnohospodársky obrábaná. K tomu už od 2. tisícročia pred Kr. sa severne od Ríma začalo s ťažbou medi a od 1. tisícročia pred Kr. železa. Okrem toho sa tu nachádzali bohaté ložiská striebra, cínu, zinku, azbestu (dôležitá surovina pri spracovaní zlata) a pod. Intenzívna ťažba nerastných surovín a ich následné spracovanie mali neblahý ekologický dopad na pôvodnú flóru. Spracovanie železa a stavba lodí si vyžiadali rozsiahly úbytok lesa. V neposlednom rade sa okolo roku 50 pred Kr. začal v blízkosti mesta Carrara ťažiť veľmi kvalitný mramor, ktorý našiel uplatnenie nielen v rímskom sochárstve, ale najmä v staviteľstve.

Itália dostala svoje pomenovanie podľa latinského *vitulus*, čo v preklade znamená býk. Ako „krajinu býkov“ ju údajne označovali Gréci. Na konci 2. a začiatku 1. tisícročia pred Kr. prichádzajú na Apeninský polostrov osadníci z podunajskej oblasti a Ilýrie. Usádzajú sa v rôznych častiach polostrova a spôsobujú, že sa dovtedy takmer jednotná Apeninská kultúra (zasahujúca do Toskánska, Umbrie, Latia) doby bronzovej rozpadla a celý región sa začína diferencovať. Úrodné nížiny na morskom pobreží alebo vo vnútrozemí, ktoré boli obkolesené vysokým pohorím vytvárali predpoklad na uzavretý rozvoj rôznych etnických skupín. Počnúc od severu to boli Umbrovia, Picerni, Sabíni, Faliskovia, Latinovia, Samniti, Oskovia, Lucani a Iapygovia. Na konci 9. a začiatku 8. stor. pred Kr. sa najmä v oblasti Toskánska objavujú Etruskovia a o čosi neskôr sa na pobreží južnej Itálie usádzajú Gréci, ktorí si tu zakladajú svoje kolónie. V druhej polovici 1. tisícročia pred Kr. sa do Pádskej nížiny začali sťahovať kmene Galov a Kelto-Ligúrov. Pre prvé dve tretiny 1. tisícročia pred Kr. je pre Itáliu charakteristická rôznorodosť, ktorá sa prejavuje aj v kultúre, umení, zvykoch, náboženstve či jazyku. So zjednocovacím procesom sa začalo až po tom ako mesto Rím obsadilo celé Latium a postupne začalo obsadzovať okolité etniká. Celý proces romanizácie sa zakončil v roku 89 pred Kr., kedy bolo vďaka dokumentu *Lex Plautia Papiria* udelené rímske občianstvo všetkým slobodným obyvateľom Itálie. Následne na to dochádza za Augusta k jednej z posledných významných reorganizácií polostrova, ktorý ho rozdelil na 11 regiónov: Campania et Latinum, Apulia et Calabria, Lucania et Bruttium, Samnium, Picenum, Umbria, Etruria, Aemilia/Gallia Cispadana, Liguria, Venetia et Istria, Gallia Transpadana.

Lietratúra:

Van Buren, A. W.: The Geography of Ancient Italy. Part I. The Classical Journal 8, 1913, s. 286-292.

Claridge, A.: Rome: An Oxford Archaeological Guide to Rome. Oxford 1998.



Obr. 58 Rozdelenie Itálie do 11 regiónov (Regio) za Augusta. Latium et Campania (I), Apulia et Calabria (II), Lucania et Bruttium (III), Samnium (IV), Picenum (V), Umbria et Ager Gallicus (VI), Etruria (VII), Aemilia (VIII), Liguria (IX), Venetia et Histria (X), Transpadana (XI). (prevzaté z <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3587987>).

II.5 Sochárstvo (Erik Hrnčiarik)

Rané rímske sochárstvo ovplyvňovali etruské a grécke predlohy, alebo si ich Rimania radšej nechávali zhotovovať priamo u ich majstrov. Napríklad Vulca z Vejí (Etrusk) údajne vyzdobil Jupiterov chrám na Kapitole v Ríme. Postupné posilňovanie moci v regióne počas strednej a neskorej republiky, pričlenenie gréckych kolónií na juhu Apeninského polostrova a neskôr celého helenistického sveta do Rímskej ríše spôsobili, že sa centrum ich výroby presunulo na Apeninský polostrov. Išlo doslova o presun kvalitných

majstrov za prácou, keďže väčšina známych sochárov pracujúcich v Ríme boli Gréci. V prevažnej miere to boli otroci, ktorí len zriedkavo svoje diela signovali, preto len v ojedinelých prípadoch poznáme ich mená. Aj z tohto dôvodu je možné o prvých rímskych sochárskych dielach hovoriť až od 2. stor. pred Kr. Rimania boli fascinovaní gréckymi sochami, no vo všeobecnosti sa im nesnažili konkurovať, ale radšej si ich nechali doviezť zo svojich vojenských ťažení alebo kopírovať. Keďže sa do dnešných čias zachovalo len minimum gréckych originálov, len vďaka uvedenému fenoménu vieme ako niektoré z nich vyzerali.

Z hľadiska štýlu, použitých techník a materiálov bolo rímske sochárstvo spočiatku inšpirované gréckou klasikou (najmä dielami Polykleita z Argu), no neskôr cca od 1. stor. pred Kr. aj archaickými či „barokovými“ helenistickými predlohami. Rímski sochári sa snažia prostredníctvom postojov, pohybov alebo rysov tváre prezentovať duch, emóciu, ale aj životné skúsenosti zobrazených postáv. Na druhej strane sa ale nesnažia len mechanicky kopírovať staršie predlohy, ale prinášajú svoje vlastné kompozície, štýl a formy. Napríklad používajú klasickú kompozíciu stojacej mužskej postavy (kodifikovanú Polykleitovým Doryforom), ktorú ale nenechávajú „božsky nahú“, ale dajú ju do rímskeho panciera (socha Augusta od Prima porta). Mimochodom, Rimania považovali grécku „božskú“ nahotu za niečo nemorálne.

Zároveň sa v rímskych sochárskych dielach odrážajú pozostatky starej etruskej tradície zobraziť človeka, takého aký je, s jeho prednosťami ale aj nedostatkami (realizmus až naturalizmus), čo napokon viedlo k vzniku rímskeho portrétu. Vďaka Etruskom sa presadila aj nová forma vyobrazenia človeka v podobe busty a ich tradičné prvky badať aj v preberaní niektorých foriem ako napr. ležiace postavy na sarkofágoch, sochy v brnení a pod.

V neposlednom rade po tom ako Rímska ríša dosiahla svoj najväčší rozmach a obsadila aj vzdialenejšie oblasti s ich vlastným charakteristickým štýlom (napr. Sýria, severná Afrika, a pod.), badať ako preniká (prevažne v 3. stor. po Kr.) aj do imperiálneho umenia (napr. vznik tzv. Severovského baroka).

Na výrobu sôch používali zhodné materiály, podobne ako ich predchodcovia, t.j. hlinu, kov (o. i. bronz, striebro, zlato), kameň (najmä mramor). Boli známi svojou obľubou v polychrómií, ktorú dosahovali nielen nanášaním farieb alebo kombináciou kovov, ale aj kombináciou rôznofarebných druhov mramoru (jeden z typických rímskych prvkov). Naďalej rozvíjali formy, ktoré boli charakteristické pre helenistické umenie (architektonická plastika, samostatne stojaca plastika, reliéfne umenie a pod.). Vytvorili však dva špecifické fenomény rímskeho sochárskeho umenia, a to rímsky portrét a historický reliéf.

Rímsky portrét

Ide o umeleckú formu zobrazujúcu konkrétnu osobu s jej charakteristickými črtami, ktoré ju odlišujú od ostatných ľudí. Vznik rímskeho portrétu je potrebné ponímať v dvoch rovinách: verejnej a súkromnej. Verejný portrét bol určený na vystavenie na verejných priestranstvách a na počesť alebo oslavu zobrazenej osoby. Jeho pôvod vychádza z gréckej helenistickej tradície, a preto po formálnej



Obr. 59 Tzv. Togatus Barberini. Museo Capitolino Centrale Montemartini, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 60 Cézár. Altes Museum, Berlin. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 61 Tzv. Tetrarcha z Káhiry. Egyptské archeologické múzeum, Káhira. Foto: Erik Hrnčiarik.

stránke zobrazuje celú postavu. Druhý, súkromný portrét bol spojený s uctievaním kultu predkov a reflektuje starú italskú tradíciu úcty k nim. Keďže Rimania prebrali od Etruskov predstavu, že duša človeka sídli v hlave, sústredili sa len na jej vyhotovenie, čo dalo podnet pre vznik búst.

Otázka vzniku rímskeho portrétu nie je dodnes jednoznačne vyriešená. Podľa jednej skupiny odborníkov by sa mal jeho pôvod hľadať v starom súkromnom pohrebnom rituáli zhotovovať posmrtné voskové masky. Podľa zachovaného opisu o pohrebných praktikách v Polybiovom diele *Historiai* možno rekonštruovať, že sa nosievali v slávnostnom sprievode (tzv. *funus*) až na fórum, kde bola na počesť zosnulého prednesená oslavná reč. Masky sa po tomto obrade ukladali na špeciálne miesto v átriu a počas významných rodinných slávností boli opätovne verejne prezentované a zdobené. Polybiovmu opisu pravdepodobne zodpovedá socha *Togata Barberiniho*, stvárňujúca rímskeho občana, ktorý v oboch rukách drží busty svojich predkov. Podobné tvárové črty všetkých troch vyobrazených dokazujú, že ide o osoby pochádzajúce z jednej rodiny.

Druhá skupina odborníkov zasa tvrdí, že zvyk urobiť voskový odtlačok tváre - posmrtnú masku nemá so vznikom rímskeho portrétu nič spoločné. Podľa nich prišiel tento zvyk do Ríma z Grécka až niekedy v 3. stor. pred Kr., kedy dochádza aj k zmene formy pohrebných osláv a ku kreovaniu nového rituálu, ktorý opisuje vyššie citovaná pasáž u Polybia. Ich interpretácia sa opiera o fakt, že si Rimania už dávno predtým stavali na verejných priestranstvách sochy stvárňujúce významných predstaviteľov ríše, prípadne aj rodín.

V každom prípade, v období neskorkej republiky bol tento zvyk natolko vžitý, že o ňom možno hovoriť ako o typickom rímskom. Pravdepodobne pre zlú trvácnosť vosku boli voskové portréty postupne prerábané a zhotovovali sa z iných materiálov. Známe sú príklady z terakoty, bronzu ale

najmä z kameňa. Po podmanení východu prichádzajú do Ríma početní grécki umelci. Mnohí z nich boli veľmi zruční práve v opracovaní kameňa a nachádzajú svoje uplatnenie pri výrobe portrétov. Zmienky o ich pôvode pochádzajú nielen od antických autorov, ale priamo niektoré z portrétov nesú signatúry gréckych sochárov.

Na konci 2. a začiatkom 1. stor. pred Kr. badať vo vývoji portrétu nový impulz. Po podmanení východných oblastí Stredomoria, vzniká medzi rímskymi občanmi skupina veľmi bohatých ľudí, ktorí začínajú napodobňovať životný štýl helenistických vládcov. Medzi inými preberajú nové prvky do rímskeho sochárskeho umenia (socha tzv. pseudoatléta z Délu). Ich špecifikom bolo znázornenie sochy s telom atléta, ale s hlavou, ktorá nesie individuálne črty (čo je typické pre rímsky portrét). Na zobrazených tvárach sa odzrkadľuje napr. vysoký vek v podobe kruhov pod očami, výrazne prepadnutých líc, hlboké vrásky po celej tvári, krku a pod. Táto fáza vývoja rímskeho portrétu je označovaná ako verizmus a trvala asi dve až tri generácie.

Obe tendencie (východný idealizmus a verizmus) sa odrazili na neskororepublikánskych a včasnocisárskych portrétoch Pompeia a Cézara. Dôležitou fázou vo vývoji portrétu bolo obdobie na prelome letopočtov. Augustus si uvedomil, že jeho portréty budú distribuované do všetkých kútov Rímskej ríše a vďaka nim bude možné propagovať nielen jeho myšlienky, ale celkovo filozofiu nového spoločenského zriadenia. Musel však vytvoriť novú formu oficiálnych portrétov, ktorá ho v prvom rade zobrazuje ako cisára, ktorý je hlavným predstaviteľom ríše, ktorú zároveň aj zosobňuje. Jeho tvár nesie prvky idealizácie. Pokožku má hladkú bez výrazných vrások. Sála z neho majestátnosť, vznešenosť a dokonalosť. Individuálne črty sú potlačené a portrét pôsobí nadčasovo. Zároveň si uvedomuje, aké je dôležité vzbudzovať v občanoch povedomie, že nové politické zriadenie sa po jeho smrti neskončí, a že v jeho rodine je dostatok silných osobností, ktoré ho budú nasledovať. Preto necháva portretovať aj ostatných príslušníkov svojej rodiny v podobnom štýle ako bol sám. Fáza idealizácie trvala počas celého obdobia juliovsko-claudiovskej dynastie. Nástupom Vespasiana (68-79 po Kr.) vidíme v portrétnom umení snahu o návrat k verizmu. Nástupom jeho synov však dochádza k opätovnému úsiliu o idealizáciu. Vo vývoji portrétneho umenia je dôležité obdobie vlády cisára Hadriána (117-138 po Kr.), ktorý si ako prvý z cisárov necháva narásť bradu. Nosenie brady, a neskôr dlhších kučeravých vlasov, dominuje celému nasledujúcemu storočiu. Až v období tzv. vojenských cisárov dochádza k opätovnému (vo vojenskom prostredí praktickému) noseniu krátkych vlasov a brady. Po tom ako sa stal cisárom Dioklecián (284-305 po Kr.) dochádza k reforme celej ríše a vzniku tetrarchie. V umení sa odráža snaha o zdôraznenie súdržnosti všetkých jeho spoluvládčov prostredníctvom uniformity ich portrétov, aj za cenu potlačenia individuálnych črt. K uvoľneniu uniformity dochádza až za cisára Konštantína Veľkého, kedy je v jeho portrétoch opäť badať snahu podobať sa Augustovi či Trajánovi. Cisár býva zobrazený ako mladý rozhodný muž s pohľadom upriameným do diaľky, ktorého vek nemožno určiť.

V republikánskom období sa zobrazovali len muži a ženy, dodnes sa nezachovali žiadne detské portréty. Oficiálne ženské portréty sa objavujú len veľmi zriedka a väčšinou sú to kňazky. Oveľa častejšie sú ženy portretované v súkromnom, najčastejšie funerálnom kontexte. Keďže sa Augustus svojimi činmi aspoň navonok snažil zachovať republikánsky politický systém a tradíciu, bolo pre neho dôležité zdôrazňovať skôr reprezentatívnu formu ženských príslušníčok rodu. Okolo roku 35 pred Kr. však dochádza k istému posunu vo vnímaní žien, keď senát priznal verejnú úctu Octaviánovej sestre Octavii a manželke Líviu a nechal im vyhotoviť oficiálne portréty. Paradoxne, jedným z motívov tohto činu bola potreba vytvoriť protiváhu rozmáhajúceho sa vplyvu Kleopatry (v tom čase už Antoniovej milenky),



Obr. 62 Iulia Domna.
Palatino ed Antiquarium Palatino,
Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 63 Pomník Aemilia Paula v Delfách. Archeologické múzeum, Delfy. Foto: Erik Hrnčiarik.

ktorej kultovú sochu dal v Ríme postaviť ešte sám Cézár. Neskôr sa aj iným ženám na cisárskom dvore začali častejšie udeľovať verejné uznania v podobe rôznych čestných titulov, náboženských funkcií, ale aj práva vystaviť na verejnosti ich vlastný portrét. Teda až v augustovskom období vznikla potreba definovať formu, v akej sa mali zobrazovať manželky cisárov. Napriek tomu, ani v 1. stor. po Kr. ešte neboli ženské portréty úplne bežné a až postupne sa začali častejšie objavovať. Nechávali si ich zhotoviť rôzne verejné inštitúcie ako mestá, provincie, kolegiá a pod. Dôležitú úlohu pritom zohrávalo najmä inštitucionalizovanie čestných titulov. Ženy okolo cisára mali zosobňovať všetky cnosti a mali byť vzorom. Cisárovná taktiež určovala módné trendy, ktoré je najvýraznejšie vidieť vo veľmi často sa meniacom účese. Mimochodom, účes cisárovnej bol veľmi rýchlo napodobňovaný v širokých vrstvách rímskej spoločnosti. Pri ženských portrétoch zohrávala dôležitú úlohu idealizácia, a to omnoho viac ako pri mužských. Postupom času sa právo vystavovať ženský portrét na verejnosti zovšeobecnilo až natolko, že si ho mohli dať zhotoviť aj príslušníčky ostatných necisárskych rodín.

Historický reliéf

Pod týmto pojmom sa v klasickej archeológii označujú reliéfne zdobené dekorácie architektonických monumentov s vyobrazením vybranej historickej scény. Približujú konkrétne udalosti tak, aby bolo možné rozpoznať ich aktérov, priestor a čas. V skutočnosti ide o verejné pamätníky, ktorých cieľom nebolo informovať o zobrazených témach, ale osláviť zásluhy, prípadne cnosti ich aktérov. Preto aj napriek tomu, že všetky historické reliéfy majú politický charakter, v ich popredí stoja témy ako náboženské ceremónie, obete, verejné akty oslavujúce administratívne úkony cisárov (napr. ničenie dlžných listov) a vojnové ťaženia.

Historický reliéf nemožno analyzovať ako samostatné dielo, ale vždy v kontexte pamiatky, na ktorej bol umiestnený. Tradične ním zdobili oltáre (napr. Oltár Vicomagistri vo Vatikáne), ich ohrady (napr. Ara Pacis v Ríme), víťazné oblúky (napr. Titov oblúk v Ríme), stĺpy (napr. Trajánov stĺp v Ríme), chrámy (napr. chrám Apolóna Sosiana v Ríme), a pod.



Obr. 64 Reliéfna výzdoba Ara Pacis. Múzeum Ara Pacis, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Dekorácia verejných stavieb oslavnými historickými reliéfmi sa objavuje už u Grékov (napr. vlys na chráme Atény Niké v Aténach), ktorí ale namiesto konkrétnych postáv používajú metaforické obrazy z gréckej mytológie ako napr. Amazonomachia, Kentauromachia a pod. Za najstarší rímsky historický reliéf sa považuje pomník Aemilia Paula v Delfách s rozhodujúcim momentom bitky pri Pydne (168 pred Kr.). Na prelome 2. a 1. stor. pred Kr. bol vyhotovený oltár Domitius Ahenobarbus (dnes uložený v Musée du Louvre) zachytávajúci slávnosť *lustrum*, počas ktorej vykonávali *suovetaurilium* (obeta býka, ošípanej a ovce), po ukončení tzv. *censu* (sčítanie občanov a súpis daní). Historický reliéf získava úplne nový rozmer po nástupe cisárstva a stáva sa nástrojom propagandy. Najznámejším príkladom je Ara Pacis Augustae (oltár Augustovho mieru), ktorý bol zasvätený v roku 9 pred Kr. Jeho reliéfna výzdoba zachytáva dve procesie, ktorými sa Augustus snaží prostredníctvom vyobrazených kňazov, senátorov a členov imperiálnej rodiny demonštrovať silu nového politického zriadenia pod jeho vedením. K ďalšiemu posunu zobrazovaných tém na historickom reliéfe dochádza za cisára Domiciána, ktorý sa začína objavovať po boku bohov a personifikovaného ducha (*genia*) ľudu a senátu. Pre cisára Trajána je charakteristické, že vo svojich reliéfoch využíva zobrazenie úradu alimentarii. Na vojenských reliéfoch na Trajánovom stĺpe a stĺpe Marca Aurélia sú vykreslené ich ťaženia proti barbarom. V období vlády Marca Aurélia a jeho nasledovníkov sa vyvinuli tzv. štylizované reliéfy, ktoré na rozdiel od stvárnenia celého deja vyobrazujú len alegórie vojnových ťažení (*Profectio*, *Lustratio*, *Adlocutio* a pod.). Na sklonku antiky, za vlády Konštantína Veľkého, sa objavujú kombinácie starších reliéfov, ktoré preniesol z pamätníkov svojich predkov, spolu s novými reliéfmi. Cisár chcel týmto spôsobom zdôrazniť legitimitu svojej politiky a teda, že je to práve on, kto bude pokračovať v rozvoji ríše, ktorej základy položili tzv. veľkí cisári.

Literatúra:

Alexandris, A.: Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Mainz 2004.

Grunow Sobocinski, M./Thill, E. W.: Styles and genres. Monumental Reliefs. In: Friedland, E. A. (ed.): The Oxford Handbook of Roman Sculpture. Oxford 2015, 276-291.

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

Kleiner, D. E. E.: Roman Sculpture. New Haven – London 1994.

Torelli, M.: Typology and Structure of Roman Historical Reliefs. Michigan 1982.

Walker, S.: Griechische und römische Porträts. Stuttgart 1999.

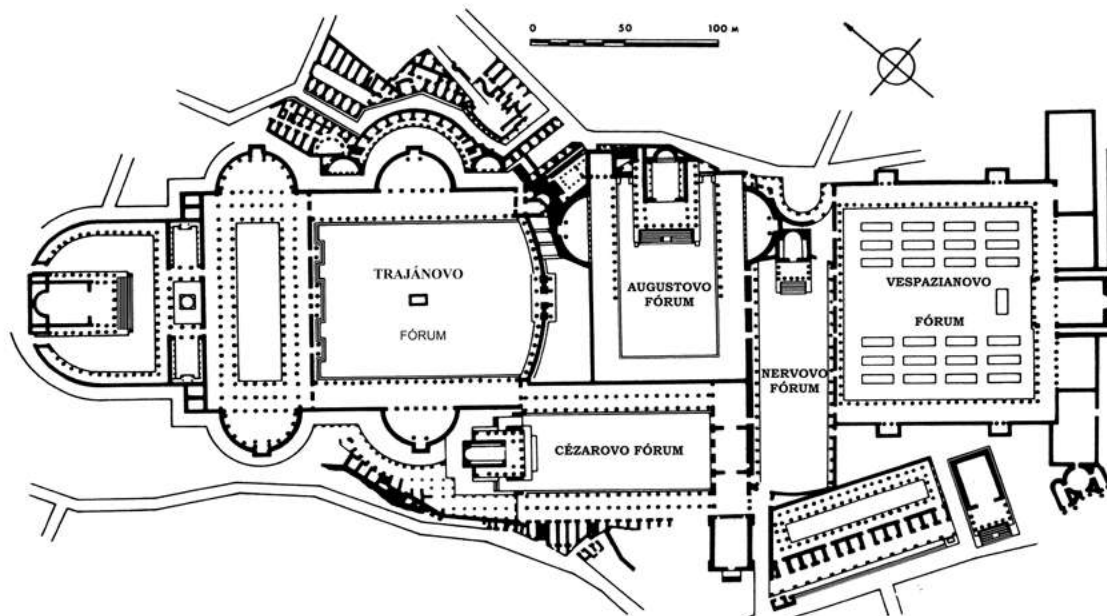
Zanker, P.: The power of images in the age of Augustus. Michigan 1988.

II.6 Základné prvky rímskeho mesta a jeho typy (Erik Hrnčiarik)

Rímska kultúra sa podobne ako grécka rozvíjala najmä v mestách. V antike je ich len veľmi ťažké odlíšiť od ostatných aglomerácií a väčších usadlostí. Taktiež je zložité presne definovať, čo je mesto a čo ním nie je.

V špecializovaných lexikách je mesto definované ako centrum skupiny občanov, ktoré má geograficky vymedzené svoje hranice (ak má hradby, tak v plnom rozsahu, inak len čiastočne), svoju politickú autonómiu, ako aj kultúrnu a náboženskú identitu. Dôležitým znakom rímskeho mesta je existencia verejných, politických, náboženských a obchodných štruktúr, v ktorých sa jeho obyvatelia formujú do spoločenstiev a vystupujú ako jeden celok.

Podľa toho, či rímske mesto vzniklo na „zelenej lúke“, alebo sa vyvinulo z menšej osady, rozlišujeme dve skupiny miest: rastúce a plánované. Už na prvý pohľad ich možno rozlíšiť na základe niekoľkých charakteristických črt. Rastúce mestá nemajú pravouhlý systém ciest; administratívne, sakrálné a verejné budovy nie sú koncentrované na jednom mieste, ale sa nachádzajú roztrúsené po celom



Obr. 65 Cisárske fóra v Ríme.

jeho území. Len veľmi málo rastúcich miest (napr. Rím) si zachovalo svoju pôvodnú štruktúru. Spolu s rímskou expanziou dochádzalo takmer na celom území ríše k radikálnej prestavbe miest (napr. Capua, Pompeje, Paestum), alebo k ich znovuzaloženiu (napr. Aosta, Cosa), či dokonca k preneseniu (napr. Avellino). Ide v podstate o formu romanizácie, pri ktorej dochádza k celkovej zmene charakteru sídlisk a ich okolia (napr. rozdelenie pôdy či zameranie krajiny). Pod vplyvom tzv. Hippodamovho systému vznikajú od 3. stor. pred Kr. mestá s dvoma hlavnými cestami (*cardo* a *decumanus*) vedúcim k štyrom hlavným bránam. Systém ciest obkolesoval celé bloky budov, tzv. *insulae*. V strede miest boli zvyčajne umiestnené administratívne a sakrálne budovy. Rimania veľmi svedomito vyberali miesta na zakladanie svojich sídlisk, okrem vhodnej polohy zohrávala dôležitú úlohu voda, ktorej výdatný prameň sa musel nachádzať maximálne vo vzdialenosti 100 km.

Rímske mestá boli vo veľkej miere vždy spojené s armádou, väčšina z nich bola označovaná lat. *civitas*. Išlo o poloautonómnu administratívnu jednotku, ktorej občania sa riadili rímskym občianskym právom (*civitas Romana*). Na ich čele stála mestská rada (*curia*) s dvoma hlavnými úradníkmi *magistrates*, *duumviri* a pod.

Už v republikánskom období sa pre novozaložené (plánované) mestá používalo označenie lat. *colonia*, Obyvateľstvo takýchto miest (*Colonia civium Romanorum*) bolo spočiatku oslobodené od platenia daní, no neskôr im bolo toto právo odobraté. Približne od 2. stor. po Kr. sa *coloniae* prestali zakladať a toto označenie sa udeľovalo už existujúcim mestám.

Okrem týchto dvoch hlavných typov existovala samostatná skupina rímskych miest – tzv. *municipium*, ktoré malo osobitý právny vzťah voči Rímu a mnohé z nich sa riadili (tzv.) latinským právom (*ius Latinum*). Najmä na území dnešného Grécka si niektoré mestá zachovávali svoje označenie *polis*, avšak už to neboli samostatné mestské štáty, ako tomu bolo napríklad v klasickom období, ale podliehali Rímu a rímskemu právnemu zriadeniu.



Obr. 66 Caesiova pyramída a Porta Ostiensis v Ríme. Foto: Erik Hrnčiarik.

Medzi základné elementy rímskych miest patrili: fórum, mestská svätyňa, hradby, obytné domy, cesty a pohrebisko. Vo väčšine z nich išlo o (tzv.) verejné stavby, o ktoré sa spoločne starali všetci obyvatelia mesta. K verejným stavbám možno zaradiť aj divadlá, kúpele, štadióny, amfiteátre, a pod.

Fórum

Ide o otvorené miesto, ktoré bolo najčastejšie umiestnené v centre mesta. Odohrávala sa na ňom väčšina verejného života občanov. V staršom období bolo využívané aj na náboženské obrady, divadlo, obchodovalo sa na ňom, či zasadala mestská rada a pod. Postupom času sa však stalo priestorom, ktorý bol prevažne určený na reprezentačné a hospodárske účely mesta. Väčšina zachovaných fór má pravouhlý pôdorys a jeho súčasťou býva jeden alebo viac chrámov, budovy na stretávanie sa predstaviteľov mesta (napr. *curia*), ako aj rôzne halové stavby (*basilica*), či iné budovy s portikom, v ktorých sa stretávali občania za rôznym účelom (obchodovanie, riešenie sporov, banky, a pod.).

Mestská svätyňa

Najčastejšie sa nachádzala priamo na fóre a bola jeho dominantou. Spravidla v nej bola uctievaná Kapitolská trojica, cisár, cisárska rodina, alebo bohovia, ktorí boli úzko spojení s mestom v podobe jeho patrónov.

Hradby

V období existencie Rímskej ríše predstavovali hradby hranicu medzi mestom a okolitým svetom. Pri ich výstavbe zohrávalo dôležitú úlohu náboženstvo. Predtým ako došlo k založeniu mesta, bola symbolicky vyoraná posvätná brázda *pomerium*, ktorá mala obkolesiť jeho budúci priestor. Pomocou hradieb si na jednej strane mestá vymedzovali svoje teritórium, kde platili ich konkrétne pravidlá. Na druhej strane sa pomocou nich chránili pred nepriateľmi. V cisárskom období badať tendenciu budovania mohutných mestských hradieb s množstvom brán, ktoré sa pre ne zároveň stali symbolom vlastnej prosperity.

Obytné domy

Väčšina rímskych miest pozostávala z obytných blokov tzv. *insulae*, ktoré boli obkolesené pravouhlou sieťou ciest. Najbohatšie patricijské rodiny si na jednej celej insule mohli dovoliť vystavať jeden obytný komplex nazývaný *domus*. Väčšina Rimanov však bývala v nájomných bytoch – tzv. *cenaculum*. Tí najchudobnejší si obyčajne prenajímali len jednu izbu – tzv. *taberna*. Súčasťou mnohých miest boli aj obytné komplexy nachádzajúce sa na ich predmestiach – tzv. *suburbium*.

Pohrebiská

Vznikali vždy mimo miest. Ich súčasťou boli okrem rozsiahlych monumentálnych stavieb aj rodinné hrobky, podzemné nekropoly, katakomby, columbária a pod.

Literatúra:

Goodman, P. J.: *The Roman City and its Periphery: From Rome to Gaul*. New York 2007.

Hall, P.: *Cities in Civilization: Culture, Innovation, and Urban Order*. London 1998.

Macaulay, D.: *City: A Story of Roman Planning and Engineering*. Boston 1974.

Zanker, P.: *Die römische Stadt. Eine kurze Geschichte*. München 2014.

II.7 Architektúra (Miroslava Daňová)

Architektúra na území Rímskej ríše nadväzovala na grécku a etruskú tradíciu a v niektorých regiónoch sa v nej prejavujú aj lokálne vplyvy. Architektúra mesta bola často usporiadaná do pravouhlej siete ulíc a starostlivo naplánovaná.

Prínosom rímskeho staviteľstva bolo využívanie oblúka, klenby a kupoly, ktoré by nebolo možné bez kombinácie kameňa, tehál a liateho muriva (*emplecton*). Využívali drevo, tehly (pálené i nepálené), tuf, lokálne druhy kameňa, mramor. Poznáme niekoľko druhov murív: *opus incertum* (z lomového kameňa), *opus emplectum/caementicium* (liata výplň múrov, rímsky betón), *opus isodomum* (z kvádrov identických rozmerov), *opus reticulatum* (jadro z liateho betónu, tufové obloženie uložené v šikmých líniách), *opus spicatum* (šikmé uloženie tehál v striedajúcich sa radoch, pripomínajúce klas/rybiu kosť), *opus pseudoisodomum* (múr z kvádrov rôznej výšky). Rímski stavitelia kládli dôraz na reprezentatívnosť priestorov. Osvojili si grécke prvky a stavali v rímsko-dórskom, rímsko-iónskom a kompozitnom slohu. Všetky architektonické prvky boli bohato zdobené maľbou a doplnené kovmi. Súhrnné informácie o rímskej architektúre (od urbanizmu po dekorácie domov alebo vojnové stroje nasadené pri obliehaní) sa dochovali vďaka prepisom Desiatich kníh o architektúre, ktorých autorom je Vitruvius.

Podľa spôsobu použitia rozdeľujeme rímsku architektúru na tri hlavné skupiny: sakrálnu, profánnu a funerálnu.

Sakrálne stavby vychádzajú z gréckych a etruských chrámov, mohli mať pozdĺžny alebo kruhový pôdorys. Pozdĺžne chrámy stáli na vyvýšenom pódiu, mali uzavretú cellu a vchod sa nachádzal spravidla na užšej strane. V chráme bývala socha božstva. Na rímskom Kapitole vzniklo centrum štátneho kultu a pod etruským vplyvom sa rozdelila cella na tri časti, aby každé zo štátnych božstiev malo svoj vlastný priestor (Jupiter, Juno, Minerva). Vznikol tak uzatvorený priestor s rozmermi



Obr. 67 Forma Urbis Romae, mapa mesta Rím. Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 68 Rímský múr baziliky v Ostii - *opus reticulatum mixtum*. Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 69 Horrea Epagatiana v Ostii - *opus testaceum*. Foto: Miroslava Daňová.

56x60 m, do ktorého sa vstupovalo cez 18 mramorových stĺpov usporiadaných v portiku do troch radov. Ambíciou sakrálnych stavieb v rímskej dobe bolo pôsobiť majestátne a dominantne. Využívali na to najmä danosti terénu (chrám bohyně Fortuny v Praeneste) a ak ten neposkytoval vhodné miesto, tak stavali chrámy na vyvýšených terasách, ktoré umelo vytvorili pre tento účel (chrám Hercula Victora v Tivoli). S nástupom cisára Hadriána sa do rímskeho staviteľstva dostáva množstvo architektonických prvkov z Egypta a následne aj Blízkeho východu. Príkladom blízkeho východnej rímskej architektúry je chrám Baala v Palmýre, ktorý je zakončený pílivitou atikou a hlavný vstup do chrámu je z jeho dlhšej strany. Pre kruhové chrámy sú charakteristické kruhové pôdorysy, ktoré môžu byť doplnené aj portikom. Najznámejšími boli Vestin chrám na Fore Romane a Pantheon (s priemerom kupoly 43,3 m). Sakrálne stavby boli často súčasťou väčších, tzv. posvätných okrskov, v ktorých sa náboženské rituály konali aj na oltároch v okolí chrámu, prípadne v blízkych priestoroch (napr. *Purgatorium* pri chrámoch bohyně Izis). Existencia okrskov umožňovala oddelenie posvätného priestoru od okolitého mesta (napr. chrám Izis v Pompejach) alebo krajiny (posvätný okrsk v Delfách, chrám Apolóna Hylata na Cypre).

Profánne stavby slúžili obyvateľom Rímskej ríše na rôzne účely. Poznáme stavby nasledujúce po architektonickej stránke grécku tradíciu (divadlo, ódeon, štadión, bazilika), nové typy architektúry vytvorené Rimami (amfiteáter, víťazný oblúk) i budovy, ktoré odzrkadľovali rôzne vplyvy (knížnica, tržnica, radnica, fórum, víťazný stĺp a i.). Podľa ich funkcie môžeme stavby rozdeliť na:

- hospodárske
- obchodné
- obytné
- oddych a zábavu
- triumfálne
- technické/inžinierske

Hospodárske stavby boli usporiadané v súlade s ich funkciou – často lemovali ulice rímskych miest, pričom výrobné priestory boli v zadnej, skrytej časti domu a smerom do ulice bol orientovaný obchod ponúkajúci produkty domu (chlieb, jedlo, látky, olej, víno a pod.). Známe sú napr. *thermopolia* – rímske fast foody s vyhrievaným pultom, ktorých len v Pompejach bolo odkrytých viac ako 200.

Obchodné stavby boli určené pre veľký počet ľudí, často reprezentatívne zdobené (mramor, mozaiky, sklenené tabule na oknách). Baziliky plnili úlohu tržnice a neskôr súdneho dvora – mali obdĺžnikový pôdorys, jednu alebo viac lodí a apsid, boli zastrešené, niekedy viacposchodové. V Ríme dominovali Trajánova päťlôžová basilica Ulpia a trojlôžová zaklenutá Maxentiova bazilika pri Fore Romane. Význam tržníc rástol úmerne s rozširovaním Rímskej ríše a možnosťami obchodu. Aby uspokojili potrebu obyvateľstva, Rimania postupne vytvárali čiastočne alebo úplne zastrešené priestory s tečúcou vodou, toaletami, oddelenými priestormi pre obchodníkov – označované ako *macellum*. Jednotlivé priestory boli usporiadané okolo centrálného dvora. V blízkosti sa často nachádzali skladiská, sýpkly (*horreum*) či predchodcovia neskorších finančných inštitúcií (*nummularius*, *argentarius*).

Obytné stavby jestvovali v priestoroch mesta i mimo neho. V meste boli (okrem vyššie spomenutých hospodárskych stavieb) vybudované aj samostatné domy (*domus*), často o rozlohe niekoľko 100 m². Orientovaný bol smerom do vnútra, život sa odohrával v nezastrešenom átriu s *impluviom*. Toto usporiadanie prebrali Rimania od Etruskov. Po obvode átria sa nachádzali jednotlivé izby (*cubiculum*), oproti vchodu bola miestnosť pána domu (*tablinium*) a miestnosť vyhradená pre stolovanie (*triclinium*). Časť domu tvorila aj úžitková záhrada (*hortus*), kde si dopestovali zeleninu, ovocie či niektoré koreniny. Od 2. stor. po Kr. dopĺňal zadnú časť domu *peristyl* – dvor s okrasnou záhradou. Počnúc obdobím cisárstva boli luxusnejšie domy vybavené oknami so sklenenými tabuľami. Najznámejšie komplexy obytných domov nájdeme v Pompejach (napr. *Dom Fauna*, *Dom Vettiovcov*). Časť miest tvorili poschodové komplexy nájomných bytov – *insulae*. Mimo územia miest sa nachádzali početné vidiecke vily slúžiace na hospodárske účely (*villae rusticae*, napr. Boscoreale pri Pompejach; Parndorf, Vác) alebo na oddych (*villa suburbana*, napr. Vila Mystérii pri Pompejach; *villa maritima* – *Villa Popaea* v Oplontis, vila v Uvala Verige na súostroví Brijuni; *villa imperialis* – Tibérioova vila na Capri; Hadriánova vila v Tibure).



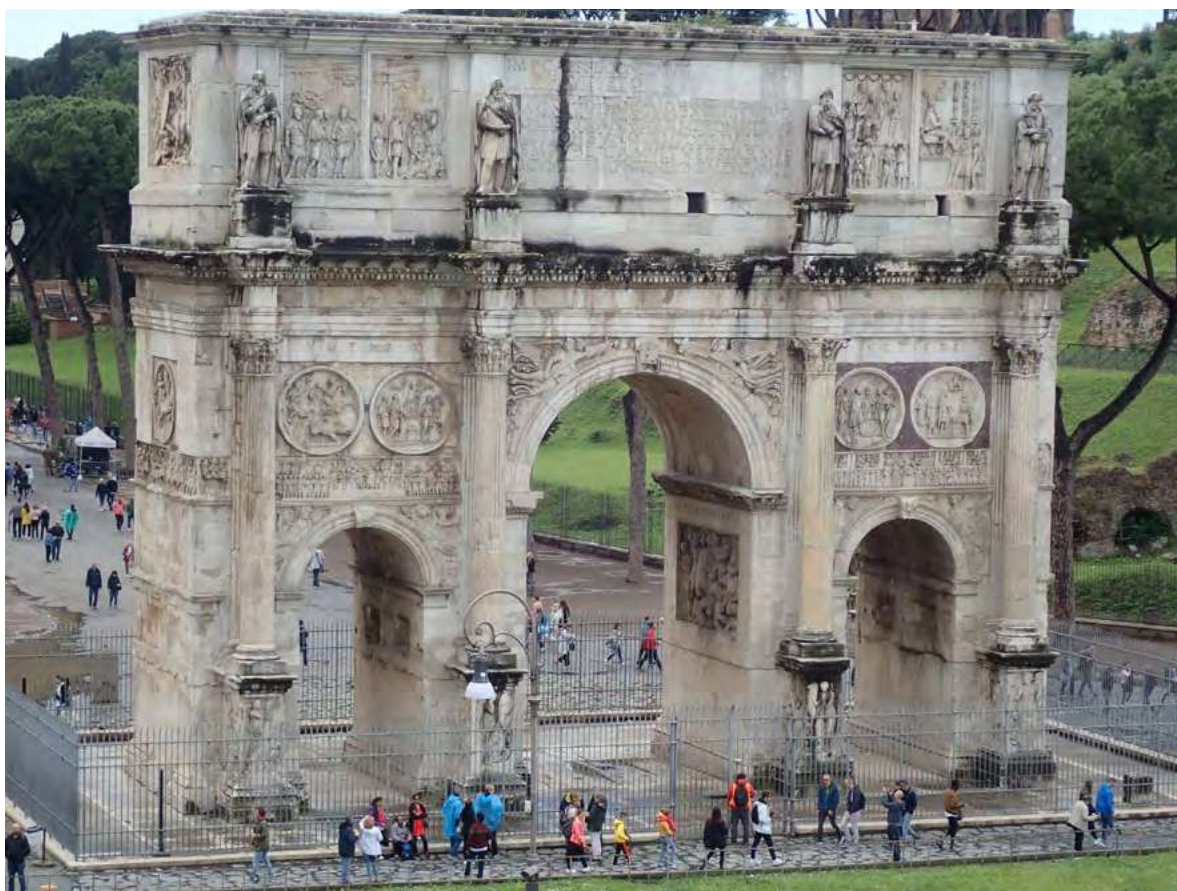
Obr. 70 Nástenne maľby, Villa Poppea, Oplontis. Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 71 Caracallove kúpele v Ríme - dnes dominancia tehál a betónu. Foto: Miroslava Daňová.

Stavby na oddych a zábavu. Rimania vytvorili rôznorodé stavby. Grécky *hippodrom* (dráhu na dostihy a súťaže vozov) rozšírili, doplnili a vytvorili *circus*. Circus Maximus v Ríme mal kapacitu 150 000 až 200 000 divákov. Architektúra amfiteátra bola prispôsobená jeho funkcii – organizovaniu gladiátorských zápasov. Okolo elipsoidnej arény vytvorili stupňovité hľadisko (*cavea*), odstupňované podľa spoločenského postavenia a zámožnosti divákov. Najvýznamnejšie osobnosti mali vlastné lôže i vstup. Aréna mala dva protilahlé vchody – *Porta triumphalis* (na západe – slávnostný vstup) a *Porta libitinensis* (na východe – brána smrti na vynesenie tiel porazených). Pod arénou sa nachádzali podzemné priestory. Najznámejšie amfiteátre dnes nájdeme v Ríme (Colosseo – alebo správne Flaviovský amfiteáter), Pule, Pompejach, Arles. V ich blízkosti sa nachádzali gladiátorské školy a *palaestra* – verejné telocvične. Nálezy z Pompejí ukazujú na vysokú úroveň starostlivosti o telo. Napríklad v areáloch bohatých domov boli postavené malé súkromné kúpele. V mestách sa budovali verejné kúpele. Tie menšie z nich, v ktorých sa používala sladká voda boli označované ako *lavatrina*, *balneum*, *balnea*. Väčšie z nich, prípadne také, ktoré využívali termálnu vodu nazývali *thermae*. Za vstupom bola šatňa a priestor na uloženie osobných vecí. Ďalšie miestnosti boli vykurované teplým vzduchom pod podlahou (*hypocaustum*) a v nádržiach jednotlivých miestností alebo bazénikoch sa nachádzala studená (*frigidarium*), vlažná (*tepidarium*), alebo teplá voda (*caldarium*).

Rímske divadlo (*theatron*) vychádzalo z gréckych vzorov. Stupňovité hľadisko (*cavea*) bolo rozdelené podľa stavovskej príslušnosti divákov na viaceré zóny. Polkruhová *orchestra* bola vyhradená pre senátorov. Na rozdiel od gréckeho divadla sa hry neodohrávali v orchestre, ale na javisku. Rímskou inováciou bola aj opona. Menšie divadlá pre súťaže v prednese sa nazývali *odeon*. Bývali honosnejšie ozdobené a spravidla mali pre lepšiu akustiku aj strechu. (Pompeje). Súčasťou kultúrneho života Rimania boli od čias Cézara samostatné budovy – knižnice (Pisonova knižnica v Hercuaneu, Celsiova knižnica v Efeze). Slúžili na štúdium textov zapísaných na zvitkoch (*volumen*) a na ich archiváciu.



Obr. 72 Konštantínov oblúk v Ríme. Foto: Miroslava Daňová.

Triumfálne stavby sa stali súčasťou prezentácie moci Rímskej ríše na celom jej území. Boli to voľne stojace stavby rôzneho tvaru, najčastejšie oblúky alebo stĺpy. Víťazné oblúky pripomínali bránu, boli zdobené reliéfmi a sochami cisárov (oblúky Septimia Severa, Tita, Konštantína Veľkého). Víťazné stĺpy boli stavby s reliéfne zdobenými pásmi výjavov, stojace na báze a na vrchole so sochou cisára (Trajánov stĺp, stĺp Marca Aurélia).

Technické/inžinierske stavby podporovali ambície Ríma na hospodársky a politický rast ríše. Medzi tieto stavby patria cesty, akvadukty, viadukty (mosty), valy, nádrže, kanály či prístavy na riekach i otvorených vodných plochách. Veľká časť z nich bola na území provincií pôvodne postavená armádou pre urýchlenie a skvalitnenie transportu v ríši, následne začala slúžiť aj civilnému obyvateľstvu. Prívod vody do mesta prakticky znamenal aj potrebu vybudovania kanalizácie, ktorá by prebytočnú vodu (aj so splaškami a odpadom) odvádzala za hranice mesta. Najznámejšie príklady inžinierskych stavieb nájdeme napríklad v okolí Ríma (*Cloaca Maxima*, *Aqua Claudia*, *Aqua Julia*, *Via Appia*), Pompejí (*Aqua Augusta a Piscina Mirabilis*, *Castellum Divisiorum* v Pompejoch), v dnešnom Francúzsku (Pont du Gard, Pont Julien, most vo Viviers, *Via Domitia*) alebo Španielsku (most v Alcantare, akvadukt v Segovii). Ich výstavba bola možná najmä vďaka používaniu oblúkov na odľahčenie stavby, presne opracovaným stavebným dielom a betónu, ktorého odolnosť nemala konkurenciu. Rímski vojenski inžinieri mali výrazný podiel na zvýšení kvality architektúry. Rimania sa preslávili aj svojou schopnosťou vyvíjať, inovovať a realizovať nové architektonické riešenia. Slovo *ingenium* znamená „nápaditosť“, či invencia.

Antickí autori:

Marcus Vitruvius Pollio: Deset knih o architektúre. Antická knihovna 42. Praha 2010.

Literatúra:

Daňová, M./Kolon, T. (eds.): *Thermae et Balnea*. Vybrané kapitoly z rímskych kúpeľov. Trnava 2019.

Jones, M. W.: *Principles of Roman Architecture*. New Haven – London 2000.

Makýš, O.: *Rímske staviteľstvo*. Komplexná monografia k realizácii výskumov a následnej obnovy rímskych stavebných pamiatok. Bratislava 2018.

Wheeler, M.: *Roman Art and Architecture*. London 2005.

Stierlin, H.: *Imperium Romanum I. Von Etruskern bis zum Untergang des Reiches*. Köln 1996.

Šimkovičová, V.: *Dejiny Architektúry I. Vývoj architektúry od praveku do 10. storočia*. Bratislava 2007.

Ward-Perkins, J. B.: *Roman Imperial Architecture*. New Haven – London 1981.

II.8 Mozaiky (Tomáš Kolon)

Rímske mozaiky predstavujú veľmi dôležitú súčasť antického umenia. V porovnaní napr. s dobovou maľbou sú zväčša zachované nielen vo výrazne väčšom počte, ale aj v oveľa lepšom stave. Ich výskyt nie je limitovaný len na niekoľko známych lokalít v Kampánii či na samotné mesto Rím, ale prakticky v každej provincii boli pri archeologických výskumoch zdokumentované nálezy tohto druhu. To umožňuje rámcovo definovať ich vývoj, ale zároveň prihliadať na regionálne špecifiká. Vývoj, spôsob vyhotovenia či voľba použitých motívov mozaík bol ovplyvnený viacerými činiteľmi. Najväčší problém spočíva v ich precíznom datovaní. Týka sa to obzvlášť nálezov pochádzajúcich zo starších výskumov uskutočnených bez dôrazu na spoľahlivú dokumentáciu nálezovej situácie. Samotný výber motívov a použitá ikonografia môžu byť niekedy zavádzajúce, nakoľko mnohé výzdobné prvky a výjavy sa bežne používali či dokonca priamo napodobňovali aj počas dlhšieho obdobia. Oblúbené bolo kopírovanie niektorých známych nástenných malieb – zväčša rôznych mytologických výjavov (napr. niektoré



Obr. 73 Tzv. Alexandrova mozaika z Pompejí. Národné archeologické múzeum, Neapol. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 74 Mozaiková výzdoba átria Domu Neptuna a Amfitrite v Herculaneu. Foto: Erik Hrnčiarik.

mozaiky z Antiochie s vyobrazeniami Paridovho súdu či Afrodity a Adonisa). Bezpochyby najznámejším dokladom imitácie staršej maľby je tzv. Alexandrova mozaika z Domu Fauna v Pompejach. Okrem malieb sa napodobňovali aj samotné mozaiky – napr. polychrómované boli imitované v čiernobielej verzii a pod. Častým inšpiračným zdrojom boli niektoré helenistické práce od majstrov ako Sósos z Pergamu a pod.

Vývoj mozaikového umenia v dobe rímskej nebol jednoduchý lineárny v zmysle existencie jedného univerzálneho štýlu. Naopak, od 2. stor. po Kr. dochádza v rôznych častiach impéria k vzniku viacerých lokálnych produkčných okruhov (škôl). Tie samozrejme neboli navzájom úplne izolované a recipovali rôzne módné trendy. Zároveň sa ale prispôbovali konkrétnym požiadavkám ich klientely.

Technologické aspekty

Samotný termín mozaika označuje obloženie a výzdobu plochy drobnými kamienkami, či kúskami z iného materiálu: z terakoty, skla, kovu, či dokonca lastúr, ktoré boli zatlačené do maltového lôžka tak, že výsledkom bol optický efekt určitého figurálneho či ornamentálneho zobrazenia. Z technologického hľadiska možno rímske mozaiky rozdeliť do niekoľkých kategórií. Prvou je metóda zvaná *opus tessellatum*. Jej názov je odvodený od latinského slova *tessera*, čo je označenie pre drobnú kocku. Z hľadiska použitého materiálu prevažovali rôznofarebné kamienky, ale nezriedka sa využívali aj kocky zhotovené z pálenej hliny (s glazovaným aj s neglazovaným povrchom), alebo zo skla. Mierne odlišným druhom sú mozaiky typu *opus vermiculatum*. Ide o mladší variant predchádzajúceho (*opus tessellatum*), pričom sa relatívne často stretávame s použitím oboch metód aj na tej istej mozaike. Používali sa pritom veľmi drobné opracované kocky (segmenty) rôznych tvarov a veľkostí, čím bolo možné znázorniť aj tie najmenšie detaily či tieňovanie. Obraz mohol takto opticky viac vyniknúť, čomu dopomáhala aj vytvorenie tenkej pomyselnéj obrysovej línie. Z dôvodu vysokej umeleckej a časovej náročnosti sa *opus vermiculatum* zvyčajne využíval na zhotovovanie centrálnych panelov – tzv. *emblemata* (j. č. *emblemata*). Mohli byť rôzneho tvaru (štvorcové, hexagonálne, oktagonálne, kruhové) s priemernými rozmermi okolo 40 cm (ale poznáme aj oveľa väčšie). Bývali umiestnené uprostred miestnosti, pričom zvyšná, menej komplikovaná časť mozaiky (rôzne meandre a pletence) mohla byť urobená aj jednoduchšou technikou *opus tessellatum*. Špecifický druh zdobenej podlahy predstavoval *opus signinum*. Samotný názov je odvodený od mesta Signinum. Základ podlahy bol zhotovený z malty s prímiesou rozdrvenej keramiky, príp. nadrobno rozlámaných tehál či škridiel. Vďaka tomu získala táto hmota efektnú a výraznú ružovú až červenú farbu. Na urovnanú plochu čerstvej maltoviny sa vtlačili biele opracované kamienky (*tesserae*). Tie boli uložené do radov, príp. vytvárali jednoduché geometrické vzory, ktoré boli v ostrom kontraste s farbou podlahy.

Okrem vyššie uvedených techník sa mohla na výzdobu podláh a/alebo stien uplatniť aj metóda zvaná *opus sectile*. Avšak nejde o mozaiku v pravom zmysle slova, aj keď spĺňa niektoré jej kritériá. Predstavuje skôr obklad či dlažbu pozostávajúcu z kamenných polychrómovaných segmentov rôznych tvarov, ktoré vytvárali na ploche zväčša geometrické obrazce či dokonca zložitejšie kompozície tvorené figurálnymi výjavmi. V Itálii je doložená približne od polovice 2. stor. pred Kr. Touto metódou je zdobené napr. *tablinum* v Dome Fauna v Pompejach datované do neskorého 2., resp. včasného 1. stor. pred Kr. Drobné úlomky sa našli aj pri výskume *Domus Transitoria*. Vo väčšej miere sa však začína používať až v mladšej a neskorej dobe rímskej. K najkrajším príkladom *opus sectile* prislúchajú panelové obklady stien z baziliky Junia Bassa zo 4. stor. po Kr. Okrem ikonického vyobrazenia konzula ako vozataja na *bige* v cirkuse, sa zachoval aj mytologický príbeh (Hylas a nymfy) či fragment, na ktorom tiger zaútočil na teliatko. Z technologického hľadiska pri nich umelec využil výrazný farebný kontrast svetlých druhov mramoru použitých pre figurálny výjav a tmavého pozadia. Rôzne tvarovanie segmentov je najlepšie viditeľné na dvoch bielych koňoch.

Postup vyhotovenia mozaík vieme rekonštruovať predovšetkým na základe archeologických dokladov. Dobové písomné pramene sú na informácie veľmi striedme (napr. Plin. nat. 36). Základná príprava podkladu by mala byť približne rovnaká. Po vyrovnaní a utlačení terénu sa postupne najprv naniesla podkladová vrstva z väčších kameňov (*statumen*), podlahová zmes (*rudus*) a posledná vrstva maltoviny a rozdrvených tehál (*nucleus*). Mozaiky mohli byť zhotovované priamo na mieste. V prípade centrálnych panelov (tzv. *emblemata*), nie je vylúčená ani ich dielenská výroba priamo v ateliéroch vo

forme prefabrikátov. Transportovať sa mohli na plochých podložkách z pálenej hliny alebo kameňa, ktoré mali po stranách mierne vyvýšený okraj. Predpokladá sa, že existovali až tri možné postupy kladenia mozaikovej výzdoby: priama, nepriama a tzv. reverzná (obrátená). Priama aplikácia spočívala v postupnom kladení každej kocky do maltového lôžka. V takom prípade mohli byť obrysovú línie budúcich motívov na poklad naznačené malbou či tenkou rytou líniou. Nepriamy postup spočíval v poukladaní kamienkov do požadovaného vzoru najprv do piesku. Pomocou lepidla boli dočasne prichytené z hornej strany na pevnú podložku či tkaninu a premiestnené na miesto určenia. Keď maltovina vyschla, tak sa lepidlo odstránilo pomocou horúcej vody. Pri reverznej technológii sa *tesserae* lepili budúcou hornou stranou na papierový alebo textilný podklad s vopred nakresleným vzorom. Po vyskladaní motívu sa následne postupovalo rovnako ako pri nepriamej metóde. Využívanie nepriamej či reverznej metódy indikujú napr. viaceré archeologické nálezy, kde boli jednotlivé segmenty výzdoby mozaík nesprávnym spôsobom k sebe uložené. Viacerí bádatelia predpokladajú existenciu určitých vzorkovníc či katalógov, ktoré mali umelci pri práci k dispozícii. Akú konkrétnu podobu mali, však nie je nateraz jasné.

V dobe rímskej boli mozaikami zdobené nielen interiérové či exteriérové podlahy. V posledných desaťročiach republiky sa začína objavovať aj využívanie mozaikovej techniky na výzdobu stien a klenieb (*opus museum, opus musivum*). S obľubou sa tieto varianty spočiatku uplatňovali najmä na stavby a objekty, ktoré sa funkčne nejakým spôsobom spájali s vodou ako fontány, umelé jaskyne (tzv. *grotto*), nymfeá, niky, kúpele a ich časti (napr. stĺpy). V písomných prameňoch (napr. *Codex Theodosianus*) sa zvykne rozlišovať medzi dvomi skupinami výrobcov v závislosti od toho, či išlo o odborníkov na podlahové (*tessellarii*, resp. *tesserarii*) alebo nástenné a klenbové mozaiky (*musearii*, resp. *musivarii*). Diocletianov edikt o cenách (*Edictum de pretiis rerum venalium*) stanovoval napr. maximálny denný plat muža s povolaním *musearius* na 50-60 sestertiov. Konkrétne mená zhotoviteľov sa zachovali skôr ojedinele. Napr. dve mozaiky z tzv. Cicerónovho domu v Pompejach nesú signatúru Dioskurida zo Samu. Na mozaike s vyobrazením Ariadny a Dionýza nájdenej v dome neďaleko Méridy (ant. Emerita Augusta) je uvedené meno majiteľa dielne – „*ex officina Anniponi*“. Iný umelec s menom T. Senius Felix z Puteoli značkoval jednu svoju prácu zachovanú na lokalite Lillebonne v Galii.

Historický vývoj

Počiatky rímskeho mozaikového umenia sú úzko previazané s postupne narastajúcim vplyvom Rimanov v mediteránnom priestore počas helenizmu. Hlavnú úlohu zohral aj v tomto prípade grécky svet, kde v danom čase existovala už pomerne dlhá tradícia výzdoby podláh aj náročnejšími geometrickými a figurálnymi motívami. Za najstaršie sa v súčasnosti síce považujú mozaiky z Frýgie – konkrétne z lokality Gordion, s regulárnym výskytom mozaík v pevninskom Grécku sa však počíta až od 5. stor. pred Kr. Kým pôvodná technológia gréckych mozaík bola odlišná (tzv. okruhliakové mozaiky) a využívala prirodzene vyhladené riečne okruhliaky (bichrómne mozaiky – čierne a biele kamienky, alebo aj viacfarebné), v priebehu 3. stor. pred Kr. sa čoraz viac začína presadzovať nová metóda *opus tessellatum*. Veľmi včasné nálezy mozaík pozostávajúcich z opracovaných kociek pochádzajú z lokality Morgantina na Sicílii, kde sa vyskytujú v období pomyselné experimentálnej prechodovej fázy, spoločne s inou staršou dekoračnou technikou – tzv. *opus signinum*. Konvenčne sa tieto rané doklady datujú do obdobia medzi rokmi 275 až 215 pred Kr. (resp. do 2. pol. 3. stor. pred Kr.). Drobné *tessery* sa využívali predovšetkým na výzdobu centrálnej časti podláh. Obzvlášť obľúbené boli motívy či témy prevzaté zo známych malieb. Aby mohli byť kópie stvárnené čo najvernejšie, rozmery jednotlivých kociek dosahovali v niektorých prípadoch len niekoľko milimetrov (cca. 4 mm ale aj menej). Výsledkom bol vznik najjemnejšej mozaikovej techniky, a to *opus vermiculatum*. S jej používaním sa začína približne okolo roku 200 pred Kr. Hlavný rozdiel oproti predchádzajúcej metóde (*opus tessellatum*) spočíva vo využití nielen kvadratických, ale aj nepravidelne opracovaných veľmi drobných segmentov. V priebehu 2. stor. pred Kr. táto dekoračná technika získava na popularite a využíva sa na výzdobu centrálnych panelov – *emblemata*.

Z rovnakého storočia (pokročilé 2. stor. pred Kr.) pochádzajú aj najstaršie rímske mozaiky, ktoré sú zhotovované v helenistickej tradícii pravdepodobne umelcami gréckeho pôvodu. K najznámejším príkladom patrí tzv. Alexandrova mozaika. Bola objavená už v roku 1831 v Dome Fauna (*Casa del*



Obr. 75 Mozaiková výzdoba Neptunových kúpeľov v Ostii. Foto: Erik Hrnčiarik.

Fauno) v Pompejach a pochádza približne z obdobia okolo roku 100 pred Kr. Zachytáva legendárnu bitku pri Gaugamelách, pri ktorej sa v roku 331 pred Kr. stretli Alexander Veľký a perzský kráľ Dáreios III. Jej predlohou mala byť malba od údajne najlepšieho maliara staroveku, ktorý sa menoval Apellés z Kolofónu. Avšak podľa zmienky Plínia Staršieho, skutočným autorom predlohy bol iný umelec, a to konkrétne Filoxenos z Eretrie. Ten ju mal vyhotoviť koncom 4. stor. pred Kr. pre diadocha Kassandra. Mozaika dosahuje úctyhodné rozmery. Ide o *emblemata* obdĺžnikového tvaru s dĺžkou približne 5,12 m a šírkou 2,71 m. Macedónske vojsko na čele so svojim veliteľom je zobrazené ako z ľavej strany útočí priamo proti Dáreiovi a jeho družine. Podobne ako na helenistických malbách, tak aj na tejto mozaike je dodržaný koncept tetrachromie. To znamená, že výjav je vyhotovený len zo štyroch základných zemitých farieb – bielej, čiernej, červenej a žltej. Avšak využitie drobných odchýlok v jednotlivých farebných odtieňoch, dovolilo stvárniť nielen drapériu či väčšinu detailov ale i svetelné efekty, a tým ešte viac zintenzívniť atmosféru boja. Dodržali sa pritom tradičné grécke ikonografické koncepty a symbolika. Už na prvý pohľad je zrejmé, kto bude víťazom. Spôsob akým je zachytené konanie Macedónčanov, je v ostrom kontraste s panikou a zúfalstvom ich protivníkov. Kým u jedných vidíme odhodlanie a odvahu vyjadrenú v ich dynamike a v maximálnom pohybe, u druhých je zrejmy strach až rezignácia z beznádejnej situácie. Najlepšie tento rozdiel vystihuje odlišná gestikulácia či odlišné výrazy badateľné v tvárach oboch veliteľov. Ide o tradičný koncept znázornenia boja Grékov proti nepriateľovi – *barbaroi*, ako symbolu zápasu poriadku proti nebezpečným silám chaosu. Veľká technologická náročnosť, rozmery a použitie niekoľkých miliónov *tesserae* indikujú, že práca musela byť zhotovená *in situ* približne okolo roku 100 pred Kr. Približne z rovnakého obdobia pochádza aj tzv. Nílska mozaika z Palestriny (antické Praeneste). Jej existencia bola známa už koncom 16. stor., pričom v priebehu nasledujúceho storočia bola po častiach vyzdvihnutá a premiestnená. Pôvodne tvorila výzdobu *nymphaeum* v podobe jaskyne, ktoré bolo súčasťou kultového okrsku Fortuny Primigenie.



Obr. 77 Gladiátorská mozaika z Patras. Archeologické múzeum, Patras. Foto: Erik Hrnčiarik.

Jej rozmery sú približne 5,85 m na šírku a 4,31 m na výšku. Znázornené sú na nej početné výjavy Nílskej delty, avšak nechýbajú ani fantastické tvory z mytológie. Vyobrazené objekty a figúry nemajú jednotnú mierku. Zhotovitelia využili princíp tzv. rímskej perspektívy. Výber motívu nebol náhodný, nakoľko mozaika sa nachádzala tesne pod vodnou hladinou.

V dobe rímskej sa postupne začali rozvíjať dve veľké technologické skupiny mozaík, ktoré odrážajú aj regionálne tradície či špecifické požiadavky ich majiteľov. Prvú skupinu predstavujú bichrómne mozaiky typické pre Itáliu. Vyznačujú sa preferovaním použitia iba dvoch základných farieb (čiernej a bielej). Zachovávajú systém výzdoby tmavého dekóru na svetlom (bielom) podklade. Zhotovovali sa v pomerne dlhom časovom intervale od neskororepublikánskeho obdobia až do mladšej doby rímskej (2. pol. 1. stor. pred Kr. až 3. stor. po Kr.), pričom k výraznému nárastu ich obľuby došlo koncom 1. stor. po Kr. a vrchol produkcie dosiahli v 2. stor. po Kr. Počtom zachovaných a zároveň dobre datovateľných nálezov mozaík tohto typu zastáva prominentné postavenie Ostia. Výzdobné prvky sú na nich stvárnené pomocou tmavej obrysovej línie. Pri znázornení detailov (napr. riasenia odevu), sa tmavá plocha daného motívu rozčlenila líniami rôznej hrúbky, pomocou bielych kociek. Z použitých prvkov prevažujú najmä rôzne geometrické obrazce a rastlinné prvky znázornené v 2-dimenzionalnej forme. Zriedkavejšie sa vyskytujú i figurálne výjavy, ale skôr s menším počtom osôb. Náročnejšie kompozície zhotovené pomocou siluetovej techniky sa začínajú objavovať približne až v priebehu hadriánovského obdobia. Krásnym príkladom je známa veľká morská mozaika z tzv. Neptúnových kúpeľov v Ostii z roku 139 po Kr. (18,10 x 10,40 m). Súčasťou kompozície sú, okrem boha mora zobrazeného uprostred na *quadriga* ťahanej morskými koňmi, aj ďalšie vodné živočíchy a mytologické postavy.

Paralelne s čiernobielymi mozaikami pretrvávali v Itálii aj viacfarebné (polychrómne), ktoré predstavujú druhú veľkú technologickú skupinu rímskych mozaík. V základných kompozičných princípoch nadväzovali na už skôr spomínané helenistické tradície, vrátane napodobňovania starších známych prác či malieb. Viacero mozaík sa našlo v priestoroch Hadriánovej vily v Tivoli. Jedna z nich zachytáva boj kentaurov s divokými mačkovitými šelmami. Niekoľko ďalších nálezov farebných mozaík poznáme aj z Ostie. V priebehu 3. stor. začali na území Itálie postupne vytláčať čiernobiele. V nasledujúcom 4. stor. sú už farebné mozaiky pod intenzívnym vplyvom provinciálnych škôl plne etablované a predstavujú obľúbený spôsob dekorácie podláh, stien a klenieb. Obľubu získavajú rozmerné scény zachytávajúce napr. lov, pohľady do sveta luxusných usadlostí vilového typu, či závody vozatajov v cirkusoch. Intenzívne pôsobenie umeleckého štýlu severnej Afriky je dobre badateľné na rozsiahlych mozaikách z *Villa del Casale* v Piazza Armerina na Sicílii zo začiatku 4. stor. po Kr. Archeologickým výskumom sa tu odkryl rozsiahly komplex vilového typu s *peristylom*, pričom väčšina podláh bola zdobená kvalitnými farebnými mozaikami (cca. 3535 m²).

Okrem územia samotnej Itálie bola produkcia mozaík rozšírená aj v ďalších častiach Rímskej ríše. Na mnohých miestach postupne dochádzalo k vzniku miestnych produkčných okruhov. Tie najznámejšie pôsobili v oblasti Levanty, v Malej Ázii a na pobreží severnej Afriky. Miestna tvorba je ale dobre zdokumentovaná aj vo viacerých európskych provinciách ako Galia, Hispánia či Británia a iných. V staršej dobe rímskej je v Galii a Porýní viditeľný najmä vplyv italskej produkcie čiernobielych mozaík, ktorý sa v regióne údolia rieky Rhôna integruje do špecifického galo-rímskeho štýlu. Jeho hlavným centrom bolo Lugdunum (dnešný Lyon). Avšak *de facto*, v každej z týchto oblastí sa na mozaikách prejavujú osobité črty, súvisiace s historickým vývojom daných území, rozličným stupňom a priebehom romanizácie. K určitej zmene dochádza aj v základnej štruktúre kompozície. Dobrým ilustračným príkladom sú mozaiky z Porýnia, konkrétne z lokality Trier. Tieto bývajú členené do viacerých štvorcových alebo polygonálnych panelov, ktoré sú zvyčajne orámované geometrickými vzormi (napr. pletenec, meander). Jednoduchším geometrickým či florálnym dekórom býva vyplnená aj zvyšná časť plochy. Staršie mozaiky s jednoduchšou geometrickou výzdobou bývajú bichrómne. Mladšie sú polychrómne a v paneloch bývajú stvárnené aj zložitejšie figurálne výjavy (napr. busty múz, gladiátori, divoké šelmy a pod.). Z podunajských provincií azda spomenúť aspoň veľkú mozaiku z vily v Baláca blízko Veszprému v Maďarsku, z podnetu Florisa Rómera prenesenú do vstupného vestibulu MNM v Budapešti, kde sa dá dodnes vidieť.

Úplne odlišný príklad špecifického vývoja predstavuje napr. oblasť Sýrie. Mozaiky z doby rímskej priamo nadväzujú na helenistickú tradíciu naratívnych figurálnych scén napodobňujúcich rôzne maľby. Najlepšie dochované práce vyhotovené v technike *opus vermiculatum* pochádzajú z Antiochie nad Orontom. Značnú popularitu mali rôzne mytologické príbehy ako Paridov súd či Afrodita a Adonis. Pretrvávanie tohto typu mozaík dobre ilustruje motív popíjajúceho Dionýza a Herakla. Z oblasti Sýrie sú známe aj ďalšie významné produkčné centrá ako Apamea a Emesa.

Významným zdrojom informácií o mozaikovom umení doby rímskej predstavujú nálezy z oblasti severnej Afriky, konkrétne z provincie *Africa proconsularis*. Niektoré včasné lokálne mozaiky zo začiatku 2. stor. po Kr. vznikajú pod zjavným italským vplyvom. Zhotovovali sa čiernobielymi technikou, ale pomerne rýchlo dochádza k odklonu od pôvodných predlôh. Prejavuje sa to pri voľbe niektorých motívov (tzv. africký kvetinový štýl). Avšak značnej obľube sa tešili predovšetkým farebné mozaiky. Na jednej strane ich tvorbu umožnili blízke zdroje kvalitného farebného kameňa, na druhej strane skutočnosť, že niektoré lokality na pobreží severnej Afriky už dávnejšie prešli procesom helenizácie.



Obr. 78 Výzdoba podlahy z Villa Romana del Casale. Foto: Erik Hrnčiarik.

Neprekvapuje preto včasný záujem o *emblemata* zhotovené metódou *opus vermiculatum*. Ako príklad možno uviesť nálezy z vily na lokalite Zliten. K najväčšiemu rozvoju polychrómnych mozaík dochádza v priebehu 3. a 4. stor. Umelci využívali pomerne širokú plejádu výzdobných prvkov. Z hľadiska kompozície sú preferované mozaiky s veľkými a zložitými scénami a figurálnymi výjavmi. Zastúpené sú aj mytologické témy (napr. zrodenie Venuše, triumfálny návrat Dionýza, a pod.) a alegórie ročných období. Typický repertoár severoafrických mozaík zahŕňal predovšetkým početné znázornenia lovu, zápasov v amfiteátroch, závodov v cirkusoch či chovu koní (nálezy z El Djem, z lokality Hippo Regius či Smirat). Osobitnú kategóriu predstavujú znázornenia usadlostí vilového charakteru (napr. na mozaike z lokality Tabarka).

Antickí autori:

Plinius: *Historia Naturalis*. Preklad Bostock, J./Riley, H.T. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+toc> [online].

Marcus Vitruvius Pollio: *Deset knih o architektúre*. Antická knižnica. Praha 2010.

Literatúra:

Belis, A.: *Roman Mosaics in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles 2016.

Ben Abed, A.: *Tunisian Mosaics: Treasures from Roman Africa*. Los Angeles 2006.

Dunbabin, K.: *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge 1999.

Hachlili, R.: *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends*. Boston 2009.

Ling, R.: *Ancient Mosaics*. Princeton 1998.

Neal, D. S.: *Floor Mosaics*. In: Strong, D./Brown, D. (eds.): *Roman crafts*. London 1976, s. 241-252.

Pappalardo, U. (ed.): *Greek and Roman Mosaics: Centurion Edition*. New York 2019.

Sear, E.: *Wall and Vault Mosaics*. In: Strong, D./Brown, D. (eds.): *Roman crafts*. London 1976, s. 231-239.

Smith, D. J.: *Mosaics*. In: Henig, M. (ed.): *Handbook of Roman art: a survey of the visual arts of the Roman world*. Oxford 1983, s. 116-138.

Wilson, R. J. A.: *Roman Mosaics in Sicily: The African Connection*. *American Journal of Archaeology*, Vol. 86, no. 3, 1982, s. 413-28.

II.9 Nástenné maliarstvo (Tomáš Kolon)

Maliarstvo v dobe rímskej predstavovalo jednu z najdôležitejších a zároveň najrozšírenejších foriem umenia ako takého. S konkrétnymi dokladmi prichádzali súveki ľudia do kontaktu nielen v prostredí honosných a prepychových cisárskych palácov či rezidencií vážených senátorských rodín, ale i v priestoroch verejného života, chrámov, v súkromných domoch strednej vrstvy a vo funerálnom kontexte.

Jeho pôvodný rozsah indikujú viaceré správy antických autorov. Medzi nimi najmä Plínius Starší (*Historia naturalis*) a Vitruvius (*De architectura libri decem*), vďaka ktorým vieme napr. o existencii maliarov z rodu Fabiov s prírmením Pictores. Práve jeden umelec z tohto rodu (*gens*) s menom Fabius Pictor mal byť údajne autorom malieb vo svätyni Spásy (Salus) v r. 304 pred Kr. Z iných mien sa spomínajú napr. Lycon, Ludius či Famulus. Nechýbajú však ani zmienky o konkrétnych prácach, napr. ako mal Augustus na svoje fórum umiestniť maľby dvoch alegórií (Vojny a Víťazstva) a mnohé ďalšie. Iný zdroj predstavujú archeologické pramene. Tie sa žiaľ na väčšine lokalít zachovali skôr torzovito a zlomkovito v porovnaní s ich predpokladaným pôvodným rozsahom. Popri maliarskej výzdobe

interiérov, exteriérov budov, mali veľkú obľubu u Rimanov i malby na menej trvalých materiáloch – napr. na drevených doskách. Tie bývali často zavesené vo významných verejných budovách a chrámoch. V prípade malieb na dreve (a zriedkavejšie aj na plátne) sa do súčasnosti zväčša zachovali len známe funerálne portréty z oblasti Egypta. Špecifické postavenie mala skupina tzv. triumfálnych malieb, ktoré slúžili ako súčasť politickej propagandy (antické pramene obsahujú zmienky napr. o obraze znázorňujúcom víťazstvo M. Valeria Maxima Mesalla v roku 264 pred Kr. v Púnskych vojnách). Zachytávali významné udalosti a činy z konkrétnych vojenských expedícií a nosili sa aj ako súčasť víťazných sprievodov. Takisto nemožno zabúdať ani na maliarsku tvorbu spojenú s kulisami divadelných scén (*frons scaenae*). Je na povšimnutie, že nástenné maliarstvo predstavuje nerovnomerné zastúpenie diel nielen v jednotlivých častiach Rímskej ríše, ale aj v jednotlivých obdobiach jej vývoja. Najzachovalejšie príklady pochádzajú zo známych lokalít situovaných v Neapolskom zálive (Pompeje, Herculaneum, Oplontis, Stabiae), v Ostii a Ríme.

Technologické aspekty malby

Predtým ako sa na povrch stien začalo maľovať bolo potrebné zabezpečiť vhodný podklad. Podľa Vitruvia boli najprv steny obhádzané hrubozrnnou maltou a následne hrubšou omietkou. Potom prišlo na rad naniesenie najmenej troch vrstiev omietky z jemného piesku a ďalších troch vrstiev maltoviny z rozdrveného mramoru rôznej zrnitosti na zarovnanie. Cieľom tohto postupu bolo jednak zabrániť neskoršiemu vzniku trhlin a zároveň po zaschnutí a vyleštení takáto omietka pôsobila dojomom celistvého mramorového lesku. Ďalší krok závisel od zvoleného technologického postupu.

Najrozšírenejšou bola technika tzv. pravej fresky (*al fresco, buon fresco*), kedy sa maľba aplikovala ešte do vlhkého podkladu. Jej výhodou bola trvácnosť, nakoľko farebné pigmenty rozpustné vo vode boli fixované roztokom vápna zo schnúcej omietky. Druhý spôsob predstavovala technika malby na tzv. suchej omietke (*al secco* - tzv. seccomalba). Ide *de facto* o metódu tempery (z talianskeho *temperare* – rozpúšťať), kedy bolo farbivo fixované pomocou emulzného spojiva (napr. vaječný žĺtok alebo med). Pri tejto metóde nanosený roztok farby veľmi rýchlo schol a vo všeobecnosti bola menej rozšírenou alternatívou používanou skôr len na dodatočné domalovanie niektorých detailov. Napr. Plínius Starší vymenúva v tejto súvislosti niekoľko pigmentov ako purpur, indigo či modrú farbu, ktoré nebolo vhodné aplikovať na vlhký podklad.

Častým bolo napr. predbežné skicovanie či načrtnutie kontúr zložitejšej kompozície či výjavov pomocou tenkej rytej línie (*sinopie*), ale aj dodatočné finálne vyleštenie povrchu pri pravej freskovej maľbe. Maliari mali pri voľbe motívov k dispozícii akési vzorkovnice, príp. základné schémy. Každá maľba je zároveň výsledkom ich individuality, kreativity, požiadaviek majiteľov, priestorových možností, svetelných podmienok či finančných možností.

Pri maľovaní na drevené panely sa uplatňovala tretia technika - enkaustika (z gr. *enkaió* – vpaľuj). Išlo o spôsob podobný dnešnej olejovej maľbe, pri ktorej sa namiesto oleja používal ako spojivo rozpustený vosk. Farby sa aplikovali na podklad rozžeraveným kovovým predmetom (tzv. *spatula*).

Používané farbivá možno na základe pôvodu rozdeliť do troch základných skupín: minerálne (anorganické), rastlinné a živočíšne. Patria sem rôzne druhy hlinky – žltá (grécky *óchra*) a zelená. Základom bieloby bol uhličitan vápenatý obsiahnutý napr. vo vápenci či v kriede. Zdrojom červeného pigmentu mohol byť cinabarit (rumelka), príp. červený oker (hematit). Čerň (*atramentum*) sa zvyčajne získavala zo sadzí smoly. Ale čierna farba sa mohla vyrábať aj z rozdrvených iných druhov sadzí – napr. zo živice, odrezkov borového dreva či z usušených vínnych kvasníc. Pri niektorých pigmentoch sú známe viaceré spôsoby ich prípravy. Napr. modrý pigment sa mohol pripraviť buď rozomletím nerastu lapis lazuri či lazuritu, alebo aj z kriedy zafarbenej farbivom z indigovníka, prípadne zo zmesi medi kremeňa a vápenca (tzv. pompejská modrá). Purpur sa získaval z niekoľkých druhov morských ulitníkov - najmä *Murex brandaris* a *Purpura haemostoma*. Avšak purpurový odtieň bolo možné dosiahnuť i zmiešaním kriedy so šťavou koreňa mareny farbiarskej (*rubia tinctorum*). Okrem vyššie uvedených sa spomína aj celý rad ďalších farieb: napr. olovená bieloba (*caerussa*), horská zelená (*chrysocolla*), medená zelená/umelá medenka (*aerugo/aeruca*) a iné.

Historický vývoj

O rozsahu a podobách ranej maliarskej produkcie z obdobia pred začiatkom neskorej rímskej republiky, je v súčasnosti len veľmi málo informácií. Popri niekoľkých zmienkach antických autorov sa zachovalo len minimum priamych archeologických svedectiev. Postrehnuteľné sú dva hlavné inšpiračné zdroje. Okrem gréckeho vplyvu sprostredkovaného kolóniami na území *Magna Graecia*, je badateľný aj vplyv etruského nástenného maliarstva. Tieto boli transformované a obohatené o prvky domácej rímsko-italickej tradície. K najdôležitejším a zároveň k najznámejším nálezom patrí fragmentárne zachovaná malba z hrobky na Esquilíne z 3. alebo 1. polovice 2. stor. pred Kr. Zachovala sa len časť so štyrmi vodorovnými pásmi. Dominantné postavenie zaujímajú dve mužské postavy znázornené oproti sebe ako spolu rokujú. Na základe postoja a odlišného oblečenia oboch aktérov je zrejmé, že ide o čelných predstaviteľov dvoch znepriatelených strán. Ich dôležitosť zvyrazňuje aj skutočnosť, že ich postavy sú väčšie v porovnaní s ostatnými vojakmi. Čitateľný je nápis s ich menami M. Fanio (Fannius) a M. Fabio (Fabius). Podľa niektorých bádateľov sa nedá vylúčiť, že ide o znázornenie konkrétnej historickej udalosti – pravdepodobne druhej Samnitskej vojny. Tá vypukla v roku 326 pred Kr., pričom na čele Rimanov stál Quintus Fabius Maximus Rullianus, ktorý sa o štyri roky stal rímskym konzulom a zároveň v rovnakom roku oslavoval aj víťazstvo nad nepriateľom. Charakter scény – výjavy z bojov pred opevneným mestom a scéna s rokovaním naznačuje, že môže skutočne ísť o znázornenie konkrétnej historickej udalosti.

Najucelenejší obraz o vývoji maliarstva ponúkajú až nálezové situácie z lokalít zasiahnutých výbuchom Vezuvu v roku 79 po Kr. Na základe štýlovo-komparatívnej analýzy možno rozlíšiť štyri základné pompejské štýly, ktoré sa z chronologického hľadiska čiastočne prekrývali. Fresková výzdoba v štyroch pompejských štýloch nie je teritoriálne obmedzená len na Kampániu. V pozmenenej podobe (regionálne špecifiká) ju poznáme nielen z Ríma a iných častí Itálie (napr. v Solunto na Sicílii, v Sulmone, Ancone, Brescii a pod.), ale aj z viacerých provincií (napr. z lokalít Glanum, Commugny, Trier, Magdalensberg, a pod.).

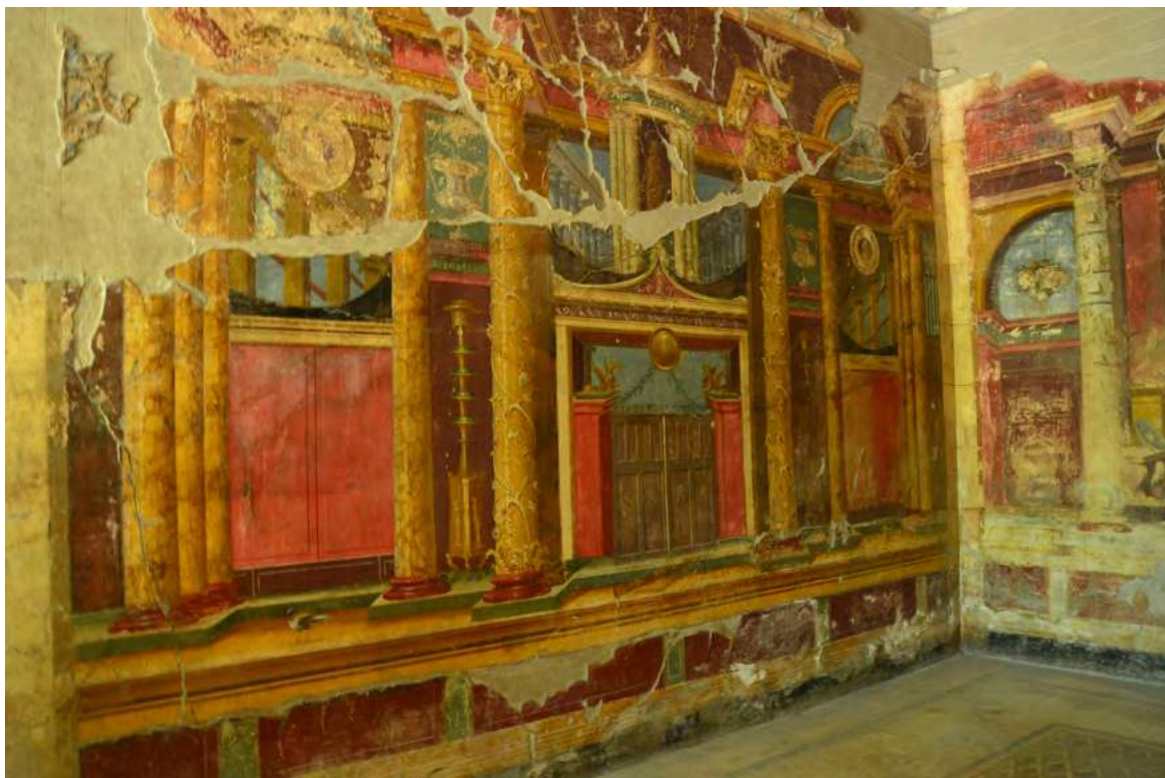
Prvý pompejský štýl (Štýl I, tzv. inkrustačný štýl) vznikol evidentne pod výrazným gréckym vplyvom. Doba jeho výskytu spadá do obdobia 2. stor. a prvých desaťročí 1. stor. pred Kr. (cca. 200-80 pred Kr.). Predstavuje pomyselnú lacnejšiu verziu nákladných farebných dekoratívnych mramorových obkladov stien interiérov palácov a honosných sídel vilového charakteru. Tie sa nezriedka importovali aj zo vzdialenejších oblastí, preto si ich mohla dovoliť len hrstka najmajetnejších Rimanov. Práve z priestoru Egeidy a východného Stredomoria sú známe už od 4. stor. pred Kr. viaceré doklady tzv. „murivového štýlu“ (v angličtine označovaný ako Masonry Style), ktorý možno označiť za jeho bezprostredného predchodcu a hlavný inšpiračný zdroj. Príznačné bolo uplatnenie štukovej výzdoby a imitácie kamenných blokov, obkladov či iných architektonických prvkov, ako to dobre ilustrujú fresky z ostrova Délos. Nástenné malby z lokalít v oblasti Neapolského zálivu síce preberajú viaceré



Obr. 79 Malba z hrobky na Esquilíne. Museo Capitoline Centrale Montemartini, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

typické prvky „murivového štýlu“, avšak nejde o jeho jednoduchú imitáciu. Prvý pompejský štýl je v skutočnosti jeho lokálnou transformáciou doplnenou o nové elementy. Zostáva zachovaný princíp vertikálneho členenia do troch zón, avšak s viditeľne odlišnou proporčionalitou jednotlivých častí. Výzdoba steny je rozdelená na: 1. dolnú časť (sokel); 2. hlavný stredový pás pozostávajúci z imitácií veľkých mramorových dosák; 3. horný pás s vlysom umiestneným medzi dvoma rímsami. Popri architektonickej výzdobe v podobe opracovaných kamenných kvádrov a dosák, sa vyskytujú aj maľované stĺpy a polstĺpy. Tento trend nezávisle potvrdzuje aj zmienka Vitruvia o tom, že v ranom období nástenného maliarstva sa výzdoba sústreďovala najmä na napodobňovanie mramorových obkladových dosák (vrátane ich členenia). Z dôvodu vizuálneho dojmu maľbu dopĺňa dekór v podobe nízkého plastického reliéfného štuku. Najlepšie príklady prvého štýlu v Pompejoch pochádzajú napr. z Domu Sallustia (*House of Sallust*) a z Domu s labyrintom (*House of the Labyrinth*). Viaceré prvky 1. štýlu začiatkom 1. stor. pred Kr. úplne nemiznú, ale naďalej sa používajú na výzdobu výlučne spodných častí stien v kombinácii s inými mladšími štýlmi.

Druhý pompejský štýl (Štýl II) sa niekedy označuje ako iluzionistický, resp. architektonický. Ako taký sa vyvinul začiatkom 1. stor. pred Kr. v Ríme zo staršieho Štýlu I a pretrvával takmer po celé 1. stor. pred Kr. (100/90-20 pred Kr.). Najčasnšie maľby pochádzajú z Domu Gryfov (*House of the Griffons*) na Palatíne v Ríme z obdobia medzi rokmi 100 až 90 pred Kr. V ranej fáze Štýlu II vo výzdobe často pretrváva napodobňovanie farebných mramorových dosák, avšak všetky trojrozmerné architektonické prvky sú stvárnené výlučne pomocou efektnej maľby (v nízkom štukovom reliéfe sú len horizontálne rímsy). V súlade s predchádzajúcim obdobím pretrváva členenie stien do troch zón, pričom steny zvyčajne obsahujú kompozíciu maľovaných stĺpov a pilastrov. Súčasťou prostrednej časti sa však čoraz viac stávajú zložitejšie kompozície zložené nielen z rôznych architektúr, ale postupne aj figurálnej výzdoby, priehľadmi akoby cez okná smerom von do okolitej krajiny a záhrad. Pri architektonických prvkoch sa upúšťa od reliéfnej štukovej výzdoby. Práve zo snahy zachytiť trojrozmerný obraz výlučne pomocou dvojrozmernej maľby bolo odvodené aj jeho pomenovanie iluzionizmus. Aby dojem optického klamu (tzv. *trompe l'oeil*) bol čo najvernejší, dochádza k výraznému rozvoju perspektívy a tieňovania. K typickým príkladom druhého pompejského štýlu patria niektoré fresky z piatich miestností vily



Obr. 80 Fresková výzdoba triclinia. Villa Poppea, Oplontis. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 81 Portrét mladého dievčaťa z Pompejí. Národné archeologické múzeum, Neapol. Foto: Erik Hrnčiarik.

Poppaei Sabiny v Oplontis (60 -50 pred Kr.), výzdoba z vily P. Fannia Synistra v Boscoreale (60 pred Kr.), Domu striebornej svadby (40 pred Kr.) a Domu s kryptoportikom v Pompejach (30 pred Kr.), Domu Augusta (30 pred Kr.), *Auly Isiaca* (30-20 pred Kr.) a Domu Lívie na Palatíne v Ríme (30-20 pred Kr.). Osobitné postavenie zastáva jedna z vôbec najznámejších fresiek z doby rímskej nájdená vo Vile mystérií (*Villa dei Misteri*) v Pompejach. Ústrednou témou je zasväcovanie do tajov dionýzovského kultu. Výzdoba je koncipovaná ako kontinuálny vlys prerušovaný len dverami a oknami. Jednotlivé scény sú od seba oddelené maľovanými porfýrovými pilastrami a sú situované na červenom pozadí všetkých štyroch stien miestnosti. Chronologicky na seba nadväzujú, čím vytvárajú príbeh, a tak umožňujú divákovi postupne sa oboznámiť s jeho priebehom.

Tretí pompejský štýl (Štýl III) sa niekedy označuje aj ako zdobný, resp. ornamentálny štýl. Jeho počiatok spadá do obdobia vlády Augusta a pretrvával približne až do polovice 1. stor. po Kr. (20 pred Kr. 40/50 po Kr.). Charakterizuje ho neskryvaná rezignácia na metódu iluzionizmu, ktorá bola príznačná pre predchádzajúce obdobie. Niektoré tendencie, napr. nárast množstva delikátne stvárnených architektonických štruktúr (skôr už vo funkcii výzdobných motívov), bolo možné postrehnúť už neskorej fáze druhého štýlu. Tretí štýl túto tendenciu ďalej posúva a rozvíja. Steny sú koncipované ako ploché povrch, ktorý je zdobený ornamentmi. Prechod medzi oboma štýlmi je dobre dokumentovaný prostredníctvom fresiek z domu pod *Villa Farnesina* (napr. tzv. čierne *triclinium*), situovanej na pravom brehu rieky Tiber v Ríme. Výzdoba datovaná približne do obdobia okolo roku

19 pred Kr. je maľovaná bielou, červenou a čiernou farbou. Horizontálne členenie stien do troch zón s maľovanými architektonickými prvkami je síce stále zachované, avšak tie sú teraz poňaté už v novom štýle. V jeho včasnej fáze sú obzvlášť obľúbené vyobrazenia s veľmi jemnými tenkými stĺpkami a pretiahnutými úzkymi svietnikmi akoby na stopkách. Jednofarebné pozadie máva nezriedka len malé ozdoby uprostred. Včasnú fázu tretieho štýlu reprezentujú niektoré maľby vo vile Poppaei Sabiny v Oplontise (20-1 pred Kr.), strednú fázu napr. nálezy z Domu bronzov v Pompejach (20-30 po Kr.) a neskorú fresky z Domu M. Lucretia Fronta v Pompejach (40-45 po Kr.).

Štvrtý pompejský štýl (Štýl IV) reprezentujú najmladšie doložené maľby na lokalitách pochovaných výbuchom Vezuvu (40/50 – 79-100 po Kr.). Názory na jeho presný začiatok sa v odbornej spisbe čiastočne líšia. Predpokladá sa, že sa musel objaviť už pred rokom 62 po Kr. V dôsledku silného zemetrasenia v Kampánii bolo vtedy poškodených mnoho budov, vrátane ich interiérovej výzdoby, a viaceré z nich boli následne renovované. Nie je vylúčené, že jeho raná fáza spadá už do obdobia vlády cisára Claudia. Takéto včasné datovanie

podporujú jeho nálezy z *Domus Transitoria* v Ríme, či z vily Ariadny v Stabiae. Známe udalosti z roku 79 po Kr. síce predstavujú *terminus ante quem*, ale iba pre práce zo samotných Pompejí. Na iných lokalitách nepostihnutých katastrofou kontinuálne pretrvávajú zrejme až do posledných desaťročí 1. stor.

Z umeleckého hľadiska predstavuje kombináciu princípov staršieho druhého a tretieho štýlu. Niekedy sa zvykne označovať prívlastkom divadelný. Jeho základom je využívanie kombinácie realistických architektonických motívov, figurálnych zobrazení a fantastických výzdobných prvkov. Ten sa prejavuje v záľube uplatňovať rôzne kontrasty nielen pri výbere motívov, ale aj pri striedaní perspektívnych pohľadov so znázornením rovných plôch. Pretrvávajú členenie steny na tri časti alebo na 5 častí s centrálnou *aediculou*. K najznámejším dochovaným príkladom patria fresky z Domu Menandra, či z Domu s laráriom v Pompejach, ale najmä tzv. Zlatý dom (*Domus aurea*) cisára Nera. V zachovaných maľbách je možné rozlíšiť akoby dve odlišné tendencie. Prvou je uplatnenie skôr tradičných dekoratívnych schém pozostávajúcich z architektonických prvkoch, avšak už v rýdzo fantastickom a nereálnom stvárnení. Druhý umelecký prístup sa prejavuje v radikálnej zmene v štruktúre motívov a v kompozícii (figurálnych zobrazení), najmä pokiaľ ide o výzdobu klenieb. Klenby obsahovali dekór označovaný ako „*Volta dorata*“. Toto pomenovanie je odvodené od reliéfného štuku, ktorý bol na povrchu pozlátený. Vo veľkých centrálnych medailónoch boli umiestnené rôzne mytologické scény. Zvyšok priestoru vyplňali malé figúry či výjavy situované v kruhových alebo pravouhlých paneloch.

Zachytiť vývoj rímskeho nástenného maliarstva v nasledujúcich storočiach je oveľa zložitejšie. Limitujúcim faktorom je najmä počet a stav dochovania prác, ich rôznorodosť a nerovnomerné zastúpenie, či absencia dobre datovateľných kontextov. Najlepšie zachované nálezové súbory pochádzajú z Ríma, z Ostie a mimo územia Itálie napr. z Efezu. Z chronologického hľadiska zaujíma prominentné postavenie



Obr. 82 Freska z Vily mystérií v Pompejach stvárnajúca tzv. Dionýzovské mystériá. Archeologický park v Pompejach. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 83 Freska zobrazujúca slávnosť *Navigium Isidis* z Ostie. Vatikánske múzeum. Foto: Erik Hrnčiarik.

najmä Ostia, kde dal cisár Trajan vybudovať nový prístav. Vo väčšom množstve boli preskúmané obytné, viacposchodové stavby inzulového typu s viacerými obytnými blokmi. Keďže išlo o príbytky určené pre menej majetné vrstvy, odráža sa to aj v ich interiérovej výzdobe. Tá sa koncentruje do priestorov situovaných na prízemí. Fragmentárne dochované príklady sú známe aj z cisárskych vil – napr. Hadriánova vila v Tivoli. Vďaka neobvyklej nálezovej situácii sa vo veľmi dobrom stave zachovali zdobené omietky vo viacerých domoch v Efeze, ktoré boli vybudované na terasách vo východnej časti mesta. Niekoľko starších dekoratívnych prvkov z druhého, tretieho a štvrtého pompejského štýlu pretrváva aj v mladších obdobiach. Vo všeobecnosti sa ale ich repertoár redukuje. Z hľadiska kompozície dochádza k inklinácii skôr k menšiemu počtu väčších a hrubších výzdobných motívov na bledom pozadí. Symptomatické je ich zjednodušenie a hrubšie zhotovenie, absencia výraznejšieho kreatívneho impulzu a celkové vyčerpanie umeleckej inšpirácie. Čiastočne je to spôsobené aj postupnou tendenciou preferovania výzdoby v podobe skutočných mramorových obkladov alebo vo forme mozaík. Z obdobia vlády



Obr. 84 Fresková výzdoba z tzv. Hanghaus 1 v Efeze. Foto: Ivan Kuzma.

Hadriana pochádzajú napr. maľby z domu *Villa Negroni* v Ríme a fragmentárne nálezy boli objavené aj v cisárskej vile v Tivoli. O niečo mladšie je datovaná hrobka rodiny Pankratiiov situovaná na Via Latina v Ríme. Jej maľovaná výzdoba kombinovaná so štukou pozostáva zo štvorstrannej kompozície pravouhlých panelov lemujúcich centrálny štvorec. V období dynastie Antoninovcov dochádza k výraznej zmene a k radikálnemu odklonu od naturalizmu. Oľubu získavajú najmä lineárne architektonické motívy červenej farby, doplnené girlandami a inými prvkami v žltej, zelenej a modrej farbe. Jasným príkladom je tzv. Žltá miestnosť z Domu maliieb v Ostii datovaná do vlády cisára Commoda. Z prelomu obdobia vlády Antoninovcov a Severovcov pochádza aj tzv. Divadelná izba (H2/SR6) z Efezu. Ak nepočítame maľby včasnokresťanského umenia, tak z mladšej a neskorej doby rímskej disponujeme relatívne obmedzeným množstvom dochovaných príkladov. Po štýlovej, kompozičnej a formálnej stránke



Obr. 85 Tzv. Dea Barberini. Národné archeologické múzeum, Palazzo Massimo, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

sa od včasnokresťanských príliš neodlišujú. V oboch prípadoch vidíme preferovanie bieleho svetlého pozadia. Steny sú rozdelené do viacerých polí s centrálnou *aediculou* uprostred. Mnohé architektonické prvky sú už len naznačené vo forme jednoduchých ťahov štetca. Maľba je pomerne zjednodušená a priamo nadväzuje na lineárne fresky z neskorého antoninovského obdobia.

Počas vlády Severovcov sa purpurová a žltá farba postupne prestala používať. V odbornej literatúre sa zvykne tento umelecký trend označovať ako tzv. červený a zelený lineárny štýl. Najväčšiu oľubu dosiahol v priebehu 3. stor. po Kr. Jeho akousi ideovou obdobou s dôrazom na antištrukturalnosť vyobrazení bol na územiach provincií systém výzdoby vo forme tzv. „tapetového vzoru“ („*wallpaper patterns*“, „*Tapetenmuster*“). Všeobecný trend poklesu umeleckých štandardov súvisel s celkovou komplikovanou politickou, spoločenskou a hospodárskou situáciou, ktorá sa odrazila aj na reálnych možnostiach klientely. Z obdobia tetrarchie a následnej vlády Konštantína Veľkého však existuje aj niekoľko kvalitnejších prác. K tým najznámejším jednoznačne prináleží tzv. *Dea Barberini*. Našla sa v Lateránskom paláci. Ide o obraz Konštantínovej ženy Fausty, ktorý bol krátko po jeho zhotovení z dôvodu prestavby budovy zamurovaný. Má podobu majestátnej ženskej postavy s vážnym výrazom. Sedí na tróne, pričom v jednej ruke drží scepter a v druhej má Victoriu. Podľa niektorých bádateľov jej predlohou a inšpiračným zdrojom bola kultová socha Venus z chrámu Venuše a Rómy v Ríme.

Antickí autori:

Plinius: *Historia Naturalis*. Preklad J. Bostock – H. T. Riley, Loeb Classical Library, 1855, [online].

Marcus Vitruvius Pollio: *Deset knih o architektúre*. Antická knihovna. Praha 2010.

Literatúra:

Dubois, Y./Niffler, U. (eds.): *Pictores per provincias II. Status questions*. Lausanne 2016.

Heinrich, E.: *Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern*. München 2002.

Laidlaw, A.: *The first style in Pompeii: Painting and architecture*. Rome 1985.

Ling, R.: *Roman Painting*. Cambridge 1991.

Liversidge, J.: *Wall painting and stucco*. In: Henig, M. (ed.): *Handbook of Roman art: a survey of the visual arts of the Roman world*. Oxford 1983, s. 97-115.

Strocka, V. M.: *Painting and the 'four styles'*. In: Dobbins, J. J./ Foss, P. W. (eds.): *The world of Pompeii*. London/New York 2007, s. 302-322.

Zimmermann, N./Ladstätter, S.: *Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit*. Wien 2010.

II.10 Šperk a odev (*Miroslava Daňová*)

Rímsky šperk nadviazal na etruskú tradíciu a zručnosti, a zároveň bol silne ovplyvnený aj gréckymi motívami, prípadne lokálnymi etnikami. Do roku 510 pred Kr. dominoval na území Ríma etruský a grécky šperk. Prostredníctvom gréckych *polis* v Itálii Rimania preberajú motívy a techniky helenistického šperkárstva. Príchod gréckych otrokov do Ríma v 2. stor. pred Kr. významne mení pôvodné italské zvyky mesta a na jeho pôde vznikajú vynikajúce helenistické a neskôr rímske šperky produkované gréckymi remeselníkmi. Vplyv sa prejavil nielen v dizajne a spôsobe dekorácie šperkov, ale aj v ich technickom zhotovení, spôsobe používania a zobrazovania motívov. Rímsky šperk bol zároveň dekoráciou aj indikátorom sociálneho a spoločenského statusu nositeľa. Jeho úlohou mohla byť aj ochrana zdravia a pôsobenie proti zlým silám (pozri Plínius St.).

Spôsob nosenia šperkov bol na Apeninskom polostrove regulovaný zákonmi. Najvýznamnejšie boli *Lex Oppia* (215/195 pred Kr.) a *Constitutio Antoniniana* (212 pred Kr.). Kým prvý z nich mal obmedzovať prílišnú nákladnosť ženských šperkov a dekorácií odevu, druhý nepriamo vyvolal masovú produkciu lacnejších šperkov, najmä prsteňov a gem.

Obyvatelia Rímskej ríše používali šperky na zdobenie celého tela. Na hlave nosili čelenky, diadémy, sieťky na vlasy, ozdoby prameňov vlasov. Uši žien zdobili náušnice, ako charakteristický ženský šperk. Oveľa menej ich nosila mužská časť populácie (tí nosili väčšinou len jednu náušnicu).

Na krku mohli mať ženy retiazky, šnúrky s príveskami, korálikmi, ale aj komplikované náhrdelníky usporiadané v jednom rade a od 3. stor. po Kr. aj vo viacerých radoch nad sebou. Ich podobu môžeme rekonštruovať podľa vyobrazení na sarkofágoch alebo náhrobných kameňoch (Palmýra).

Ruky obyvateľov Rímskej ríše mohli byť zdobené prsteňmi, náramkami, náramenicami. Prsteň mal mimoriadny význam a určitý typ prsteňa smeli nosiť len rímski občania. Náramok sa často nosil v pároch a mohol byť súčasťou vojenskej hodnosti (*armilla*), ale aj ženského kroja. Antickí autori uvádzajú, že niektoré ženy si mohli zdobiť aj nohy ekvivalentom šperkov podobných náramkom.

Odev rímskych obyvateľov bol zopnutý sponami, ktoré boli zároveň aj jeho ozdobami. V období cisárstva sa začali rozširovať aj zdobené brošne s príveskami (*agrafa*) alebo ihlice, ktoré mohli (vzhľadom na svoje proporcie a materiál) slúžiť ako ozdoba na zopnutie odevu alebo na spevnenie a dekoráciu účesu. V období neskorého cisárstva mohla mať spona nápis (napr. *CONSTANTINO FIDEM, VTERE FELIX*) a prípadne sa boli niektoré z nich znakom vojenskej hierarchie (cibulkovité spony).

Materiál šperkov mohol byť závislý od solventnosti nositeľa alebo špecifického účelu šperkov (vojenská hierarchia, mimoriadne poslanie, liečebné a ochranné zameranie). Rimania na výrobu šperkov používali kovy (bronz, mosadz, striebro, zlato), drahokamy (smaragd), polodrahokamy



Obr. 86 Náhrobná stéla manželského páru z druhej polovice 2. stor. po Kr. Muž má bradu, kučeravé vlasy, odetú tógu a *calcei*. Žena má vlasy upravené do vrkočov a stočené do drdola, len prednú časť účesu má zvlnenú popri tvári. Odetá je v tunike z jemnej látky a *pallae*. Múzeum Ostie.
Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 87 Socha Augusta ako pontifika maxima, odetého v tóge so zakrytou hlavou. Na nohách má *caligae*. Diokleciánove kúpele, Rím.
Foto: Miroslava Daňová.

(horský krištál, jaspis, karneol, helitrop, ónyx, sardonix), ako aj iný, viac či menej trvanlivý organický a neorganický materiál (jantár, gagát/lignit, perly, sklo, kosť, slonovina, koža, organické vlákna, drevo).

Technika spracovania šperkov úzko súvisela s použitým materiálom. Brúsenie a vŕtanie do tvrdých materiálov si Rimania osvojili od Grékov, rovnako ako techniky odlievania kovových častí. Dekorácia šperkov malými drôtikmi (filigrán) a guľôčkami zlata (granulácia) bola významným etruským vplyvom. Rímski výrobcovia si prispôbili výrobu plechu a drôtov z drahých kovov a v 3. stor. po Kr. vytvorili prelamanú techniku (*opus interrasille*). Kovové šperky mohli byť zdobené rytím a následným zapracovaním iného, kontrastného kovu (inkrustácia/tauširovanie). Na zdobenie šperkov používali aj vložky s rytou výzdobou (*gemma*), ktoré mohli z povrchu vystupovať (*camea*) alebo byť do neho zahĺbené (*intaglia*).

Odev mal v rímskej spoločnosti mimoriadne dôležitý význam. Bol súčasťou identity jednotlivca a reprezentoval jeho postavenie v náboženskej, spoločenskej alebo úradníckej/profesijnej hierarchii oveľa významnejšie, ako je to v dnešnej spoločnosti. Vzhľad a význam rímskeho odevu ovplyvnila latinská, samnitská aj etruská tradícia. Odev mohol byť zhotovený z vlny oviec a kôz zo Stredomorja. Rímskej elite bola dostupná aj ťaví srst, kašmírová vlna zo strednej Ázie alebo hodváb z Číny. Najčastejšie používaným materiálom rastlinného pôvodu boli ľan a konope, rozšírené v celom Stredomorí. Oveľa zriedkavejšie je doložená prítomnosť indickej bavlny alebo vlákna z kokosu a žihľavy.

Pradiarstvo a tkáčstvo boli súčasťou každodenného života domácností. Okrem rôznych spôsobov tkania alebo pletenia boli súčasťou odevu vyrábané aj plstením. Na zafarbenie vlákien sa používali farbivá organického aj anorganického pôvodu, medzi najvýznamnejšie patrili rôzne druhy rastlín (šafan – žltá, žihľava – zelená, orechy – hnedá a pod.) alebo živočíchov (morské mäkkýše – rôzne odtiene červenej). Tkanie rôznych zafarbených nití vytváralo na látkach vopred naplánované vzory.

Charakteristickými druhmi rímskeho odevu boli tunika (*tunica*), tóga (*toga*) a plášť (*pallium*, ekvivalent gréckeho *himationu*). Tunika bola základnou súčasťou odevu rímskych občanov aj obyvateľov provincií. Išlo o akúsi predĺženú košeľu,



Obr. 88 Socha rečníka Aule Metela (okolo roku 100 pred Kr.) v republikánskej tóge (*toga exigua*), s topánkami (*calcei*) na nohách a prsteňom na ľavej ruke. Národné archeologické múzeum, Florencia. Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 89 Detail sarkofágu Archigalla, nájdený na nekropole pri prístave na Isola Sacra. Muž má na jednej ruke 7 prsteňov. Archeologické múzeum v Ostii. Foto: Miroslava Daňová.

ktorej dĺžka bola nad úrovňou kolien a mohla mať rôzne farby a dekorácie, ktoré súviseli so statusom a majetkom nositeľa. Na tunike nosili rímski občania tógu (polkruhový kus látky o dĺžke 12 až 20 stôp: 3,7 až 6,1 m), ktorá nebola nikdy opásaná. Mala rôzne farebné varianty a veľkosť, v závislosti od príležitosti, na ktorú bola používaná. Starší, menej nariasený typ je známy z obdobia Rímskej republiky (*toga exigua*). Spôsob nosenia tógy sa postupne vyvíjal. Najväčšou zmenou bola tzv. prepásaná tóga (*toga contabulata*) na konci 2. stor. po Kr. Biela farba tógy (*toga virilis/ toga pura/ toga alba*) bola znakom dospelého rímskeho občana; červené lemovanie (*toga praetexta*) bolo určené pre kurulov, tmavá tóga bola na smútočné príležitosti (*toga pulla*), extrémne vybielená patrila kandidátom uchádzajúcich sa o hlasy (*toga candida*) a purpurovú farbu smeli nosiť len cisári. Každá tóga bola utkaná z ovčej vlny a stala sa symbolickým odevom Rimanov, ktorí sami seba označovali aj ako *gens togata* („národ odetý v tóge“). Právo nosiť tógu ako status dospelosti smeli Rimania po absolvovaní predpísaného rituálu. Podobnou časťou odevu určenou pre ženy bola



Obr. 90 Alexander Severus, portrét cisára v *toga contabulata*. Archeologické múzeum, Florencia. Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 91 Karneolová gema s portrétmi manželov (druhá polovica 2. stor. po Kr.). Národné archeologické múzeum, Florencia. Zbierka Mediciovcov, cat. Migliarini č. 2112. Foto: Miroslava Daňová.

stola. Náhradou tuniky na menej oficiálne príležitosti bol plášť (*pallium/palla*). Rímski občania pôvodne nepoznali nohavice, zoznámili sa s nimi až po stretoch s Galmi.

Rímska obuv bola neoddeliteľnou súčasťou oblečenia. Hlavným materiálom na jej výrobu bola koža, doplnená o kožušiny, tkaniny, plst, drevo, palmové listy aj iné organické materiály. V mimoriadnych prípadoch aj (o) vlákna zlata, koráliky alebo farebné kamienky. Vzhľad topánok bol ovplyvnený etruskou, samnitskou, italskou aj gréckou tradíciou. Najrozšírenejším tvarom obuvi boli uzatvorené topánky známe už z etruského prostredia (*calcei*), vyrobené z kože. Na úrovni členka sa zaväzovali niekoľkými koženými pásmi. Nosili ich deti, ženy aj muži a ich obľubu okrem rímskeho umenia najlepšie demonštrujú početné nálezy obuvi z britskej Vindolandy. Patriciovci a senátori nosili odlišné typy (*calcei patricii*, *calcei senatorii*). Ďalšími boli sandále s celou škálou typov a kvality (*sandalia*, *soleae*, *crepidae*, *gallicae*, *trochadia*, *taurinae*). Väčšina mala uchytenie okolo palca a ďalšie prúžky kože okolo členkov. Pre vyššie postavených Rimanov sa spájali s domácim prostredím a kúpaním a nebolo vhodné sa v nich pohybovať na oficiálnych podujatiach. Špecifickým druhom podobnej obuvi boli dreváky (*sculponeae*) s prúžkami kože, používané otrokmi, pracovníkmi v poľnohospodárstve aj širšími masami v priestoroch kúpeľov. Štandardnou obuvou rímskych vojakov boli vzdušné pevné sandále do výšky členkov alebo vyššie (*caligae*), s klinčekmi na podrážke. Tvar sa od 2. stor. po Kr. postupne prispôbil obuvi, akú malo civilné obyvateľstvo. Mohli sa nosiť s ponožkami alebo vyplnené vlnou v čase chladu. V neskoršej antike existovali varianty (bez klinčekov) aj pre ženy, pracovníkov na farme alebo pohoničov. Najhonosnejšie a najextravagantnejšie modely obuvi nosili cisári a ich rodinní príslušníci. Dodnes ich môžeme obdivovať napr. na sochách.

Účes bol mimoriadne dôležitou súčasťou identity a zrkadlil spoločenský status, vek a etnicitu. Podliehal módnym trendom podobne ako odievanie. V období republiky bol účes mužov pomerne jednoduchý, z nakrátko ostrihaných vlasov a prevažne bez brady. Vyobrazení žien je z tohto obdobia pomerne málo. S nástupom Augusta a cisárstva sa členovia rodiny stávajú módnymi ikonami a menia sa účesy žien aj vzhľad mužov, ovplyvňujú módu v celej Rímskej ríši. Vďaka tomu sú účesy dôležitým prvkom datovania archeologických nálezov. Augustus je zobrazovaný s typickými krátkymi vlnitými vlasmi, sčesanými do čela. V polovici 2. stor. po Kr. prichádzajú Antoninovci s typickými kučeravými vlasmi a v polovici 3. stor. po Kr. krátke účesy vojenských cisárov. Fúzy a brada vyšli z módy niekedy v 1. stor. pred Kr., ich popularita narastá až od obdobia panovania Hadriana a pretrváva počas celého 2. stor. po Kr. Účesy žien podliehali silnejším módnym vlnám. Ich dôležitou súčasťou bolo množstvo sponiek, ktorými si upínali vlasy do vlniek, kučierok aj poschodí. Používali sa príčesky z vlasov otrokýň, farby na vlasy i parochne. Základom väčšiny účesov bol drdol na temene hlavy, pričom vlasy na prednej časti hlavy boli vyčesané do výraznej ofíny (Lívia), alebo poschodí



Obr. 92 Ženský portrét s účesom sčesaným do drdola, náušnicami a korálikmi na retiazke okolo krku (typ „fajjúmsky portrét“, 4. stor. po Kr.). Národné archeologické múzeum, Florencia. Foto: Miroslava Daňová.



Obr. 93 Na farbenie odevov sa využívali prírodné materiály. Jednou z najcennejších farieb boli odtiene červenej a purpurovej, získavané z rôznych druhov mäkkýšov (spoločne nazývané murex). Archeologické múzeum, Bejrút. Foto: Miroslava Daňová.

pozostávajúcich z kučierok (Flaviovci, Traján). Mimoriadnym bol účes zo šiestich vrkočov, spojených do jediného drdola (*seni crines*), ktorý nosili Vestálky a nevesty. Podobným účesom bol *tutulus* – účes matron (*matres familiae*) vytvorený z iného počtu vrkôčikov, spojených na temene hlavy.

Literatúra:

Alexandridis, A.: Die Frauen der römischen Kaiserhauses. Mainz 2004.

Brøns, C./Skovmøller, A.: Colour-coding the Roman toga: the materiality of textiles represented in ancient sculpture. *Antike Kunst* 60, 2017, s. 55-79.

Cleland, L./Davies, C./Jones, L. L.: Greek and Roman Dress from A to Z. New York 2007.

Edmondson, J./Keith, A. (eds.): Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture. London 2009.

Higgins, R.: The Greek and Roman Jewellery. London 1980.

Sebesta, J. L./Bonfante, L. (eds.): The World of Roman Costume. London 1994.

Sumner, G.: Roman Military Dress. Stroud 2009.

Tellenbach, M./Schulz, R./Wieczorek, A. (eds.): Die Macht der Toga. Dresscode im römischen Weltreich. Regensburg 2013.

Tittonová, V.: Vplyv orientálcov na ikonografiu rímskych funerálnych kamenných pamiatok z územia Maďarska. Trnava 2014.

II.11 Rímske sarkofágy (*Erik Hrnčiarik*)

Pojmom sarkofág sa v klasickej archeológii označuje schránka na pochovávanie mŕtvych, ktorá sa najčastejšie vyrábala z kameňa, terakoty, dreva alebo kovu. Sarkofág na rozdiel od truhly vyrobenej z kameňa (nem. Steinsarg), nebol primárne určený na uloženie do zeme, ale sa umiestňoval do mauzóleí, prípadne stál nad zemou na voľnom priestranstve na pohrebisku. Väčšina rímskych sarkofágov má pravouhlý tvar, ale sú známe aj podoby v tvare vane, antického chrámu a pod. Na základe výzdoby rozlišujeme dve hlavné skupiny, a to figurálne zdobené a nezdobené sarkofágy.

Na Apeninskom polostrove síce do sarkofágov pochovávali už Etruskovia, ale doposiaľ sa nepreukázala kontinuita takejto formy inhumácie až do rímskeho obdobia. V období republiky prevažovala kremácia mŕtvych, preto boli sarkofágy používané len veľmi zriedkavo, napríklad významnými aristokratickými rodmi (hrob Lucia Cornelia Scipia Barbata). Až od 2. stor. po Kr. sa vo výraznej miere rozšíril tento spôsob pochovávania a pretrval až do konca antiky. V staršej literatúre sa táto zmena pripisovala rozšíreniu kresťanstva v Rímskej ríši, no v skutočnosti išlo o výsledok prenikania východných kultov (medzi inými aj kresťanstva) do rímskej kultúry. S určitou istotou môžeme povedať, že vďaka mnohonárodnostnej skladbe obyvateľstva mesta Rím a celej ríše sa tento spôsob postupne udomácňuje a začína ho preberať aj pôvodné rímske obyvateľstvo. Vo východných častiach ríše, najmä v oblasti Malej Ázie, ide totiž o zaužívanú prax pochádzajúcu ešte z obdobia helenizmu. Na druhej strane Rimania používali mramorové urny a na ich pohrebiskách sa nachádzali reliéfne zdobené tzv. pohrebne oltáre, ktorých výzdoba inšpirovala aj prvých majstrov vyrábajúcich sarkofágy. Dokonca sa zdá, že vznikali v tých istých dielňach. Netreba zabúdať, že pochovávanie v sarkofágoch, podobne ako v bohato zdobených urnách či samostatných pohrebných okrskoch, bolo v období principátu doménou vyšších spoločenských vrstiev. Predpokladá sa, že ročne bolo v celej ríši vyrobené medzi 300 000 až 750 000 kusov sarkofágov.

V Rímskej ríši existuje pomerne veľké množstvo produkčných centier, ktoré svoje výrobky distribuovali do širokého okolia. Na to, aby vznikla dielňa na ich výrobu bol potrebný dostatočný prísun kvalitného materiálu a schopní remeselníci – sochári. Vzhľadom na to, že na výrobu sarkofágu



Obr. 94 Sarkofág Portonaccio. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

nebolo potrebné veľké množstvo mramoru a kvalitnú cestnú či námornú dopravu, nemuseli dielne bezpodmienečne vznikáť v mieste lomov, ale materiál sa mohol do nich aj dovážať. Tak napríklad už na začiatku 2. stor. po Kr. vzniká jedna z prvých nadregionálnych dielní v samotnom Ríme, kam bol dovážaný prevažne kararský mramor. Na druhej strane však ďalšie centrá – Atény či Dokimeion (Malá Ázia) – vznikli neďaleko ložísk kvalitného kameňa. Materiál na výrobu sarkofágov sa prvotne spracovával už v kameňolomoch odkiaľ boli polotovary distribuované do dielní, v ktorých sa už realizovali len detailné práce na výzdobe. Posledné úpravy sa však obyčajne robili až na mieste, kde mal byť sarkofág definitívne uložený, keďže to mohlo byť aj v inom meste, prípadne aj provincii. Ako posledné boli na sarkofágoch vytesávané portréty zosnulých (či už na veku alebo vo výzdobnom poli), prípadne nápisy s menami zosnulých. Každé zo spomenutých nadregionálnych centier si pomerne rýchlo vyvinulo svoj vlastný charakteristický štýl, na základe ktorého ich možno pomerne dobre rozlíšiť:

Rím: Väčšina sarkofágov vyrobených v Ríme mala tvar kvádra, ktorý bol zakrytý plochým vekom. Hlavná figurálna dekorácia bola umiestnená na čelne dlhšej strane, dve kratšie bočné steny boli zdobené menej kvalitným, nízkym reliéfom. Keďže sa sarkofágy umiestňovali k stenám, ich zadná strana nebola vôbec zdobená. Podobne to bolo aj v prípade veka, ktoré bolo taktiež zdobené na čelnej strane a dvoch bočných stranách.

Atény: Sarkofágy boli produkované v celej Atike, a preto sa často označujú aj ako atické. Boli distribuované do celého impéria. Na rozdiel od predošlých, ich dekorácia spočívala na všetkých štyroch stranách. Pri výbere tém a štýlu vyhotovenia sa majstri opierali o starú Grécku – klasickú tradíciu. Scény bývali zo spodnej a vrchnej strany oddelené dekoratívnou lištou. Jednotlivé vyobrazené scény boli od seba oddelené usporiadaním (stvárnenných) figúr tak, aby vytvárali uzavretú kompozíciu. Znázornený príbeh však bez prerušenia prechádzal po celom tele sarkofágu. Veko atických sarkofágov často pripomína svojou formou sedlové strechy gréckych chrámov.



Obr. 95 Atický sarkofág. The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 96 Maloázijský sarkofág. Múzeum Antalya. Foto: Erik Hrnčiarik.

Dokimeion: Príslušné sarkofágy niekedy označujeme aj ako maloázijské, boli taktiež dekorované na všetkých štyroch stranách. Prevažná väčšina z nich dosahuje pomerne veľké rozmery. Za hlavný charakteristický znak, ktorý ich odlišuje od ostatných, možno považovať zakomponovanie architektonických prvkov (stĺpy, vlysy a pod.) do figurálnej výzdoby. Tieto prvky často oddelujú jednotlivé scény vytesaného príbehu. Ich veká majú taktiež tvar sedlovej strechy, ale ako dekorácie sú na nich použité celé architektonické systémy. Popri týchto produkujú dielne v Malej Ázii počas celej doby rímskej sarkofágy zdobené pásmi girland na všetkých štyroch stranách.

Na povrchu sarkofágov boli zobrazené rôzne témy, ktoré sa v priebehu rokov menili, prípadne boli v niektorom období viac alebo menej preferované. Na základe najčastejšie zobrazených motívov ich delíme na sarkofágy :

- s mytologickými témami (Dionýzos, morské netvory, ročné obdobia a pod.);
- témami zo života človeka (svadba, pôrod, smrť a pod.);
- loveckými scénami (lov na diviaka, leva, vlka a pod.);
- scénami zobrazujúcimi verejný život pochovaného (vojaci, senátori, magistráti a pod.);
- bojovými scénami (stret s barbarami, vojnové udalosti a pod.).

Samostatnú skupinu tvoria tzv. strigilis-sarkofágy, ktorých povrch je vyzdobený žliabkovaním v tvare nápadne pripomínajúcom antický nástroj na očisťovanie tela od oleja „strigilis“. Majú pravouhlý ale aj vaňovitý tvar a sú často doplnované medailónmi s portrétmi zosnulých, služobníkmi, nápisovými panelmi a pod.

Literatúra:

Awan, H. T.: Roman Sarcophagi. Heilbrunn Timeline of Art History. New York 2007.

Allen, M.: Sarcophagus. In: Gagarin, M. (ed.): The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome. Oxford 2010.

Koch, G./Sichtermann, H.: Römische Sarkophage, Handbuch der Archäologie. München 1982.

Koch, G.: Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Darmstadt 1993.

Dally, O./Fabricius, J./Hesberg, H. (eds.): Bilder und Räume. Antike Sarkophage im Kontext. Wiesbaden 2018.

Zanker, P./Ewald, B. C.: Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford 2012.



Obr. 97 Tzv. žliabkovaný sarkofág. Vatikánske múzeum, Nekropola na Via Triumphalis. Foto: Erik Hrnčiarik.

II.12 Pohrebný rítus (Erik Hrnčiarik)

Od najstarších čias prevažovala v Ríme kremácia telesných ostatkov. Pravdepodobne od 2. stor. po Kr. sa v súvislosti s prenikaním východných prvkov do rímskeho náboženstva, ako aj s prisťahovalectvom dochádza k zmene a začína sa častejšie objavovať inhumácia (pochovávanie neporušených telesných pozostatkov). Už v Zákonoch dvanástich tabúl je jasne určené, že zosnulí musia byť pochovaní za hranicami mesta. Z tohto dôvodu nachádzame rímske pohrebiská za hradbami, najčastejšie popri dôležitých diaľkových cestách. Umiestnenie hrobu zosnulého v rámci pohrebiska zodpovedalo hierarchickému usporiadaniu rímskej spoločnosti. Bohatých napríklad pochovávali bližšie k ceste, aby ich hroby mohlo vidieť čo najviac okoloidúcich. Vo vnútri mesta sa pochovávalo len vo výnimočných prípadoch. Takéto privilégium dostali buď mýtickí zakladatelia miest, héroovia, niektorí cisári (Titus, Traján), alebo ich významní predstavitelia ako napr. Celsus, ktorý bol pochovaný v ním vystavanej knižnici v Efeze.

O pohreb v Rímskej ríši sa v prvom rade starala rodina, ale tak ako dnes aj v antike existovali rôzne pohrebné spolky alebo „pohrebné firmy“, ktoré slúžili členom rôznych cechov a kolégií. Po tom ako človek zomrel, musela to jeho rodina oznámiť na príslušnom úrade. Podľa zákonov mala byť mŕtvola čo najskôr odstránená z domu a pochovaná. Poslednú rozlúčku sprevádzali rôzne rituály a ceremónie, ktoré sa v závislosti od času a regiónu síce menili, ale v princípe boli veľmi podobné. Mŕtvy bol najskôr umytý, naolejovaný vonnými olejmi, oblečený a vystavený vo verejnej časti domu (lat. *collocatio*). Pozostalí, ale tiež návštevníci, ktorí sa prichádzali do domu so zosnulým rozlúčiť, museli vykonať niekoľko očistných rituálnych ceremónií. Vystavené telo mohlo zostať v dome maximálne 7 dní. Od žien sa očakávalo, že prejavia verejne svoj smútok. Ich povinnosťou bolo prehodiť si cez hlavu špeciálnu šatku a nahlas oplakávať mŕtveho. Bolo bežnou praxou, že sa k tomuto účelu platili profesionálne plačky. Muži boli povinní obliecť si v čase smútku čiernu alebo tmavú togu (*toga pulla*). Tesne po smrti nechávali v bohatých aristokratických rodinách vyhotoviť voskový odliatok tváre zosnulého (*imago maiorum*), ktorý potom vystavovali v rodinných svätyniach.

V deň konania pohrebu preniesli v procesii mŕtve telo na voze alebo na márach k hrobu (*pompa funebris*). Okrem rodiny tvorili veľkú časť sprievodu profesionálni smútiaci, ďalej prepustenci, otroci a. i. Ďalšiu časť sprievodu tvorili herci s posmrtnými maskami oblečení ako predkovia zosnulého. Ich úlohou bolo napodobniť osobnosti rodu, ku ktorému mŕtvy patrili.

To, čo bolo vložené zosnulému do hrobu nebolo v celej ríši rovnaké. Napríklad v Ríme to boli prevažne „dary na rozlúčku“, teda väčšina vecí súvisela so samotným pohrebom. Ale napríklad v západných provinciách to boli predmety, ktoré úzko súviseli so životom zosnulého a aj nádoby na pitie a stolovanie. Zvláštne miesto medzi hrobovými prídavkami mali lampy a mince spájané s cestou duše na druhý svet.



Obr. 98 Tzv. pompa funebris na reliéfe z Amiterna. Národné múzeum Abruzzo, L'Aquila (prevzaté z https://www.researchgate.net/figure/Amiternum-relief-first-century-BC-showing-a-Roman-funeral-procession-in-the-Museo_fig3_303530483).

Majetné aristokratické rodiny využívali pohreby na prezentáciu svojho bohatstva. Pohreb sa končil rituálnou hostinou. Jej súčasťou nebolo len konzumovanie jedla alebo pitie, ale v bohatých rodinách sa organizovali aj rôzne preteky, ba dokonca až gladiátorské hry. Súčasťou pohrebných obradov boli rôznorodé obety. V čase pohrebu zvykli Rimania obetovať ošípanú. Obety sa nad hrobom vykonávali aj po skončení obradov, a to v presne určenom čase od smrti. Napríklad na deviaty deň sa konal tzv. *novemdialis*, počas ktorého bol vykonaný obrad ulievania, pri ktorom sa tekutá obeta nalievala priamo do hrobu či urny. Okrem toho, v celej Rímskej ríši existovali špeciálne dni zasvätené pamiatke blízkych – tzv. *dies parentales*, ktoré sa konali od 13. do 21. februára.

V závislosti od bohatstva zosnulého a od spôsobu pochovávania (inhumačné alebo kremačné) vznikali od čias Rímskej republiky rôzne formy tzv. funerálnych stavieb.

Pohrebné oltáre

Väčšina z nich bola postavená na objednávku rodinných príslušníkov alebo slobodných, prepustencov či otrokov z vďaky svojim patrónom. Vo výnimočných prípadoch sa do nich priamo umiestnil popol zosnulého. Niektoré boli dokonca vybavené rúrkami, pomocou ktorých stekala až k urne obetovaná tekutina, ktorá mala podľa ich predstáv „vyživovať“ zvyšky zosnulého. Oltáre boli buď kvadratického alebo valcovitého tvaru a stavali sa vo vnútri rodinných hrobiek. Nezriedka sa však pohrebné oltáre predstaviteľov strednej vrstvy objavujú aj mimo rodinných hrobiek, alebo stoja samostatne alebo popri cestách.

Tumulus

Ide o pomerne starú formu pohrebnej stavby, ktorú Rimania využívali len veľmi zriedka. Ide o umelo navrhovaný kopec na vysokom kamennom valcovitom podstavci, vo vnútri ktorého sa nachádza pohrebná komora. Medzi najznámejšie tumuli patrí hrob Caecilie Metelly pri Via Appia, Augustovo mauzóleum na okraji Martovho poľa alebo Hadriánovo mauzóleum v Ríme. V oboch posledných prípadoch ide aj o symbolické spojenie dvoch architektonických elementov: typického etruského tumulu a helenistického mauzólea.



Obr. 99 Augustovo mauzóleum, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 100 Interiér mauzólea rodiny Platorinii. Diokleciánove kúpele, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Mauzóleum

Mauzóleum je z hľadiska rímskej archeológie väčšia funerálna stavba, ktorá v sebe spája prvky gréckej, maloázijskej a severoafrickej antickej architektúry. V princípe ide o jedinečný rímsky prvok, ktorý možno zjednodušene charakterizovať ako väčšiu, nadzemnú hrobku, ktorej fasáda je zdobená rôznymi dekoratívnymi prvkami – stĺpmi, polstĺpmi, reliéfmi, nápismi a pod. Medzi najstaršie rímske mauzóleá patrí hrob Scipiovcov, ktorý vznikol ešte v republikánskom období. O čosi mladšie sú Cestiova pyramída, Hrob pekára Eurysacesa v Ríme, či hrob Poblicia v Kolíne nad Rýnom. V 2. a na počiatku 3. stor. po Kr. badať v celej Rímskej ríši rozmach výstavby menších mauzóleí, ktoré už neboli určené len pre popredných predstaviteľov, ale aj pre širšie masy. Až na konci antiky opäť oživa tradícia monumentálnych mauzóleí, ktoré si najskôr začali stavať tetrarchovia ako súčasť svojich palácov. V Splite vzniklo Diokletianovo mauzóleum, v Solúne cisára Galliena alebo v Ríme Konštantínovej dcéry Constantie (dnešný kostol Santa Costanza).

Columbarium

Kolumbárium (lat. *columbarium*) je čiastočne alebo úplne zahĺbená podzemná stavba, prípadne len komora, ktorú Rimania používali na uchovávanie popola mŕtvych. Hoci dnes existujú už len asi dve desiatky, počas 1. a 2. stor. po Kr. lemovali konzulárne cesty vedúce z Ríma stovky kolumbárií. Aj napriek tomu, že sa menšie kolumbáriá nachádzajú aj v Etrúrii a Kampánii, ide o fenomén samotného Ríma. Zdá sa, že ich masová výstavba súvisí s augustovskými reformami rímskych archaických pohrebných zákonov a zrušením pohrebiska na Esquiline. Zároveň išlo o pomerne praktickú formu pochovávania odzrkadľujúcu nedostatok pohrebných miest po rapidnom náraste počtu obyvateľstva od prelomu letopočtov. Steny kolumbárií mali asi pol metra široké výklenky na ukladanie urien (obyčajne to boli hlinené nádoby – *ollae*). Mramorové tabule nad výklenkami uvádzali mená pochovaných. Kolumbária boli zdobené reprezentatívnymi štukovými stropmi, freskami pomaľovanými stenami a mozaikovými podlahami. Okrem toho, že boli miestami posledného odpočinku, slúžili aj na vykonávanie pohrebných, ako aj spomienkových obradov za zosnulého. Na ich výstavbe sa podieľali okrem cisára alebo príslušníkov jeho rodiny aj bohaté patricijské rody, ale mnohé z nich boli sponzorované nezávislými skupinami otrokov, prepustencov, prípadne pohrebnými združeniami. Úlohou patrónov alebo pohrebných združení bolo nielen starať sa o samotnú stavbu, ale aj zabezpečovať organizáciu početných slávností na počesť zosnulých (napríklad *parentalia*, *rosalia* a *violacia*). K najlepšie zachovaným hrobkám patria kolumbária na Via Portuense, vo Villa Doria Pamphili, Colombario di Pomponio Hylas na Via Appia a pod.

Katakomby

Predstavujú dlhé podzemné galérie, ktoré slúžili na inhumačné pochovávanie zosnulých do vytesaných otvorov v stenách. Prvé katakomby sa začali stavať koncom 1. stor. po Kr. Napriek tomu, že slovo „*catacumba*“ znamená veľký kresťanský cintorín, v katakombách boli pochovaní zosnulí všetkých

rímskych náboženstiev. V rímskom cisárskom období slúžili len na pohrebné účely a na pohrebné obrady, nekonali sa v nich bohoslužby.

Tento spôsob pochovávaní trval až do 5. stor. po Kr., kedy bol prerušený. Všetky podzemné cintoríny sa stali pútnickými miestami až po tom, ako prestali slúžiť pochovávaníu. Najznámejšie rímske katakomby vznikali pri hroboch významných kresťanských mučeníkov, napr. neďaleko hrobu sv. Petra, sv. Callixta, sv. Sebastiána, sv. Agnes a pod.

Pochovávanie v katakombách bolo, podobne ako (pochovávanie) v kolumbáriách, pri veľkom počte obyvateľov Ríma veľmi praktické. Tento spôsob sa rozšíril aj do iných väčších rímskych miest (napr. Katakomby sv. Jána v Syrakúzach). Usporiadanie hrobov, ako aj architektúra katakomb boli naplánované s úmyslom efektívneho využitia priestoru. Katakomby pozostávali z niekoľkých úrovní so svetlíkmi, ktoré boli umiestnené takým spôsobom, aby maximalizovali osvetlenie podzemného priestoru. Nachádzalo sa v nich niekoľko druhov hrobov, z ktorých najjednoduchší a najbežnejší sa označuje ako *loculus*, teda dutina v stene, uzavretá terakotovými alebo vo výnimočných prípadoch mramorovými doskami. Hroby sú zvyčajne jednoduché a usporiadané veľmi hospodárne pozdĺž stien chodieb. Zosnulí sa do nich umiestňovali postupne, preto sa jednotliví príslušníci rodín nenachádzajú na jednom mieste, ale roztrúsení v rôznych častiach podzemia. Väčší výklenok v stene, ktorý slúžil na umiestnenie sarkofágu, sa nazýva *mensa*. Najvýznamnejšie a najbohatšie rodiny umiestňovali svojich zosnulých do väčších, dekorovaných priestorov (tzv. *cubiculum*). Mnohé z nich boli najmä od 4. stor. po Kr. zdobené freskami, štukou, prípadne mozaikovou výzdobou.



Obr. 101 Columbarium, Villa Doria Pamphili, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Literatúra:

- Toynbee, J. M. C.: *Death and Burial in the Roman World*. Baltimore 1971.
- Schrumpf, S.: *Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich*. Göttingen 2006.
- Campbell, E.: *Latin Funerary Inscriptions*. Baltimore 2015.
- Zanker, P./Ewald, B. C.: *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*. Oxford 2013.
- Stevenson, J.: *The Catacombs: Life and Death in Early Christianity*. Michigan 1985.
- Mancinelli, F.: *Römische Katakomben und Urchristentum*. Florenz 2004.

II.13 Náboženstvo (Lucia Nováková)

Náboženské predstavy a aktivity s nimi spojené plnili dôležitú úlohu v živote jednotlivca i spoločnosti. Zatiaľ čo Gréci poznali viac termínov vzťahujúcich sa k náboženskému prežívaniu (gr. *theosebeia* – uctievanie, *eusebia* – zbožnosť, *eulabeia* – úcta), Rimania používali termín *religio*. Neoznačovalo náboženstvo v dnešnom poňatí, ale skôr mravné hodnoty ako úctu a bázeň pred bohmi. Samotné uskutočňovanie obradov na počesť bohov najlepšie vystihol Cicero pod označením *cultus deorum* (Cic. N.D. 2.71). *Res divinae*, čiže záležitosti týkajúce sa bohov, boli opakom k ľudským záležitostiam (*res humanae*). Termín *sacer* označoval vec alebo osobu zasvätenú bohom, zatiaľ čo termín *religiosus* bol vyhradený pre niečo, čo bolo bohom vlastné a prirodzené. *Sanctus* sa používalo na označenie božského a nedoknuteľného, chránené sankciou. Súhrnný pojem označujúci rozmanitý systém symbolov a predstáv, ktoré vyjadrujú vzťah k transcendentnému prežívaniu, v antike neexistoval.

Náboženstvo v antickom Ríme sa prejavovalo vo viere a uctievaní rozmanitých antropomorfných božstiev, iracionálnom výklade sveta a návode ako žiť. Vzhľadom na široký chronologický a geografický rámec antického náboženstva, často dochádzalo k zmenám, preberaniu alebo splyvaniu rôznych náboženských predstáv. Náboženstvo starovekého Ríma je doložené početnými archeologickými ako i písomnými dokladmi. Medzi vedné disciplíny zaoberajúce sa antickým náboženstvom patria, okrem religionistiky, klasická archeológia, klasická filológia, epigrafika, dejiny staroveku, etnológia, kultúrna antropológia a pod. Kult (lat. *cultus* – uctievanie, starostlivosť) je súhrn aktivít vedúcich k uctievaniu niečoho, čo symbolizuje božstvo. Tento pojem vyjadruje určitú náboženskú prax, keďže formou kultu mohla byť obeta, modlitba, tance, spevy a pod. Súčasťou kultu boli rituály (z lat. *ritualis* – obradný), čiže aktivity alebo obrady, ktoré boli založené na určitej tradícii (rituály prechodu, oslavné rituály alebo rituál úcty a pod).

Ikonografická analýza archeologických nálezov odhaľuje veľký význam mytologických príbehov vo výtvarnom prejave. Mýtus ako symbolické rozprávanie (kosmogonické, antropogonické, aitiologické, soteriologické, eschatologické) neposkytoval antickému človeku konkrétne informácie o rímskom náboženstve, ale prostredníctvom obrazov ponúkal hlbšie pochopenie sveta. Legenda alebo povest sa od mýtu odlišuje čiastočnou naviazanosťou na skutočnú udalosť, ktorá je však prikrášená alebo zmenená. Mýty a legendy starovekého Ríma zriedkavo poskytujú bližšie informácie týkajúce sa náboženských aktivít, predstáv alebo organizácii náboženstva ako takého. Vzhľadom na svoje početné zastúpenie v materiálnej kultúre je ale potrebné ich brať do úvahy. Rímske náboženstvo bolo úzko spojené s mytologickou históriou Ríma a pôvodom Rimanov, ktorých z Tróje priviedol bájny Aeneas. Rimania každoročne slávil 21. apríla založenie mesta (*natalis Urbis*), uctievajúc Jupitera, Marta, Quirina i Janusa ako ochrancov mesta.

Antické rímske náboženstvo je možné označiť ako etnické, polyteistické a antropomorfné. Dôležitú úlohu pri šírení gréckych kultov v najstaršom období mali obchodné cesty z Kampánie do Etrúrie, sprostredkujúce množstvo kultúrnych i náboženských podnetov. Veľké množstvo rímskych bohov (Jupiter, Juno, Apollo, Minerva, Mars, Merkúr, Venuša, Diana, Bakchus, Ceres, Vulkán, Neptún, Vesta atď.) malo svoje paralely už v gréckom náboženstve. Tvorili hierarchicky usporiadaný systém –



Obr. 102 Tzv. Nílska mozaika so zobrazením procesie na počesť bohyne Isis. Národné archeologické múzeum, Palestrina. Foto: Erik Hrnčiarik.

panteón s určenými sviatkami, posvätnými miestami alebo mýtmi viažúcimi sa k nim. Nezanedbateľná bola tiež úloha etruského náboženstva, ktoré do značnej miery prispelo k formovaniu náboženských predstáv a úkonov, najmä v najstaršom období. Polyteistický charakter rímskeho náboženstva zodpovedal prijímaniu nových božstiev do rímskeho panteónu. Už od najstarších čias prežíval zvyk privolávania cudzích bohov z nepriateľského mesta do Ríma (*evocatio*). Náboženská tolerancia voči pohanským kultom bola dôležitá zvlášť v cisárskej dobe, kedy sa územie ríše rozširovalo o nové provincie. Mnohé náboženské prvky Rimania preberali po príchode do nového prostredia alebo pri stretnutí s inými etnikami. Často dochádzalo k stotožňovaniu, splyvaniu jednotlivých božstiev alebo celých náboženských sústav.

Oficiálne kulty boli súčasťou štátneho náboženstva riadeného úradným aparátom, neskôr cisárom, a slúžili na legitimitu štátnej moci a šírenie rímskej propagandy. Charakteristickou črtou rímskeho náboženstva bola utilitárnosť (*do, ut des*) a nádej, že uctievané božstvo splní prosby v budúcnosti. Antický človek sa často obracal s prosbou na veštiareň, aby mu orákulum poradilo, ktorému bohu má obetovať, aby dosiahol svoj cieľ. Veľké množstvo kultových aktivít malo skupinový charakter a boli riadené štátom. Do istej miery tak chýbal individuálny prístup ako i možnosť okamžitej útechy. Náboženské predstavy jednotlivcov boli úzko späté so životnými medzníkmi, ako narodenie, iniciácia do dospelosti, svadba alebo smrť. Písomné pramene ponúkajú množstvo informácií týkajúcich sa predstáv o posmrtnom živote, ktoré mohli byť rovnako pochmúrne ako i radostné. Motív pohrebnej hostiny patrí k najčastejším ikonografickým elementom na náhrobných stélach alebo nástenných maľbách. Samotný kult zosnulých mohol mať rôznu podobu a modifikovaný význam (*Lares, Genii loci, penates*).

Rimania, rovnako ako Gréci, slávil mystérijné kulty, prístupné len pre zasvätených, ktorí prešli iniciáciou. Často sa odohrávali v noci a boli spojené so spevom, tancami a predstavením poukazujúcim na mýtus zviazaný s uctievaným božstvom. Dionýzovské a orfické kulty boli v cisárskom Ríme populárne rovnako ako mystériá spojené s východnými kultami (Kybélé, Attis, Adonis, Izis, Osiris, Mithra). Ich prenikanie do Ríma bolo postupné a podliehalo viacerým zákazom (postavenie chrámu mimo pomeria). Mnohé nariadenia sa zachovali v literárnych a epigrafických dokladoch (*Senatus*

consultum de Bacchanalibus – CIL I 581). Náboženské praktiky mali rôznu podobu: modlitba, tance, spevy, obetovanie, očista a pod. Prinášanie obiet patrilo k najstarším a najvýznamnejším náboženským úkonom. Obety sa mohli konať denne alebo pri určitých príležitostiach či sviatkoch. Obetovanie plnilo rôzny účel: prinášalo požehnanie, pomoc, odvrátenie nešťastia, očistenie od viny (*lustratio*), vyjadrenie vďaky (*solutio, ex voto suscepto*), bolo nevyhnutné pri dôležitých a rozhodujúcich situáciách (zmluva, bitka, prísaha a pod.), obetné dary sa kládli k hrobu. K nekrvavým obetiam patrili sezónne plody, figy, jablká, hrozno, olivy, orechy, obilie alebo hotové jedlá (chlieb, koláče a iné pečivo, syr). Ulievanie (gr. *spondé*, lat. *libatio*) tekutín ako voda, mlieko, med, olivový olej alebo víno sa odohrávalo priamo nad oltárom alebo do zeme. K nekrvavým patrili aj dymové obety (kadidlo, vavrínové listy).

Krvavé obety pozostávali z rituálneho zabitia zvierat (prasce, kozy, hovädzí dobytok, malé domáce zvieratá). Častým ikonografickým námetom v rímskom umení bola *suovetaurilia*, čiže obetovanie prasaťa, ovce a býka. Určité zvieratá boli vyhradené konkrétnym božstvám. Pri významných sviatkoch sa uskutočnila obeta s veľkým množstvom zvierat toho istého alebo rôzneho druhu – *hekatomba* (gr. hekatombé). Biele alebo svetlo sfarbené zvieratá boli určené nebeským bohom, tmavé podsvetným. Nebeským bohom sa obetovalo ráno alebo cez deň, podsvetným pri západe slnka na nízkom oltári alebo obetnej jame (*bothros*). Lebka býka alebo barana sa niekedy uchovávala ako magická trofej. *Bukranion* mal v antickom umení dôležitý symbolický význam. V niektorých prípadoch bolo obetné zviera spálené celé (*holokauston*). V archeologických dokladoch sa zachovali *ex vota* v svätyniach, ktoré majú rôznu podobu: votívne oltáre, drobná plastika, predmety dennej potreby, záznamy o finančnom dare alebo materiál či surovina. Často nesú nápis s informáciou o mene donátora a božstva, ktorému boli určené.

Organizáciu a zriadenie kňazských zborov Rimania pripisovali Numovi Pompiliovi. Za kňazov boli väčšinou volení úradníci, hierarchizovaní v kolégiách: *collegium pontificum* a *collegium augurum*. Najpočetnejším a najvýznamnejším kňazským kolégiom bol zbor pontifikov (*pontifices*), ktorí boli hlavnými úradníkmi v rímskom náboženstve. Zvláštne postavenie mal najvyšší kňaz – *pontifex maximus*. Túto funkciu vzhľadom na svoj význam neskôr zastávali rímski cisári. Pontifikovia určovali dátumy slávností, *dies fasti* (dni, kedy sa mohli uskutočňovať úradné rokovania) a *dies nefasti* (dni, kedy sa nemohli konať úradné rokovania). V análoch (*annales*) zaznamenávali najdôležitejšie udalosti každého roku. Do kolégia pontifikov patrili *flamines*, vestálky i *rex sacrorum*. Flaminovia mali na starosti uctievanie bohov, často autochtónneho pôvodu alebo archaického charakteru (Ceres, Falacer, Flora, Furrina, Palatua, Pomona, Portunus, Voltornus atď.). Najvýznamnejšie postavenie z nich mali *flamen Dialis* (Jupiterov), *flamen Martialis* (Martov) a *flamen Quirinalis* (Qurinov). V ikonografii je možné ich identifikovať pomocou pokrývky hlavy kuželového tvaru (*apex*).

Vestálky (*Virgines Vestales*) mali dôležitú úlohu v štátnom kulte: udržiavali oheň vo Vestinom chráme a starali sa



Obr. 103 Reliéf s Marcom Aureliom a členmi cisárskej rodiny obetujúcimi pred chrámom Jupitera na Kapitole. Kapitolské múzeá, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

o mestské *palladium*. *Rex sacrorum* (kráľ obetník) bol patricij vyhradený archaickým úradom. Od republikánskej doby mal formálnu funkciu spojenú s náboženskými úkonmi štátneho kultu. Kolégium augurov (*augures*) malo za úlohu interpretovať božskú vôľu na základe znamení (*auspicia*). Znamená vysvetľovali na základe letu divých vtákov alebo zobania posvätných chovaných kurčiat a pod. Auspície sa uskutočňovali pri dôležitých udalostiach ako napr. zasadanie senátu, ľudové zhromaždenie, bitka a pod. Mali značne vyššiu autoritu než pôvodne etruskí veštcí – *haruspices*. Predpovedali na základe vnútorností obetovaných zvierat, bleskov alebo neobvyklých prírodných úkazov. Okrem nich existovalo v starovekom Ríme množstvo iných úradov zviazaných s kultom (*fetiales, fratres arvales, salii, luperci*). Chrám spravovali kňazi (*sacerdotes*), zamestnaní na plný alebo polovičný úväzok. Podliehal im personál zabezpečujúci fungovanie chrámu (strážca, sluha, pomocník pri obete a procesiách a pod.).

Rímske náboženstvo sa počas obdobia republiky vyznačovalo tradicionalizmom, udržiavajúcim vieru v staré agrárne božstvá, starobylé formy kultu a modlitby. Postupom času mnohé menšie božstvá upadli do zabudnutia a boli uctievané skôr formálne, predovšetkým na vidieku. Formalizmus a archaické zvyklosti dlho prežívali rovnako v náboženskej ako i právnej sfére. Dochádzalo k snahám o zabránenie prenikaniu gréckej kultúry i cudzích náboženských prvkov. Prijímanie nových kultov a ich nárast ale nebolo možné zamedziť. Koniec republiky znamenal zmenu formy štátneho zriadenia a istých náboženských tradícií. Obnovenie niektorých z nich bolo súčasťou Augustovho politického programu, snažiaceho sa zjednotiť spoločnosť a poukázať na dlhodobú tradíciu Ríma. Nastali tiež viaceré iné zmeny. Cisári si zabezpečili legitimitu vládnej moci v náboženskej sfére. Postupný vývoj cisárskeho kultu nesie mnohé znaky typické pre helenistický kult vládcu. Dôležitý význam nadobúda kult Romy a zbožštenie rôznych politických pojmov (*Concordia, Victoria, Spes*). K priamemu stotožneniu cisára s bohom (*dominus et deus*) dochádza až v 3. stor. po Kr. Práve odmietanie cisárskeho kultu bolo spočiatku jedným z hlavných dôvodov prenasledovania príslušníkov nového náboženstva, získavajúceho si čoraz väčšiu popularitu – kresťanstva.

Literatúra:

Alvar, J.: *Mystery Cults in the Roman Empire*. Leiden 2007.

Clifford A. (ed.): *Roman Religion*. Edinburgh 2003.

Ferguson, J.: *The Religions of the Roman Empire*. Ithaca 1970.

Gradel, I.: *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford 2002.

Hošek, R./Dostálová, R.: *Antická mystéria*. Praha 1997.

Markshies, Ch.: *Mezi dvěma světy. Dějiny antického křesťanství*. Praha 2005.

Anodos. *Studies of the Ancient World 6-7/2006-2007. Proceedings of the International Symposium Cult and Sanctuary through the Ages. From the Bronze Age to the Late Antiquity*. Trnava 2008.

Olexák, P. : *Neskorá antika a rané kresťanstvo*. Ružomberok 2010.

Raja, R./Rüpke, J. (eds.): *A companion to the archaeology of religion in the ancient world*. Chichester 2015.

Rousseau P. (ed.): *A Companion to Late Antiquity*. Malden 2009.

Rüpke, J. (ed.): *A Companion to Roman Religion*. Malden 2007.

Rüpke, J.: *Náboženství Římanu*. Praha 2007.

II.14 Ikonografia rímskych božstiev (*Erik Hrnčiarik*)

V počiatkoch si Rimania svojich bohov predstavovali ako vyššie bytosti tzv. *Numina* (neutrum), pri ktorých bolo ich pohlavie ako aj výzor úplne irelevantné. Cieľom ich náboženských obradov bolo udržiavať s nimi tzv. *pax deum/pax deorum*, čiže pomocou modlitieb alebo obetí s nimi nažívať v mieri a pokoji. Až pod vplyvom etruského náboženstva a intenzívnymi kontaktmi s gréckymi kolonistami na Apeninskom polostrove začali pôvodné božstvá stotožňovať s gréckymi, napodobňovať ich antropomorfnú podobu a do značnej miery ovplyvňovať aj ich ikonografiu. Vďaka svojim obchodným kontaktom, ale aj podmaňovaním nových území, postupne prijímali do svojho panteónu nové božstvá, prípadne pôvodných miestnych bohov synkretizovali (spojili) s ich rímskym ekvivalentom. Celkovo treba konštatovať, že rímske polyteistické náboženstvo poznalo nespočetné množstvo bohov a bôžikov, ktorí ovládali súkromný a verejný život, a preto nie je možné na tomto mieste opísať ikonografiu všetkých z nich. V nasledujúcej časti sa kladie dôraz len na najznámejšie a najčastejšie zobrazované božstvá.

Jupiter

Najvyšší rímsky boh, ktorý bol často označovaný ako Iuppiter Optimus Maximus (IOM). Jeho hlavnými atribútmi moci bol zväzok bleskov v ruke a pri nohách sediaci orol. On sám býva často spodobený ako sediaca postava na tróne. Jeho posvätným stromom bol dub, preto sa niekedy objavuje s korunou z dubových listov.

Juno

Ide o pomerne staré italské božstvo, ktoré tvorilo spolu s Jupiterom a Minervou, tzv. Kapitolskú trojicu. Najčastejšie je označovaná ako Iuno Regina. Na vyobrazeniach sa objavuje spolu s pávom, v jednej ruke máva dlhé žezlo a v druhej obetnú misku.

Minerva

Bola zvlášť obľúbená medzi Sabínmi, Etruskami a Latinmi. Spočiatku bola patrónkou remeselnej činnosti a tkáčstva. Neskôr aj spisovateľov a učiteľov. Od augustovských čias sa stala bohyňou rozumne vedenej vojny. Z ikonografického hľadiska sa Minerva výrazne podobá na grécku Aténu, preto býva znázornená v zbroji (prípadne s prehodenou kožou Gorgóny cez ramená a hrud'), na hlave máva prilbu a v ruke oštep.

Neptún

Spočiatku bol bohom tečúcej vody, prameňov a počasia avšak od 3. stor. pred Kr. postupne preberá atribúty gréckeho boha Poseidóna. Obyčajne je zobrazený s bradou, vo vlasoch má stužku a opiera sa o trojzubec. Často jazdí na voze, v ktorom sú zapriahnuté morské netvory (Tritóni) alebo kone. Objavuje sa aj sám, ako stojaci na pokojnom mori s delfínmi, alebo býva aj stvárnený s jednou nohou položenou na tzv. pororte (prednej časti lode).

Apolón

Jeho kult dosahoval svoj vrchol najmä za vlády Augusta, ktorý ho považoval za svojho osobného patróna. Stvárnňovali ho vždy s dokonalým telom a dlhými vlasmi, preto sa tiež považoval za symbol mladosti a ideálnej mladíckej krásy. Na druhej strane ho uctievali aj ako boha hudby, spevu, básní a pod. K jeho atribútom patrila trojnožka alebo kithara.

Venuša

V Itálii bola uctievaná ako bohyňa poľnohospodárstva, záhradkárstva a jari. Od 4. stor. pred Kr. však začala preberať atribúty Afrodity a tak sa stala patrónkou lásky, erotického vzplanutia a krásy. Pre Cézara a Augusta bola veľmi dôležitým nástrojom v ich politickej propagande, keďže obaja od nej odvádzali svoj pôvod (cez Enea). Zobrazuje sa ako krásna, polonahá, mladá dievčina (u Rimanov spodobovaná s Praxitelovou Afreditou), prípadne s delfínmi, dvoma holubicami, zrkadlom a pri nohách s Cupidom.

Mars

Jeden z hlavných bohov v Itálii, najmä v Ríme, ktorý bol neskôr stotožnený s gréckym bohom Áreom. Rímskeho Marsa Ultora predstavovali ako staršieho bradatého muža v pancieri s prilbou na hlave, opierajúceho sa o oštep. Niekedy držal v ruke štít alebo meč. Obyčajne ho sprevádza vlk, kohút alebo kôň.

Pluto

Bol bohom podsvetia, ale na rozdiel od Grécka ho Rimania častejšie uctievali spolu s jeho manželkou Proserminou. V spojitosti s podsvetím a posmrtným životom sa v Ríme skôr uctievali bohovia Dis, Orcus a Eubuleus. Pluto býva najčastejšie stvárňovaný ako unáša svoju manželku do podsvetia, prípadne tróniaci s rohom hojnosti.

Aesculapius

Podobne ako v Grécku aj v Ríme bol uctievaný ako boh liečiteľstva. Po tom ako bol jeho kult prenesený z Epidauru do Ríma, postavili mu na ostrove na rieke Tiber posvätný okrskok. Jeho druhým dôležitým kultovým centrom sa stal Pergamon. Aesculapius býval zobrazovaný ako starší bradatý muž, ktorý sa opiera o svoju palicu, okolo ktorej je ovitý had. Často ho sprevádza jeho dcéra Hygia (bohyňa zdravia).

Diana

V rímskej mytológii bola Diana bohyňou lovu, mesiaca, pôrodu a ochrankyňou žien a dievčat. Centrom jej kultu bol chrám na Aventine v Ríme.

Má podobu mladej ženy počas lovu, odetej v krátkom chitóne. Na nohách má obuté poľovnícke topánky a sprevádza ju jeleň. V ruke obyčajne drží luk a cez plecia má prehodený košík so šípami.

Janus

Bol rímskym bohom začiatku a konca. Patrí k najstarším bohom, a preto ani nemá ekvivalent v gréckej mytológii. Staršie zobrazenia ho ukazujú ako boha s dvoma tvármi (jedna sa pozerá dopredu a druhá dozadu). Neskôr sa jeho busty objavujú na tzv. dvojitych hermovkách, na ktorých je zobrazovaný namiesto Herma s Apolónom. Niekedy býva stvárnený ako boh, ktorý má v jednej ruke 300 a v druhej 65 kamienkov (ako symbol plynutia roka), prípadne drží kľúč/kľúče od „nebeskej brány“. Najznámejší chrám zasvätený tomuto božstvu stál na Rímskom fóre. Podľa zvyklostí bol vždy otvorený, keď Rimania viedli vojenské ťaženie a jeho brány sa uzavreli až keď zvíťazili.

Mater Magna (Kybelé)

Veľká matka alebo Božia matka bola v Ríme od roku 205/204 pred Kr. uctievaná ako Kybelé. V Ríme mala postavený chrám na Palatíne. Je zobrazovaná ako vysoká žena, ktorá nosí na hlave korunu v podobe mestských hradieb. Často býva obklopená Silénmi, Panmi a Satyrmi.



Obr. 104 Kapitolská Venuša.
Kapitolské múzeá, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 105 Mozaika stvárňujúca Oceana and Thetys. Zeugma Mosaic Museum, Gaziantep. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 106 Apolón hrajúci na kythare. Palatino ed Antiquarium Palatino, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Mater Matuta

Je v rímskej mytológii bohyňa svitu, pôrodu a rastu. Ide o staré božstvo, ktoré bolo neskôr spodobované s gréckou bohyňou Leukothea. Často je zobrazovaná ako sediaca bohyňa, ktorá drží v rukách dvoch novorodencov.

Merkúr

V Ríme bol jeho kult zavedený pravdepodobne okolo 495 pred Kr. Bol bohom hospodárskej prosperity, obchodu a ochranca obchodníkov. Takmer vždy je stvárnený s mešcom v pravej ruke. Okrem toho máva na hlave okrídlený klobúk, v ruke drží tzv. *caduceus* (žezlo s krídlami, okolo ktorého sú ovinuté dva hady), prípadne má okrídlenú obuv.

Saturnus

Patrí k pôvodným rímskym bohom. Je patrónom poľnohospodárstva, zberu úrody a času. Jeho chrám patrí k najstarším na Fore Romane. Je stvárňovaný ako starší tróniaci muž, často spolu s Cybelé ako mu podáva novo narodeného Jupitera.

Silvanus

Bol bohom, ktorý bol považovaný za ochranca pasienkov, lesov, pobreží a vinogradov. Býva podobne ako satyr alebo silén stvárnený s kozím telom, s vencom na hlave a v ruke s vinárskym nožom.

Bakchus/Liber Pater

Je rímsky boh vína a opojenia. Nebýva zobrazený jednotne. Občas sa objavuje ako mladý nahý muž, ktorý mal skôr jemné feminínne telo, alebo ako starý opitý bradatý muž, či ako triumfujúci boh na povoze vedenom levmi alebo tigami.

Tellus (Terra Mater)

Je uctievaná ako matka zeme, bohyňa zeme, plodnosti a úrody. Na rímskych pamiatkach je stvárňovaná ako matka s deťmi, spolu s rohom hojnosti alebo inými darmi, ktoré sú charakteristické pre konkrétnu oblasť/provinciu (napr. v Ríme býva s býkmi).

Victoria

Bola bohyňou víťazstva, ktorá sa v porovnaní s Gréckom oveľa častejšie objavuje v politickom a vojenskom kontexte ako symbol štátnej moci. Obyčajne je stvárnená ako letiaca ženská postava s krídlami, ktorá drží v ruke veniec alebo palmovú ratolesť.

Vulcanus

Je rímsky boh ohňa a kováčstva s kováčskym kladivom, kovadlinou a kliešťami. Na hlave máva charakteristickú filcovú čiapku alebo vavrínový veniec.

Fortuna

Bola bohyňou šťastia a osudu. Jej najznámejší chrám sa nachádzal v Paestrine, do ktorého chodili Rimania pre veštby. K jej atribútom patrila zemeguľa (glóbus) a námornícke kormidlo.



Obr. 107 Fortuna-Isis bola zrekonštruovaná ako cisárovná Faustina a oblečená ako bohyňa Ceres. Národné archeologické múzeum, Neapol. Foto: Erik Hrnčiarik.

Ceres

Ceres a jej dcéra Proserpina boli bohyne poľnohospodárstva a plodnosti. Centrom kultu Ceres bol chrám v Ríme postavený na úpätí Aventinu. Jej atribútmi bolo ovocie, fakľa, roh hojnosti a makovice. Ceres má často zapletené zlatožlté vlasy do vrkoča ako symbol upleteného venca z obilných klasov. Okrem svojej dcéry je často stvárnená v sprievode mravcov alebo ošípaných.

Literatúra:

Rüpke, J.: Pantheon. Geschichte der antiken Religionen. München 2016

Scheid, J.: An Introduction to Roman Religion. Edinburgh 2003.

Schilling, R.: Roman Gods. Roman and European Mythologies. Chicago 1992.

Simon, E.: Die Götter der Römer. München 1990.

II.15 Neskorá antika a počiatky kresťanstva (*Erik Hrnčiarik*)

V modernej historiografii sa pod pojmom neskorá antika označuje obdobie medzi antikou a včasným stredovekom v Stredomorí a Prednom Oriente. Za jej začiatok sa zvyčajne považuje vláda cisára Diokleciána, teda obdobie nasledujúce po roku 284 po Kr. Pri určení hornej časovej hranice nepadajú medzi odborníkmi zhoda. Na západe je preferovaný rok 476 po Kr., v ktorom zomrel posledný západorímsky cisár Romulus Augustus, prípadne vpád Longobardov v roku 568 po Kr. Na východe sa za koniec antiky skôr považuje 7. stor. po Kr., kedy začína rozsiahla arabská expanzia a jej útoky proti Východorímskej ríši. Ide teda o epochu, ktorá je poznačená pomalým miznutím pohanských kultov či tradícií a pretváraním grécko-rímskych foriem a tém do novovznikajúceho kresťanského umeleckého štýlu.

Vďaka rozsiahlym Diokleciánovým reformám v daňovom systéme, štátnej správe, armáde, mincovníctve sa podarilo obnoviť fungovanie Rímskej ríše na nasledujúcich niekoľko storočí. V reformnom trende po ňom pokračoval Konštantín Veľký, ktorý okrem iného presťahoval hlavné mesto ríše do novovybudovaného mesta Konštantínopolu (11. máj 330 po Kr.) Vďaka Milánskemu ediktu (správnejšie dohode) došlo v roku 313 po Kr. k zaručeniu slobody vierovyznania pre všetky náboženstvá v Rímskej ríši (medzi nimi aj kresťanstva). Po jeho smrti však došlo k niekoľkoročným bojom o nástupníctvo, ktoré ukončili vládu konštantínovskej dynastie nad Rimanmi. V roku 364 po Kr. preberá vládu cisár Valentinian I., spolu so svojím bratom Valensom na východe. Obdobie ich panovania bolo poznačené stabilizáciou situácie, pokiaľ niekedy v 70. rokoch 4. stor. po Kr. nezačalo tzv. sťahovanie národov a s ním spojené intenzívne nájazdy na hranice impéria. Počas jedného z nich, v roku 378 po Kr., padol vo významnej bitke pri Hadrianopole cisár Valens. Za jeho nasledovníka vo východnej časti ríše bol vyhlásený hispánsky generál Theodósius Veľký, ktorý sa považuje za posledného vládcu nad oboma časťami ríše. V nadväznosti na niekoľko udalostí, došlo v roku 395 po Kr. k jej rozpadu a vznikli dve samostatné ríše. Východorímsku ríšu sa podarilo stabilizovať a existovala až do roku 1453. Západorímska ríša bola niekoľkokrát atakovaná, samotné mesto Rím bolo dokonca vyplienené, a ríša v roku 476 po Kr. nakoniec úplne zaniká.

Kresťanská archeológia

Je vedná disciplína, ktorá sa v prevažnej miere zaoberá materiálным a kultúrnym dedičstvom kresťanov od narodenia Ježiša Krista až po 6. stor. po Kr. Jej hlavným cieľom je skúmať a poznávať hmotné pamiatky od architektúry, fresiek, liturgických predmetov až po nástroje každodennej potreby, a na ich základe rekonštruovať všetky oblasti života a kultúry v neskorej antike.

Pri svojom výskume sa kresťanská archeológia opiera o písomné a archeologické pramene. Za najdôležitejší písomný prameň považuje Sväté Písmo – Nový zákon, zahrňujúci 4 evanjeliá, skutky apoštolov, 21 apoštolských listov a zjavenia. Nemenej dôležitými prameňmi sú starokresťanské spisy



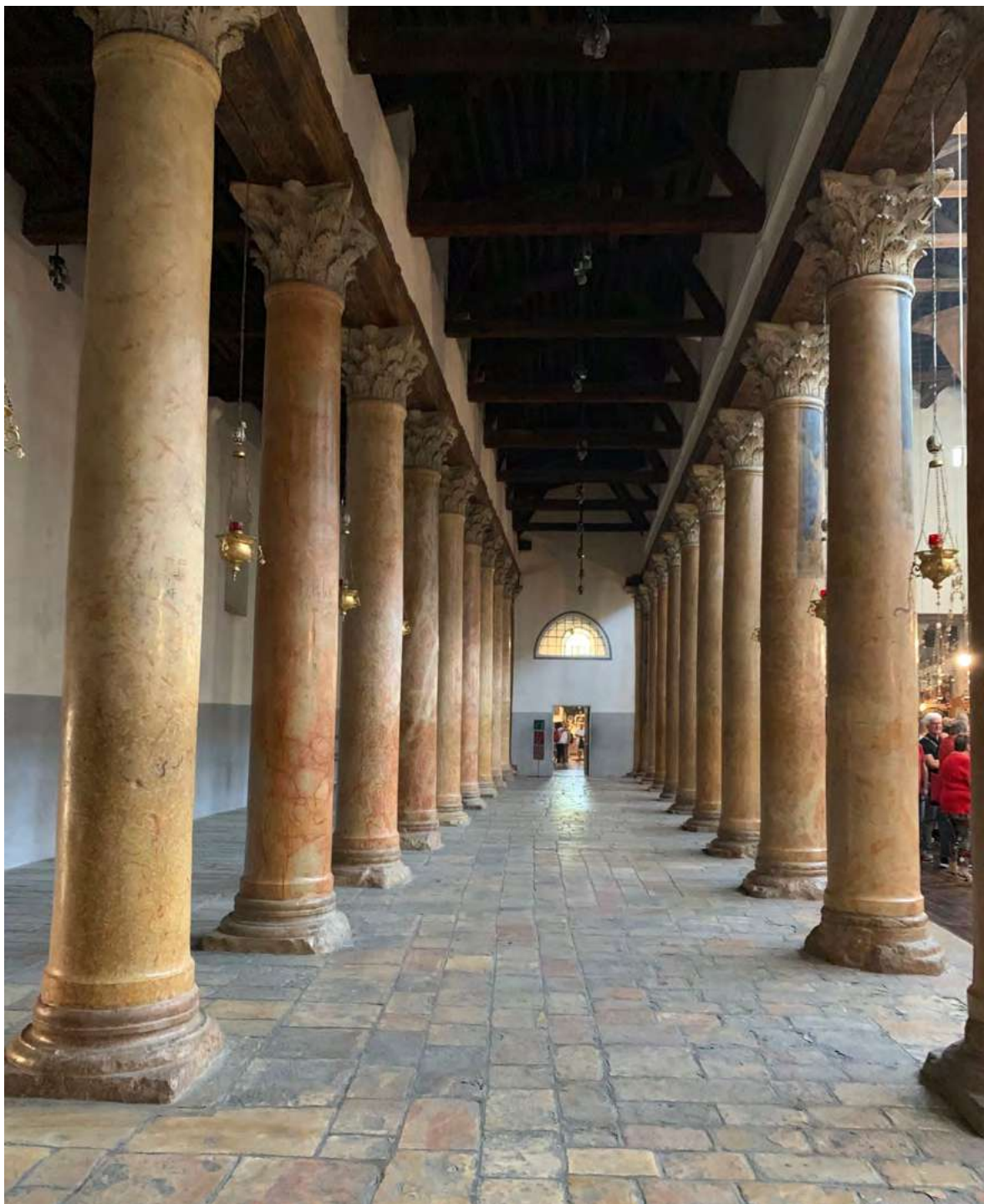
Obr. 108 Neskoroantická luxusná keramika so znázornením kríža. Rímske archeologické múzeum, Muzeum krypta Balbi, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

cirkevných otcov (*patres*), obrancov viery (*apologétov*), kresťanských učencov (napr. Klémens, Origenes z Alexandrie), zoznamy mučeníkov (*Calendaria*) a martýrov, korešpondencia medzi jednotlivými cirkevnými spoločenstvami, záznamy zo synod a pod. Dôležitým prameňom sú v neposlednom rade aj texty, ktoré sa nedostali do biblie (tzv. *Apokryfy*). K archeologickým prameňom, ktoré prinášajú bohaté informácie o živote v neskornej antike patria fresky, mozaiky, sarkofágy, liturgické predmety, textilie (zachované najmä zo severnej Afriky), relikviáre, architektonické zvyšky (nad i pod zemou) a pod.

Kresťanstvo

Už obdobie vojenských cisárov bolo úzko späté so zvýšeným záujmom o nové mystériové kulty a náboženstvá (uctievanie Veľkej Matky, Isis, Mitru, a pod.) a s tým spojený rýchly nárast ich prívržencov. Aj napriek tomu, že boli od začiatku svojho vzniku (prvá polovica 1. stor. po Kr.) prívrženci kresťanstva prenasledovaní, rozrastala sa táto galilejská odnož judaizmu do celej Rímskej ríše pomerne rýchlo. Nakoniec sa za vlády Theodósia Veľkého stala štátnym náboženstvom. Svoje pomenovanie dostalo od svojho zakladateľa Ježiša Krista t.j. kresťanstvo (grécky *χριστιανισμός*). Ako prvý toto označenie použil vo svojich listoch sýrsky biskup Ignác z Antiochie (106 po Kr.). Najväčšia zásluha na rozšírení kresťanstva v Rímskej ríši sa pripisuje apoštolom (učeníci Ježiša Krista), ktorí podnikali tzv. apoštolské cesty nielen do všetkých provincií, ale aj mimo nich. Dôležitú úlohu pri usporiadaní vzťahov vo vnútri cirkvi, ako aj vytváraní základov kresťanského učenia zohrávali sv. Peter a sv. Pavol z Tarzu.

Kristianizácia prebiehala počas prvých troch storočí po Kr. v rôznej intenzite. Striedali sa obdobia, kedy bolo kresťanstvo tolerované s obdobiami prenasledovania jeho prívržencov. Po prijatí tzv. Milánskeho ediktu a vďaka pozitívnemu vzťahu cisára Konštantína Veľkého ku kresťanom sa postupne stávalo preferovaným náboženstvom v ríši, čo mu umožňovalo výrazne zasahovať do cirkevných záležitostí (napr. zvolávanie koncilov). Pohanské kulty sa však až do vlády Theodósia Veľkého naďalej udržiavali nielen na vidieku (vidiek – lat. *pagus*, odtiaľto *paganus* – pohan), ale aj medzi intelektuálmi (ďalej fungovali filozofické školy v Malej Ázii, Grécku). Až v roku 391 (na východe) a 392 po Kr.



Obr. 109 Včasnokresťanská bazilika Narodenia pána v Betleheme. Foto: Erik Hrnčiarik.

(v celej ríši) bolo definitívne zakázané vykonávanie všetkých nekresťanských kultov. Po rozpade Rímskej ríše sa kresťanstvo na východe vyvíja vo väčšej integrite so štátnou mocou. Centrom sa stáva Konštantínopol a jeho patriarcha bol viac závislý od cisára. Vzhľadom na politickú situáciu (najmä nájazdy barbarov) sa v Západorímskej ríši rozvíja kresťanstvo nezávislejšie od štátu a rímski pápeži si zachovávajú väčšiu mieru samostatnosti. Tento fakt odráža aj skutočnosť, že kým sa na východe v nasledujúcom období považuje za vedúcu postavu cisár Justinián I., na západe to bol pápež Lev I.

Architektúra

Počas prvých troch storočí po Kr. neboli definované žiadne pravidlá aký majú mať kresťanské stavby vzhľad, a ktoré prvky by mali obsahovať. Situácia sa zmenila po prijatí Milánskeho ediktu, keď vznikla potreba začať s masívnou výstavbou vhodných svätýň na stretávanie sa väčšieho množstva ľudí. Vzhľadom na to, že najmä sakrálna architektúra v prvých storočiach po Kr. úplne absentovala, siahali kresťanskí architekti po antických predlohách. Nešlo však o ich mechanické preberanie, ale o úpravu formy pre ich vlastné potreby. Pre tieto účely bolo nutné zdefinovať architektúru chrámov-kostolov a krstiteľníc – *baptistérií*.

Prvoradou úlohou architektov bolo vytvoriť priestor na zhromaždenie ľudí počas bohoslužieb. Antický chrám bol pre tento účel nevhodný, keďže jeho interiér neslúžil ako zhromaždisko pre masu ľudí, ale len pre kňazov.

Prví kresťania sa stretávali prevažne v súkromných domoch alebo na pohrebiskách. Išlo však o menšie skupiny ľudí, ktoré sa často zmesili okolo bohoslužobného oltára (menzy) do jednej menšej miestnosti. V 1. stor. po Kr. označuje sv. Pavol takéto skupiny veriacich ako spoločenstvo – *ecclesia*. Ale už okolo roku 200 po Kr. sa pod týmto pomenovaním označuje aj samotný priestor – modlitebňa. Vo včasnokresťanskom období sa pre kostol používa častejšie pomenovanie boží dom – *Domus Dei* (gr. *Kyriake oikia*, z toho nemecké Kirche), či *Basilica dominica* (vychádzajúca z typu stavby alebo symbolu trónnej kráľovskej/cisárskej sály ešte z čias cisára Domiciána – Aula Regia).

Kostoly: Najstaršie dochované „domáce kostoly“ (Dura Europos a Qirqbiza v Sýrii) kopírujú architektúru klasického rímskeho súkromného domu: vstup cez predsieň do átria, z ktorého sa vchádza do jedálne pre bohoslužby a baptistéria s vodou na krst. Od 4. stor. po Kr. sa začína považovať kostol nielen za miesto zhromažďovania ľudí, ale aj za sídlo samotného Boha. Preto dochádza v jeho koncepcii k rozšíreniu a zviditeľneniu miesta pre bohoslužby, teda k postupnému budovaniu oltára, ako aj k zväčšeniu kapacity pre ľudí. Formu kostolov výrazne ovplyvnila výstavba bazilik v Jeruzaleme a v Ríme (napr. Lateránska bazilika, chrám sv. Petra a pod.), pri ktorých navrhoval a schvaľoval plány samotný Konštantín Veľký. Ako vhodná architektonická predloha bola zvolená bazilika (pôvodne profánna stavba pre potreby obchodovania a súdnictva) s obdĺžnikovým pôdorysom, najvyššou a najširšou strednou loďou a ďalšími postrannými loďami, ktoré boli navzájom od seba oddelené stĺpmi. Od 4. stor. po Kr. mali buď centrálny pôdorys (dlhá sála s postrannými oratóriami) alebo tvar kríža. Z pôvodného usporiadania rímskeho domu sa v kostoloch zachovalo štvorcové nádvorie s portikom a predsieňou (v tomto priestore sa mohli zdržiavať aj neveriaci). Obyčajne bolo k bazilike pristavané zo západnej strany. Neskôr dochádza v rámci baziliky ešte k oddeleniu priestoru pre klérus a pre veriacich. Iný typ včasnokresťanských chrámov vychádzal z pôdorysu Baziliky božieho hrobu v Jeruzaleme. Ide o oktogonálny, centrálny priestor s ochodzou a bočnými apsidami, ktorý bol často zakrytý kupolou (napr. Santa Constanza v Ríme).

Baptistéria: Dôležitou podmienkou pre začlenenie človeka do cirkvi bolo prijatie sviatosti krstu, ktorý sa v počiatočných dňoch odohrával ponorením sa do rieky alebo prameňa. Neskôr boli na tento účel stavané špeciálne stavby *baptistériá* (lat. *baptismus*, *baptisma* – gr. *baptosmos*, *batisma* – krst, umytie), označované aj ako *lavacrum*, *piscina*, *nymphaeum*. Baptistérium stálo vždy samostatne, len zriedkakedy bolo prepojené s bazilikou. Vo včasnokresťanskom období sa baptistérium mohlo postaviť len pri kostoloch, v ktorých sídlil biskup (bolo teda indikátorom tzv. biskupských bazilik). Z architektonického hľadiska boli prvé typy odvodené od tvaru frigidária v rímskych kúpeľoch. Obyčajne bolo kruhového pôdorysu, ale objavujú sa aj baptistériá v tvare štvorca, osemuholníka a pod. V strede tejto stavby bola vždy jedna centrálna



Obr. 110 Averz a reverz mince cisárov Constantinus I. (306-337) a Constantius II. (337-361) pre Helenu nájdenej v Podunajských Biskupiciach. Foto: Tomáš Kolon.



Obr. 111 Náhrobný kameň so včasnokresťanskou symbolikou. Diokleciánove kúpele, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 112 Mozaiková výzdoba v Kostole Santa Constanza v Ríme. Foto: Erik Hrnčiarik.

miestnosť, v ktorej sa nachádzala nádrž s vodou (kruhovú, osemuholníkovú, v tvare kríža). Jedno z najstarších doložených baptistérií sa napríklad nachádza v už v spomínanom „domácom kostole“ v Dura Europos, no dochované sú na území celej Rímskej ríše (napr. vedľa katedrály St. Leonce vo francúzskom Fréjus alebo v talianskej Ravene).

Včasnokresťanské symboly a motívy

V predkonštantínovskom období využívali raní kresťania množstvo skrytých symbolov a motívov, pomocou ktorých sa nielen navzájom identifikovali, ale mnohé z nich mali aj hlboký význam, často spojený s odkazom vo Sv. Písme. Medzi najčastejšie používané patria:

Baránok – symbol nevinnosti a čistoty.

Holubica – symbol Ducha svätého. Holubica samostatne alebo s ratolesťou sa používala aj ako symbol nádeje na nový život.

Christogram – Symbol, ktorý vznikol z počiatočných dvoch písmen mena Kristus (ΧΡΙΣΤΟΣ, - Christos): gréckeho Chi a Rho. Reprezentuje Krista a Kresťanstvo.

Kotva – na hrobe bola symbolom nádeje, ktorú nájde zomrelý u Boha. Taktiež pripomína kríž.

Lod' – obraz ľudského života a života Kristovej cirkvi.

Palmová ratolesť – symbol mučeníctva.

Páv – znak nesmrteľnosti a zmŕtvychvstania.

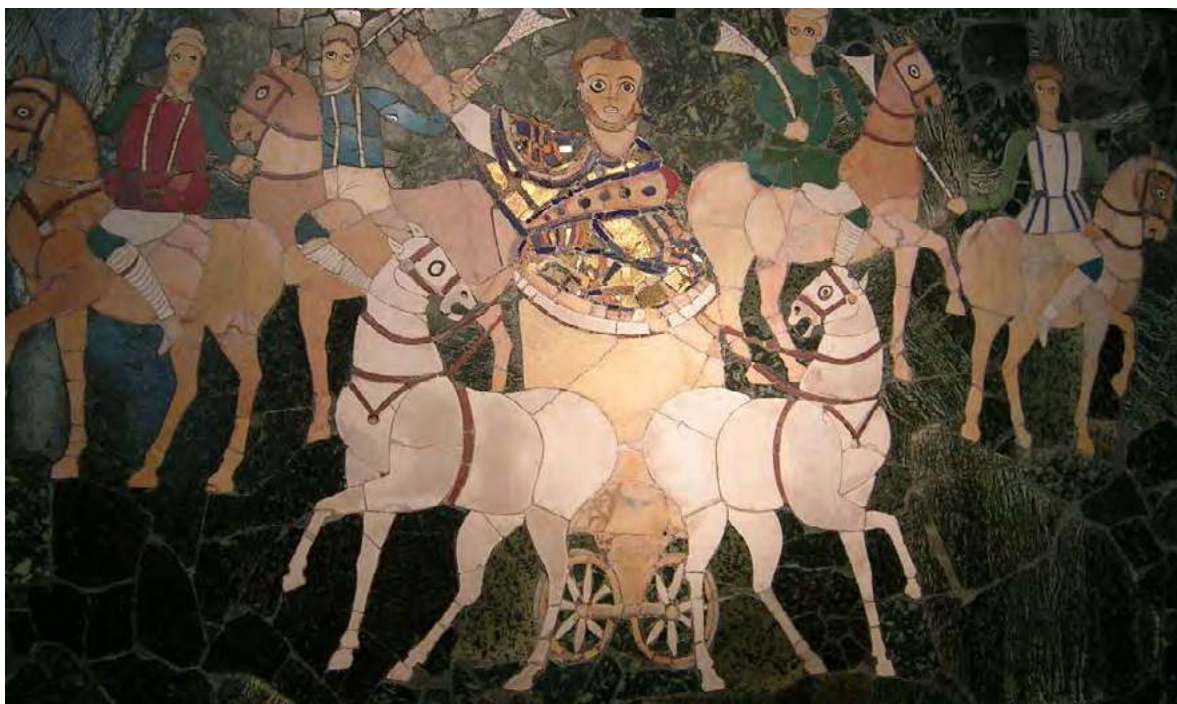
Pelikán – symbolizuje Ježiša Krista.

Ryba – Grécke slovo ΙΧΘΥΣ - ΙΧΘΥΣ (ryba) sa skladá z počiatočných písmen slovného spojenia: Ježiš Kristus, Boží syn, Spasiteľ (Ιησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ). Symbol ryby sa používal ako jeden z hlavných znakov na identifikáciu kresťanov a na označenie miest, na ktorých sa spoločne stretávali.

Ryba a kôš s chlebmi – symboly eucharistickej prítomnosti Krista.

Rybolov – symbolizuje hlásanie evanjelia a krst.

Stromy – symbol raja a blaženosti.



Obr. 113 *Opus sectile* so zobrazením triumfálneho sprievodu cisára. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Rím. Foto: Erik Hrnčiarik.

Mnohé motívy však prví kresťania preberali aj z „pohanskej“ symboliky či ikonografie. Tak sa v ich umeleckých prejavoch objavuje Kristus ako Orfeus (ktorý sa tiež napríklad vrátil zo záhrobia), ako dobrý pastier nesúci na svojich pleciach baránka, ako Helios alebo Panna Mária s malým Ježišom ako Isis s malým Hórom a pod.

Včasnokresťanské umenie

Prvé pamiatky kresťanského umenia sa začínajú objavovať pomerne neskoro (až na konci 2. a v priebehu 3. stor. po Kr.). Pripisuje sa to rôznym faktorom, či už asketickému životu prvých kresťanov (silne ovplyvnenému neoplatonistickou filozofiou), striktnému dodržiavaniu desiatich božích prikázaní (najmä prvému z nich) alebo aj faktu, že kresťanstvo bolo náboženstvom širokých, chudobných mas, a teda nemalo na zhotovovanie umeleckých diel dostatok financií. Rané kresťanské umenie používalo tie isté formy a štýl ako rímske, čo spôsobuje, že ho je veľmi ťažké jednoznačne odlíšiť od „pohanského“. S prvými vyobrazeniami kresťanskej tematiky sa stretávame na freskách, mozaikách, v reliéfnom umení (sarkofágy, rezba v slonovine), sochárstve a v drobnom úžitkovom umení. V predkonštantínovskom období prevláda skôr skrytá symbolika, ktorá je zakomponovaná vo výzdobe prevažne osobných predmetov alebo v rámci funerálneho kontextu (napr. použitie christogramu na náhrobných kameňoch). Zhruba v 3. stor. po Kr. sa v bohatších kresťanských rodinách začína v širšej miere používať kresťanská symbolika, ktorá sa stala základným prvkom pri kreovaní novej formy umenia. K markantnej zmene umenia dochádza po prijatí Milánskeho ediktu. Avšak podobne ako v iných oblastiach, aj v umení vidieť spočiatku tendenciu preberať pohanské motívy a prispôbovať ich vlastným predstavám. Napríklad najstaršie znázornenie Ježiša Krista pochádza až z tohto obdobia (4. stor. po Kr.) a jeho ikonografia je takmer identická s Apolónom. Na druhej strane vznikajú úplne nové ikonografické motívy vychádzajúce z potreby znázorniť nielen Biblické témy, ale aj život a skutky kresťanských mučeníkov.

Mozaiky: V neskorej antike dochádza k opätovnému využitiu mozaikového umenia na dekoráciu stien a stropov. Jeden z najvčasnejších príkladov pochádza z hrobu Juliovcov na pohrebisku vo Vatikáne (koniec 3. stor. po Kr.). Použitá ikonografia Ježiša jazdiaceho na kvadrige je síce silne ovplyvnená pohanským kultom Slnka, ale v kombinácii s nápisom, použitím dekorácie v podobe viniča symbolizuje nádej v zmŕtvychvstanie pochovaného. Už v cisárskom období je použitie mozaiky indikátorom bohatstva a luxusu, ktorý si mohli dovoliť len majetnejší Rimania. Je teda zrejmé, že sa po zrovnoprávnení kresťanstva začínajú objavovať v chrámoch ako symbol úcty a zdôraznenia dôležitosti obety odohrávajúcej sa na oltári. Z tohto dôvodu sa používali na dekoráciu apsid a tzv. víťazných oblúkov. Ojedinele sa objavujú aj vo vedľajších kaplnkách alebo na stenách stredných lodí v bazilikách. Z motívov dominujú najmä zobrazenia Ježiša (*Christos Pantokrator*), motívy z Biblie – najmä Nového zákona, no objavujú sa aj výjavy zo života cirkvi (napr. Mozaika v Santa Maria Maggiore so zobrazením zasadnutia synody), alebo len jednoduché florálne motívy a pod. Do dnešných čias sa z najstarších mozaík zachovali len niektoré (vyskytujú sa aj v hrobkách napr. Mauzóleum Santa Costanza na Via Nomentana v Ríme), ale s určitou zdobili steny chrámu sv. Petra, Lateránskej Baziliky a pod. Popri dekorácii stien sa mozaiková výzdoba naďalej používala na podlahách súkromných, sakrálnych stavieb (napr. Chrám narodenia v Betleheme) a funerálnych stavieb (napr. Edessa – Şanlıurfa v Turecku). Osobitné miesto v rámci neskoroantického mozaikového umenia majú nálezy tzv. *opus sectile* stvárňujúce napr. triumfálny sprievod Konštantína Veľkého, alebo panel zobrazujúci mladíka z Porta Marina z Ostii.

Fresky: Najstaršie zachované kresťanské maľby pochádzajú z „domáceho kostola“ v Dura Europos (230-256 po Kr.). Ide v podstate o dekoráciu stien, na ktorých sú výjavy z Biblie (Starý zákon) alebo Ježiša Krista ako dobrého pastiera. Aj v Ríme bolo objavených niekoľko dekorácií stien (vila neďaleko Katakomb San Sebastiano, fresky pod Lateránskou bazilikou) s pomerne neutrálnymi výjavmi, ktoré možno interpretovať aj ako pohanské, ale už aj ako včasnokresťanské. Avšak niekoľko stoviek príkladov včasnokresťanských fresiek pochádza najmä z hrobov, rodinných hrobiek a katakomb na predmestí Ríma. Mnohé z nich sú dekorované len jednoduchými symbolmi, ale je zachovaných niekoľko figurálnych scén, ktoré zobrazujú buď modliace sa ženské a mužské postavy, prípadne výjavy starozákonné alebo kresťanské. Aj v tomto prípade badať najväčší rozmach kresťanského funerálneho



Obr. 114 Freska s Ježišom ako dobrým pastierom z Domitilíných katakomb (prevzaté z https://www.wikiwand.com/sk/R%C3%ADmske_katakomy).



Obr. 115 Včasnokresťanský sarkofág, Vatikánske múzeum. Foto: Erik Hrnčiarik.

freskového maliarstva po roku 313 po Kr. Nespočetné množstvo pamiatok z tohto obdobia sa nachádza v katakombách nielen v Ríme, ale aj v Neapole, Palerme, Syrakúzach, na Malte, ba dokonca aj mimo územia dnešného Talianska, napr. v Nemecku, Rakúsku, Maďarsku, Grécku, Španielsku a pod.

Sarkofágy: Osobitné miesto medzi pamiatkami včasnokresťanského umenia patrí reliéfnemu umeniu reprezentovanému rezbou v slonovine (napr. pyxidy, diptychy) a sarkofágmi. Od polovice 4. stor. po Kr. sa na ich povrchu, popri tradičných „pohanských“ témach, začínajú objavovať scény s výjavmi zo Starého a Nového zákona. Približne od roku 400 po Kr. dosahuje svoj vrchol dielňa pracujúca priamo v Ríme. Podobne ako tomu bolo v iných oblastiach, aj pri sarkofágoch siahajú umelci po starších ikonografických predlohách, ktoré prispôbujú novej situácii. Na ich povrchu vystriedali pásy s príbehmi z mytológie i celé scény zo Starého a Nového zákona. Napríklad na sarkofágu Iunia Bassa z Vatikánu (359 po Kr.) je niekoľko scén, či už Adam a Eva, zajatie Krista, Tróniaci Kristus a pod. Ich kompozícia však pripomína tradičné predlohy, napr. príchod Ježiša do Jeruzalema je zobrazený ako cisársky sprievod počas triumfálnej slávnosti a pod. Čoskoro sa však pre včasnokresťanské sarkofágy vyvinul osobitý štýl rozloženia jednotlivých vyobrazení, ktoré boli často orámované a usporiadané do dvoch pásov umiestnených nad sebou. Aj napriek tomu, že sa do dnešných čias zachovalo veľké množstvo včasnokresťanských sarkofágov je potrebné upozorniť, že si ich mohli dovoliť len predstavitelia strednej a vyššej vrstvy spoločnosti. Ostatní kresťania boli aj naďalej pochovávaní len jednoducho zabalení do plachty s minimálnym množstvom hrobových prídavkov. V tejto súvislosti je potrebné spomenúť aj produkciu luxusných sarkofágov z porfýru, z ktorých sa napríklad zachovali dva, a to sarkofág sv. Heleny a dcéry Konštantína Veľkého Constanzy vo Vatikáne.

Literatúra:

Babic, M.: Kresťanská antika. Náboženské prostredie v Rímskej ríši v období vzniku kresťanstva. In: Novotná, M. (ed.): Dejiny a kultúra antického Grécka a Ríma. Bratislava 2006, s. 533-563.

Babic, M.: Od antiky k stredoveku. Dejiny neskorého rímskeho cisárstva medzi rokmi 284-476. Brno 2009.

Beckwith, J.: Early Christian and Byzantine Art. Yale 1979.

Caraher, W. R./Davis, T. W./Pettegrew, D. K. (eds.): The Oxford Handbook of Early Christian Archaeology. Oxford 2019.

Deckers, J. G.: Die frühchristliche und byzantinische Kunst. München 2007.

Grabar, A.: Beginnings of Christian Art. London 1967.

Hugh, W./Frend, C.: The Archaeology of Early Christianity. A History. London 1996.

Koch, G.: Frühchristliche Kunst. Eine Einführung. Kohlhammer 1995.

Sörries, R.: Spätantike und frühchristliche Kunst. Eine Einführung in die Christliche Archäologie. Stuttgart 2013.

II.16 Zbierkové fondy, múzeá, archeologické parky (Erik Hrnčiarik)

Prevažná časť reliktov rímskeho umenia je prezentovaná v zbierkových fondoch, múzeách a archeologických parkoch na území samotného mesta Rím. Najväčšie množstvo nálezov vystavuje Rímske národné múzeum sídliace v niekoľkých budovách. V Palazzo Massimo alle Terme sú napríklad vystavené imperiálne insígnie cisára Maxentia, v Palazzo Altemps zasa tzv. Veľký sarkofág zo zbierok rodiny Ludovisi, v priestoroch zaniknutých Diokleciánových kúpeľov je uložená celá kolekcia epigrafických nálezov a v Antiquarium del Palatino sa napríklad nachádza terakotová výzdoba



Obr. 116 Farneský býk. Národné archeologické múzeum, Neapol. Foto: Erik Hrnčiarik.



Obr. 117 Pont du Gard, Francúzsko. Foto: Erik Hrnčiarik.

z Apolónovho chrámu na Palatíne. Z ďalších múzeí v Ríme nemožno opomenúť Kapitolské múzeá s bohatou zbierkou rímskych portrétov. Museum Centrale Montemartini, v ktorom sú inštalované antické sochy v priestoroch zaniknutej elektrárne. Museo della Civiltà Romana (EUR) s odliatkami reliéfu z Trajánovho stĺpu a Museo delle Mura, v ktorom možno vidieť všetky stavebné fázy rímskej fortifikácie. Množstvo múzeí sídli priamo v zachovalých rímskych stavbách alebo archeologických parkoch. Najznámejšie je Koloseum, potom Fórum Romanum, Crypta Balbi, Trajánovo fórum a tržnica, Museo dell'Ara Pacis, Carakalove kúpele, a pod.

Osobitné miesto medzi rímskymi múzeami majú Vatikánske múzeá, ktoré medzi svojimi zbierkami uchovávajú napríklad reliéfne zdobenú bázu zo stĺpa Antonina Pia, Augustovu sochu od Prima porty, sarkofág sv. Heleny alebo 13 metrov širokú porfýrovú nádobu na vodu v strede tzv. Sala Rotonda. Okrem muzeálnej expozície patria do kompetencií Vatikánskych múzeí aj dve sprístupnené podzemné pohrebiská (jedno priamo pod chrámom sv. Petra). Zvyšky pôvodnej včasnokresťanskej baziliky vystavanej Konštantínom Veľkým možno navštíviť pri obhliadke Vatikánskych krypt.

Takmer každé talianske mesto alebo región spravuje aspoň jeden archeologický park či múzeum. Napríklad na pobreží neapolského zálivu sa nachádzajú zvyšky zasypaných miest v Pompejách, Herculaneu, vila v Stabii alebo zaniknutý kúpeľný komplex v Baiae. Jednu z najväčších zbierok so zameraním na rímske umenie mimo (mesta) Ríma spravuje Národné archeologické múzeum v Neapole. V jeho priestoroch možno vidieť tzv. Alexandrovu mozaiku, freskovú výzdobu z Pompejí, monumentálnu sochu Hercula či súsošie býka zo zbierok Farnese.

Z ďalších významných archeologických lokalít a nálezov z Talianska nemožno nespomenúť chrám Fortuny Primigenie v Palestrine, kde je vystavená známa Nílska mozaika, amfiteáter vo Verone, Súsošie tetrachov na bazilike sv. Marka v Benátkach, víťazný oblúk v Benevente, archeologický park v Ostii alebo neskoroantické stavby v Ravenne.

Keďže sa Rímska ríša rozprestierala na väčšine územia dnešnej Európy, Malej Ázie, severnej Afriky a celom Stredomorí, pozostatky rímskeho umenia je možné vidieť na mnohých miestach „in situ“. V Portugalsku je to napríklad Chrám bohyně Diany v Évore, v Španielsku divadlo v Meride, vo



Obr. 118 Archeologický park v Efeze, v pozadí Celsova knižnica, Turecko. Foto: Erik Hrnčiarik.

Francúzsku víťazný oblúk v Orange alebo Pont du Gard neďaleko Uzès, v Nemecku Aula Palatina v Trieri, v Rakúsku rímsky kameňolom v St. Margarethen, vo Švajčiarsku most vo Verzascatal, v Maďarsku zvyšky včasnokresťanských bazilík v Pécsi (Sopianae), *Tabula Traiana* v Srbsku, Hadrianova knižnica v Aténach, Chrám Diany v albánskej Apolonii (neďaleko dediny Vlora) a pod. Z väčších archeologických parkov mimo Európy možno spomenúť Archeologický park v Efeze (Turecko), v Baalbeku (Sýria), Petre (Jordánsku), Dougga (Tunisko) alebo Leptis Magna (Lýbia) a pod.

Významné pamiatky rímskeho umenia sú dnes uložené v mnohých svetových múzeách, kde patria k najdôležitejším z vystavených exemplárov. V Britskom múzeu je napríklad uložená Augustova busta z Meroë, v parížskom Musée du Louvre sa nachádza strieborný poklad z Boscoreale, v berlínskom Altes Museum je uložený drevený medailón s vyobrazením rodiny Septimia Severa, vo viedenskom Umelecko-historickom múzeu (Kunsthistorisches Museum) si zasa možno okrem iného prezrieť tzv. Gemu Augustea, a pod. Z mimoeurópskych nemožno opomenúť množstvo novovzniknutých múzeí na území Turecka, spomedzi ktorých k jedným z najväčších múzeí patrí Zeugma Mosaic Museum v Gaziantepe alebo Archeologické múzeum v Istanbule.

Autori:

Mgr. Miroslava Daňová, PhD.

Katedra klasickej archeológie, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, SK-918 43 Trnava
miroslava.danova@truni.sk

Mgr. Andrea Ďurianová, PhD.

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

doc. Dr. phil. Erik Hrnčiarik

Katedra klasickej archeológie, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, SK-918 43 Trnava
erik.hrnciarik@truni.sk

Mgr. Tomáš Kolon, PhD.

Katedra klasickej archeológie, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, SK-918 43 Trnava
tomas.kolon@truni.sk

Mgr. Lucia Nováková, PhD.

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

Úvod do štúdia klasickej archeológie III.

Vysokoškolská učebnica

1. vydanie

Editori

prof. PhDr. Klára Kuzmová, CSc.

Dr. h. c., prof. PhDr. Mária Novotná, DrSc., emeritná profesorka

Recenzenti

prof. Jozef Bujna, CSc. (UKF Nitra)

doc. Mgr. Marek Babic, PhD. (KU Ružomberok)

Vydavateľ:

Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Hornopotočná 23, SK-918 43 Trnava

klasarch@truni.sk, <http://klasarch.truni.sk/>

© M. Daňová, A. Ďurianová, E. Hrnčiarik, T. Kolon, K. Kuzmová, L. Nováková,
M. Novotná, 2020

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2020

ISBN 978-80-568-0344-8



9 788056 803448