

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Vizuální reprezentace thébského kultu Kabeirů

Visual representation of the Theban cult of Kabeiroi

Tobiáš Kolmačka

Vedoucí: doc. Mgr. Radek Chlup PhD.
Obor: Klasická archeologie – Religionistika
Rok odevzdání: 2015

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděkoval panu doc. Chlupovi za vstřícnost, cenné připomínky a neochvějnou trpělivost. Dále též celé rodině, zvláště Tereze, za podporu.

Prohlášení o původnosti práce:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Tobiáš Kolmačka

Abstrakt:

Tato práce si klade za cíl vysvětlit význam specifické keramiky, tzv. kabeirské (*Kabeiric ware*), pro mysterijní kult Kabeirů ve svatyni nedaleko boiótských Théb. Po představení celkového kontextu řeckých mystérií se práce zaměří zejména na její komický aspekt, který je pro kabeirskou keramiku jakožto typ signifikantní, a s pomocí teorie opakování Ann Steiner a teorií vtipu Mary Douglas interpretuje úlohu komična v kabeirském kultu. Práce vychází zejména z archeologických pramenů, zvláště nálezů keramiky z dané lokality, ale též ostatních votivních darů a staveb. Kvůli specifickému vývoji keramiky, na které v pozdějších obdobích převažují pouze florální motivy, se práce omezí na období přibližně do roku 300 př. Kr.

Klíčová slova:

řecké náboženství, řecké vázové malířství, řecké umění, boiótské vázy, antická mystéria, řecká mystéria, rituály a obřady – starověké Řecko, náboženské kultury – starověké Řecko, antická náboženství, interpretace uměleckého díla

Abstract:

The aim of this work is to explain the meaning of specific type of vases, so called „Kabeiric ware“, for mystery cult of Kabeiroi, which took place at the shrine next to Boeotian Thebes. At first the work introduces a context of Greek mystery cults, then it aims at a significant comic aspect of the ware, in the last section the work interprets the role of comedy in Kabeiric cult using Ann Steiner's „Repetition theory“ and Mary Douglas' joke theory. The work is based mainly on archaeological sources, especially local vases, but also on other votive offerings and remains of buildings. The work is limited to the period before 300 BC because of specific evolution of Kabeiric ware, since in the later period floral motifs are preferred.

Key words:

Greek religion, Greek vase painting, Greek art, Boeotian vases, ancient mystery cults, Greek mystery cults, rituals and cults – ancient Greece, religious cults – ancient Greece, ancient religions, artwork interpretation

Obsah

1 Úvod.....	6
1.1 Slovo úvodem.....	6
1.2 Přehled dosavadního bádání.....	6
1.2.1 Archeologické nálezy.....	6
1.2.2 Interpretace keramiky.....	7
1.2.3 Řecké náboženství.....	7
1.2.4 Antropologické práce.....	8
2 Řecká mystéria.....	8
3 Kabeirové.....	9
4 Kabeirové v Thébách.....	10
4.1 Písemné prameny.....	10
4.2 Svatyně.....	11
4.2.1 Stavební vývoj.....	12
4.2.2 Význam jednotlivých částí svatyně pro identifikaci kultu.....	13
4.3 Archeologické nálezy – drobné předměty.....	14
4.3.1 Kost.....	14
4.3.2 Sklo.....	15
4.3.3 Bronz.....	15
4.3.4 Terakota.....	16
5 Kabeirská keramika.....	16
5.1 Preikonografický popis, chronologie.....	17
5.2 Kabeirská ikonografie.....	19
5.2.1 Příprava na rituál.....	19
5.2.2 Průvod, tanec a hudba.....	19
5.2.3 Hostina.....	21
5.2.4 Hermovky a oběť.....	21
5.2.5 Lov, atletické hry, psi.....	22
5.2.6 Explicitně mytologické výjevy.....	22
5.2.7 Inskripce.....	25
5.2.8 Shrnutí.....	25
6 Kult.....	26
7 Role vtipu v náboženství.....	27
7.1 Vtip jakožto konfrontace forem.....	27
7.2 Vtip jakožto prostředek zažívání „communitas“.....	29
8 Role vtipu v kultu Kabeirů.....	30
8.1 Kreslený vtip.....	30
8.2 Kreslený vtip na kabeirské keramice.....	31
8.3 Role vtipu v kultu.....	32
9 Závěr.....	33
10 Seznam literatury.....	35
10.1 Prameny.....	35
10.2 Sekundární literatura.....	35
11 Obrazová příloha.....	37

1 Úvod

1.1 Slovo úvodem

Mezi řeckou antickou malovanou keramikou má zvláštní místo specifický typ boiótské keramiky, které bylo veliké množství nalezeno ve svatyni nedaleko Théb. V této svatyni byli uctíváni Kabeirové, božské či polobožské bytosti, kterým byla svěřena mystéria od bohyně Démétry. Po Kabeirech nese tento typ keramiky název „kabeirská“.¹ Na první pohled je rozpoznatelná podle parodických motivů malovaných černofigurovou technikou. V této práci se budu zabývat otázkou, jaký význam v mysterijním kultu nese vtip či parodie a jakým způsobem může fungovat tento typ keramiky jakožto reprezentace kultu. Nejprve čtenáře krátce uvedu do kontextu řeckých mystérií. Dále vyložím problematiku jiných kultů spojených s Kabeiry, zejména fakt, že pod jménem Kabeiros se objevuje několik dosti různorodých postav. V následujících kapitolách shrnu archeologické nálezy z této lokality, abych je potom v poslední části práce mohl interpretovat v rámci kabeirského kultu. Cílem této práce je objasnit význam komických vyobrazení na kabeirské keramice. Pokusím se dokázat, že komičnost těchto malovaných nádob není náhodná nebo samoučelná, ale že funguje jako vizuální reprezentace kabeirských mystérií.

1.2 Přehled dosavadního bádání

Na tomto místě podám komentovaný přehled důležité literatury, kterou používám jako podklad pro svou práci. Rozdělil jsem jej pro větší přehlednost na čtyři tématické okruhy:

1.2.1 Archeologické nálezy

Zásadními pracemi, z nichž čerpám, jsou výkopové zprávy obou německých expedic. Vyšly postupně v rozmezí čtyřicátých až osmdesátých let jako šest dílů edice *Das Kabirenheiligtum bei Theben*. Tyto knihy jsou zejména nedocenitelným zdrojem obrazového materiálu, který později budu interpretovat. Přinášejí zevrubný popis lokality i veškerých archeologických nálezů ve formě katalogu jednotlivých objektů. Významem kabeirské keramiky se zabývá ve své dizertační práci *Boeotian Kabeiric ware*² též Kirsten Madeleine Bedigan. Tato práce z roku 2008 je zaměřená zejména na kvantitativní analýzu nalezené keramiky.

1 Anglicky „Cabirion group“ (Boardman) nebo „Kabeiric ware“ (Bedigan).

2 K. M. BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware: the significance of the ceramic offerings at the Theban Kabeirion in Boeotia*, PhD. Thesis, Glasgow: University of Glasgow, 2008.

Obsahuje též asi pětistístránkový katalog nálezů z této lokality. Jako celkový přehled řecké keramiky využívám čtyři knihy Johna Boardmana o attické keramice, které jsou užitečné jakožto průřez jejím vývojem, v neposlední řadě také jako zdroj ilustrací. Vývojem (zejména stavebním) kabeirské svatyně se zabývá Albert Schachter ve svém příspěvku do Cosmopoulovy monografie *Greek mysteries : the archaeology of ancient Greek secret cults*.³

1.2.2 Interpretace keramiky

Užitečným nástrojem pro teoretické uchopení významu řecké keramiky je Stansbury-O'Donnellova kniha *Looking at Greek art*,⁴ v níž autor přehledně představuje jednotlivé postupy a metody interpretace řeckého umění s jejich přednostmi i nevýhodami. Ke každému teoretickému přístupu připojuje též krátkou komentovanou bibliografii. Interpretaci vtipu na řecké keramice se věnuje Ann Steiner v knize *Reading Greek vases*.⁵ Pro teoretické uchopení vtipu využívá svou teorii opakování.⁶ Humorem se také zabývá Alexandre G. Mitchell, v knize *Greek vase-painting and the origins of visual humour*⁷ věnuje jednu kapitolu přímo kabeirské keramice.

1.2.3 Řecké náboženství

Na řecká mystéria se zaměřil zejména Walter Burkert, z jehož knih *Greek religion*⁸ a *Ancient mystery cults*⁹ taktéž čerpám. První jmenovaná kniha se zabývá, jak už napovídá název, různými aspekty řeckého náboženství, mystériím pak věnuje jednu celou kapitolu, v rámci níž se zmiňuje i o kultu Kabeirů v Thébách. Druhá kniha se pak úžeji týká právě fenoménu mystérií. Z česky psané literatury využívám též knihu *Antická mystéria*¹⁰ autorů Růženy Dostálové a Radislava Hoška. Tato kniha se zabývá obecně antickými mysterijními kulty, Kabeirům se však věnuje jen v rámci kultu na ostrově Samothráké.

3 A. SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult: the Theban Kabiroi“ in M. B. COSMOPOULOS (ed.), *Greek mysteries : the archaeology of ancient Greek secret cults*, New York – London: Routledge, 2003, 112–142.

4 M. STANSBURY-O'DONNELL, *Looking at Greek art*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2011.

5 A. STEINER, *Reading Greek vases*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

6 V orig. *Repetition theory*.

7 A. G. MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, New York: Cambridge University Press, 2009.

8 W. BURKERT, *Greek religion*, 10th ed., Cambridge: Harvard University Press, 1998.

9 W. BURKERT, *Ancient Mystery Cults*, (Carl Newell Jackson lectures), Cambridge – London: Harvard University Press, 1987.

10 R. DOSTÁLOVÁ, R. HOŠEK, *Antická mystéria*, vyd. 1., Praha: Vyšehrad, 1997.

1.2.4 Antropologické práce

Důležitou částí této práce má být také interpretace významu vtipu v náboženství. Tady čerpám zejména z teorie vtipu, kterou s odkazem na Henriho Bergsona a Sigmunda Freuda formulovala Mary Douglas v článku *The social control of cognition: some factors in joke perception*.¹¹ Tuto teorii dále vysvětluje i článek *Vtip a náboženství. Posvátno jako mysterium ludicrum et ridiculum*¹² Radka Chlupa. Funkci ritualizovaného vtipu se pokusím vysvětlit s pomocí důležitého teoretika rituálu, Victora Turnera, kdy budu pracovat s jeho konceptem „communitas“, který rozpracovává v knize *Průběh rituálu*.¹³

2 Řecká mystéria

Stručnou definici termínu „antická mystéria“ předkládá Walter Burkert takto:

Mystéria byla iniciační rituály dobrovolného, osobního a tajného charakteru, které měly za cíl změnit smýšlení iniciovaného jedince prostřednictvím zážitku posvátna.¹⁴

V antickém Řecku se klade silný důraz na obecní kult, který funguje pro danou obec jako integrační prvek. Mystéria naopak byla přístupná všem, nehledě na příslušnost k obci nebo rodu či na pohlaví nebo věku.¹⁵ Ačkoli Mircea Eliade se domníval, že se „mystéria ocitla v samotném středu všeřeckého náboženského života“,¹⁶ podle Burkerta zasvěcení do mystérií zůstalo po celou dobu jejich existence zejména soukromou volbou každého jednotlivce, srovnává je s postavením křesťanských poutí do Compostely.¹⁷ Charakteristickým znakem mystérií bylo tajemství: ačkoli se řecké sloveso *μυέω* (*myeó*), od něž je slovo mysterium odvozeno, používalo ve významu „iniciovat, zasvětit“, v mnohých evropských jazycích mysterium označuje tajemství. Řekové v souvislosti s mystérii mluvili o „zakázaném“ (*ἀπόρρητα* – *aporréta*) nebo „nevyslovitelném“ (*ἄρρητα* – *arréta*).¹⁸ Samotné zasvěcení se svou formou podobalo přechodovým rituálům, ovšem s tím rozdílem, že iniciace nepřinášela až tak změnu společenského statutu,

11 M. DOUGLAS, „The social control of cognition: some factors in joke perception“, *Man* (New series) 3.3 (1968), 361–376.

12 R. CHLUP, „Vtip a náboženství. Posvátno jako mysterium ludicrum et ridiculum“, *Religio*, XIII.2 (2005), 259–278.

13 V. TURNER, *Průběh rituálu*, překl. Lucie Kučerová, Brno: Computer press, 2004, (angl. orig. *The ritual process*).

14 BURKERT, *Ancient Mystery Kults*, s.11.

15 *Ibid.*, s.8.

16 M. ELIADE, *Dějiny náboženského myšlení 1: od doby kamenné po eleusínská mystéria*, překl. Kateřina Dejmlová... et al., Praha, OIKOYMENH, 2008, s. 305. Zde mluví Eliade zejména o eleusínských mystériích, ty si ale vybírá jako reprezentativní příklad za mystéria obecně.

17 BURKERT, *Ancient Mystery Kults*, s. 10.

18 *Ibid.*, s. 9.

jako spíš „osobní proměnu, změnu smýšlení dosaženou prostřednictvím zážitku posvátna.“¹⁹ Burkert o mystériích na rozdíl od Eliadeho tvrdí, že byly „všechno možné, jen ne povinné a nezbytné; byl v nich přítomen prvek osobní volby, svobodného rozhodnutí.“²⁰

3 Kabeirové

Původ jména Kabeiros (Κάβειρος) je běžně odvozován ze semitského kořene KBR – velký, pán.²¹ William Muss-Arnolt v článku o řeckých a latinských slovech semitského původu uvádí, že božstva כבירימ (kabbīrīm – mocní) byli vynálezci lodí a že jejich sochy Féničané připevňovali na své válečné veslice.²² Edward W. Hopkins se naopak domníval, že Kabeirové jsou spjati s sanskrtským theonymem Kubēra,²³ v dnešní době se však spíše upřednostňuje semitský původ. S kultem Kabeirů se můžeme v Řecku setkat na více místech: mezi tři nejdůležitější patří ostrov Samothráké, ostrov Lémnos a boiótské Théby. Identita Kabeirů se lišila místo od místa.

O Kabeirech z ostrova Lémnos máme nejméně informací. Jejich přítomnost na tomto ostrově máme doloženu zejména množstvím inskripcí pocházejících ze svatyně. Tito lémnijští Kabeirové jsou syny Héfaistovými,²⁴ jejich vulkanický původ je spojován s místní sopečnou činností.²⁵ Burkert navíc spojuje lémnijské Kabeiry též s vínem. Tuto domněnku opírá o charakteristickou keramiku nalezenou v kultovním okrsku, která sloužila právě k podávání vína – na jedné dedikační inskripci je Kabeiros označován jako παραπαίζων (*parapaizón*), žertující.²⁶ Stejně tak Bremmer tvrdí, že „o Mystériích Kabeirů na Lémnu a v Thébách se toho s jistotou neví mnoho, pouze to že v těchto kultech hrálo důležitou roli víno.“²⁷

V písemných pramenech se samothrácká mystéria objevují mnohem častěji než thébská.²⁸ Tamní Kabeirové dostali souhrnné označení „Velcí bohové“, jmenovali se Axieros, Axiokersos a Aksiokersa, dále k nim patřila čtvrtá postava,

19 BURKERT, *Ancient Mystery Kults*, s.8.

20 *Ibid.*, s. 10.

21 LSJ, heslo Κάβειροι.

22 W. MUSS-ARNOLT, „On Semitic Words in Greek and Latin“, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 23 (1892), s. 52.

23 E. W. HOPKINS, „Sanskrit Kabāiras or Kubāiras and Greek Kabeiros“, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 33 (1913) 55–70.

24 BURKERT, *Greek religion*, s. 283.

25 DOSTÁLOVÁ, HOŠEK, *Antická mystéria*, s. 87–88.

26 BURKERT, *Greek religion*, s. 281.

27 J. N. BREMMER, *Greek religion*, (Greece & Rome, New surveys in the classics, No. 24) Oxford – New York: Oxford University Press, 1994, s. 86.

28 D. G. RICE, J. E. STAMBAUGH, *Sources for the study of Greek religion*, (Sources for biblical study, no. 14), Missoula: published by Scholars Press for the Society of Biblical Literature, 1979, s. 158–162.

nazývaná Kasmílos či Kadmílos. Toto jméno je někdy dáváno do souvislosti s thébským hrdinou Kadmem, z čehož Dostálová a Hošek usuzují, že „kult v Thébách je asi přenesen z ostrovů na základě vyprávění o Kadmovi, legendárním zakladateli města.“²⁹ První tři výše jmenovaní byli identifikováni s Démétér, Hádem a Persefonou, tedy se stejnými postavami, které byly uctívány v rámci eleusínských mystérií.³⁰ Na rozdíl od Eleusíny však mystéria na Samothráce neslibovala lepší posmrtný úděl, nýbrž záchranu před utonutím.³¹ Vzhledem k neřeckému původu jmen Kabeirů a thráckému obyvatelstvu Samothráké se předpokládá, že původ mystérií může být předřecký.³²

4 Kabeirové v Thébách

Nyní se budu věnovat Kabeirům uctívaným v Thébách. Nejprve uvedu omezené písemné prameny, poté se hlavně zaměřím na archeologické nálezy. Pozůstatky budov, stejně jako keramika a ostatní votivní dary, nám poslouží jako cenný zdroj informací. Zaměřím se zejména na kabeirskou keramiku, protože ta se kultu a potažmo Kabeirů týká nejvíce – jak můžeme soudit z nápisů, její výzdoba explicitně zobrazuje Kabeiry. Bedigan i Mitchell navíc shodně interpretují některé scény jako zobrazení částí kultu (zvláště průvod iniciandů a rituální hostinu, které se Kabeirové účastní).

4.1 Písemné prameny

O thébském kultu Kabeirů píše Pausaniás ve své *Cestě po Řecku*, konkrétně v knize IX. věnované Boiótii, toto:

Postoupíš-li odtud dvacet pět stadií (4,625 km), naskytne se háj Démétrý Kabeirské a Kory. Vstup je dovolen zasvěcencům. Sedm stadií od háje (1,295 km) stojí svatyně Kabeirů. Kdo jsou Kabeirové a jaké obřady se vykonávají k jejich počtě a k počtě Matky, opomenou mlčením. Necht' mi to odpustí ten, kdo by chtěl slyšet o oněch obřadech. Nic mi však nebránilo vysvětlit všem, jak bylo podle thébské tradice započato s obřady. V této krajině bylo kdysi město a v něm sídlili mužové zvaní Kabeirové. K jednomu z těchto Kabeirů, Prométheovi, a Prométheovu synu Aitnaiovi přišla Démétér a cosi mu svěřila. Co však byla ona svěřená věc a úkony s ní spojené, to mi není dovoleno napsat. Dar Démétrin Kabeirům jsou právě ony obřady.³³

Dozvídáme se tu několik důležitých informací: stejně jako na Samothráce i zde je přítomna bohyně Matka – Démétér. Dále se dozvídáme o dvojici Kabeirů, otci a synovi, kteří se také vyskytují v Kabeirské ikonografii (viz obr. 1). Pausaniás

29 DOSTÁLOVÁ, HOŠEK, *Antická mystéria*, s. 87.

30 BURKERT, *Greek religion*, s. 281.

31 DOSTÁLOVÁ, HOŠEK, *Antická mystéria*, s. 89.

32 BREMMER, *Greek religion*, s. 86.

33 Paus. 9.25.5–6.

také píše o tom, že kdykoli se někdo pokoušel tajný kult napodobovat, Kabeirové jej těžce potrestali.³⁴ Kvůli přítomnosti Démétrý a podobnosti thébského hrdiny Kadma se samothráckým Kadmílem se dokonce Dostálová s Hoškem domnívají, že thébská mystéria byla přímo odvozená od samothráckých.³⁵ Díky Pausaniovi se také dozvídáme, že Démétér byla uctívána hned vedle kabeirské svatyně (viz obr. 2). Na rozdíl od ní však posvátný Démétrin háj nebyl nikdy objeven. Zdá se ale, že musel ležet mezi samotou svatyní a Thébami. Jinak je Pausaniás s ohledem na tajný charakter kultu na slovo skoupý. Bohužel se nám nedochovala žádná přesnější písemná zmínka o thébských Kabeirech, důležitým informačním pramenem jsou pro nás tedy archeologické nálezy přímo ze svatyně. Dochovaly se zde také četné inskripce se jménem „Kabeiros“, kterým se budu věnovat v kapitole o nálezech votivních darů.

4.2 Svatyně

Svatyně se nachází na západ od Théb, ve vzdálenosti přibližně 6 km. Leží na okraji nehluboké rokle, kterou protéká říčka. Na severním okraji této rokle se rozkládá přírodní amfiteátr se specifickým kamenným útvarem. Tento kámen spolu s amfiteátre mohly být podle Alberta Schachtera právě tím důvodem, proč bylo pro svatyni vybráno toto místo. Podobá se totiž eleusínskému kameni, na kterém Démétér oplakávala ztrátu své dcery.³⁶ Na rozdíl od Eleusíny tu však nikdy nestálo uzavřené telestérion. Archeologický průzkum svatyně probíhal ve dvou etapách, první se uskutečnila na sklonku 80. let 19. století a druhá v 50.–60. letech 20. století, v obou případech šlo o německé expedice. Těm se podařilo odkrýt několik stavebních fází, které shrnuje přehledná tabulka:³⁷

34 Paus. 9.25.8–9.

35 DOSTÁLOVÁ, HOŠEK, *Antická mystéria*, s. 87.

36 A. SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 115.

37 Podle K. M. BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 46.

Heyder and Mallwitz, 1978	Schachter, 1986	Revised	Period
Period I: 1000 – 500 BC	Period I: ? to late 6 th Century BC	Period I: Up to 500 BC	Archaic
Period II: 500 – 275 BC	Period II: Late 6 th – c.450/25 BC	Period II: 500 – 450 BC	Archaic/Classical
-	Period III: c.450/25 – 382 BC	Period IIIa: 450 – 380 BC	Classical
-	Period IV: c.370 – c.335 BC	Period IIIb: 380 – 335 BC	Classical
-	-	Period IV: 335 – 315 BC	Hellenistic
-	Period V: c.315 – c.275 BC	Period V: 315 – 275 BC	Hellenistic
Period III: 275 – 200 BC	Period VI: c.275 – c.200 BC	Period VI: 275 – 170 BC	Hellenistic
Period IVa: 200 – 125 BC	Period VII: c.200 – c.170/25 BC	Period VII: 170 – 50 BC	Hellenistic/Roman
Period IVb: 125 – 50 BC	Period VIII: c.125 – c.80/50 BC	Period VIII: 50 BC – 150 AD	Roman
Period V: 50 BC – 100 AD	Period IX: c.80 BC – c.100 AD	-	Roman
Period VI: 150 – 400 AD	Period X: c.100 – c.400 AD	Period IX: 150 – 425 AD	Roman

Tabulka 1: Chronologie svatyně Kabeirů

4.2.1 Stavební vývoj

Počátky svatyně sahají přinejmenším do archaického období, dále byla používána po celé klasické i helénistické období až do doby římské, kdy její užívání přestává s příchodem křesťanství. V počátečním období sestávala svatyně z přírodního amfiteátru, na jih od něj pak stálo v řadě orientované východozápadním směrem několik kruhových kamenných struktur, popisovaných jako „*tholoi*“.³⁸ Pojmem „*tholos*“ se tu ovšem nemíní budova sloužící k funerálním účelům, jak tomu bylo například na Krétě,³⁹ ale okrouhlá zastřešená stavba, která v tomto konkrétním případě sloužila spíše jako hodovní místnost. Na západním okraji komplexu se pak nacházely jámy na obětiny. Schachter klade počátek této fáze do období před Řecko-perskými válkami, tedy přinejmenším do 6. stol. př. Kr. Takto svatyně vypadala přibližně do konce 4. stol. př. Kr. V polovině 4. stol. př. Kr. dochází k dočasnému opuštění svatyně.⁴⁰ Po bitvě u Chairóneie roku 338 př. Kr., v níž zahynulo mnoho thébských občanů, došlo ke vzpouře Théb proti nadvládě Filippa Makedonského. Ten za trest Théby srovnal se zemí, obnoveny byly asi po dvaceti letech. V následujícím období mizí *tholoi* a přírodní amfiteátr je upraven tak, aby z něj bylo možno lépe sledovat průběh mystérií (celá svatyně má v této době od východu na západ přibližně 60 metrů včetně amfiteátru). Na severu se od poloviny třetího století rozkládá vstupní komplex, který ústí do oválné

38 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 116.

39 J. BOUZEK, *Pravěk Egejské oblasti*. (Zprávy české archeologické společnosti, Supp. 79), Praha: Sdružení archeologů Čech, Moravy a Slezska, 2010, s. 22.

40 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 130.

plošiny před amfiteátre. Tato plošina byla v rámci úpravy svatyně uměle vyrovnána, potůček, který tudy protékal, byl sveden do podzemního kanálu.⁴¹ Uprostřed této plošiny pak stál čtyřhranný oltář, o němž Burkert píše:

Uprostřed svatyně stojí veliký oltář, okolo nějž bylo v pozdějších dobách postaveno divadlo, které zjevně nesloužilo divadelním účelům, nýbrž zjevování posvátných věcí, jak to dělá *hierofantés*. Za oltářem je pravouhlá budova, která však zcela neodpovídá běžným řeckým chrámům.⁴²

Ve vzdálenosti asi šedesáti metrů od plošiny stála tzv. Jižní stoa – zastřešená hala se sloupořadím. V pozdně helénistickém období došlo opět k rozšiřování komplexu, na plošině za oltářem vzniká budova půdorysem podobná chrámu, o které mluví Burkert. Její vchod se otvírá přímo naproti amfiteátru. Z inskripce se dozvídáme, že se této budově říkalo „*anaktoron*“.⁴³ Celá plošina je tak ze severu a východu ohraničena amfiteátre a ze západu touto budovou. Mezi ní a Jižní stou stojí Západní stoa. V římské době byl komplex znovu přestavován. Z přírodního amfiteátru se stalo regulérní divadlo, západní stoa byla rozšířena, stejně tak i *anaktoron*. Z těchto posledních stavebních fází je patrné, že kult pokračoval i poté, co se Řecko jakožto provincie Achaea ocitlo pod římskou nadvládou. Svatyně samotná dokonce v této době zažila největší stavební rozmach. Celkovou podobu svatyně shrnuje přehledový plánec – zachycuje všechny stavební fáze, jak byly objeveny německými expedicemi (viz obr. 3).

4.2.2 Význam jednotlivých částí svatyně pro identifikaci kultu

Vzhledem k nedostatku jiných písemných pramenů musíme informace o kultu Kabeirů čerpat z archeologických nálezů, ačkoli takto získané poznatky jsou většinou spíše obecné povahy.

Nejdůležitější částí svatyně je amfiteátr. Zdá se, že na tomto místě probíhala nejdůležitější část mystérií. Součástí svatyně je pak i skála, která, ačkoli stojí uprostřed amfiteátru, nikdy nebyla odstraněna. Uprostřed samotného amfiteátru pak stojí *anaktoron*. Burkert se domnívá, že tento amfiteátr navzdory podobnosti s řeckými divadly nesloužil pro divadelní představení, nýbrž že v něm byly ukazovány posvátné věci.⁴⁴ Liší se totiž od běžného divadla zejména tím, že na místě orchestry leží pravouhlý oltář. Zde se nám naskýtá několik paralel s Eleusínskou svatyní: na obou místech se nachází Démétrin kámen i *anaktoron*, v němž jsou přechovávány posvátné věci. V Eleusíně je ovšem *anaktoron* součástí větší stavby, *telestéria*, v níž probíhalo vlastní zasvěcování.⁴⁵ Uspořádání svatyně,

41 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 114–119.

42 BURKERT, *Greek religion*, s. 281–282.

43 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 119.

44 BURKERT, *Greek religion*, s. 281–282.

45 DOSTÁLOVÁ, HOŠEK, *Antická mystéria*, s. 58.

kdy *anaktoron* přímo ústí do amfiteátru, by bylo nepochybně pro ukazování posvátných předmětů velmi příhodné – vždyť nejvyšší terasy amfiteátru jsou ode dveří *anaktora* vzdáleny přibližně dvacet metrů.

Důležitou roli ve stavebním vývoji svatyně hraje také postupné nahrazování *tholoi* stoami. Oba typy budov se očividně využívaly k rituální hostině.⁴⁶ S přihlédnutím k množství keramiky typické pro hostiny se dá také předpokládat rituální pití vína. *Tholoi* jsou v průběhu času nahrazovány stoami patrně z důvodů kapacity a celkového rozšiřování svatyně. Stísněný prostor kupolovitých staveb nemohl pojmout nijak veliký počet iniciandů. V každém případě oba typy staveb patrně poskytovaly prostor pro rituální hostinu, která je často na kabeirské keramice zobrazována.

Poslední „stavbou“, která nám nepřímo může říct něco o kultu Kabeirů, je „obětní jáma“.⁴⁷ Jedná se o jámu, do níž se ukládaly votivní dary. Jelikož bylo běžnou praxí, že lidé darovali do svatyně votivní dary, musely být tyto dary někde skladovány. Běžně k tomuto účelu mohla sloužit jedna část chrámu. Protože však votivních darů bylo běžně obrovské množství, sklady se jednou za čas vyprazdňovaly a dary se typicky zakopaly právě do takovéto jámy. Hlavní obětní jáma se nacházela na západ od *anaktora*, těsně za jeho zadní stěnou. Právě jí vděčíme za velké množství dochované keramiky, ale i ostatních darů, jako jsou bronzoví býci, figurky, skleněné korále nebo hračky. O těchto nálezech se zmíním v následující kapitole.

4.3 Archeologické nálezy – drobné předměty

Objekty, které archeologové identifikovali jako takovéto obětní jámy, skrývaly velké množství votivních předmětů, které jsou pro svatyni typické. V této kapitole se budu věnovat nálezům bronzových, kostěných a skleněných předmětů nalezených v celém komplexu kabeirské svatyně, zatímco pro keramiku, nejdůležitější část archeologických nálezů, vyhradím speciální kapitolu.

4.3.1 Kost

Malou, avšak ne zcela nevýznamnou částí nálezů, jsou předměty vyrobené z kostí. Nemíním tím ovšem kosti ze zvířecích obětí nebo zbytky po hostinách.

V kabeirské svatyni se našly především záprstní kůstky ovcí a koz, takzvané astragaly (viz obr. 4). James Redfield o nich mluví jako o typické dětské hře, hrací souprava těchto kostí byla častým darem, zejména milovanému člověku či potenciální nevěstě. Tvrdí, že právě hra s astragaly fungovala jako první sblížení

⁴⁶ BURKERT, *Greek religion*, s. 282.

⁴⁷ Termín „sacrificial pits“ používá SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 117.

ženicha a nevěsty.⁴⁸ Podobnou hru pod názvem „drábky“ hrávaly ještě v nedávné době české děti.⁴⁹ V této hře hráč jednu kůstku vždy vyhodí do vzduchu a ještě předtím, než dopadne, musí sesbírat ostatní kůstky ze země a zachytit tu padající. V kontextu kultu Kabeirů je pravděpodobné, že tyto hrací kůstky sloužily jako votivní dary pro mladšího z páru Kabeirů, Dítě (*pais*).

Mezi další kostěné předměty patří další druh hraček, káča neboli vlček. Jde o kuželovitý předmět který funguje na principu setrvačnicku a může se na svém hrotu otáčet (viz obr. 5). Jedná se opět o typickou dětskou výbavu a ve svatyni sloužil ke stejnému účelu jako astragaly, tedy jako dar pro mladšího z Kabeirů. Tyto vlčky se ovšem našly v různých provedeních, mimo jiné i keramické a dá se předpokládat, že mohly být i dřevěné, ty se ovšem ze zřejmých důvodů nedochovaly.

4.3.2 Sklo

Sklo je v porovnání s keramikou zastoupeno řidčeji. Nejčastější jsou skleněné nádoby, zejména mísy (viz obr. 6) nebo flakóny s úzkým hrdlem (viz obr. 7). V některých případech jsou skleněné nádoby zdobeny žebrováním (viz obr. 6) nebo skleněnými aplikami. Tyto skleněné nádoby nemají žádný konkrétní ikonografický rys, který by je pojil s kultem takovým způsobem, jako je to u keramiky. Předpokládám, že tyto nádoby našly využití opět jakožto votivní dary či mohly sloužit k hostinám jako výbavy svatyně.

Dalším typem skleněných předmětů jsou barevné skleněné perly či korále. Některé mají jednoduchý kulovitý tvar, jiné, složitější, jsou formovány do tvaru hlavičky a zpodobňují vousatého muže (viz obr. 8). Podle jisté podobnosti s ikonografickým typem staršího Kabeira by se mohlo jednat opět o votivní dar k počtě staršího z dvojice.

4.3.3 Bronz

V prvních fázích vývoje svatyně tvoří naprosto dominantní část votivních darů drobné bronzové plastiky (v některých případech mohly být i olovené). Mají většinou podobu býků (viz obr. 9).⁵⁰ Albert Schachter poukazuje na fakt, že býci fungovali jako cenná obětina, nebyli však spojováni s konkrétním božstvem. Domnívá se, že tyto votivní dary fungovaly jako symboly bohatství, které takto

48 J. M. REDFIELD, *The Locrian maidens: love and death in Greek Italy*, Princeton – Oxford: Princeton university press, 2003, s. 324–327.

49 NOVÁK, FRANTIŠEK, „Jarní hra dívčí v „drábky““, *Český lid: sborník věnovaný studiu lidu českého v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku*, red. Čeněk Zíbrt, č. XVI, Praha: F. Šimáček, 1907, s. 301–302.

50 BURKERT, *Greek religion*, s. 281.

bylo svěřováno božstvu.⁵¹ Na těchto bronzových figurkách se často vyskytují inskripce se jménem Kabeirů.⁵² Ačkoli votivní dary bronzových býků nejčastěji spadají do období mezi šestým a čtvrtým stoletím před Kristem,⁵³ vyskytují se i později, ačkoli ne v takovém množství. Od toho se odvíjí i rozdílný styl figurek. Podobné figurky býků jsou časté i na jiných lokalitách: například v Olympii činil podíl dokonce 54% ze všech kovových sošek, ve svatyni Herma a Afrodité v Sýmé na Krétě představovala naprostá většina z 570 votivních sošek býky.⁵⁴ Z toho soudím, že sošky býků byly generickým votivním darem vhodným pro různé příležitosti.

Spíše vzácné naopak byly sošky bronzových koníků. Schachter jim, přisuzuje obdobnou funkci jako býkům, ale s tím rozdílem, že koně mnohem spíše pocházejí od aristokratických dárců.⁵⁵ V malém počtu se dochovaly též bronzové sošky kozlů nebo atletů, podle všeho i ty sloužily jako běžné votivní dary.

4.3.4 Terakota

V pátém století se začíná objevovat specifický typ votivního daru, kterým je terakotová socha mladíka (viz obr. 10). Tento typ votivního daru je běžný až do konce klasické doby. Mladík je zahalen do splývavého oděvu a na hlavě nosí špičatý čepce nebo klobouk. V několika případech je na sošce nápis κάλος (*kalos* – krásný).⁵⁶ Předpokládám, že jde opět o dar k počtě mladšího z Kabeirů, podobně jako tomu mohlo být u astragalů nebo vlčků.

5 Kabeirská keramika

V následujících odstavcích velmi krátce nastíním kontext vývoje řecké keramiky, do něž potom zasadím keramiku nalezenou ve svatyni Kabeirů, tzv. „*Cabirion group*“,⁵⁷ pro kterou používám český název „kabeirská keramika“. Podle způsobu zdobení řecké keramiky se rozlišují dvě techniky malby, černofigurová a červenofigurová. Při zdobení černofigurovou technikou se malují listrem všechny ornamenty, zatímco pozadí je v barvě hlíny. Jemné detaily mohou být vytvořeny rytím v listru, čímž se objeví podkladová světlá barva. Červenofigurová technika je v podstatě invertovaná – listr pokrývá celý povrch keramiky právě kromě ornamentů. Jemné detaily byly malovány také listrem, obecně se soudí, že tenké

51 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 126–127.

52 WOLTERS, P., G. BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Berlin: s. n., 1940, s. 36–43.

53 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 126.

54 Ibid., s. 126.

55 Ibid., s. 126.

56 Ibid., s. 128.

57 J. BOARDMAN, *Early Greek vase painting: 11th–6th centuries BC: a handbook*, New York: Thames and Hudson, 1998, s. 258

linie vznikaly pokládáním vláken či chlupů namočených v barvivu. Ačkoli se technika malby listrem používala mnohem dříve, o černofigurové keramice jako takové se mluví až okolo roku 630 př. Kr.⁵⁸ V této době je nejdůležitějším producentem řecké malované keramiky Attika, která si tento primát udržela i po celou dobu červenofigurové produkce. Červenofigurové vázy se zde začínají objevovat kolem roku 530 př. Kr.,⁵⁹ pro přechod od černofigurové k červenofigurové keramice jsou typické tzv. bilingvní vázy. Ty jsou malovány z jedné strany černofigurovou a z druhé červenofigurovou technikou, vyskytují se však v omezeném časovém úseku, poté červenofigurová keramika téměř naprosto vytlačí černofigurovou, včetně bilingvních váz.⁶⁰

Boiotská keramika má oproti attické provinční charakter a její vývoj se za Attikou opoždí. Keramika ze svatyně Kabeirů si však navzdory vývoji vázového malířství zachovala černofigurovou výzdobu i v období, kdy se už i v Boiotii běžně používala červenofigurová.

5.1 Preikonografický popis, chronologie

Kabeirská keramika se jako specifický typ začíná objevovat na konci 6. stol. př. Kr.⁶¹ Jsou to nádoby, které byly vyráběny pro účely svatyně přímo v okolí Théb místními umělci. Proto také většina nálezů pochází z této svatyně, několik kusů však archeologové objevili též v Thespijském *polyandriu* – masovém hrobu thespijských hoplītů, kteří zahynuli v bitvě u Délia.⁶² Keramika v tomto hrobě snad dokládá, že někteří z bojovníků byli zasvěceni do kabeirských mystérií.

Kabeirskou keramiku charakterizuje především její výzdoba: jednodušší typ se omezuje pouze na florální ornamenty, zejména vinné a břechťanové šlahouny, které obepínají nádobu kolem dokola (viz obr. 29), pro moji interpretaci má větší význam figurální výzdoba. Postavy připomínají většinou trpaslíky s výraznými negroidními rysy, „pygmeje“. Dlouhé, povadlé penisy, zavalitá břicha a podivné tváře zobrazované často z „en face“ (viz obr. 11) se nápadně podobají komickým maskám.

Tvarů nádob se v rámci kabeirské keramiky vyskytuje několik, všechny však mají společné to, že patří k hodovní výbavě – slouží k pití vína. Tvar nejčastěji zastoupený mezi nálezy se konvenčně označuje jako skyfos.⁶³ Jedná se o hluboký pohár na nízké nožce a s dvěma menšími horizontálními či vertikálními

58 J. BOARDMAN, *Athenian black figure vases*, New York: Oxford University Press, 1974, s. 9

59 J. BOARDMAN, *Athenian red figure vases, the archaic period: a handbook*, London: Thames and Hudson, 1975, s. 7

60 Černofigurová malba se pak uplatňuje pouze ve specifickém kontextu, například u takzvaných bílých lékythů.

61 BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 166

62 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 253

63 BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 170.

uchy na okraji.⁶⁴ Velmi zjednodušeně by se dal popsat asi jako hrneček (viz obr. 12). Skyfy převažují zejména do konce klasického období, v helénistické době se objevují stále častěji i talíře, misky či lampy.⁶⁵ Některé skyfy přesahují velikost 30 cm, Bedigan tedy poukazuje na fakt, že se patrně nepoužívaly k pití vína,⁶⁶ ale mohly sloužit jako měsidla na víno (čímž by přebíraly funkci keramického tvaru zvaného krátér) nebo fungovaly pouze jako votivní dar. Burkert si dále všímá, že se nám nedochovala ani jedna nádoba nerozbitá. Vysvětluje to tím, že po jednom použití v rámci hostiny byly nádoby rituálně rozbity a tím obětovány Kabeirům.⁶⁷ Já si ale myslím, že rozbití nádob můžeme přisuzovat spíše skladovacím podmínkám v jedné veliké jámě či přímo rozbíjení při ukládání. Druhý tvar typický pro kabeirskou keramiku především do poloviny 5. stol. př. Kr. nese konvenční označení kantharos.⁶⁸ Tato hluboká nádoba určená k pití vína se vyznačuje vysokou nožkou a vysokými vertikálními uchy (viz obr.13). Kantharos v ikonografii zaujímá místo Dionýsova atributu, kvůli tomu také jednoznačně evokuje hostinu.

Vývoj kabeirské keramiky rozděluje Bedigan do čtyř období: protokabeirskou, ranou, střední⁶⁹ a pozdní kabeirskou keramiku.⁷⁰ Protokabeirská keramika ještě nevykazuje všechny rysy typické pro skutečnou kabeirskou, celkem zřetelně však navazuje na tradici „číší komastů“, pohárů s malovanými motivy tančících opilých mužů. Začíná se objevovat v 6. stol. př. Kr. Na ni přímo časově i stylově navazuje raná kabeirská keramika, která spadá přibližně do období mezi léty 450–400 př. Kr. Ta je přisuzována zejména Malíři mystů, ze kterého pak vycházejí i pozdější malíři. Pro jeho styl je charakteristické zejména specifické znázorňování očí.⁷¹ Chronologicky můžeme tuto keramiku zařadit zejména díky nálezům z Thespijského *polyandria* datovatelného do roku 424 př. Kr. Střední kabeirskou keramiku klade Bedigan do let 400–335 př. Kr.,⁷² tedy do zničení Théb Makedonci. V tomto období Bedigan rozpoznává práci Malíře Kabeirů navazujícího na Malíře mystů. Specializoval se zvláště na vyobrazení Odysseových příběhů.⁷³ Přestože Théby byly zničeny a kabeirská svatyně upadala, tradice votivních darů keramiky přetrvávala, přičemž keramická produkce neustala ani po této katastrofě. Keramiku produkovanou mezi lety 335 a 315 nazývá Bedigan jako pozdně kabeirskou,⁷⁴ v níž dominují vázy Malíře satyra. Jeho práce se vyznačuje zejména posunem k dionýským motivům: satyrům a

64 BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 112.

65 Ibid., s. 297-314.

66 Ibid., s. 112.

67 BURKERT, *Greek religion*, s. 282.

68 BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 165.

69 Ibid., s. 188.

70 Ibid., s. 200.

71 Ibid., s. 189.

72 Ibid., s. 190.

73 Ibid., s. 191.

74 Ibid., s. 200.

mainadám tančícím při hostině. Tento malíř jako poslední maloval převážně figurální náměty. V pozdějších obdobích se začínou vyskytovat převážně florální ornamenty s převažujícími vinnými nebo břečťanovými úponky a šlahouny.

5.2 Kabeirská ikonografie

Při interpretaci významu scén na řecké keramice musíme brát v potaz nejen malované motivy, ale také určení dané nádoby. Tvary kabeirské keramiky – převážně kanthary a skyfy – jednoznačně souvisejí s hostinou, potažmo pitím vína, stejně jako i florální ornamenty na nich používané. Víno a břečťan evokují hostinu mnohem silněji než obvyklé akantové listy. Do takového hodovního kontextu daného tvarem samotné nádoby musíme následně zapojit konkrétní zobrazení. Bedigan i Mitchell dělí veškerý obrazový materiál do skupin podle námětů, proto se podobného dělení přidržím i já.

5.2.1 Příprava na rituál

Na dalším obrázku (viz obr. 14) se zřejmě několik lidí připravuje na slavení mystérií. V rukou drží pásy se střapci, které si vzápětí uváží kolem hlavy. Podle specifických střapců totiž můžeme rozeznat čelenku, která se často objevuje na jiných zobrazeních (například obr. 1., kdy má tuto čelenku na hlavě uvázanou Kabeiros). Sedící postava drží v ruce obtížně identifikovatelný předmět, o němž se domnívám, že může být měsidlem na víno nebo košem s posvátnými věcmi. Postava nejvíce vpravo přivádí ptáka jeřába, který bývá zobrazován v bitvě s trpaslíky „pygmeji“. Tato scéna je zvláštní tím, že na ní jsou postavy zobrazené bez jakýchkoli groteskních rysů. Malba sice nedosahuje kvality soudobé attické produkce, ale tento fakt nepřipadá na vrub záměrně komickému zobrazení, jako spíše schopností konkrétního malíře. Domnívám se, že absence groteskních rysů souvisí s tím, že postavy ještě neopustily profánní, každodenní sféru života, protože karikatury se objevují až v rámci kabeirského kultu.

Jiným momentem přípravy je zásobování vínem. Na obrázku 18 je zobrazen vozík tažený koňmi plně naložený vinnými amforami. Vůz vede člověk namalovaný patrně též v groteskním stylu, což ovšem není příliš zřejmé, neboť se větší část postavy nedochovala. Důležité nicméně je, že množství vína na voze opět podtrhuje charakter nadcházející slavnosti, stejně tak působí i ohraničení scény florálním ornamentem v podobě vinných ratolestí s hrozny.

5.2.2 Průvod, tanec a hudba

Tyto motivy jsou na kabeirské keramice zastoupeny často a různě se prolínají. Na obrázku 15 jde, nebo spíše tančí, procesí sestávající z tanečnicka,

poskakujícího starce, kterému na ramenou sedí hráč na flétnu, vozu taženého dvěma osly, na němž jede muž a žena a za kterým skáče stařec s holí. Všechny postavy jsou opět malované v groteskním stylu a na jejich hlavách nechybí typický věnec či čelenka. Muž na voze je celý zabalen v plášti nebo dece, žena pak před jeho tváří drží okrouhlý předmět, který Schachter interpretuje jako bubínek nebo zrcadlo.⁷⁵ Dle mého názoru se jedná spíše o bubínek, protože řecká zrcadla toho období byla spíše menší a běžně měla rukojeť.⁷⁶ Navíc si ale myslím, že se může jednat také o nějaký druh kukly, který žena sundává nebo nasazuje muži. Běžně se objevují dvě linie výkladu tohoto motivu: může se jednat o svatbu nebo průvod iniciandů.⁷⁷ Pro svatbu nahrává fakt, že běžné svatební scény v ikonografii vypadají (když si samozřejmě odmyslíme parodický styl) velice podobně. Naopak moment, kdy muž na voze je celý zabalen do deky a žena mu u hlavy drží předmět, který by dost dobře mohl být jakousi kuklou, poukazuje na souvislost s iniciací. Mitchell i Schachter si shodně myslí, že se může jednat o průnik obou, totiž iniciaci ve formě posvátné svatby, *ἱερός γάμος* (*hieros gamos*). V každém případě si všimněme specifických věnců s ratolestmi na hlavách zúčastněných – dokonce i oslové táhnoucí vozík mají k hlavám připevněné větvičky. Karikovaní jsou zde všichni, ať už pár na voze, stařec za ním nebo průvod hudebníků a tanečníků před ním, čímž se do značné míry stírají rozdíly mezi jednotlivými účastníky. Ačkoli někdo jede na voze a někdo jde pěšky, všichni ve výsledku vypadají stejně – legračně.

Další motivy jsou spíše taneční, na vázách se vyskytuje podivná postava s kozlími kopyty a rohy, která tančí v doprovodu ostatních účastníků rituálu a někdy též satyrů (viz obr. 16). Bedigan tuto scénu popisuje jako Panovu iniciaci,⁷⁸ já se spíš kloním k názoru, že jde o vyjádření extáze prožívané v daném okamžiku v souvislosti s vínem a neobvyklým silným zážitkem. Na další váze (obr. 17) vidíme muže s oním typickým věncem či čelenkou, jak za doprovodu flétny divoce tančí. V rukou drží ratolesti, kolem jedné paže má uvázanu stejnou čelenku jako kolem hlavy a ve tváři má zarputilý výraz. Při svém divokém tanci ale nepůsobí nijak elegantně, zejména kvůli onomu zarputilému výrazu, veliké břicho a vlající penis mu také mnoho na kráse nepřidají. Na rozdíl od předchozího obrázku ale nejde o satyru, nýbrž o normálního člověka, podle čelenky dost možná jednoho z účastníků rituálu. Bedigan si v souvislosti s hudebním doprovodem všimá, že v naprosté většině (v poměru 27:6) se na kabeirské keramice vyskytuje flétna, ve zbylých šesti případech je to dvakrát bubínek a čtyřikrát lyra.⁷⁹ Flétna, na rozdíl od lyry, byla považována za nástroj spojený s extatickým tancem, vínem,

75 SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“, s. 132.

76 L. O. KEENE CONGDON, *Caryatid mirrors of ancient Greece*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1981.

77 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 268–269, SCHACHTER, „Evolution of a mystery cult“ s. 132, přičemž oba autoři počítají s oběma variantami výkladu.

78 BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 250.

79 Ibid., s. 257.

divokostí a chaotičností, proto se mi nezdá nikterak překvapivé, že v kontextu symposiální keramiky s motivy divokého tance se objevuje zrovna flétna. Tanec se přitom nevyskytuje jako součást mystérií nijak ojediněle, například na Samothráce se provozoval před samotným zasvěcením rituál zvaný „*thronósis*“, při němž seděl iniciand na křesle a ostatní účastníci rituálu kolem něj tančili v kruhu.⁸⁰

5.2.3 Hostina

Důležitým motivem je Kabeiros (jehož identitu známe díky nápisu) ležící na lůžku (viz obr. 1). Vypadá jako vousatý muž v plné síle. V ruce drží kantharos, nádobu, která bývá asociována s Dionýsem. Obsluhuje ho mladík, nad nímž můžeme přečíst nápis ΠΑΙΣ (*pais*) – Dítě: nalévá staršímu muži naběračkou víno z měsidla. Zobrazení ležícího Kabeira se velice podobá zobrazení Dionýsa, včetně jeho atributu – kantharu. Kolem jeho lůžka jsou další postavy, které Mitchell identifikuje jako účastníky kultu.⁸¹ Za povšimnutí stojí, že Kabeiros a Pais nejsou jako jedni z mála postav na kabeirské keramice karikováni, samotný Kabeiros je navíc zobrazen větší než všechny ostatní postavy. Velice podobné scény se vyskytují na kabeirské keramice hned několikrát.⁸² Podobným motivem je pak rituální hostina (viz obr. 11). Muži polehávají na lůžkách, na odkládacích stolcích odložili typické kabeirské skyfy a debatují. To, co na první pohled vypadá jako anténky na jejich hlavách, jsou ve skutečnosti uzly na čelenkách, které mají přidržovat věnce na jejich hlavách – podobný věnec, ale poněkud lépe namalovaný, má na hlavě i Kabeiros z obr. 1, při srovnání s ostatními zobrazeními se zdá, že se jedná o věnec používaný typicky v rámci kabeirských mystérií. Na první pohled si všimneme tlustých těl a komických obličejů zobrazených v groteskním stylu vlastním kabeirské keramice, přičemž všechny postavy jsou karikovány shodně. Vzhledem k frontálnímu pohledu dvou postav vznáší Mitchell otázku, zda tedy nemůže jít o zobrazení maskovaných hodovníků, na kterou vzápětí odpovídá, že protože se komické zobrazení týká celého těla, nejen obličeje, můžeme je číst spíše jako karikaturu rituální hostiny.⁸³

5.2.4 Hermovky a oběť

Na kabeirské keramice se dochovaly také vyobrazení obětí, některé z nich příslušely hermovkám⁸⁴ (viz obr. 19). Stejně jako v předchozích případech, všechny postavy vypadají komicky kvůli negroidním rysům. K hermovce se ubírá

80 A. D. NOCK, „A Cabiric Rite“, *American Journal of Archaeology*, 45.4 (1941), s. 579.

81 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 258–259.

82 Např. P. WOLTERS, G. BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Berlin: s.n., 1940, taf. 6.

83 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 255.

84 Hermovka je kamenný sloupek zakončený bustou, bývá na něm plasticky vyveden falus.

Stávaly před domy nebo na rozcestích (na hranicích různých prostorů) a měly apotropaickou funkci.

pár zjevně postarších lidí a jeden muž menší postavy, možná otrok. Ten nese ták s nějakými špatně identifikovatelnými předměty, patrně obětinami. Před nimi jde živočich, pravděpodobně prase, který je patrně určen k oběti. Na dalším obrázku 20 vidíme podobný výjev, kdy se blíží mužská postava a dítě s kusy masa k oltáři. Od obyčejného výjevu s obětní tematikou se tento liší pouze groteskním znázorněním postav. Absence typických členek napovídá, že pokud v rámci kultu docházelo ke zvířecím obětem (v tomto případě vepře), stávalo se tak mimo rámeček iniciace.

5.2.5 Lov, atletické hry, psi

Tyto výjevy spolu souvisejí jakožto zábavy a kratochvíle. Psy jako samostatný motiv jsem sem zařadil proto, že máme některá vyobrazení atletických her (viz obr. 21) i lovů za pomoci psů (obráz. 22) kompletní, na mnoha fragmentech se nám však zachovali pouze psi, které tím pádem přiřazuji k lovům. Bedigan píše, že je možné, že právě kratochvíle jako lov nebo atletické hry mohly být také součástí kabeirských mystérií.⁸⁵ Na obrázku 21 mají závodící muži, kteří jsou opět namalováni komickým stylem, na hlavách typické věnce či členky, což patrně poukazuje na rituální aspekt her v rámci kabeirského kultu. Velké hýždě, negroidní rysy a bizarní běžecký styl zejména prostřední postavy opět nevybočují z typu kabeirské keramiky. Opět jsou karikovány všechny postavy bez rozdílu, stejně tak rychlí závodníci jako vážený rozhodčí. Křoviny, kolem nichž běžci utíkají, poukazují na konání her ve volné přírodě. Bedigan na stejném místě říká, že v okolí samotné svatyně nebyl vhodný prostor pro atletické zápolení, nicméně okolní pahorky skýtaly dostatek vhodných míst.

Lovecké scény se od atletických liší zejména tím, že lovci nemají členky, karikování jsou ovšem stejným způsobem. Na obrázku 22 lovcům pomáhá také pes, který je většinou na loveckých scénách přítomen. Lovná zvíře může být zastoupena vysokou, zající nebo liškami. S lovem lišek pak souvisí mýtická postava thébského lovce Kefala, kterému se budu dále věnovat v následující podkapitole o explicitně mytologických námětech. Myslím si, že vzhledem k explicitnímu zobrazování loveckého mýtu lze těžko rozlišit, zda se v méně jednoznačných případech jedná o rituální lov či o variantu loveckého mýtu. V případě, že by šlo o rituální lov, nedá se vyloučit možnost reaktualizace mýtického předobrazu Kefalova lovu.

5.2.6 Explicitně mytologické výjevy

V této podkapitole shrnu velmi různorodý materiál, který ovšem explicitně zobrazuje mytologická témata. Společným jmenovatelem těchto vyobrazení je přítomnost inskripce se jmény aktérů, potažmo jednoznačná

⁸⁵ BEDIGAN, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 267.

identifikovatelnost na základě ikonografie.

Kadmos

Kadmos, zakladatel Théb, podle Dostálové a Hoška souvisí se samothráckým Kadmílem,⁸⁶ z čehož usuzují, že mystéria Kabeirů v Thébách jsou odvozena od samothráckých. Na kabeirské keramice se vyskytuje zobrazení Kadma, ale pouze ve vztahu k Thébám – je zachycen přesně v okamžiku, kdy na něj z chvojí vyskočí hrozný had či drak (viz obr. 24). Hrdina patrně odpočíval u vinného keře, pod nímž má zavěšeny své věci (vak a nádobu) a ve chvíli, kdy ho drak překvapil, má na hlavě špičatý klobouk a v ruce ke své obraně jen bičík. Očividně je drakem vyveden z míry, neboť vrávorá, či spíše padá vzad. Postava je karikována hned dvěma způsoby: má groteskní obličej, podobný ostatním kabeirským vyobrazením, navíc však situace, v níž očekáváme hrdinné jednání, sklouzává spíše ke frašce. Podle mýtu měl následovat hrdinný boj, na našem obrázku tomu však nic nenasvědčuje. Hrdina postrádá zbraň, silně vrávorá a navíc jeho celkové vzezření nenasvědčuje tomu, že by vůbec mohl být schopen netvorovi se postavit.

Kefalos

Kefalos, podobně jako Kadmos, patří k místním thébským hrdinům. Tento lovec vlastnil kouzelného psa, který dokázal ulovit, cokoli si zamlouval. S tímto psem se pojí zvláště příběh, kdy si jej vypůjčil Amfitryón, aby mohl ulovit Teuméssijskou lišku, stvůru ničící kraj kolem Théb.⁸⁷ Na obr. 23 je zobrazen lovec, jež snadno identifikujeme díky nápisu ΚΕΦΑΛΟΣ (*KEFALOS*).⁸⁸ V ruce drží kyj a na hlavě má klobouk s širokou krempou, ovšem směšně malý a deformovaný. Lovec sám má silně negroidní rysy, velký pupek a tenké nožičky, některá další vyobrazení se této postavě velmi podobají, takže se domnívám, že opět zobrazují lovce Kefala. Jeho pes se žene za liškou, už ji skoro dohání, nad hlavami jim visí hrozný vína. Je možné, že psi nalezení na samostatných úlomcích keramiky patřili ke stejné scéně. Stejně jako na předchozích obrázcích, i tady je hrdina zobrazen velmi groteskně, rozhodně bychom si nemysleli, že se jedná o pověstného lovce. V tomto se ovšem obrázek nijak neliší od ostatní kabeirské keramiky.

Odysseus

Postava Istvího krále má na Théby zvláštní vazbu, Odysseus totiž pocházel z rodu thébského lovce Kefala.⁸⁹ Na odysseovské náměty se specializoval zejména

86 O tomto píší v kapitole 3, jinak též DOSTÁLOVÁ, HOŠEK, *Antická mystéria*, s. 87.

87 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 274.

88 Místo písmene λ se zde objevuje L.

89 *Slovník antické kultury*, sestavili VÁCLAV BANÍK, JAROMÍR BĚLSKÝ, HELENA BUSINSKÁ... et al., Praha: Svoboda, 1974, heslo „Kefalos“.

Malíř Kabeirů, od nějž se nám zachovalo nejvíce takových váz. Na jednom obrázku (obr. 25) tento hrdina surfuje na plujících vinných amforách, zatímco mu do zad fouká severní vítr Boreás. Odysseus je nahý, pouze z ruky mu splývá plášť. Protože však v druhé ruce třímá trojzubec a čeří jím vlny, obávám se, že bez vysvětlující inskripce bychom jeho identitu rozklíčkovali obtížněji a spíše bychom měli tendence spojovat jej s Poseidónem.⁹⁰ Mitchell si všímá, že ačkoli je malba jednoduchá, malíř si na ní dal záležet.⁹¹ Jednoduché tvary tak spíš plní funkci výrazového prostředku, než že by dokládaly nedostatek malířova umu. Druhá strana téhož skyfu (viz obr. 26) zobrazuje Odyssea v rozhovoru s Kirké, čarodějnici, jež proměnila jeho druhy ve zvířata. Kirké s velmi výraznými negroidními rysy drží v rukou nádobu (snad s kouzelným nápojem), Odysseus se po ní natahuje, oblečen pouze v plášti přehozeném přes ruce a špičatou čapkou na hlavě. Tělo hrdiny je svrasklé, podobá se stařeckému, až bychom skoro mohli mít problém vidět v něm opět muže, jenž doma vyhubí zpupné ženichy. Tato scéna se příliš neliší od vážných mytologických výjevů, snad jen opět groteskním stylem malby

Boj pygmejů a jeřábů

Poměrně častým námětem je zvláštní boj mezi pygmeji, trpaslíky, kteří se stylem zobrazení nápadně podobají účastníkům mystérií, a jeřáby, ptáky častými na samostatných fragmentech keramiky. Jednoho jeřába dokonce přivádí postava na obrázku 14, který interpretuji jako přípravu na iniciační rituál. Mýtus reprezentovaný touto keramikou sice neznám, ale přesto jsem scénu zařadil mezi mytologické, neboť se domnívám, že se jedná spíše o mytologickou scénu, než součást rituálu, protože na vyobrazení chybí typické atributy účastníků mystérií, jakými je zejména věnec či čelenka. Na obrázku 27 tito pygmejové těžce bojují, ale ačkoli mají pouze slabého soupeře, zdá se, že boj je vyrovnaný. V boji si nevedou ani nikterak důstojně: jeden, zobrazen z frontálního pohledu, se snaží překousnout jednomu jeřábovi krk, zatímco druhý jeřáb jej klove do hlavy. Jinému pygmejovi sedí jeřáb na zádech, pod kteroužto tíhou se bojovník ohýbá a jeřáb ho štípe do vystrčeného zadku. Na pomoc spěchá třetí postava, která se dotírajícího jeřába snaží zapudit větví, jedinou zbraní, která se v tomto obrázku vyskytuje. Kromě běžného parodického zobrazení si všimněme i značného důrazu na „heroičnost“.⁹² Dle mého názoru scény jednoznačně odkazují na běžné bojové výjevy, na tomto místě převrácené do groteskního módu – nejen vzhled účastníků, ale i jejich činnost působí směšně.

90 Ikonograficky se totiž mnohem více postava blíží slavné bronzové soše tzv. „Poseidóna od mysu Artemision“.

91 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 272.

92 Ibid., 269.

Další mytologické motivy

Mezi další mytologické motivy na kabeirské keramice patří například Hérakleovy příhody, dobytí Tróje nebo Paridův soud, nicméně nejde o mýtické příběhy tak silně svázané s Thébami. Od běžných váz se tyto odlišují zejména parodickým stylem ale v dalších momentech se od normálních vyobrazení příliš neliší, proto se jimi nebudu déle zabývat.

5.2.7 Inskripce

Na keramice i bronzových býcích jsou inskripce dosti hojné. Mezi nimi můžeme rozlišovat dva druhy – první mají za úkol identifikovat postavu, fungují jako takzvaný „informant“.⁹³ Mnohdy právě díky nim jsme schopni přesně identifikovat postavy na vázách, protože často postrádají jiné určující atributy. Takto můžeme rozpoznat postavu Kefala, Odyssea, Kabeira i jiné.

Druhý typ nápisů souvisí s votivními dary, kdy uvádějí jméno božského recipienta a někdy i jméno donátora. Nejčastěji se takové nápisy skládají ze jména dárce, darovací formule (nejčastěji tvar slovesa ἀνατίθημι – *anatithémi*, položit) a jména recipienta (v tomto případě Kabeirů). Právě díky tomuto typu nápisů (viz obr. 28) se dozvídáme více informací o původu darů. Tento typ nápisů se též velmi často vyskytuje na bronzových soškách býků.

5.2.8 Shrnutí

Vzhledem k charakteru některých zobrazení, především průvodu a hostiny, se domnívám, že jde o obrazovou reprezentaci příslušných úseků mystérií. Na základě podobného přesvědčení se Bedigan pokusila načrtnout rámcovou, velmi vágní strukturu mysterijního kultu.⁹⁴ Rád bych poukázal na motivy rituální výstroje, to znamená čelenky či věnce, podle kterých identifikujeme účastníky mystérií, všudypřítomné hrozny vína a břečťanové větve odkazují k divokosti, která je jinak typická pro Dionýsa. Za velmi důležitý považuji též fakt, že téměř všechny postavy jsou znázorněny komicky – tato komičnost se nevyhýbá iniciandům, váženým rozhodčím, ani mýtickým hrdinům. Na této keramice jsou si takto všichni rovni právě díky komické nerozlišenosti. Vždyť mnohdy hrdinu od obyčejného člověka můžeme odlišit jen díky inskripci s jeho jménem.

93 Tím se budu podrobněji zabývat v kapitole 8.1, teď jen krátce předestřu, že informant je v obrazu prvek či spíše funkce, která má za úkol identifikovat danou postavu nebo místo a čas děje. Může jím být nápis, stejně jako třeba motiv křoví a kamenů, které zasazují děj do venkovní přírody.

94 O tomto budu blíže psát v následující kapitole.

6 Kult

Základní a velmi hrubé informace můžeme získat z Pausaniova popisu: kult provozovaný v thébské svatyni měl mysterijní charakter a souvisí nějakým způsobem s bytostmi zvanými Kabeirové a s bohyní Démétér. Podobně jako u ostatních mysterijních kultů, i u tohoto se nesměly podrobnosti dostat k nezasvěcencům, což předpokládá, že zasvěceným osobám se dostalo nějakého tajného poznání. Tím nemyslím ani tak nějakou konkrétní nauku, jako spíš znalost průběhu tajných obřadů.

Obecný charakter kultu též můžeme odhadnout na základě uspořádání svatyně a paralel k jiným mysterijním kultům, zejména eleusínským mystériím. Takováto paralela se nabízí (a ostatně i Burkert ji opatrně naznačuje)⁹⁵ díky společnému jmenovateli, kterým je Démétér – ta v obou případech darovala mystéria lidem. S velkou mírou pravděpodobnosti můžeme předpokládat, že iniciandi prošli konfrontací s božskými věcmi, které byly darem Démétrý, k čemuž došlo patrně v amfiteátru. Dalším důležitým momentem je hostina spojená s pitím vína, jak naznačuje veliké množství votivních číší. Ostatní votivní dary související s dětstvím potom poukazují na důležitost mladšího z obou Kabeirů. Mitchell z charakteru zobrazení na kabeirské keramice a z paralel s ostatními kulty spojeným i s Démétrou usuzuje, že důležitým prvkem mystérií byla slavnost karnevalového druhu.⁹⁶ Bedigan se pokusila na základě obrazového rituálu v hrubých rysech rekonstruovat průběh iniciace ve třech fázích takto takto:⁹⁷

1) Příchod do svatyně

Iniciandi jdou v procesí, jsou doprovázeni muzikanty a nosiči pochodní (rituál se snad odehrával v noci). Poté byly přineseny posvátné věci, na vázách zobrazované jako vinné amfory, a proběhla oběť býků a dalších votivních darů u hermovek.

2) Příprava na iniciaci

Iniciandi na hlavách nosí věnce z větvíček připjatých na čelenku, která byla na temeni svázána zvláštním uzlem.⁹⁸ Iniciandi dostali přehoz, do kterého se celí zabalili. Poté přišli *mystagógové*, doprovázení opět pochodněmi. Stromy a skály na některých zobrazeních naznačují, že se rituál konal venku.

3) Panégyris

Následovala rituální hostina spjatá s pitím vína, konverzací a tancem, případně lov či atletické hry atd. Bedigan uvádí, že není jisté, zda právě lov a

95 BURKERT, *Greek religion*, s. 281.

96 MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s. 276–279. Tady autor míní karnevalovou slavností rituál spojený s veselím, při němž dochází k dočasnému zrušení nebo převrácení společenské hierarchie.

97 Bedigan, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 293–296.

98 Tento uzel na některých zobrazeních připomíná trojúhelníkovou „anténu“.

atletické hry, případně i divadelní představení musely být součástí iniciačního rituálu, nicméně i tyto činnosti jsou v obrazovém materiálu zastoupeny.⁹⁹

Z obrazového materiálu a inskripcí můžeme usoudit, že mystéria byla přístupná pro všechny: cizince stejně jako thébské občany, muže i ženy, otroky i svobodné,¹⁰⁰ tímto se mystéria Kabeirů tedy nijak nevymykají ostatním mysterijním kultům.

7 Role vtípu v náboženství

Jak je z vyobrazení na keramice dobře patrné, s kultem Kabeirů se vtip pojí zcela zásadním způsobem: vždyť téměř všechna figurální výzdoba působí bez znalosti kontextu vtipně i s odstupem času. Ačkoli v křesťanství to není tolik patrné,¹⁰¹ v náboženských systémech může mít vtip důležitou roli, někdy i institucionalizovanou podobu. Problematice využití vtípu věnovala Mary Douglas článek,¹⁰² který následně shrnuje Radek Chlup.¹⁰³ Z těchto textů budu vycházet při interpretaci vtipných scén z kabeirské keramiky i já. V následujících řádcích se pokusím vysvětlit, v čem spočívá toto pojetí vtípu, abych je mohl potom použít pro interpretaci kabeirské keramiky.

7.1 Vtip jakožto konfrontace forem

Mary Douglas pracuje s dvěma pojetími vtípu, která k sobě mají blízko. První formuloval na konci 19. století Henri Bergson v knize *Smích*.¹⁰⁴ Komičnost spatřuje v momentu, kdy:

(...) hmota vnějšku otupí život duše tím, že ochromí její pohyb a zadržuje tak její půvab, vyvolává komický účinek těla. Kdybychom zde chtěli definovat komično vzhledem k jeho opaku, museli bychom ho považovat za opak půvabu ještě více než krásu. Je to spíše ztuhlost než ošklivost.¹⁰⁵

Vtipná situace tedy nastane, když se člověk začne podobat něčemu neživému a působí jaksi automaticky nebo strnule, a to jak na tělesné, tak i duševní rovině.¹⁰⁶ Mary Douglas vidí problém v morálním soudu: něco špatného, mechanického, je napadeno něčím dobrým, živým a spontánním. Domnívá se, že morální aspekt

99 Bedigan, *Boeotian Kabeiric ware*, s. 295.

100Ibid., s. 251.

101O Ježíšových vtipech např. HENRI CORMIER, *The humour of Jesus*, New York: Alba house, 1977, dále též DOUGLAS, „The social control of cognition“, s. 367.

102DOUGLAS, „The social control of cognition“.

103CHLUP, „Vtip a náboženství.“, 259–278.

104H. BERGSON, *Smích*, překl. Eva Majorová a Ladislav Major, 1. vyd., Praha: Naše vojsko, 1993, (fr. orig. *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris: Alcan, 1911).

105BERGSON, *Smích*, s. 25.

106CHLUP, *Vtip a náboženství*, s. 261.

nemusí být ve vtipu vůbec přítomen a kdyby byl, že nemusí fungovat tím směrem, jak naznačuje Bergson.¹⁰⁷ Druhým pojetím vtipu, se kterým Douglas pracuje, je Freudovo. Ten, podobně jako Bergson, pracuje s konfrontací forem, ale je flexibilnější. Nejde o konfrontaci ztuhlé a živé formy, ale vědomí s nevědomím. Zároveň je však nevědomí konfrontováno bezpečným, příjemným způsobem, přičemž se toto spojení na chvíli jeví jako nová skrytá „forma života“.¹⁰⁸ Tím, že na chvíli přestaneme potlačovat nevědomí, ušetříme nějakou energii, která se potom projeví ve slastném pocitu a smíchu. Freud říká:

Ukázalo se nám, že slast vtipu vychází z *uspořené zábranného výdaje*, slast komiky z *uspořené představového výdaje* (na obsazení) a slast humoru z *uspořené citového výdaje*.¹⁰⁹

Pro Mary Douglas je důležitý moment, kdy jsou dva vzorce spolu konfrontovány. Nejde ani tak o konkrétní náplň oněch vzorců, jako spíš o vztah mezi nimi – hru s formou jako takovou. Definici vtipu používá tedy takovouto:

Vtip je hra s formou. Vnáší do vztahu nesourodé prvky takovým způsobem, že jeden přijímaný vzorec je zpochybněn výskytem druhého, jenž byl ovšem nějakým způsobem skryt v tom prvním. Vtip je obrazem oddechu kontroly vědomí ve prospěch nevědomí.¹¹⁰

Vyvstáním skrytého vzorce se ukáže, že stávající uspořádání věcí není jediné možné, jsme konfrontováni s možností jiných uspořádání. Stávající řád se tím ovšem nezruší, což nám umožňuje vychutnat si potěšení ze vtipu. Zároveň Douglas počítá s tím, že vtipy nejsou legrační univerzálně. Někdy můžeme racionálně rozumět, proč mají být vtipy z jiných kultur vtipné, ale nepřipadají nám legrační, jindy ani nemusíme rozpoznat, že se jedná o vtip. Abychom ho vůbec mohli přijmout a zasmát se mu, musí být i v naší společenské struktuře obdobný, potenciálně vtipný moment:

Má hypotéza zní, že vtip je vnímán jako povolený v případě, kdy nabízí symbolický vzorec, který se kryje se vzorcem sociálním. Domnívám se, že všechny vtipy vyjadřují sociální situace, v nichž se vyskytují. Jediný společenský předpoklad pro to, abychom si mohli vtip užít, je, že společnost, která jej má přijmout, by měla vyvinout formu vyprávěného vtipu: to znamená, že převažující vzorec vztahů je zpochybněn jiným. Pokud není ve společenské struktuře vtip obsažen, nemůže se objevit žádné vtipkování.¹¹¹

Douglas dále naráží na problém, že vtip se lehce může zvrtnout do urážky. Aby k tomuto nedocházelo, pojí se s ním často konkrétní, lehce identifikovatelná forma, která nás na vtip upozorní. Ta umožňuje vtipkovat bez toho, abychom se vážně a

107DOUGLAS, „The social control of cognition“, s. 363.

108Ibid., s. 364.

109S. FREUD, *Vtip a jeho vztah k nevědomí*, překl. Ondřej Bezdíček, v *Psychoanalytickém nakladatelství* vyd. 1., Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, (něm. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wein: F. Deuticke, 1905).

110DOUGLAS, „The social control of cognition“, s. 364.

111Ibid., s. 366.

nebezpečně dotkli hranic řádu.

Vtip se podobá rituálu v tom, že oba spojují dohromady nesourodé koncepty. Ale zatímco rituál tvoří spojení, v němž se oba koncepty podporují, při spojení dosaženém prostřednictvím vtipu jeden koncept nabourává druhý. Zatímco rituál pomáhá obnovovat řád, vtip jej nabourává, je totiž v jistém slova smyslu opakem rituálu.¹¹² Přesto se vtip v ritualizované formě v náboženství objevuje, je využíván právě pro svou schopnost dotýkat se hranic řádu.

7.2 Vtip jakožto prostředek zažívání „communitas“

V tomto místě Mary Douglas i Radek Chlup¹¹³ použijí koncept Victora Turnera. Ten se domnívá, že ačkoli rituály mají chránit řád, nedělají to takto jednoduše. Součástí rituálů je totiž také „liminální“¹¹⁴ fáze, kdy dojde ke konfrontaci struktury s chaosem, „antistrukturou“.¹¹⁵ Liminalitu Turner chápe jako vypadnutí „ze sítě klasifikací, které za normálních okolností stavy a postavení umisťují v kulturním prostoru“¹¹⁶ – jde o dočasné vybočení z jedné pozice, které pak umožňuje návrat do struktury na jinou pozici. Proto se v rámci rituálu může pracovat například se symbolickou smrtí¹¹⁷ nebo s převrácením společenského uspořádání.¹¹⁸ Toto zacházení s chaosem, tedy dosahování hranic řádu, je důležité právě pro potvrzení společenského uspořádání – řádu. Z konfrontace s chaosem nakonec řád vyjde posílen a někdy i pozměněn, což dává možnost, jak prostřednictvím rituálu tento řád měnit. Pro tento účel se vtip dobře hodí svou povahou, neboť taktéž pracuje s dotekem chaosu.

Společný zážitek liminality potom Turner popisuje jako „communitas“, „(...) nestrukturovaný nebo rudimentárně strukturovaný a relativně nediferencovaný *comitatus*, skupinu nebo dokonce společenství jedinců, jež jsou si všichni rovni, kteří se společně podřizují obecné autoritě starších z hlediska rituálu.“¹¹⁹ V tomto stavu lidé nezakoušejí vztah k společenským rolím druhých, ale přímo k lidem, protože společenské role jsou v tomto okamžiku odsunuty. Vhodným prostorem pro *communitas* jsou zvláště iniciační kultury,¹²⁰ kdy v jejich průběhu

112 DOUGLAS, „The social control of cognition“, s. 369.

113 Ibid., s. 370; CHLUP, *Vtip a náboženství*, s. 265.

114 V českém překladu knihy *Průběh rituálu* je použit tvar „liminární“.

115 CHLUP, *Vtip a náboženství*, s. 265. Koncept liminality přebírá Turner od Arnolda van Gennepa, který jej ale používá pouze v souvislosti s přechodovými rituály. Každý člověk, který se má v rámci přechodového rituálu posunout z jedné společenské role do jiné (například mladík mezi muže), musí setrvat určitou dobu v liminálním prostoru, kde se setře jeho původní společenská identita, aby mohl dostat novou.

116 TURNER, *Průběh rituálu*, s. 96.

117 Ibid., s. 96.

118 Ibid., s. 174–176.

119 TURNER, *Průběh rituálu*, s. 97.

120 Ibid., s. 96, Turner používá spíše příklady z afrických kultur, nicméně v závěru knihy ukazuje

iniciandi zažívají dotek s hranicemi řádu, potažmo chaosem, aby z rituálu vyšli jakožto členové společenství iniciovaných. Ve vztahu k rituálním odborníkům zažívají iniciandi skutečně stav bez rozlišení společenských rolí, neboť všichni na určitou dobu dostanou novou roli iniciandů, kteří jsou si rovni bez ohledu na dřívější role. Stejným způsobem se můžeme domnívat, že *communitas* zažívali i iniciandi kabeirského kultu.

Liminalita, která dává iniciandům zažít *communitas*, může být dosažena právě i pomocí vtipu. Radek Chlup píše, že v řeckém prostředí komično mohlo vyjadřovat těžko popsateľný aspekt božství, jeho naprostou jinakost.¹²¹ Dává za příklad Homérovy komické popisy tahanic Dia a Héry nebo Lúkiánovy Rozhovory bohů a zdůrazňuje, že cílem takových popisů není znevažování bohů, ale postihnoutí jejich jinak velmi obtížně vyjádřitelných aspektů. Na vtip pohlíží jako na jistý způsob využití negativní theologie – božství je tak naprosto odlišné od našich běžných zkušeností, že ho nejsme s to adekvátně popsat. Prostřednictvím vtipu však můžeme dobře poukázat na meze našich vyjadřovacích možností.¹²²

8 Role vtipu v kultu Kabeirů

V této kapitole se budu věnovat objasnění významu kabeirské keramiky pro kult Kabeirů: nejprve objasním, jakými formálními prostředky je možno dosáhnout komického efektu na malované keramice. Následně tuto teorii předvedu na konkrétním případu kabeirské keramiky, abych potom v závěru této kapitoly na základě výše shrnované teorie funkce vtipu v náboženství zasadil tuto keramiku do kontextu mysterijního kultu.

communitas i třeba na příkladu hippies.

¹²¹CHLUP, *Vtip a náboženství*, s. 271.

¹²²Ibid., s. 276.

8.1 Kreslený vtip

Jak je pro kabeirskou keramiku typické, valná většina figurálních motivů je vtipná, ať už jde o „hrdinný“ boj s jeřáby (viz obr. 27), průvod tančících trpaslíků (viz obr. 15) nebo třeba Odysseus plavící se po moři (viz obr. 25). Jakým způsobem ale malíři kabeirské keramiky dosahovali komického účinku? Ke zodpovězení této otázky mi pomůže Ann Steiner, která v knize *Reading Greek vases*¹²³ formuluje tzv. Repetition theory. Na tomto místě je také třeba vysvětlit některé termíny používané ve strukturální analýze, jak je shrnuje Stansbury-O'Donnell, které budu dále používat k popisu vtipných vyobrazení:¹²⁴ v rámci narativu (a to ať mluveného nebo kresleného) existuje funkce, která zahrnuje základní akci a její účastníky, na kterých narativ závisí – Stansbury-O'Donnell ji označuje jako jádro (nucleus). Katalyzátor (catalyst) je oproti tomu funkcí (postavou, akcí), která rozvíjí jádro, ale nijak zásadně nemění jeho význam. Tyto dvě funkce jsou syntagmatické – propojují motivy uvnitř daného narativu a zejména posouvají děj vpřed. Další dvě funkce jsou paradigmatické, mají propojovat narativ s vnějšími okolnostmi – jinými příběhy. Informant určuje jednotlivé postavy nebo čas, ve kterém se děj odehrává – v křesťanské ikonografii jím může být typicky atribut světce. Ukazatel (index) odkazuje k jiným motivům mimo daný narativ – například při zobrazení jednoho dílčího příběhu z Iliady se nám vybaví i ostatní její části. Nutno dodat, že jeden motiv může mít zároveň více funkcí, takže třeba informant i ukazatel mohou být funkce jednoho a téhož motivu.

Podle Steiner malíři komického účinku dosahovali tak, že použili konkrétní, všeobecně známou formu zobrazení (například bojovou scénu s hoplity). Jádro (nucleus) zůstane zachováno, zároveň se ale do obrazu vmísí jiný prvek, který si divák spojí s jiným kontextem (například dlouhý vlající penis, rozšklebený obličej, jeřábi) – dojde ke změně katalyzátoru nebo informantu.¹²⁵ Tak se dostane do obrazu hrdinného boje, který byl pro Řeky vážným tématem, prvek typický pro komedii. Komičnost takového obrazu působí na několika rovinách. První je ta, kdy vlající penis sám svou nepatřičností působí komicky. Na druhé úrovni působí komicky aluze na divadelní kostýmy pro komedie. Jen stěží si lze představit, že Řekové obeznámení s komickými představeními by si je nevybavili při pohledu na takovéto vyobrazení. Třetí úroveň je pak konfrontace dvou forem, jak ji používá Douglas.¹²⁶ Zde je konfrontována forma „hrdinného boje“ s formou „komedie“.

8.2 Kreslený vtip na kabeirské keramice

To, co jsem se pokusil shrnout v předchozí kapitole, nyní předvedu na konkrétním případě kabeirské keramiky – souboji „Pygmejů“ a jeřábů (viz obr.

123Zejména STEINER, *Reading Greek vases*, s. 194–211.

124STANSBURY-O'DONNELL, *Looking at Greek art*, s. 79.

125STEINER, *Reading Greek vases*, s. 194.

126DOUGLAS, „The social control of cognition“, s. 364.

27). Motiv boje je v řecké keramice běžný, vyobrazení na vázách běžně zdůrazňují hrdinný boj a vykreslují bojovníky jako příklady mužských ctností. To je zřetelné například na tzv. váze Chigi (viz obr. 30). „Pygmejové“ s jeřáby mají stejné jádro (nucleus) – jde o lýtý boj dvou skupin. Informanty jsou ale pozměněné tak, že místo hrozných nepřátel figurují vcelku neškodní ptáci a na místo hrdinných bojovníků v plné síle jsou dosazeni legrační muži, kteří přes všechnu snahu mají s poražením jeřábů velké obtíže. Tímto je zesměšněno hrdinství bojovníků podobným způsobem, jako je tomu i v Eurípidově *Orestovi*: fryžský služebník, který uteče z paláce, popisuje nesmírnou udatnost Orestovu a Pyladovu. Později se však ukáže, že tato udatnost spočívala v zaplacení zženštilých Frygů a zabití neozbrojené ženy, srovnání s mocnými hrdiny proto působí směšně:

FRYG:

(...)Vstoupili do domu (abych ti řekl vše)

Řekové dva jak silní dva lvi:

z nich jednoho se otec vůdcem nazýval,

ten druhý, syn Strofiův, prohnaný muž.

Mlčením lstný, jak Odysseus byl,

však věrný svým přátelům, smělý a silný,

zápasu znalý byl, krvavý drak.

Dovnitř až ke křeslu přišli té ženy,

s kterou se oženil Paris, ten lučištník(...)

SBOR:

Kde na pomoc jste byli v domě, Frygové?

FRYG:

My na její pokřik závory a dveře,

kde v místnostech jsme byli zavřeni,

hned vyvrátili kyji a každý odjinud

jí spěchal na pomoc.

Ten kamení měl v ruce, jiný kopí zas,

ten obnažený meč. V tom vyšel proti nám

sám Pyladés a tak, tak neoblomný byl

jak Hektór nebo Aiás s třemi chocholy,

jež spatřil, spatřil jsem v branách ílijských;

teď jsme ostří mečů spolu zkrížili.¹²⁷

8.3 Role vtípu v kultu

Přestože o kultu nemáme mnoho informací, známe některé indicie, které nám mohou osvětlit alespoň hrubou strukturu kabeirských mystérií. Od Pausania se dozvídáme, že do mystérií zasvětila Démétér Kabeiraia nejprve Prométhea, jednoho z Kabeirů, a jeho syna Aitnaia.¹²⁸ Vzhledem k tomu, že se zcela explicitně mluví vždy o kabeirském kultu jako o mystériích (to je ostatně i důvod, proč se o nich Pausaniás zmiňuje pouze útržkovitě), je na místě předpokládat, že v rámci

¹²⁷Eur. Orest. 1400–1483.

¹²⁸Paus. 9.25.5–6.

kultu probíhalo zasvěcení alespoň rámcově podobné jiným mystériím. Celková podoba svatyně naznačuje, že i zde se mystům ukazovaly svaté věci (o nichž Pausaniás opět záměrně mlčí), podobně, jak to dělal hierofantés v průběhu eleusínských mystérií.¹²⁹ Z kamenných teras, z kterých v římské době vzniklo divadlo, bylo dobře vidět na pravoúhlý oltář, o němž Burkert tvrdí, že sloužil k ukazování oněch posvátných věcí. Přítomnost velkého množství keramiky určené pro hostiny napovídá, že pití vína muselo být důležitou součástí mystérií.¹³⁰ Tomu by nasvědčovaly i hodovní prostory, a to ať už dřívější tholoi nebo pozdější síně. Podobně se Bedigan pokusila rekonstruovat přibližný průběh kultu z obrazového materiálu.¹³¹ Důležitým momentem mystérií obecně je setkání s antistrukturou, které je podle Turnera onou liminální fází rituálu spojenou s *communitas*. Burkert se domnívá, že moment převrácení řádu se vyskytoval i v tomto případě, podobně jako v ostatních mystériích spojených s Démétér – nabízí se možnost hledat tuto liminální fázi právě v hostině.

Na tomto místě bych chtěl objasnit význam keramiky: v rámci mystérií iniciandi získají silný zážitek vyvolaný kontaktem s antistrukturou. Tato antistruktura je ale bytostně odlišná od běžného řádu světa. Vzhledem k tomu, že tyto nádoby byly využívány právě při této liminální příležitosti, nějakým způsobem ji reprezentují. Mají tedy za úkol reprezentovat naprostou jinakost, se kterou se iniciandi setkávali. Možností, jak lze obrazem reprezentovat liminalitu, je jistě víc – jednou z nich může být například způsob, jakým se zobrazují dionýské motivy. V kontextu hostiny, která byla spjata s převrácením řádu, se vtip jeví jako adekvátní forma reprezentace. Sám totiž funguje tak, že řád svým způsobem narušuje. Domnívám se, že kabeirská keramika funguje dvěma směry. Za prvé, že reprezentuje jinakost zažívanou při iniciaci, za druhé, že tuto jinakost svou bizarností ještě prohlubuje. Důležité je, že takto komicky jsou zobrazováni naprosto všichni¹³² – prostí lidé i héroové, otroci i bojovníci. Snadno se takto nabízí paralela k Anthestériím – také při nich si v jedné chvíli jsou všichni rovni. Této rovnosti se docílilo rituálním vtipkováním, liminální fází, při které se žertovalo a uráželo bez ohledu na společenskou hierarchii.¹³³ Zdá se, že podobnou situaci reprezentuje právě kabeirská keramika. Jestli se v jejich rámci skutečně rituálně žertovalo podobně jako v průběhu Anthestérií, se už s jistotou nedozvíme. Je ovšem pravděpodobné, že v tomto případě, jako i v jiných mystériích, iniciandi zažívali stav *communitas*. Tato vyobrazení potom zároveň sloužila ne přímo jako prostředek navození *communitas*, ale jako její reprezentace. Jakými konkrétními prostředky byla navozována sice není jisté, ale tato neznalost není překážkou, protože spíše než konkrétní jednotlivosti reprezentuje tato keramika strukturu mysterijního kultu, která zůstává stejná, i když je naplněna různými obsahy. Proto

129BURKERT, *Greek religion*, s. 281.

130BURKERT, *Greek religion*, s. 281.

131Viz výše, kap. 6.

132MITCHELL, *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, s.277.

133Ibid., s. 279.

její vizuální reprezentaci můžeme porozumět i bez detailní znalosti podoby kabeirských mystérií.

9 Závěr

Domnívám se, že cíl vytyčený v úvodu práce se nakonec podařilo naplnit: ukázal jsem, jakým způsobem kabeirská keramika reprezentuje kult. Načrtl jsem spojitost mezi vtipnými vyobrazeními a zážitkem *communitas*, který Victor Turner spojuje právě s iniciačními rituály. Poukázal jsem na skutečnost, že můžeme pochopit rámcový význam kabeirské keramiky v tomto kultu i v případě, že o jeho průběhu nemáme dostatečně přesné informace. Struktura jednotlivých mystérií spjatých s Démétrou je totiž navzájem natolik podobná, že nám umožňuje pochopit význam kabeirské keramiky ve vztahu k této struktuře, ačkoli se konkrétní obsahy, kterými byla naplněna, mohly případ od případu lišit.

Vzhledem k omezenému prostoru této práce jsem se zabýval jedním speciálním případem konkrétního typu „komické“ keramiky. Domnívám se, že by mohlo být přínosné pokusit se v rámci dalšího výzkumu podobným způsobem analyzovat obecněji úlohu vtipu na řeckých nádobách souvisejících s hostinou, popřípadě s rituální hostinou. Zajímavé by bylo zabývat se dále například keramikou související se svátkem Anthestérie, která je vtipná podobným způsobem jako kabeirská keramika.

10 Seznam literatury

10.1 Prameny

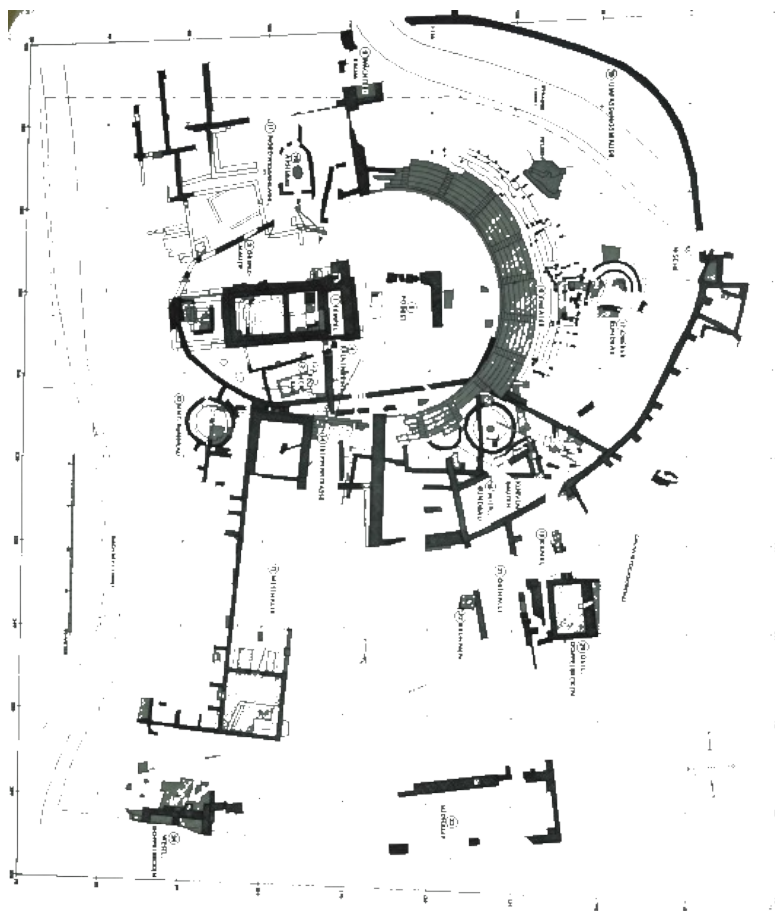
- Eur. Orest. = EURÍPIDÉS, „Orestés“, překl. Olga Valešová, *Trójanky a jiné tragédie*, (Antická knihovna, sv. 39), Praha: Svoboda, 1978, 455 s.
- Paus. = PAUSANIÁS, překl. Helena Businská, *Cesta po Řecku II*, (Antická knihovna, sv. 23), Praha: Svoboda 1974, 428 s.

10.2 Sekundární literatura

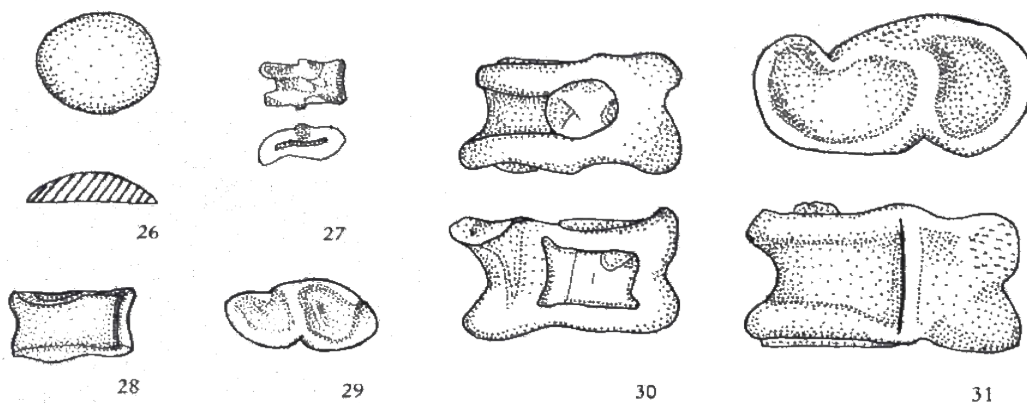
- BEDIGAN, KIRSTEN MADELEINE, *Boeotian Kabeiric ware: the significance of the ceramic offerings at the Theban Kabeirion in Boeotia*, PhD. Thesis, University of Glasgow, 2008, 511 + 4877 s.
- BERGSON, HENRI, *Smích*, překl. Eva Majorová a Ladislav Major, 1. vyd., Praha: Naše vojsko, 1993, 91 s., (fr. orig. *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris : Alcan, 1911)
- BOARDMAN, JOHN, *Athenian black figure vases*, New York: Oxford University Press, 1974, 252 s.
- BOARDMAN, JOHN, *Athenian red figure vases, the archaic period: a handbook*, (World of art), London: Thames and Hudson, 1975, 252 s.
- BOARDMAN, JOHN, *Athenian red figure vases, the classical period: a handbook*, (World of art), New York: Thames and Hudson, 1989, 252 s.
- BOARDMAN, JOHN, *Early Greek vase painting: 11th-6th centuries BC: a handbook*, (World of art), New York: Thames and Hudson, 1998, 287 s.
- BOUZEK, JAN, *Pravěk Egejské oblasti*. (Zprávy české archeologické společnosti, Supp. 79), Praha: Sdružení archeologů Čech, Moravy a Slezska, 2010, 53 + 34 s.
- BREMMER, JAN N., *Greek religion*, (Greece & Rome, New surveys in the classics, No. 24) Oxford – New York: Oxford University Press, 1994, x + 111 s.
- BURKERT, WALTER, *Ancient Mystery Kults*, (Carl Newell Jackson lectures), Cambridge – London: Harvard University Press, 1987, ix + 181 s.
- BURKERT, WALTER, *Greek religion*, 10th ed., Cambridge: Harvard University Press, 1998, 493 s.
- DOSTÁLOVÁ, RŮŽENA, RADISLAV HOŠEK, *Antická mystéria*, vyd. 1., Praha: Vyšehrad, 1997, 365 s.
- DOUGLAS, MARY, „The social control of cognition: some factors in joke perception“, *Man* (New series) 3.3 (1968), 361–376
- ELIADE, MIRCEA, *Dějiny náboženského myšlení 1: od doby kamenné po eleusínská mystéria*, překl. Kateřina Dejmálová... et al., Praha, OIKOYMENH, 2008, 519 s.
- FREUD, SIGMUND, *Vtip a jeho vztah k nevědomí*, překl. Ondřej Bezdiček, v Psychoanalytickém nakladatelství vyd. 1., (Sebrané spisy Sigmunda Freuda, kn. 6), Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, 251 s., (něm. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wein: F. Deuticke, 1905).
- HAEVERNICK, THEA ELISABETH, KARIN BRAUN *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, (Kabirenheiligtum bei Theben, Bd. 4), Berlin: W. de Gruyter, 1981, xii + 140 s. + 44 listů obr. příl.
- HEYDER, WOLFGANG, ALFRED MALLWITZ, *Die Bauten im Kabirenheiligtum bei Theben*, (Das Kabirenheiligtum bei Theben. Bd. 2.), Berlin: W. de Gruyter, 1978, xi + 72 s. + 19 listů obr.

příl.

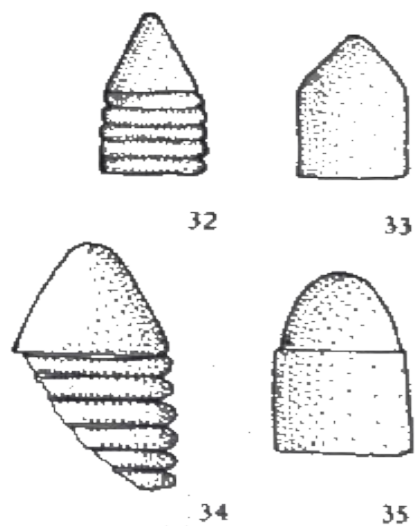
- HOPKINS, EDWARD WASHBURN, „Sanskrit Kabāiras or Kubāiras and Greek Kabeiros“, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 33 (1913) 55–700
- CHLUP, RADEK, „Vtip a náboženství. Posvátno jako mysterium ludicrum et ridiculum“, *Religio*, XIII.2 (2005), 259–278
- KEENE CONGDON, LEONORE O., *Caryatid mirrors of ancient Greece*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1981, 288 + 97 s. obr. příl.
- LSJ = HENRY GEORGE LIDDELL and ROBERT SCOTT, *A Greek-English lexicon*, 9th ed. with a revised supplement, Oxford: Clarendon press, 1996, 1 sv. (mult.)
- MITCHELL, ALEXANDRE G., *Greek vase-painting and the origins of visual humour*, New York: Cambridge University Press, 2009, xxiv + 371 s.
- MUSS-ARNOLT, WILLIAM, „On Semitic Words in Greek and Latin“, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 23 (1892), 35–156
- NOCK, ARTHUR DARBY, „A Cabiric Rite“, *American Journal of Archaeology*, 45.4 (1941), 577–581
- NOVÁK, FRANTIŠEK, „Jarní hra dívčí v „drábky““, *Český lid: sborník věnovaný studiu lidu českého v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku*, red. Čeněk Zíbrt, č. XVI, Praha: F. Šimáček, 1907, 301–302
- RICE, DAVID G., JOHN E. STAMBAUGH, *Sources for the study of Greek religion*, (Sources for biblical study, no. 14), Missoula: published by Scholars Press for the Society of Biblical Literature, 1979, xv + 277 s.
- REDFIELD, JAMES M., *The Locrian maidens: love and death in Greek Italy*, Princeton – Oxford: Princeton university press, 2003, xvi + 459 s.
- TURNER, VICTOR, *Průběh rituálu*, překl. Lucie Kučerová, Brno: Computer press, 2004, 94 s., (angl. orig. The ritual process)
- SCHMALTZ, BERNHARD, *Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben: die Statuetten aus Bronze und Blei*, (Das Kabirenheiligtum bei Theben, Bd.6), Berlin: W. de Gruyter, 1980, viii + 172 s. + 24 listů obr. příl.
- *Slovník antické kultury*, sestavili VÁCLAV BANÍK, JAROMÍR BĚLSKÝ, HELENA BUSINSKÁ... et al., Praha: Svoboda, 1974, 717 s.
- STANSBURY-O'DONNELL, MARK, *Looking at Greek art*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2011, xiv + 253 s.
- STEINER, ANN, *Reading Greek vases*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, xvii + 346 s.
- WOLTERS, PAUL, GERDA BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Berlin: s.n., 1940, xii + 136 + 62 s.
- SCHACHTER, ALBERT, „Evolution of a mystery cult: the Theban Kabiroi“ in M. B. COSMOPOULOS (ed.), *Greek mysteries : the archaeology of ancient Greek secret cults*, New York – London: Routledge, 2003, 112–142



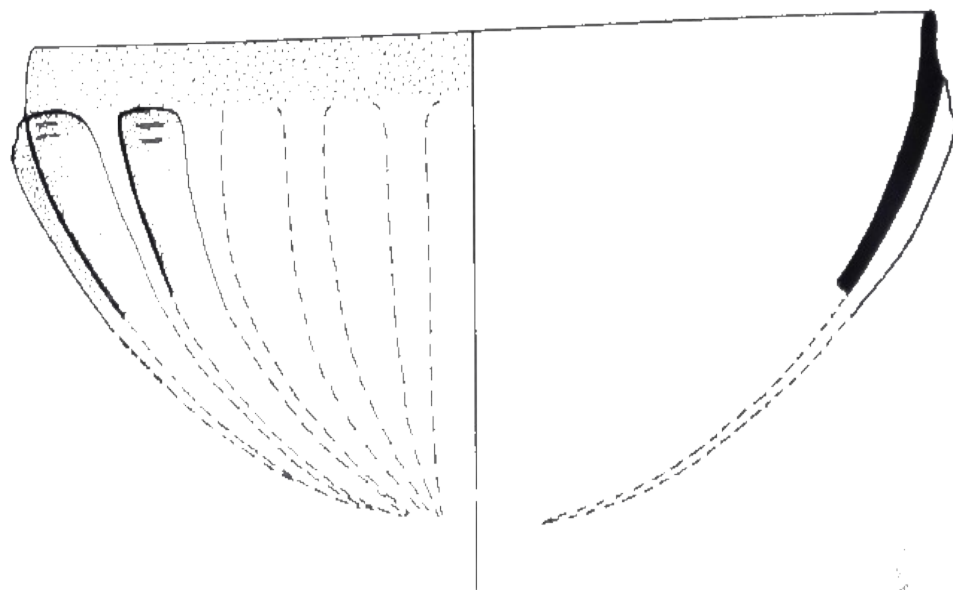
Obr. 3: Plánek svatyně (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I, Taf. 13*)



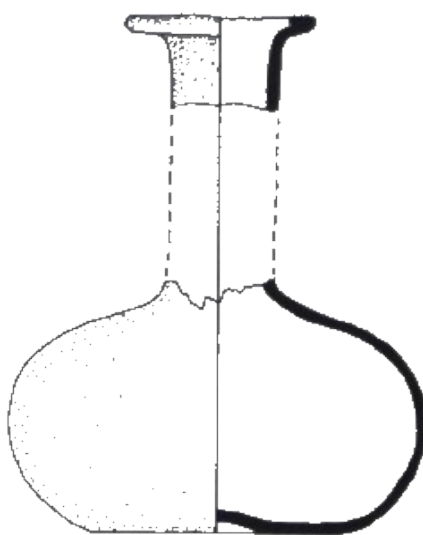
Obr. 4: Astragaly (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Taf. 34.27–31*)



Obr. 5: Vlček (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Taf. 34.32–35*)

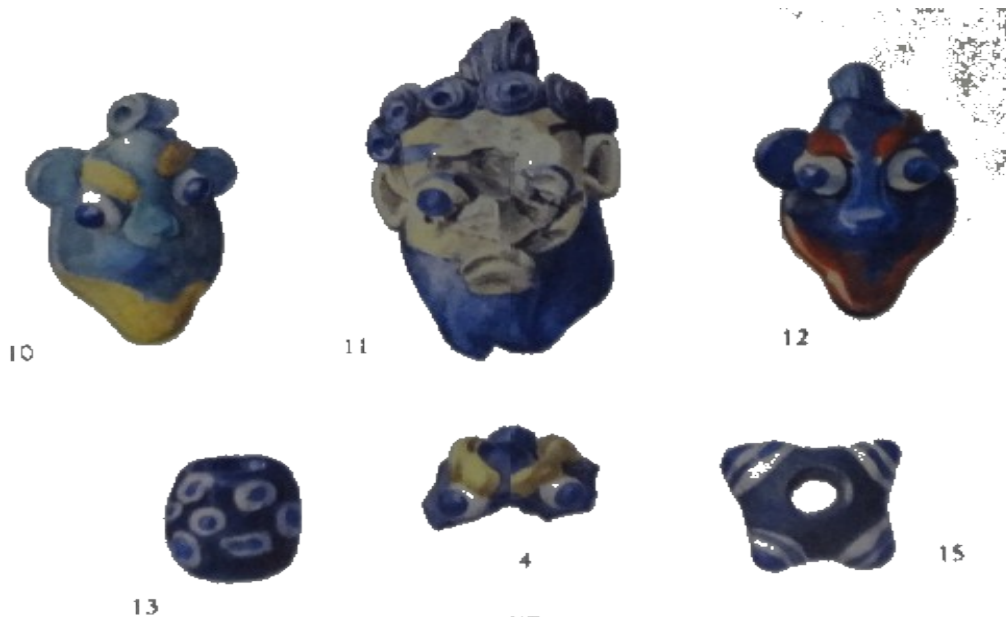


Obr. 6: Skleněná žebrovaná mísa (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Taf. 44.7*)

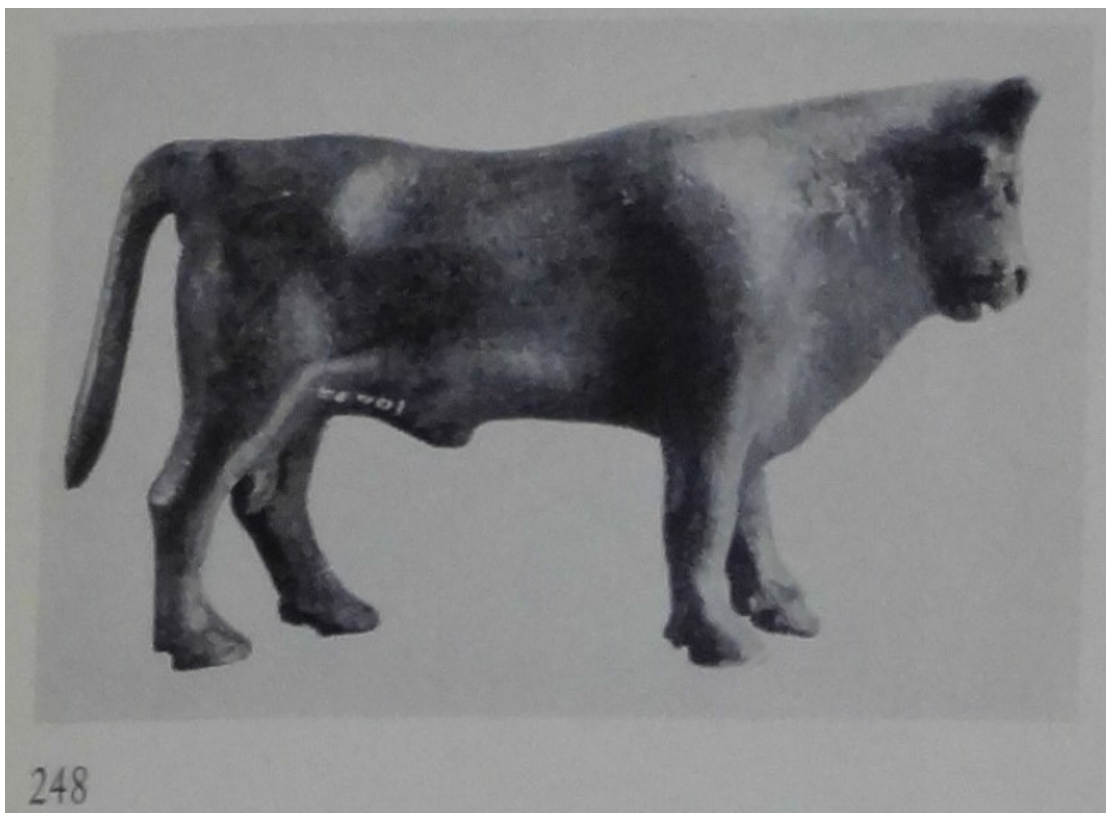


1

Obr. 7: Skleněný flakón (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Taf. 35.1*)



Obr. 8: Skleněné perly a hlavičky (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Taf. 33.10–15*)



Obr. 9: Bronzový býk - votivní dar (podle B. Schmaltz, Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben: die Statuetten aus Bronze und Blei, Taf. 13.248)

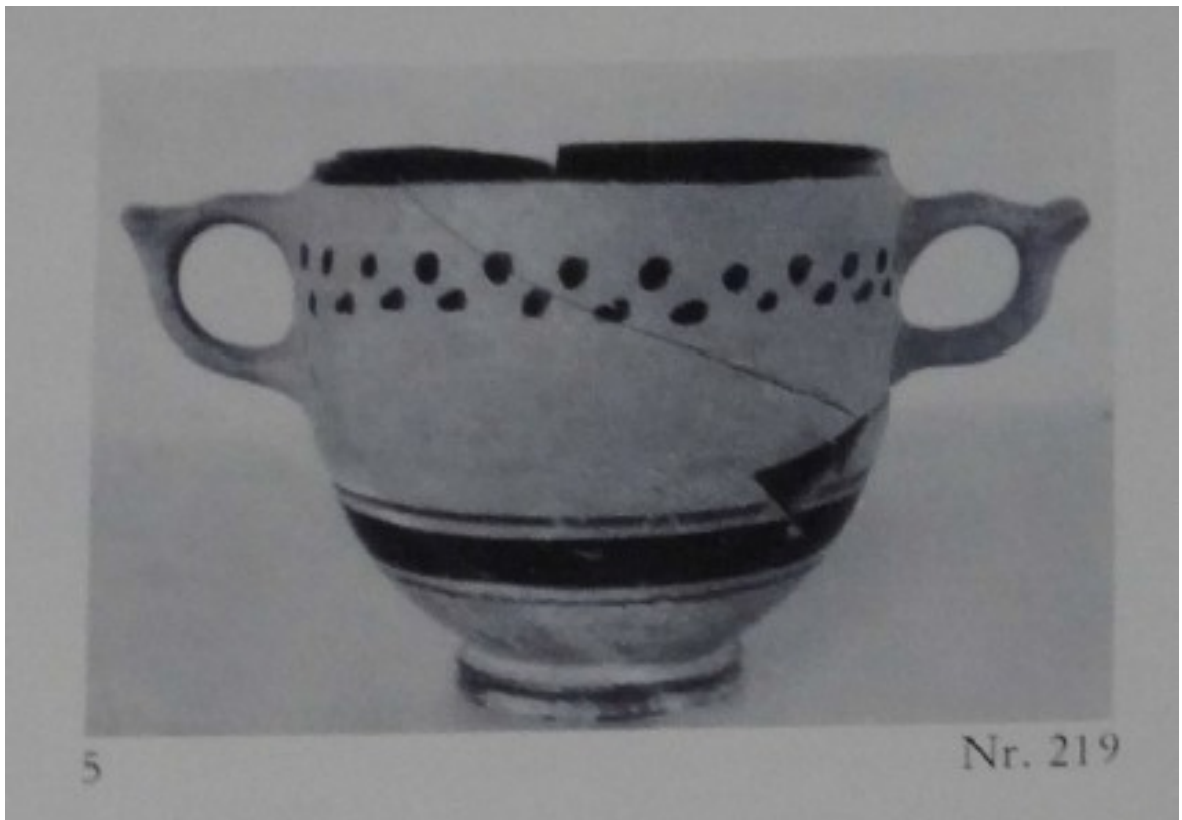


Obr. 10: Terakotová soška chlapce (podle A. Schachter, Evolution of a mystery cult, Fig. 5.12)



3

Obr. 11: Hostina (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 28.3)



Obr. 12: Skyfos (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, Taf. 10.5)



Obr. 13: Kantharos (podle P. Wolters, G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I, Taf. 18.13)



Obr. 14: Příprava na rituál (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 28.2)



Obr. 15: Průvod či posvátná svatba (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 33.1)



2



4

Obr. 16: Tanec s kozlem (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 32.2, 4)



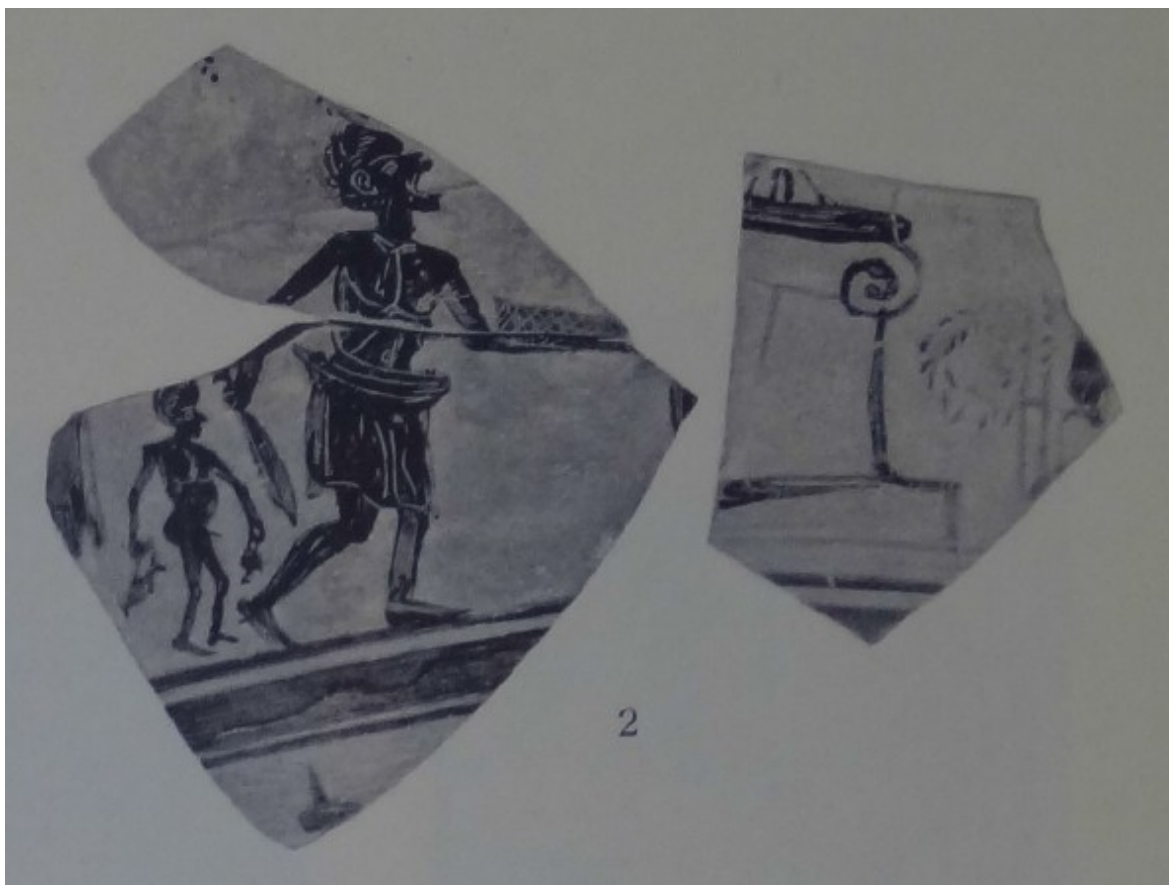
Obr. 17: Tanečník (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 33.4)



Obr. 18: Dovož vína (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 11)



Obr. 19: Oběť hermooce (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 33.2)



Obr. 20: Obětník s pomocníkem (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 52.2)



Obr. 21: Atletické hry (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 30.2)



Obr. 22: Lov na vysokou zvěř (podle Taf. P. Wolters, G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I, 31.2)



Obr. 23: Kefalos (podle P. Wolters, G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I, Taf. 10)



Obr. 24: Kadmos a drak (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 27.1)



Obr. 25: Odysseus a Boreas (podle A. G. Mitchell, *Greek vase painting and the origins of visual humour*, Fig. 141)



Obr. 26: Odysseus a Kirké (podle A. G. Mitchell, *Greek vase painting and the origins of visual humour*, Fig. 142)



Obr. 27: Pygmejové v hrdinném boji s jeřáby (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 29.3)



Obr. 28: Nápis na keramice (podle P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Taf. 20.3)



Obr. 29: Florální ornamenty (podle T. E. Haevernick, K. Braun, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, Taf. 13.3)



Obr. 30: Váza Chigi (podle J. Boardman: *Early Greek vase painting*, Fig. 178.2)