

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO KLASICKOU ARCHEOLOGII

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Silvia Šütőová

KLASICKÁ IKONOGRAFICKÁ SCHÉMATA  
V ÍRÁNSKÉM UMĚNÍ

(Vztahy mezi Persií a antickým západem)

CLASSICAL ICONOGRAPHICAL SCHEMES  
IN IRANIAN ART

(Relations Between Persia and Ancient West)

Praha 2010

Vedoucí diplomové práce:  
PhDr.Ladislav Stančo, PhD.

**P R O H L A Š U J I ,**

že jsem tuto předloženou diplomovou práci vypracovala zcela samostatně a cituji v ní veškeré prameny, které jsem použila.

V Praze, dne 5. 1. 2010

Podpis:

Děkuji vedoucímu této práce PhDr. Ladislavu Stančovi, PhD za cenné rady a podněty pro vypracování této práce. Rovněž děkuji své rodině za morální podporu, kterou mi poskytovali po celou dobu mého studia a všem milým íránským přátelům a známým za jejich neúnavnou podporu a inspiraci při objevování něčeho tak fascinujícího, jako je perská kultura.

## ANOTACE

Příjmení a jméno: ŠŮTŮOVÁ Silvia

Instituce: Ústav pro klasickou archeologii FF UK v Praze

Název práce: Klasická ikonografická schémata v íránském umění

Vedoucí práce: PhDr. Ladislav Stančo

Počet stran: 74

Počet příloh: 46

Počet titulů použité literatury: 38

**Klíčová slova:** Írán, Persie, umění, materiální kultura, toreutika, sochařství, skalní reliéfy, mince, achaimenovské umění, sásánovské umění, parthské umění, ikonografie, mytologické výjevy, vliv antického umění na Blízkém východě

Diplomovou práci lze zařadit svým zaměřením mezi komparativní studie. Nabízí studii perského umění a vývoje využívaných ikonografií a snaží se rozpoznat řecko-římské vlivy na ikonografii nejčastěji zobrazených motivů v perském umění, ale i přijetí nových motivů a jejich další vývoj. Okrajově se věnuje i studii možných širších vzájemných vztahů Persie s Řeckem mimo válečné konflikty a oficiální propagandu. Postupuje chronologicky od achaimenovské říše přes parthskou až po sásánovskou říši, sleduje motivy sochařské výzdoby paláců a v Persii rozšířených skalních reliéfů, důležité motivy na toreutických výrobcích, gemmách, mincích a dalších artefaktech, které se měnily pod vlivem antických vzorů. Zamýšlí se nad ikonografií investitury a v ní zastoupeného božství, vlivem ikonografie bohyně Níké, dionýské ikonografie, proměnami ikonografie krále, ikonografií ženských postav a dětí, vývojem zobrazení nahoty v perském umění, tance a rozšířením florálních ornamentů z menších ploch na celé nádoby, v architektuře z vlysů na panely až po pokrytí celých staveb v islámském období.

## ANNOTATIONS

Surname and Name: ŠŮTŮOVÁ Silvia

Institution: Institute for Classical Archaeology, Charles University

Title of the Paper: Classical Iconographical Schemes in Iranian Art

Scientific Supervisor: PhDr. Ladislav Stančo

Number of Pages: 74

Number of Annexes: 46

Number of Titles in Bibliography: 38

Key words: Iran, Persia, art, material culture, metalwork, statuary, rock reliefs, coins, Achaemenid art, Sasanian art, Parthian art, iconography, mythological scenes, influence of classical art in Near East

The thesis is written in form of a comparative study. It studies the Persian art and evolution of the used iconographic schemes and it tries to recognize the Greek and Roman influences on the iconography of the most widespread motifs in Persian art, but also the acceptance of new motifs and their further evolution. Marginally it brings up some interesting points about the possible broader relations of Persia and Greece outside of armed conflicts and official propaganda. The thesis proceeds chronologically from the Achaemenid empire through Parthian and Sasanian empire, it observes the motifs of the sculptural decoration of palaces and very popular rock reliefs, metalwork, gems, coins and other artifacts, which changed under the influence of classical models. It considers the iconography of investiture and the deity represented in it, the influence of the iconography of goddess Nike, dionysiac iconography, the metamorphosis of the royal iconography, the appearance of female figures and children, the evolution of nudity and dance in Persian Art and the spreading of floral ornaments from smaller surfaces to whole vessels, in architecture from friezes to covering whole buildings in the Islamic era.

# Obsah

1. ÚVOD.....	8
2. ACHAIMENOVSKÉ OBDOBÍ.....	12
2.1 Historický úvod.....	12
2.2 Smrtelní nepřátelé nebo partneři?.....	13
2.3 Athény po řecko-perských válkách.....	18
2.4 Řecko-perské gemmy a pečetidla.....	20
2.5 Řecké vlivy na soudobou Persii.....	23
2.6 Perská architektura.....	23
2.7 Perská architektura z pohledu technického zpracování.....	25
2.7.1 Svorky a způsob spojování bloků.....	26
2.7.2 Způsob opracování bloků.....	28
2.7.3 Sloupy a jejich opracování.....	28
2.7.4 Řecké stoai a jejich možný vliv na palácové stavby.....	30
2.7.5 Ionské kýma a další konstrukční prvky.....	33
2.8 Ikonografie achaimenovského umění.....	34
2.9 Závěr.....	36
3. PERSIE PO DOBYTÍ ALEXANDREM VELIKÝM.....	38
4. ARSAKOVSKÉ OBDOBÍ.....	40
4.1 Historický úvod.....	40
4.2 Mince arsakovských králů.....	41
4.3 Skalní reliéfy, sochařství a architektura v Parthské říši.....	41
4.3.1 Reliéf v Hung-e Aždar.....	42
4.3.2 Motiv Níké, reliéf Mithradáta II v Behistúnu.....	43
4.4 Drobné umění, toreutika .....	44
4.5 Závěry.....	46
5. SÁSÁNOVSKÉ OBDOBÍ.....	47
5.1 Historický úvod.....	47
5.2 Sásánovské drobné umění.....	48
5.3 Sásánovská toreutika.....	49
5.3.1 Motiv dionýský, motiv banketu.....	53
5.3.2 Ženské postavy, tanečnice.....	57
5.3.3 Héraklés.....	57
5.3.4 Dioskúrové.....	59
5.3.5 Další motivy.....	60
5.3.6 Motiv florálních úponků se zvířaty a lidskými postavami.....	60
5.4. Sásánovské skalní reliéfy a sochařská výzdoba.....	62
5.4.1 Reliéf č. 2 v Bišápúru.....	62
5.4.2 Íván Chusrava II. Parvíze.....	64
5.5 Závěry.....	65
6. ZÁVĚR.....	67
Seznam použité literatury a elektronických zdrojů.....	70
Seznam ilustrací.....	75
KATALOG.....	77

فریدون چو شد بر جهان کامگار  
ندانست جز خویشتن شهریار  
بمُ رسم کیان تاج و تخت مہی  
بیار است با کاخ شاہنشہی  
بفرمود تا آتش افروختند  
ہمہ عنبر و زعفران سوختند  
پرستیدن مہرگان دین اوست  
تن آسایمی و خوردن آیین اوست  
اگر یادگارست از او ماہ مہر  
بکوش و بمُ رنج ایچ منمای چہر  
و در ابد جهان سالیان پانصد  
نیفکند یک روز بنیاد بد

*“...Když se Fereydún stal jediným nad všemi králem  
vyzdobit dal palác nádherný i s trůnním sálem*

*všude vzplály ohně a voněla ambra a šafrán  
a přikázal ke cti bohů slavit svátek Mehregán*

*V tento svátek hostině a veselí zasvěť celý den  
Na veškeré bolesti a strasti rychle zapomeň!*

*A dobrý král pět set let žil životem požehnaným  
a žádný z dnů svých neposkvrnil skutkem hanebným....”*

(Ferdousí, Šáhnáme, k.r. 1000 n.l.)

# 1. ÚVOD

Předmětem této diplomové práce je ikonografický rozbor perského figurativního umění, se zvláštním důrazem na ikonografická schémata přejata z řeckého a římského umění, která se ujala v perské kulturní oblasti a staly se součástí dekorativní a významové koiné v těchto oblastech. Takové studium může přinést zajímavé poznatky o perské představivosti, vkusu, myšlení, náboženském a duchovním životě, které nám oproti bohaté zásobě řeckých a římských písemných pramenů zoufale chybí. Kusé zprávy, které se nám o životě Peršanů zachovaly, jsou většinou z druhé ruky, ze spisů řeckých historiků a cestovatelů, z historických kronik asyrských, egyptských, ze Starého Zákona a z obskurní a těžce dešifrovatelné zoroastrovské Avesty. Zachráněné hliněné tabulky a dedikační nápisy nám trochu osvětlují systém palácového hospodářství a systém přidělů pro členy královské rodiny a zaměstnance hospodářství, o stavbě paláců a pestrosti národnostní a etnické struktury Perské říše, ale nic nám neříkají o vnitřním světě těchto lidí, o jejich hodnotách, o jejich běžném životě, strastech a radostech. Při absenci psaných památek se právě pomocí umění snažíme proniknout pod kůži těmto tajuplným lidem, jejichž potomkové dodnes žijí v Íránu a v jejichž kultuře dodnes přebleskují poměrně živě pradávňé tradice jejich předků. Právě umění a obrazy otištěné v materiální kultuře jsou jedněmi z mála klíčů, kterými se snažíme proniknout k duši těch, kteří k nám již nepromluví. Receptivita k cizím předmětům a ideám, zkoumání příčin přijetí jednoho vzoru, a naopak odmítnutí jiného, nám může leccos osvětlit o těchto lidech. Protože i Peršané byli lidé, složení z pomíjivého těla a lidské duše, která již od prvního momentu své existence vždy zoufale touží po tom, co nemá.

Při zkoumání íránské kultury narážíme na dva problémy, které našemu nezajímavému zkoumání mohou postavit do cesty nepředvídatelné, ale ne nepřekonatelné překážky. Jeden vychází z klasicistního odkazu evropské



vzdělanosti, a druhý z Íránu samotného.

Dosavadní pohled na perské umění byl diktován právě srovnáváním s uměním klasického období evropských antických národů, Řeků a Římanů. Toto srovnání bylo nerovným bojem a perské umění z něj vždy vycházelo jako provinční, repetitivní a neoriginální, jako eklektická směs prvků půjčených z různých umění okolních národů. Kritika umění jiných kultur se v poslední době reviduje a posouvá novými směry, k novým úhlům pohledu. Snaží se vyprostit z původního předtím čistě evropocentrického pohledu, který představoval pevně zafixované měřítko, jenž se bez rozdílu aplikovalo na veškeré, i velmi vzdálené kultury. Moderní badatel se musí snažit postavit ke zkoumanému materiálu bez předsudků a bez předem stanovených zkonstatěných měřítek. Pokud člověk pohlédne na cizí kulturu s otevřenou myslí a vnímavostí podobnou zvědavosti dítěte a vědomím, že evropská kultura je jenom jednou z mnoha, snad dokáže proniknout do ní více, než přes dioptrické brýle nasazené suchou teoretickou učeností a přesvědčením o vlastní exkluzivitě a nadřazenosti.

Druhým problémem, který můžeme potkat je nevíšavost, až nevráživost současné vládnoucí garnitury v Íránu vůči nejstarší historii země. Během krátkého období znovudefinice a uvědomění si íránské kulturní identity za dynastie Pahlaví bylo učiněno mnoho kroků k objevení již téměř zapomenutých předislámských kořenů Persie. Samozřejmě tato snaha měla i propagandistický význam. Cílem bylo navázat na dlouhou řadu dynastií vládnoucích v Íránu, v té době nejdéle existující monarchii na světě a legitimizovat tuto poslední dynastii. Po Islámské revoluci roku 1979, kdy byla tato poslední dynastie svržena, nastaly krušné časy i pro íránské památky. Spojení starobylé kultury se svrženou dynastií je nyní důvodem jejího zanedbávání a podfinancování současnou vládou. Dokonce je možné, bohužel i v odborné literatuře publikované v Íránu, postřehnout nemilosrdné škrty cenzury a snahy o záměrnou deformaci minulosti ve prospěch ideologie současné vlády.

Navzdory všemu je i íránská společnost živým organismem, který opět přechází revolučním obdobím, kdy mladá generace začíná přehodnocovat a zpochybňovat po desetiletí vštěpované islámské hodnoty a obrací se k poznání a zkoumání toho, co tvoří prazáklad jejich nevyřčené kulturní identity, kterou podvědomě cítí a pro kterou již současné oficiální definice nestačí.

Tato práce bude z důvodu přehlednosti rozdělena podle chronologické posloupnosti politického a kulturního dění ve starověké Persii. Bude se věnovat postupně achaimenovskému období po dobytí říše Alexandrem Velikým a z prostorových důvodů se jenom velice okrajově zmíní o následném období vlády Seleukovců. Více se bude věnovat Parthské říši a nakonec období vlády sásánovské dynastie, která přežila pád Západořímské říše a nemalou mírou ovlivnila Byzantskou říši, evropský raný středověk, rodící se islámský Umajjovský chalífát a další dynastie vládoucí v Íránu. Nepochybně i před těmito obdobími existovaly jisté obchodní a kulturní styky mezi touto částí světa a Řeckem, nicméně z hlediska této práce nejsou příliš relevantní a i z prostorových důvodů se jim věnovat nebudeme.

Z hlediska geografického vymezení zkoumané oblasti se rovněž musíme nějak omezit, protože není možné v práci tak omezeného rozsahu postihnout všechny regiony, lokality a okrajové politické celky existující v těchto oblastech během více než tisíciletého časového rámce této práce. Jistá selekce je samozřejmě nutná, proto se soustředíme na státní celky a regiony přímo ovládané a obydleny Peršany a jim bezprostředně příbuznými kmeny a etniky.

V novověkých dějinách se pod názvem "Persie" většinou myslí zhruba území dnešní Islámské republiky Írán. Název "Persie" se více méně bez přestávky používal během celého středověku a novověku až do roku 1935, kdy ho Šáh Rezá z poslední íránské dynastie Pahlaví změnil na Írán, země Árjů, název pocházející z období dynastie Sásánovců. Ve starověku se však název Persie vztahoval na mnohem větší území, než je současný Írán a nejdůležitější území a centra říše v

různých obdobích se nacházela často mimo íránskou plošinu, v okolních oblastech, které jsou dnes součástí moderních státních útvarů: Irák, Afghánistán, Pákistán, Turecko, Sýrie, Tádžikistán, Ázerbajdžán a podobně. Vliv perské kultury se často dostal mnohem dál. Na severu až na Ural, na východě do Číny, na jihu do Indie, Arábie, nebo Egypta a na západě – do Řecka a Říma.

Pro účely této práce budou jména historických postav a míst používané v jejich české formě, pokud česká forma neexistuje, bude se užívat zažitých řeckých, nebo latinských forem, případně nejužívanějšího přepisu v odborných zdrojích. Původní staroperské a historické názvy a jména, pokud jsou známy, budou uváděné v závorkách.

## 2. ACHAIMENOVSKÉ OBDOBÍ

### 2.1 Historický úvod

Do Achaimenovského období (550 – 330 př.n.l.) spadá několik důležitých dějinných událostí, které spojily osudy Řeků a Peršanů – totiž řecko-perské války, peloponéské války a dobytí Perské říše Alexandrem Velikým. První z těchto událostí asi až dodnes nejvíce ovlivňuje názor na Peršany v povědomí většiny lidí s běžným vzděláním, kteří si ještě matně vzpomínají na hodiny dějepisu na základní škole, ale narazit na tuto skutečnost není výjimečné bohužel ani v akademických kruzích u lidí s klasickým vzděláním. Podvědomou představou veřejnosti o Peršanech jako o krvelačných barbarech v poslední době dotváří i několik komerčních hraných filmů původem ze Spojených států, jako je „Alexandr Veliký” nebo „300: Bitva u Thermopyl”. Podle některých kritiků jsou tyto snímky součástí negativní propagandy v současné diplomatické válce mezi Spojenými státy a Íránem. Není cílem této práce potvrdit nebo vyvrátit toto tvrzení, nicméně je nutno podotknout, že veřejné mínění o Peršanech, pokud nějaké existuje, je spíše negativní a pořád se pohybuje ve vyozených kolejkách dichotomie, podle které to byl boj mezi Řeky, kteří představovali vrchol západní civilizace ve všech aspektech, proti barbarům z Orientu, krutým despotům a tyranům zkažených mravů.

Celkově o tomto období existuje poměrně málo písemných památek, které se alespoň snaží o nějakou objektivitu. Za zmínku stojí samozřejmě Hérodotos, který v úvodu své knihy Dějin uvádí, ji píše, „aby časem neupadlo v zapomenutí, co lidé vykonali, aby se zachovala sláva velikých a podivuhodných činů, které dokázali jednak Řekové, jednak barbari a konečně proč mezi sebou Řekové i barbari vedli války“<sup>1</sup>. V jeho textu termín „barbar“ ještě nutně neměl tu hanlivou konotaci, kterou dostal později, znamenal pouze „cizinec, ten, kdo nemluví řecky“.

<sup>1</sup> Herod., Hist. Úvod, Hérodotos, Dějiny Přeložil Jaroslav Šonka, Praha: Odeon, 1972, s. 19

Anabázi nachází v Kýrovi mladším vzor ctností, a Peršany popisuje poměrně objektivně, nebo se o to alespoň snaží. Nicméně z jeho díla vyplývá i nevalný názor na jejich udatnost v boji, prohanost a přesvědčení o nesmírném bohatství jejich země, které by Řekové mohli zkusit dobýt, což se později Alexandrovi i povedlo. Další prameny Peršany většinou popisují v silně negativním světle, stávají se terčem posměchu a znevažování.

Z několika pramenů a z archeologických nálezů je ale možné usoudit, že navzdory vší propagandě styky mezi Řeky a Peršany nebyly vždy jenom nepřátelské a vzájemný obchod mohl pokračovat víceméně nerušeně i během válečných konfliktů. Tato kapitola se poněkud odchýlí od rámce celé práce, protože je velice zajímavé prostudovat trochu více do hloubky verbální i neverbální náznaky skutečného stavu vztahů těchto dvou kulturních oblastí mimo válečná tažení a propagandu.

## **2.2 Smrtelní nepřátelé nebo partneři?**

Perská říše byla východním sousedem řecké oblasti od r. 546, kdy král Kýros Veliký připojil ke své říši Lýdii. V roce 540 př. Kr. byly dobyty i maloasijské městské státy a v roce 512 král Dáreios I. připojil k Perské říši i území Skýtů a Thráků a zablokoval Řekům přístup do Černého moře. Perská říše byla nyní bezprostředním sousedem na severu a na opačném břehu Egejského moře, a nebylo možné se stykům s ní vyhnout. Podle nálezů a jiných indicií je možné předpokládat, že navzdory jakémukoliv vývoji politických vztahů byly mezi těmito oblastmi rušné obchodní styky. Například v přístavu Al Mina na středomořském pobřeží (severní Sýrie), na území ovládaném v tom období Persií, je výskyt červenofigurové keramiky úplně rovnoměrný mezi roky 475 a 400 př.n.l. po méně zastoupeném období let 500 – 475, nicméně absence nálezů ještě nemusí znamenat totální absenci styku a jakýchkoliv tržních vazeb<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Miller, M.C., *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 65 - 67

Po vypuknutí povstání ionských měst (499 – 493 př. n.l.) a vypálení Sard (498) s pomocí Athéňanů začalo padesátileté údobí, kdy se střídaly konflikty a období relativního příměří. Po ukončení řecko-perských válek nastal boj mezi Athénami a Spartou o hegemonii v Řecku, který nakonec vyhrála Sparta, i s pomocí Peršanů. Nový řád nastolil až Alexandr III Makedonský, který si podmanil celé Řecko a dobyl i Persii.

Z Orientu, hlavně Egypta, Foiníkie, Sýrie atd. se obecně již od začátků doby železné dovážely luxusní předměty, které později přispěly k vývoji tzv. orientalizujícího stylu v Řecku.

Luxusní a cenné předměty z cizích kultur mohly být kromě přímého nákupu získávány i jako dary za věrnost a prokázané služby, často pro Řeky, kteří se těšili pověsti skvělých bojovníků sloužili jako žoldněři ve vojskách perských králů i satrapů. Dějiny nám zachovaly několik jmen slavných vojevůdců, kteří sloužili jako žoldněři, kromě proslulého Xenofóna, jeho přítele Proxena, Klearcha, velitele výpravy, a dalších to byli například Charidémos, nebo bratři Memnón a Mentór z Rhodu. Řekové se ale s Peršany potkali i v Egyptě. Podle vyprávění Hérodota<sup>3</sup> Egypt padl do rukou Peršanům díky tomu, že jeden z velitelů řeckých žoldněřů Fanés z Halikarnassu přešel společně s kyperskými městy a tyranem Polykratem ze Samu na stranu Peršanů a egyptská vojska faraona Psammeticha III byla poražena u Pelusia v roce 525. Krátce poté padl i Memfis a Egypt se dostal do rukou krále Kambýsa.

Persie a její spojenectví hrálo důležitou roli i v Peloponéských válkách. Je známé, že Lakedaimonští byli schopni bezohledně vyměnit svobodu ionských měst v Malé Asii za perskou podporu proti Athénám.

---

<sup>3</sup> Herod., Hist. 3, 4 Hérodotos, Dějiny Přeložil Jaroslav Šonka, Praha: Odeon, 1972, s. 168: “Při této výpravě se stala i následující příhoda. V námezdném vojsku Amasiově sloužil muž původem z Halikarnéssu jménem Fanés, který měl bystrý rozum a dobře se vyznal ve věcech válečných. Tento Fanés se pro cosi na Amasia hněval a uprchl na lodi z Egypta; chtěl se dostat do styku s Kambýsem. Protože zastával v pomocných sborech významné postavení a byl velmi přesně zpraven o poměrech v Egyptě, dal ho Amasis pronásledovat a chtěl ho za každou cenu dostat. K pronásledování vyslal za ním na válečné lodi nejvěrnějšího z svých kleštěnců. Ten ho sice dostihl v Lýkii, přesto však ho nepřivedl zpátky do Egypta, ač ho zajal. Fanés ho chytrostí překonal; opil své strážce a unikl k Peršanům. Když se Kambýsés chystal vyrazit proti Egyptu a byl na rozpacích, kudy výpravu vést, jak přejít bezvodou poušť, přišel k němu Fanés, vylíčil mu celkovou Amasiovu situaci a vyložil mu, kudy má táhnout. Poradil mu, aby poslal ke králi Arábie posly se žádostí o povolení bezpečného průchodu.”

Kromě těch, jejichž jména se zachovala, v armádách sloužily tisíce obyčejných lidí, kteří uměli jenom bojovat a zrovna neměli nic jiného na práci, byli vyhnáni z vlastních měst nebo je zlákala vidina vysokého žoldu a kořisti z výprav. Tito lidé během svých výprav byli v přímém styku s cizími národy, procházeli přátelským i nepřátelským územím, do rukou se jim dostávali rukojmí, otroci a samozřejmě množství kořisti. Je více než pravděpodobné, že si ze svých cest přivezli spoustu exotických předmětů a není vůbec vyloučené, že si po jisté době pobytu mohli osvojit i jisté cizí zvyky, jako Alexandr, který po dobytí Perské říše propadl obdivu k perským oděvům a přejal perské zvyky.

Do Persie ale nemuseli cestovat jenom vojáci, mohli to být i odborníci různých řemesel a povolání, jako například lékař Ktésiás, který byl osobním lékařem krále Artaxerxa Mnemóna a jeho matky Parysatidy, rovněž autor často kritizované historie Persie *Persica*. Na perský dvůr utíkali často vyhnanci a většinou se jim dostalo vlídného přijetí. Mnohem později, v době vlády Sásánovců, například Chusrav I. poskytl azyl řeckým učencům vypuzeným Justiniánem a Persie se stala centrem vzdělání, které zde vzkvétalo až do středověku a dalo světu učence, jako byl například Abú Alí Ibn Sína, známý pod jménem Avicenna.

U Xenofóna se nám zachovaly zmínky o darech, kterými perský král Kýros odměňoval své pomocníky: „*když potom došlo ke schůzce, dal Syennesis Kýrovi mnoho peněz na vojsko a Kýros jemu čestné dary, jaké obvykle dává král, totiž koně se zlatou uzdou, zlatý řeztěz, náramky a meč ze zlata a perský oděv*“<sup>4</sup>. Jako typické předměty válečné kořisti kromě výzbroje, štítů a otroků Xenofón uvádí hlavně poháry (patrně z drahých kovů), drahocenné oděvy a koberce. Hérodotos uvádí: „*Pausaniás dal vyhlásit, že se nikdo nemá dotýkat kořisti, a přikázal heilótům, aby snesli cenné věci na hromadu. Heilóti se rozběhli po táboře a nacházeli stany vybavené zlatými a stříbrnými předměty, pozlacená i postříbřená lehátka, zlaté džbány a číše a jiné poháry. Na vozech nalézali měchy se zlatými a stříbrnými kotlíky; padlým odebírali zlaté náramky, náhrdelníky a meče akinaky; pestrých oděvů si nikdo nevšímal. Mnoho věcí heilóti ukradli a prodávali Aiginským, mnoho věcí však i odvedli, protože je nemohli ukrýt. Tenkrát byla založena bohatství*

<sup>4</sup> Xen, *Anab.* 1.2.27, Xenofón, *Anabáze*, Z řeckého originálu Kýrou anabasis přeložil Jaroslav Šonka. Praha : Odeon, 1974. 266 s., edice Světová četba; sv. 445, s.28

*aiginských občanů, protože kupovali od heilótů zlato, jako by to byla měď.*<sup>5</sup>

Tyto předměty se poté mohly dostat i do relativně vzdálených oblastí jako dar, nebo se mohly prodat či vyměnit za něco jiného. „*potom [Hérakleidés] přistoupil k Timasiónovi z Dardanu, protože o něm slyšel, že má barbarské poháry a koberce. Řekl mu, že je obyčejem Seutha obdarovat, když někoho pozve k hostině.*“<sup>6</sup> [...] „*Jiný přišel s otrokem a za přípitku mu ho daroval, jiný zase přinesl oděv pro jeho ženu. Timasión mu připil a daroval stříbrnou číši a koberec v ceně deseti min.*“<sup>7</sup>

Ve světle výzkumů a přímých i nepřímých důkazů je nutno přehodnotit vztah Řeků a později Římanů nebo Byzantinců s Peršany, protože navzdory záporné propagandě a vojenským rozbrojům mohly existovat ekonomické a kulturní vazby na jiné úrovni. Ve studii *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*<sup>8</sup> se autorka Margaret Miller soustřeďuje na rozbor možných sfér kontaktů Peršanů a Řeků a vlivů, které se během let mohly stát součástí řecké kultury.

Předpokládá se, že dovozním artiklem z Persie byly luxusní výrobky, které se nám nemusely nutně zachovat. Nádobí a jiné předměty z drahých kovů mohly být v dalších dobách přetaveny z důvodu ekonomické tísně a podobně, nicméně je známé, že se jejich tvar odrazil v soudobé athénské hrnčířské tvorbě. Tvary jako rhyton, phiale, plastické figurální nádoby se do řecké keramiky dostaly z východu již od začátků její výroby, nicméně v 5. století nabraly novou inspiraci z perské kořisti<sup>9</sup>

Drahocenné látky a koberce jsou pro nás většinou úplně ztraceny, nebo se zachovají ve velmi malých fragmentech, ze kterých je velmi těžké zjistit například motivy jejich výzdoby. Občas nám mohou pomoci malby na vázách nebo jiné sekundární zobrazení honosných oděvů nebo pokrývek.

<sup>5</sup> Herod., *Hist.*, 9.80, Herod., *Hist.* Úvod, Hérodotos, Dějiny Přeložil Jaroslav Šonka, Praha: Odeon, 1972, s. 512

<sup>6</sup> Xen, *Anab.* 7.3.18 Ibid. s.224

<sup>7</sup> Xen, *Anab.* 7.3.27 Ibid. s. 226

<sup>8</sup> Miller, M.C., *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 331 s. ISBN 0-521-49598-9.

<sup>9</sup> Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases :: The Classical Period*. London : Thames&Hudson, 1989, s. 238



V článku *Silk in Greece* vyslovila G.Richter<sup>10</sup> domněnku, že vzorem pro jemně zřasenou a těsně přiléhavou draperii v sochařství v poslední třetině 5. století a na začátku 4. mohly být právě hedvábné tkaniny. V soudobých psaných pramenech se objevují zmínky o velmi vzácné a drahé tkanině, lehké a průhledné. Říkalo se, že pochází z ostrova Amorgu. Později se podobné zmínky objevují i u Římanů kteří jim říkali „coae vestes“, tedy oděvy z ostrova Kóu, který je jen málo vzdálený směrem na východ. Právě ten i Aristoteles uvádí jako místo výroby hedvábí v Řecku. Mohlo to být místo produkce, nebo zpracování surového hedvábí, ale mohlo být i zastávkou na obchodní cestě tohoto zboží až z daleké Číny a Indie. Hedvábí se do řecké kultury mohlo dostat právě přes Persii. Perské oděvy byly vždy předmětem obdivu u Řeků a podle toho, že sloužily i jako honosné dary se dá usuzovat o jejich vysoké hodnotě. Zmínka o tom, že perské oděvy jsou z hedvábí, se nachází u Procopia<sup>11</sup> a Tertulliana<sup>12</sup> v poznámce o Alexandrově zalíbení v perských oděvech. Minimálně šest fragmentů pravého čínského hedvábí se našlo v hrobu na Kerameiku, který se datuje do poslední třetiny 5. století a považuje se za hrob urozené osoby z rodiny Alkibiadovy (hrob z Kerameiku HTR 73)<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Richter, G. *Silk in Greece*. AJA. 1929, vol. 33, no. 1, s. 27-33. [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/journals/AJA/33/1/Silk\\_in\\_Greece\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/journals/AJA/33/1/Silk_in_Greece*.html)>

<sup>11</sup> *Proc. History of the Wars*, I.XX.9-12 "This is the silk of which they are accustomed to make the garments which of old the Greeks called Medic but which at the present time they call Seric," αὐτὴ δὲ ἐστὶν ἡ μέταξα ἐξ ἧς εἰώθασιν τὴν ἐσθῆτα ἐργάζεσθαι, ἦν πάλαι μὲν Ἑλληνες Μηδικὴν ἐκάλουν, ταυῶν δὲ σηρικὴν ὀνομάζουσι, citováno z RICHTER, Gisela. *Silk in Greece*. AJA. 1929, vol. 33, no. 1, s. 27-33. [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/journals/AJA/33/1/Silk\\_in\\_Greece\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/journals/AJA/33/1/Silk_in_Greece*.html)>

<sup>12</sup> Tert. *De pall.* 4.6.3 Tertullianus, Quintus Septimius Florens. *De Pallio : On the Mantle* [online]. Z latiny přeložil Vincent Hunink. J.C. Gieben, Amsterdam 2005. ISBN 90 5063 439 7. Dostupný z WWW: <[http://www.tertullian.org/articles/hunink\\_de\\_pallio.htm](http://www.tertullian.org/articles/hunink_de_pallio.htm)> [cit. 2009-12-14]. "Vicerat Medicam gentem et victus est Medica veste. ... Pectus squamarum signaculis disculptum textu pellucido tegendo nudavit, anhelum ab opere belli et ut mollius ventilante serico extinxit." „He had conquered the Median people and was conquered by Median attire. Abandoning his triumphal mail, he descended into the trousers of his captives. His breast, sculpted with scaly signs, he covered with translucent texture and so stripped it bare, panting as it still was from the works of war, and through the ventilation of the silk“

<sup>13</sup> Miller, M.C., *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 331 s., s. 78

## 2.3 Athény po řecko-perských válkách

Celkem zajímavé je povšimnout si architektury. Plutarchos v Perikleově životopisu popisuje Perikleovo Odeion, zajímavou stavbu, která se nám bohužel nezachovala, těmito slovy: Odeion neboli hudební sál, který byl uvnitř plný sedadel a řad sloupů, měl střechu, která se svažovala a klesala od jediného bodu na vrcholu; ta byla postavena, jak nám bylo řečeno, jako napodobení stanu perského krále. To bylo učiněno na rozkaz Perikleův<sup>14</sup>. Od Pausania a Appiána se dovídáme, že Odeion bylo ze dřeva, na rozdíl od většiny monumentální architektury z Perikleova velkorysého stavebního programu, která byla z kamene. Pausanias přičítá jeho vypálení Sullovi<sup>15</sup>, Appián naopak říká, že Aristion a další Řekové ho vypálili sami, aby Sulla přišel o zdroj dřeva k obléhání Akropole<sup>16</sup>. Nicméně již podle starověkých zmínek Odeion Řekům připadalo jako velmi neřecky vyhlížející budova.

Richard C. Beacham z institutu pro divadelní studia univerzity ve Warwicku a autor projektu Theatron, který se zabývá rekonstrukcemi historických divadel, a další autoři se postavili na stranu teorie, že Perikleovo Odeion nebylo ničím jiným, než druhotným využitím válečné kořisti, když se Athéňanům povedlo ukořistit stan perského krále Xerxa. Nasvědčují tomu předpokládané rozměry budovy 68,50 x 62,40 m a rovněž architektonické uspořádání, které se podle něj pro představení, hudební nebo verbální příliš nehodilo. Byl to „les sloupů“, který zhoršoval výhled.

---

<sup>14</sup> Plutarchos, Životopis Perikleova 13.5-6, do angličtiny přeložil Bernadotte Perrin, vydání Loeb Classical Library, 1916, [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pericles\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pericles*.html)> „The Odeum, which was arranged internally with many tiers of seats and many pillars, and which had a roof made with a circular slope from a single peak, they say was an exact reproduction of the Great King's pavilion, and this too was built under the superintendence of Pericles.“

<sup>15</sup> Paus. I.20.4, Pausanias, Description of Greece. Translated by Jones, W. H. S. and Omerod, H. A. Loeb Classical Library Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918. [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <<http://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html>> „Near the sanctuary of Dionysus and the theater is a structure, which is said to be a copy of Xerxes' tent. It has been rebuilt, for the old building was burnt by the Roman general Sulla when he took Athens.“

<sup>16</sup> App. Mith 38.6, Appian, The Mithridatic Wars, přeložil Horace White [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://www.livius.org/ap-ark/appian/appian\\_mithridatic\\_08.html#%A738](http://www.livius.org/ap-ark/appian/appian_mithridatic_08.html#%A738)> „Most of the Athenians, when they heard the order given, rushed upon the swords of the slayers voluntarily. A few had taken their feeble course to the Acropolis, among them Aristion, who had burned the Odeum, so that Sulla might not have the timber in it at hand for storming the Acropolis.“

School of Theatre Studies univerzity v Britském Warwicku v roce 2003 v rámci projektu „Theatron“<sup>17</sup> zrealizoval třídimensionální rekonstrukci Perikleova Odeia (obr. 2) na základě dostupných údajů o pozůstatcích stavby. Vychází i z předpokladu, že Athény byly po vpádu Peršanů v ruinách, a proto využili této kořisti z propagandistických i praktických důvodů.

S tímto názorem polemizuje M. Miller, která říká, že Odeion nebylo postaveno podle Xerxova stanu, ukořistěného po bitvě u Platají, který ovšem asi ani nebyl Xerxův, ale Mardoniov. Proti tomu předkládá teorii, že Odeion bylo inspirováno Apadanou, sálem sta sloupů v Persepoli.<sup>18</sup>

Hérodotos nám o kořisti vypravuje ještě toto: *“Vypravuje se také, že Xerxés na útěku z Řecka zanechal Mardoniovi své polní vybavení. Když viděl Pausaniás Mardoniovo zařízení se zlatem a stříbrem a s pestrými pokrývkami, poručil prý pekařům a kuchařům, aby připravili oběd stejným způsobem jako pro Mardonía. Oni rozkazu vyhověli, a když Pausaniás viděl zlatá a stříbrná lehátka s krásnými pokrývkami, zlaté a stříbrné stoly a velkolepou přípravu oběda, užasl nad bohatstvím, které před ním leželo, a se smíchem poručil svým služebníkům, aby připravili oběd po spartansku. Když byla hostina připravena a rozdíl mezi oběma byl veliký, rozesmál se Pausaniás a poslal pro řecké vojevůdce. Jak se sešli, ukázal jim na obojí úpravu oběda a řekl jim: 'Svolal jsem vás, Řekové, protože vám chci ukázat hloupost toho Peršana, který takhle žil, a přece k nám přišel loupit, ačkoli žijeme bídě.' ”*<sup>19</sup>. Z tohoto vyprávění není úplně zřejmé, zda Řekové ukořistili Xerxův, nebo Mardoniov stan. Co je zřejmé, je jejich úžas nad nebývalým bohatstvím Peršanů a nepřímý doklad o tom, jakou revoluci v Řecku perská kořist způsobila.

I Prytaneion v Athénách na agoře, tzv. Tholos z roku 465, je dosti zajímavá stavba. Byla to velmi jednoduchá kruhová stavba, která měla špičatou střechu, proto jí říkali i „skias“, slunečník. Obecně byly kruhové budovy v Řecku před postavením Prytaneia velmi neobvyklé. Stavba měla 6 sloupů uvnitř, ale postrádala vnější

<sup>17</sup> <http://www.theatron.org/>

<sup>18</sup> Miller, M.C., *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 331 s., s. 218 - 242

<sup>19</sup> Herod., Hist. 9,82, Hérodotos, Dějiny, Přeložil Jaroslav Šonka, Praha: Odeon, 1972, s. 512

sloupořadí, čemuž bylo později částečně vyhověno dobudováním portiku u vchodu. Celý charakter této budovy je zjevně neřecký a další postavená prytaneia v jiných místech měli úplně jiný tvar a funkční uspořádání.

Rovněž slunečník, podle kterého měla tato stavba své humorné pojmenování, má spojitost s Peršany. Slunečník totiž patří do skupiny jevů, kterým M. Miller říká „perserie“, tj. perské kulturní prvky, které Řekové odporovali od Peršanů a začlenili je alespoň dočasně do své kultury jako jistý druh módy nebo výstřelku. Tyto předměty tvořili jistý „status symbol“ a dostali se do Řecka pravděpodobně společně s perskou kořistí, kterou je zmiňována již dříve. Jeden pěkný příklad vidíme na bloku 879 vlysu č. II Památníku Nereoven z Xanthu. Na něm hodnostář sedící na vysokém křesle přijímá dva hosty. Za hodnostářem stojí jeho sluha, který nad jeho hlavou drží slunečník. Dalšími orientálními předměty, které se udomácnily v Řecku, byly vějíře a plácačky na mouchy. Také obliba orientálně a exoticky vyhlížejících otroků, kteří se objevují ve společnosti svých pánů, má své kořeny v Persii<sup>20</sup>. Vyskytují se na červenofigurové keramice, ale hlavně v ženském kontextu, na vyobrazeních mužů tyto výstřelky nejsou rozšířeny, patrně z důvodu nutnosti vyjádření politické loajality k Řecku.

## 2.4 Řecko-perské gemmy a pečetidla

Zvláštní kategorií výsledku styků Peršanů s řeckou a maloasijskou kulturní sférou jsou tzv. „řecko-perské“ gemmy a pečetidla. Tato miniaturní umělecká díla byla pravděpodobně vyráběna v západní Anatolii, konkrétně v Lýdii nebo Frýgii, každopádně v helenizované oblasti, kde ale byla patrně silná přítomnost Peršanů z vyšších kruhů, kteří tvořili klientelu pro tyto výrobky. Tvůrci těchto děl byli pravděpodobně umělci s řeckým uměleckým pozadím, kteří tvořili pro vládnoucí třídu satrapů a jejich dvorů. Nejstarší gemmy a pečetidla pocházejí již z konce šestého století – po ovládnutí této oblasti Peršany – a zachovalo se několik stylově i

<sup>20</sup> Miller, M.C., *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 331 s., s. 188 - 217

námětově odlišných sérií. Produkce přetrvávala i po ovládnutí této oblasti Makendonci, nicméně styl a oděv postav se mění. V pozdním období se snižuje i kvalita provedení, stává se sumárnější a užívá se technika „a globolo“, kterou můžeme poznat podle typických stop sférického tvaru po použitých nástrojích s kulatou špičkou. Tyto kulaté tvary slouží k vytvarování tělesných objemů postav a nástroji s menší špičkou se formují klouby a malé části vyobrazených postav. Těla postav se tímto stávají objemnými, nabývají polštářovitý tvar, naopak končetiny zůstávají nepřírozeně tenké s korálkovitými klouby. Nakonec se celé provedení velice sumarizuje, anatomické detaily už nejsou vůbec zpracovány a scéna se stává těžce čitelnou.

Náměty těchto gemm a pečetidel jsou velice pestré a střídají se řecké s perskými. První skupinou jsou pyramidovitá pečetidla. Jejich tvar pochází z Babylonu a oblíbeným polodrahokamem na jejich výrobu je modrý chalcedon. Vyráběly se od konce šestého století do století pátého a vedle většinou perského námětu nesou nápisy a jména pravděpodobně místních úředníků perské správy v Sardách. Pečetidla nesou lýdská a frýžská jména a lineární znaky, které představují osobní podpis, nebo emblém, podobný znakům lýdských kameníků. Pečetidla jsou často osazena do stříbra ve formě přívěšků, což bylo lýdským zvykem. Jejich styl se blíží řeckému pozdně archaickému stylu, ale jejich námět je většinou perský<sup>21</sup>. Tvar těchto pečetidel je oktogonální a mezi náměty najdeme krále zápasícího s nestvůrami i nestvůry samotné. Nicméně občas se objeví řecké božství nebo mytologický výjev, ale jejich ikonografie a forma není kanonická. Zajímavý je Héraklés s Medúsou, kteří drží malé lvy, Hérakés jednoho a Medúsa dokonce dva. Potkáváme Herma s okřídlenou čepicí a botami, kaduceem, kytičkou a ptáčkem a Artemis jako Potnii Theron – okřídlenou vládkyni zvířat se dvěma lvy (obr. 3).

Další sérii tvoří většinou skaraboidní gemy s oválnou zdobenou plochou a několik obdélných tvarů. Jsou většinou velmi kvalitně zpracovány a jejich náměty jsou ikonografií jedinečné v řecké tvorbě. Najdeme zde mytologické výjevy jako je Athéna s Hermem, jejichž předlohou byly patrně sochařské typy. Na další scéně vidíme Hérakla, který patrně právě přemohl nemejského lva. K héroovi spěchá

---

<sup>21</sup> Boardman, J. Diffusion of Greek Art in Antiquity, s. 40.

ženská postava (nymfa Nemea?) a nese mu džbán vody (obr. 3). Nad scénou se vznáší amorek. Na dalších vidíme Řeka se svým psem, souboj kohoutů, nahou tanečnici a pár v intimní situaci. I zde je žena nahá a podle jejího účesu ji lze identifikovat jako Peršanku. Nahota a sexuální scény se v perském umění prakticky nevyskytují a dostaly se tam právě s řeckým uměním a kultem hérojské nahoty, hlavně u Hérakla a Dioskúrů, u ženských postav zde roli sehrála Afrodíté.

Další skupina již obsahuje většinou perské náměty, jako je lov a bojové scény. Zajímavé je zkoumat míru „řeckosti“ jejich vyhotovení. Některé jsou stylem vysloveně blízkovýchodní, na některých je naopak vidět vlající draperie a anatomicky správné tělo nahého bojovníka. Často Peršan vystupuje v boji s Řekem jako vítěz, po nástupu Makedonců se vítězi stávají právě oni s jejich typickou pokrývkou hlavy, podle které jim Peršané říkali „Yaunâ takabarâ“, tedy Ionové s klobouky proti slunci. Ostatní scény jsou scény z lovu a různá exotická zvířata a monstra<sup>22</sup>.

Zajímavé jsou ještě žánrové scény z rodinného života Peršanů. Moc pěkná je scéna ženy s dítětem nebo s manželem (obr. 4). Jsou podány s citlivostí a jistou něhou a náznakem intimity. I když jejich styl není vůbec řecký, ve vlastním perském umění něco podobného prakticky není vůbec doloženo, naopak v řeckém vázovém malířství jsou žánrové scény ze života žen velice oblíbené, proto se zde může diskutovat o řeckém přínosu tohoto tématu, který se ale vrací do repertoáru až o několik století později, hlavně v sásánovské době na banketních scénách a například na skalních reliéfech Bahráma II (276-293 n.l. ). Reliéf v Sarab-e Qandil zobrazuje krále v momentu, kdy mu jeho paní podává lotusový květ. Za králem stojí mladý muž, pravděpodobně jejich syn, budoucí král Bahrám III. Scéně dominuje nebývalá něha, elegance a intimita. Další podobný je v Barm-e Dilak a obě jsou velice neobvyklé.

---

<sup>22</sup> Classical Art Research Centre, The Beazley Archive, dostupn z WWW: <http://www.beazley.ox.ac.uk/Gems/Styles/greco-persian/default.htm>

## 2.5 Řecké vlivy na soudobou Persii

Perské památky poutaly pozornost už od doby svého vzniku. Po staletích, když už lidé zapomněli jejich původní funkci a jméno krále, který je nechal postavit, spojovali si tyto památky s králi a postavami z Šáhnáme (Knihy králů), knihy perských dějin a mýtů, kterou na přelomu 10. a 11. století napsal básník Ferdousí. Dávali jim bájná jména jako Rostámův trůn, Šalamounova věznice a pod.

Z odborného hlediska se o perské umění začali vědci zajímat poté, co na Západ dorazily zprávy od dobrodruhů a cestovatelů jako byli Ch. Texier, E. Flandin, A.H.Layard, nebo R. Ker Porter, kteří v 19. století procestovali Blízký východ a stali se svědky znovuobjevení několik set let zapomenutých památek.

Perské umění bylo hned od jeho objevení srovnáváno s řeckým uměním a bylo pokládáno za eklektickou a málo originální směs. Jeho povrchní zkoumání ve spojení s nedostatkem odborně provedených a dobře dokumentovaných výkopů vedlo jenom ke spekulacím s cílem určit, ze které z okolních kultur Blízkého východu byly vypůjčeny jednotlivé prvky ikonografie a dekorativních postupů. Byly rozpoznávány a analyzovány prvky mezopotámské, asyrské, urartské, egyptské, syrské a řecké, až se úplně zapomělo na to skutečně perské. Důsledkem srovnávání s řeckým uměním byly výtky, že se perské umění v průběhu času vůbec nevyvíjí. Téměř nikdo se hlouběji nezabýval jeho funkcí a významem ve společnosti, ve které vzniklo a jeho vznešená, reprezentativní harmonie a osobitý styl nebyly považovány za příliš hodné povšimnutí.

## 2.6 Perská architektura

O podílu Řeckých umělců na perských reprezentačních stavbách jako jsou hlavně královské paláce a hrobky (v Pasargadae, Persepoli a Naghsh-e Rostam) se dlouho diskutovalo a pořád diskutuje. Na začátku 20. století, když byly odkryty první perské památky bylo spektrum názorů více než pestré: od názoru Gisely

Richterové, která perské umění považovala za provinční verzi ionského umění<sup>23</sup>, přes badatele, kteří připouštěli větší nebo menší vliv řeckého živlu na perské umění, až po názor vědců jako Diez a Herzfeld, kteří vylučovali jakýkoliv řecký vliv na perské umění Achaimenovské doby a naopak, podtrhovali vliv okolních blízkovýchodních kultur na řecké umění. Po prozkoumání Pasargád a objevení nápisu krále Dareia (publikoval V. Scheil 1929) o stavbě paláce v Súsách (DSf v perštině, DSaa v babylonštině a DSz v elamštině), původu materiálů na něm použitého a o národnosti umělců a dělníků, kteří ho stavěli, již nebylo pochyby o existenci řeckého vlivu na perské umění. Zůstával a pořád zůstává úkol určení rozsahu tohoto vlivu. V nápisu král Dáreios v první osobě kromě jiného popisuje:

*“[...] Tento palác, který jsem postavil v Súsách, jeho ozdoby byly přivezeny z velké dálky [...] Cedrové dřevo bylo přivezeno z hory jménem Libanon. Asyrský lid ho přivezl do Babylonu; z Babylonu Kárové a 'Yaunâ' ho přivezli do Sús. Dřevo "yakâ" bylo přivezeno z Gandhary a Karmánie.*

*Zlato bylo přivezeno z Lýdie a Baktrie, kde bylo zpracované. Vzácný lapis lazuli a karneol, který tam byl zpracován, ten byl přivezen ze Sogdiány. Vzácný tyrkys, ten byl přivezen z Chorasmie, kde byl zpracován.*

*Stříbro a eben byl přivezen z Egypta. Ozdoby, kterými byly ozdobeny zdi, ty byly přivezeny z Řecka. Slonovina, která byla zde spracovaná, byla přivezena z Nubie a z Indie a z Arachózie.*

*Kamenné sloupy, které byly zpracované zde, ve vesnici zvané Abirâdu, v Elamu – byly přivezeny odtamtud. Kameníci, kteří kámen zpracovali, byli 'Yaunâ' a Lýdové.*

*Zlatníci, kteří opracovali zlato, byli Médové a Egyptané. Muži, kteří zpracovali dřevo, byli Lýdové a Egyptané. Muži, kteří vyrobili pálené cihly byli Babyloňané. Muži, kteří ozdobili zdi, byli Médové a Egyptané. [...]”<sup>24</sup>*

<sup>23</sup> Richter, G. *Archaic Greek Art against Its Historical Background*, Oxford University Press, 1949

<sup>24</sup> Lecoq, P. *Les inscriptions de la Perse achéménide*, Paris, 1997, "This palace which I built at Susa, from afar its ornamentation was brought. [...] The cedar timber, this was brought from a mountain named Lebanon. The Assyrian people brought it to Babylon; from Babylon the Carians and the Yaunâ [=Greeks] brought it to Susa. The yakâ-timber was brought from Gandara and from Carmania. The gold was brought from Lydia and from Bactria, which here was wrought. The precious stone lapis lazuli and carnelian which was wrought here, this was brought from Sogdia.



Výrazem 'Yaunâ' se označovali Ionové, tedy Řekové z Malé Asie. Vedle Ionů se zde zmiňují Lýdové, národ sousedící s Iony bezprostředně na východ a Kárové, sousedé Ionů a Lýdů na jih a jihovýchod. Kárové a Lýdové již v té době sdíleli stejnou nebo podobnou uměleckou koiné ovlivněnou Ionií.

## 2.7 Perská architektura z pohledu technického zpracování

I nálezy hliněných tabulek z Persepole z palácové pokladnice (PTT, Persepolis Treasury Tablets) a z opevnění (PFT, Persepolis Fortification Tablets) a další objevené památky jako je rytina řeckého hoplity v lomů u Persepole jasně svědčí o přítomnosti řeckých dělníků na perských stavbách. Důležitými písemnými prameny jsou právě tyto hliněné tabulky z Persepole, které nám zachránil požár částí paláce (hlavně palácové pokladnice) po dobytí achaimenovské říše Alexandrem Velikým. Na těchto tabulkách najdeme výčet denních přídělů pro dělníky pracující na stavbě paláce a jejich rodiny. Není úplně jednoznačné, jaké měli tito dělníci postavení, jestli to byli otroci, nebo svobodní. Jejich postavení ale nebylo příliš vysoké a je spíše málo pravděpodobné, že zasáhli do průběhu stavby i na vyšší úrovni, to jest do plánování a celkové struktury.

Carl Nylander se ve své monografii "Ionians in Pasargadae" (Uppsala, 1970) místo zavádějících a často subjektivních stylových analýz soustředil na rozbor technických postupů použitých na stavbě perských staveb, který umožňuje objektivněji a přesněji posoudit konkrétní přínos dělníků z různých koutů říše. Srovnávací analýzou použití různých kamenářských nástrojů, úrovně technického

---

The precious stone turquoise, this was brought from Chorasmia, which was wrought here. The silver and the ebony were brought from Egypt. The ornamentation with which the wall was adorned, that from Yaunâ was brought. The ivory which was wrought here, was brought from Kush and from India and from Arachosia. The stone columns which were here wrought, a village named Abirâdu, in Elam - from there were brought. The stone-cutters who wrought the stone, those were Yaunâ and Lydians. The goldsmiths who wrought the gold, those were Medes and Egyptians. The men who wrought the wood, those were Lydians and Egyptians. The men who wrought the baked brick, those were Babylonians. The men who adorned the wall, those were Medes and Egyptians.", anglický překlad dostupný z WWW <<http://www.livius.org/aa-ac/achaemenians/DSf.html>>

pokroku a stavebních postupů, používaných v Persii a v okolních oblastech dospěl k zajímavým závěrům.

Jeho studie se soustředila na srovnání stavebních technik a úrovně jejich provedení v Íránu a v soudobých kulturách v regionu, například vzal v úvahu i preciznost a nevídanou kvalitu provedení íránských staveb a všiml si i stop nástrojů použitých během opracování kamene.

Zajímavé je například použití nástrojů s ozubeným ostřím: ozubené dláto a ozubený krumpáč. Jejich zjevné stopy – pravidelné řádky od sebe stejně vzdálených bodů – se objevili až na stavbách z pozdější fáze Pasargád (z let 540 – 530). V Řecku je tento typ nástrojů již známý kolem r. 570. Podle jiného názoru jsou ozubené nástroje asyrského původu, nicméně bez ohledu na jejich původ, objevují se v Íránu v období, kdy se stávají běžnými v řecké architektuře a na konkrétní stavbě v Pasargádách, která vykazuje řecké vlivy (budova P).

Anathyrosis je dalším jevem, se kterým se na perských stavbách setkáváme – tento způsob opracování kamenných bloků pozůstává z mírného vyhloubení vnitřní strany bloků, které měly k sobě přiléhat, kromě pruhu kolem jejich okrajů, které byly perfektně vyhlazeny a přiléhaly k sobě. Tímto postupem se zmenšilo množství práce nutné k perfektnímu zarovnání dvou stěn bloků. Takový způsob opracování kamene je známý pouze z Řecka a Íránu. V Řecku se používal už od první poloviny 6. století. V okolních zemích se používaly další dva běžné způsoby opracování a řazení kamenných bloků. Prvním z nich bylo důkladné a pracné vyhlazení celého povrchu dotýkajících se ploch, druhým postupem bylo omezení plochy dotyku bloků na úzký pruh u viditelné části zdi, kterou bloky tvořily. Zbytek této plochy se zkosil a bloky nabyly mírně lichoběžníkový půdorys.

### **2.7.1 Svorky a způsob spojování bloků**

Dalším prvkem, který Nylander zohledňuje ve své analýze jsou svorky které spojují dva horizontálně sousedící bloky. Nejstarším typem těchto svorek je typ ve

tvaru spojených ptačích ocasů, je ze všech nejstarší a rozšířen ve všech soudobých kulturách. Většinou byl z litého olova, ale mohl být i dřevěný nebo kamenný.

Na Blízkém východě (konkrétně v Boğazköy, Zincirli a Khorsábádu) se objevilo několik příkladů těchto svorek, které mají ještě k tomu vertikální čepy nebo výstupky. Ty vznikly tím, že se do kamene kromě základní formy spojených “holubičích ocasů” v místě jejich největšího rozšíření vyhloubily dírky, jedna nebo více, kam olovo zateklo a tím pomáhaly udržet svorku na místě. Tento spojovací článek se zdokonalil právě v Řecku, kde se do olova zalil železný prut ve tvaru U s oběma konci ohlými do pravého úhlu, který se zapustil do kamenných bloků.

Svorka tvořená vidlicovitým prutem zalitým olovem byla známá v Lýdii již od doby kolem r. 600. Kolem poloviny 6.století se hojně rozšířila v řeckých oblastech od východu na západ, ale na Blízkém východě nebyl tento typ doložen. Írán byl právě prvním místem na východ od Řecka, kde se tento konsolidační prvek v této zdokonalené formě objevil.

Svorka ve tvaru ryby nebo klíčové dírky, t.j. na jedné straně trojúhelníkově se rozšiřující “holubičí ocas”, plynule procházející do kapkovitého tvaru na druhé straně, je znám pouze z lýdských Sard a právě z íránských Pasargád a Persepole.

Vývoj tvaru spojovacích svorek je důležitým datovacím prvkem, protože prochází plynulým vývojem od archaických “holubičích ocasů” bez vloženého železného prutu, které bloky ukotvovaly jenom horizontálně, přes postupně se zužující “holubičí ocasy”, které již v sobě nesly na obou koncích vidlicovitě zahnutý železný prut, který byl zasunut do vyhloubených děr v blocích a ukotvoval je i vertikálně. Posledním stadiem vývoje je úplná absence charakteristického rozšíření svorek na obou koncích a potřeba olova se redukuje na bezprostředně nutné množství k uchycení železného prutu.

Dalším prvkem v konstrukci z pravidelných kamenných bloků byly kanálky, které sloužily k lití roztaveného olova do prostor mezi bloky. Olovo se užívalo k zaplombování kolíčků, které ukotvovaly vertikálním směrem nad sebou řazené kamenné konstrukční prvky. V Řecku byly tyto kanálky dříve vertikální, v Persii se objevují hned horizontální, ale poté v Řecku projde kanálek vývojem právě ke stejnému horizontálnímu typu.

### 2.7.2 Způsob opracování bloků

Nylander si všímá i styl opracování bloků na perských stavbách, například na tzv. Tall-i Takht (Takht-i Madar-i Suleiman), což je nedokončená terasa určená původně pro palácovou stavbu a nachází se v Pasargádách. Tím, že je tato terasa nedokončená, tvoří ji bloky v různém stádiu opracování, nicméně ty dokončené mají velice vysokou úroveň a kvalitu zpracování. Jejich okraje tvoří úzký, dokonale vyhlazený pás o šíři několika centimetrů, který zdůrazňuje horizontální a vertikální linie struktury ze stejně vysokých, ale ne stejně širokých bloků, což působí harmonicky a zároveň se vyhýbá monotonii. Jejich střední část tvoří opracovaný, jemně zdrsňený rovnoběžníkový panel, jehož profil je jen o několik milimetrů vyšší než hladký pás kolem. Styl opracování těchto bloků je stejný jako na soudobých stavbách ze šestého století: Artemision v Efesu a Milétu, Myu, Didimě, Chiu, Samu, Naxu, Pafu, Lesbu, Delfách, a dokonce v Selinuntu daleko na západě. Dobrou paralelou je i archaický Poseidonův oltář z Monodendri.

Dále se Nylander věnuje členění této platformy na tři části, které připomíná řecké řešení krepidy. Toto řešení nemá žádné paralely v architektuře okolních zemí a připomíná archaické řecké stavby, jako je starší Parthenon nebo archaický chrám Artemidy v Efesu či „pyramídová hrobka“ ze Sard.

### 2.7.3 Sloupy a jejich opracování

Perské paláce využívaly sloupy v hojné míře, vždyť i slavnostní sál perského krále v Persepoli Apadana si vysloužila básnický název „sál sta sloupů“. Tato záliba v sloupech mohla být projekce co možno nejvelkolepějšího stvárnění původního obydlí Peršanů, totiž rozměrných luxusních stanů s jejich nezbytně nutnými dřevěnými pilíři.<sup>25</sup> Nicméně se Peršané nespokojili s labyrintu podobnými paláci s mohutnými zdmi z nepálených cihel pokrytých glazovanými kachličkami

---

<sup>25</sup> Boardman, J. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1995, s. 30

jak tomu bylo zvykem v Mezopotámii. Sáhli po nejvyšší možné soudobé kvalitě a kráse provedení: architektuře ze souměrných, opracovaných kamenných bloků, která dosahovala velkých výšek až k barevným dřevěným stropům, neseným vysokými štíhlými sloupy s hlavami býků, koní a jiných stvoření. Tyto sloupy byly sice velice odlišné od sloupů běžných v Řecku, nicméně jejich technické zpracování si zaslouží zmínky.

Využití „anathyrose“ na patkách sloupů a na torech odpovídá do posledního detailu soudobým technikám opracování kamene v ionské oblasti. Sloupy v Pasargadae se skládali z dvoustupňové štvorcové patky s diskovitým torem, který byl buď hladký nebo byl zdoben horizontální kanelurou. Na tomto toru byl položen hladký, nekanelovaný dřív sloupu z bílého nebo šedého kamene, který začínal astragalem a byl zakončen hlavicí ve tvaru lvích nebo koňských hlav. Co nás zde zajímá, je hlavně horizontální kanelura torů na budově P (obr. 5). Nyní už není pochyb, že tyto horizontální rýhy mají přímou spojitost s ionskou sférou. Horizontální kanelura je velmi zvláštní jev. Doposud se našel jenom v řecké oblasti a na budově P v Pasargadae. Nicméně by to mohl být lehce kopírovatelný dekorativní prvek, kdyby zde nebyl další podstatný detail: posun největšího průměru toru. Běžné, nekanelované, hladké tory sloupů, hojně rozšířené v severní Sýrii a použity i později v Persepoli jsou tvarovány symetricky. Mají největší průměr přesně uprostřed konvexního disku. Tento znak patrně platí i pro nejstarší ionskou architekturu, například na prvním diptery na Samu (cca. 560-550). V pozdějších fázích se to ale mění. Na Samu a okolních ostrovech se největší průměr disku přesouvá směrem nahoru. Tato zdánlivě nepatrná úprava propůjčí bázi sloupu optický dojem síly – zdá se, že báze nejsou přetíženy váhou sloupu, naopak, nesou sloup s lehkostí. Na pevnině proběhl úplně obrácený proces. Na fragmentech Kroisova chrámu v Efesu z období cca. kolem roku 550, je vidět, že se nejširší průměr toru přesunul směrem dolů. To vzbuzuje dojem těžkosti a námahy při nesení váhy sloupů a báze sloupu musí posbírat síly ze země, aby mohla nést celou tu váhu sloupu a celé stavby. Přesně tento vývoj nastal i na torech sloupů v Pasargadae. Rovněž zde vždy najdeme astragalus, tenký reliéfní pás půlkruhovitěho průřezu, pojící článek mezi patkou a dřívem sloupů, a přechod mezi ním a dřívem je tvořen

plynulým obloukem, který zjemňuje strohost přechodu mezi patkou a dříkem. Tyto dekorativní články jsou přesně v jedné linii s organickým přístupem ionské architektury ke kameni. Veškeré dekorativní prvky měly kámen „oživit“ a udělat ze stavby něco jako jednotné tělo ze vzájemně funkčně propojených částí, které mělo cítit a reagovat na váhu, napětí a vzájemné vztahy hmot. Takto jemný dekorativně-organický prvek není vůbec lehké pochopit a okopírovat a obvykle v případě kopírování si kopista většinou těchto jemností nevšimne, pokud není obeznámen s teorií chápání celého smyslu architektury, která je doprovází a odůvodňuje.

Co v Pasargadae chybí, je dodatečný kanelovaný bubnovitý podstavec, který se v ionské architektuře dává ještě pod torus. Jednotlivé bubny jsou spojeny anathyrosí a dřevěnými kolíky. Sloupy jsou ale mnohem vyšší, než by předpokládaly ionské proporční schémata. V Pasargadae se zachoval jediný stojící sloup, který bez hlavice měří 13,44 m, průměr sloupu u patky je přibližně 1,03 m, dostaneme poměr 1:14 nebo i 1:15, pokud připočteme další metr na hlavici sloupu. Běžný poměr výšky sloupu ke spodnímu průměru je většinou maximálně 1:12. Taková nezvyklá protáhlost sloupů a další znaky této starší architektury se u pozdějších achaimenovských staveb ztrácejí.<sup>26</sup>

#### **2.7.4 Řecké stoai a jejich možný vliv na palácové stavby**

Nylander se zamýšlí i nad tím, jakou roli mohly mít řecké „stoai“ na vývoj perských paláců, jejichž stavitelé si zjevně v otevřených kolonádách libovali. Tyto portiky se většinou otvíraly směrem na perské zahrady natolik pověstné svou nádherou, bohatstvím volně žijící zvěře, ovoce, čerstvé vody ve fontánách a kanálech a příjemným klimatem, že jejich perský název „pardis“ dal základ řeckému slovu „paradeisos“, které později získalo náboženský význam křesťanského i islámského ráje a proniklo do množství jazyků.

V druhé polovině 20. století se uskutečnilo několik výzkumů původních

---

<sup>26</sup> Nylander, C. *Ionians at Pasargadae*, Uppsala, 1970, s. 106-109

usedlostí v Íránu, ve kterých se objevují původní formy jednoduchých obydlí, které pravděpodobně stály i u zrodu základních forem perských paláců, které byly posléze převedeny do velkolepějších rozměrů a trvanlivějších materiálů.

Výzkumy se soustředily na rozpoznání médské kultury, kultury, která byla té perské příbuzná a Peršany bezprostředně předcházela v ovládnutí těchto oblastí. Z tohoto důvodu se předpokládá, že se Peršané od Médů v oblasti reprezentativní architektury mohli leccemus přiučit. Centrum médské říše bylo ve městě Ekbatana, co je dnešní hustě obydlený a zastavěný Hamadán. Tato situace znemožnila výzkum přímo v centru říše a proto se výkopy musely přesunout na jiná, okrajovější místa.

Výzkumy se uskutečnily na lokalitě Godin Tepe, 13 km na východ od Kangaváru, na levém břehu řeky Gamas Áb, kde se našly zbytky několika monumentálních staveb z nepálených cihel, které byly pravděpodobně součástí většího sídla místního vládce. Dvě hlavní haly sídliště Godin II mají zvláštní proporce. Menší hala na západním okraji je pravoúhlá a měla dvě řady po čtyřech sloupech, větší hala, chronologicky starší, byla téměř štvercová a měla pět řad po šesti sloupech. V této hale se našlo i zajímavé další vybavení: podél bočních stěn a té zadní byla zděná lavice a naproti hlavní zdi bylo umístěno vyvýšené čtvercové ohniště, umístěno naproti vyvýšenému zděnému sedadlu nebo trůnu a malé stoličky pro nohy.

Pro tyto haly se našly další zajímavé paralely, poněkud dřívějšího datování. Na lokalitě Hasanlú IV, která se dá zařadit do období cca. 1100 - 800 př.n.l. se našlo několik příkladů pravoúhlých hal s dvěma řadami čtyř sloupů a rovněž měly zděné příslušenství, jako větší hala v Godin Tepe. Další podobná se našla v lokalitě Bábá Džán, a Núš-e Džán (cca. 750 - 550 př.n.l.), nicméně haly v Godin Tepe sloužily výhradně reprezentačním účelům, zatím co tyto dřívější haly měly patrně i obytnou část. Nejzajímavější paralelou pro tento druh haly je ale stavba P v Pasargadae<sup>27</sup>

Základní stavební jednotkou perských reprezentativních staveb je tedy pravoúhlá hala podepřena dvěma nebo pěti řady sloupů. Tato sloupová síň má

---

<sup>27</sup> Stronach, D. Median Archaeology. History & Method of Research, [cit. 2009-12-14] Dostupný z WWW: <[http://www.cais-soas.com/CAIS/Archaeology/median\\_archaeology.htm](http://www.cais-soas.com/CAIS/Archaeology/median_archaeology.htm)>

vchody na ose všech stran, tedy minimálně 4. Tento základní článek se objevuje prakticky ve všech nejdůležitějších stavbách tohoto typu. Předpokládá se, že tato hala mohla být vyšší než kolem postavené portiky.

Stavba S v Pasargadae je postavena podobně. Kolem centrální haly jsou portiky „in antis“ několika typů. U toho jihozápadního je sloupová kratší, protože je portik na obou stranách zakončen pravoúhlými místnostmi. Ten na protilehlé straně, severovýchodní, je tvořen oboustranným výběžkem zdi a jejím zakřivením do pravého úhlu směrem do vnějšího prostoru kolem stavby. Zdi tímto tvoří něco jako ochrannou náruč vyplněnou sloupy. Vzniklé pravoúhlé volné prostory mezi těmito výběžky zdi a nárožnými místnostmi druhého portiku byly rovněž proměněny v portiky. Tímto vznikla harmonická a elegantní budova, která navíc dovozovala svým návštěvníkům, kromě vyřízení formálních povinností, vychutnávat potěšení z kolemstojící perské zahrady a navíc poskytovala přístřešek před ostrým sluncem.

Nylander přináší pro ilustraci půdorysy současných jednoduchých obydlí oblasti Tauru a obydlí místního knížete v Larise na Hermu z poloviny 6.století. Oba pozůstávají z nám již známé centrální místnosti, ke které je připojen portikus se dvěma postranními místnostmi, podobný jihozápadnímu portiku stavby S v Pasargadae. V Íránu do současné doby existují tradiční domy, které mají před vchodem krytá loubí, kam si mohou obyvatelé sednout během vykonávání domácích prací, nebo na kus řeči se sousedy.

Na obrázku 6 vidíme hypotetickou rekonstrukci sekvence přidání portiku typu „stoa“ k původní lokální domácí stavbě, která mohla vést k ustálení typologie reprezentativní síně perského paláce, poté co se i boční prostory, vzniklé mezi portiky na protilehlých stranách vyplnily dvěma řadami sloupů.

Sice je to rekonstrukce vysoce hypotetická, nic neubírá skutečnosti, že portikus „in antis“ typu „stoa“ není znám nikde jinde na Blízkém Východě a proto ho Nylander považuje za předchůdce nebo inspirátora perských portiků.



### 2.7.5 Ionské kýma a další konstrukční prvky

Podobně je možné poznat ionské vlivy i na Kýrově hrobce v Pasargádách. Je to velice neobvyklá stavba, která nemá obdoby ani v řeckém světě, ani v Persii. Je složena ze stupňovité podstavy, kterou tvoří šest stupňů, a jednoduchého chrámku ve tvaru krychly s vysokou sedlovou střechou. Část její inspirace pochází pravděpodobně ze zikkuratů, stupňovitých chrámů, které Kýros spatřil v Mezopotámii. Původ tvaru komory se sedlovou střechou někteří spatřují v urartské kultuře (chrám v Musasir), někteří v Řecku nebo Malé Asii nebo může pocházet i z původního perského tvaru hrobů, které byly uzavřeny dvěma kameny, jež vytvářely onu „sedlovou střechu“. Analogická hrobka Buzpar v Anatolii – je pravděpodobně mladší imitací Kýrovy hrobky. Pyramidová hrobka v Sardách je obtížné datace, nicméně se může datovat do období před rokem 500 př. Kr.<sup>28</sup>

Co je na Kýrově hrobce zajímavé, je harmonie celku a kvalita a architektonické detaily jejího provedení. Předpokládá se, že její vzhled a tvar mohl ovlivnit jednu z nejslavnějších hrobek starověku, hrobku kárského krále Mausola, Mausoleum v Halikarnassu.

Z technického hlediska je opracování bloků velice kvalitní, využívá se anathyrose a stejných typů svorek, jaké byly použity na jiných stavbách v Pasargadae.

Zajímavé jsou plastické lišty, které najdeme kolem cely a pod kladím. Mají ionský profil, kterému se říká cyma reversa. Tyto lišty ale nejsou pouhou dekorací okopírovanou a přejatou bez hlubšího pochopení její strukturální funkce. Jejich umístění je celkově v souladu s principy organičnosti řecké architektury a jsou umístěny přesně způsobem, který odděluje jednotlivé části konstrukce a činí jejich přechod plynulým a uhlazeným. Pod střechou Kýrovy hrobky je vidět stopy nedokončené plastické dekorace, která připomene ionský zubořez, jeden z organických prvků ionského kladí.

Poblíž věžovité stavby zvané lidově Zendáne Suleiman (Šalamounova věznice) se našel vlys s několika rozetami, bez dalšího kontextu. Tyto se dají zařadit

---

<sup>28</sup> Nylander, C. *Ionians at Pasargadae*, Uppsala, 1970, s. 92-93

do série ionských rozet, která měla poměrně krátké trvání a s největší pravděpodobností netvořili více, než architektonickou dekoraci (obr. 7).<sup>29</sup>

Doposud jsme se věnovali hlavně technickým detailům perských staveb, které prozrazovaly přítomnost řeckého a maloasijského ducha na perských stavbách, ale ještě jsme se nepodívali na ikonografii figurální výzdoby, která tyto stavby zdobila. Zajímá nás, jestli měli Řekové vliv i na obsah a formu figurální dekorace.

## 2.8 Ikonografie achaimenovského umění

Většinu achaimenovského umění tvoří monumentální reliéfní plastika, ojedinele se zachovala volně stojící plastika. Druhou skupinu tvoří reliéfní výzdoba nádob z drahých kovů, občas kamene nebo jiných materiálů, která je v podstatě výlučně zoomorfního charakteru s florálními nebo geometrickými ornamenty a vlysy (lotus-palmetový vlys, horizontální plastická kanelura apod.).

Monumentální plastickou dekoraci najdeme hlavně na zdech palácových staveb a kolem stojících reprezentativních částí. Dalším místem, kde jsou reliéfy k nalezení jsou skalné hrobky a komemorační reliéfy s nápisy na útesech v údolích podél hlavních cest.

Ty palácové se mohou rozdělit podle objektu zobrazení. Jednu skupinu tvoří bájně bytosti a géniové s rituální funkcí. Sem patří například Lamassu, stvoření s býčím tělem, ptačími křídly a lidskou hlavou. Je asyrského původu, stavělo se k bránám a vchodům a má ochrannou funkci. Známý jsou například z Chorsábádu a Ninive. V Pasargadae na bloku, který rovněž sousedil s dveřmi, se našel zvláštní génius s dvěma páry křídel a egyptskou korunou, zde se našly rovněž nohy poškozeného reliéfu s postavami pravděpodobně kněží nebo božstev, jeden z nich má rybí ocas a druhý má býčí nohy. Ikonografie těchto bájných zvířat a tvorů pochází z Blízkého východu a právě odtud se některá stvoření dostala i do Řecka.

---

<sup>29</sup> Nylander, C. *Ionians at Pasargadae*, Uppsala, 1970, s. 139 - 142

Lidské postavy, které se na reliéfech objevují, jsou většinou král a členové jeho doprovodu, vojáci a příslušníci národů říše, kteří přinášejí dary během procesí. Řecký vliv však zde patrný není, ani z hlediska volby motivů, ani z hlediska technického zpracování reliéfů nebo dekorativních prvků.

Na rozdíl od asyrských historických reliéfů zobrazujících krvavé scény a bitvy, které připomínají novodobé velkofilmové desítkami komparsistů perské reliéfy nikdy nezobrazují nějakou konkrétní událost z vlády některého z králů. Ani reliéf z Behistúnu (obr. 8), který zobrazuje krále Dáreia s nastoupenými poraženými nepřáteli není v žádném případě možné pokládat za historický. Protivníci byli poraženi jeden po druhém, na různých místech říše a v různých časech a jejich setkání na jednom místě je nemožné. Poslední poražený protivník v řadě (skýtský vůdce Skunkha s vysokou čepicí) byl do zástupu dodán nějaký čas (1 až 2 roky) po dokončení reliéfu, a tím se poškodila část původního nápisu. Tato scéna má symbolický význam: zobrazuje osud, který čeká ty, kteří se odváží postavit se králi a vzbouřit se proti jeho moci. Výjev svou přítomností posvěcuje zjevení boha Ahury Mazdy, což propůjčuje králi a jeho činům legitimitu a požehnání. Jeho symbolika by se dala srovnat s mnohem pozdější Gemmou Augusteou, na které je rovněž vyobrazen vítězný císař, věnčen za své zásluhy a oslavován kolemstojícími božstvy a alegorickými postavami, v registru pod ním je vyobrazena stavba tropaia po vítězství nad nepřáteli a barbarští zajatci jako zástupci poražených nepřátel. Ikonografie je sice v mnoha ohledech rozdílná, symbolický obsah obou je však velice podobný. Král nebo vládce zde vystupuje jako bohy požehnaný zachránce země a obyvatel před poníženými nepřáteli, hrdina, který přináší mír a vítězství pravdy a práva.

Několik vědců se pokoušelo vidět v draperii reliéfů řecký vliv. Zaujaly je hlavně záhyby dlouhé suknice perského oděvu, které tvoří kolem centrálních vertikálních záhybů symetrické půlkruhovitě faldy a rovněž řasení dlouhých rukávů (viz obr. 1). Řešení draperie se může v některých formálních ohledech zdánlivě podobat řeckému pojetí (archaických plastik), co může být dáno znalostí řeckého archaického umění v souvěkých uměleckých kruzích, nicméně během rozboru

vztahu draperie k tělu, které je pod ní, se ukazuje, že perský přístup nenásleduje ten řecký. V řeckém umění draperie spolupracuje, žije společně s tělem, a tvoří s ním organický celek, záhyby draperie se přizpůsobují pohybu, který právě tělu vládne, ale i tomu, který v těle ještě jenom potenciálně pobývá a ještě není proveden. Řecká draperie netvoří rigidní brnění, které bude tělu v pohybu bránit, naopak, tělu se přizpůsobí a tento pohyb ještě umocní a přetvoří v elegantní celek. V perském umění je draperie jenom další vrstvou, která se v její fixní formě nalepí na pod ním ležící tělo, bez vnitřního dynamického vztahu k pohybům, které toto tělo vykonává. Pohyb se zobrazuje, nebo spíše jenom naznačuje občasným vychýlením záhybů z vertikální osy a významovou zkratkou vykročení jedné nohy, která je symbolem pro krok. “To co vidíme je piktogram pomalého pohybu, ne pohyb samotný.”<sup>30</sup>

Řecké umění se snaží zachytit to, co je proměnlivé, co je prchavé, co je dynamické. Naopak perské umění je uměním věčnosti. Je obrazem a symbolem stability říše, magického, vznešeného klidu a míru, který existence říše zaručuje. Promlouvá v obecných a nadčasových symbolech, je ikonické, nepotřebuje vyjádřit prchavé, proměnlivé a nestabilní situace. Je to pro něj nepodstatné. Míří k zobrazení tvajícího stavu ideálního impéria.

## 2.9 Závěr

Závěrem této kapitoly můžeme zkonstatovat, že v achaimenovském období byl z ikonografického hlediska vliv řeckého umění minimální i s ohledem na význam Řecka a Malé Asie vrámci celé obrovské perské říše. Malá Asie byla západní provincií na okraji říše a městské státy na řecké pevnině a na ostrovech byly příliš vzdáleny perskému oku. Běžnou praxí perských králů a satrapů bylo vidět říši jako množinu různých národů a regionů, ze kterých každý nabízel něco jiného, jiná bohatství, dovednosti a lidské zdroje. A podle toho z nich i čerpali. Ze všeho si vzali to nejlepší, aby postavili co nejdokonalejší díla k věčné slávě Perské říše a krále.

---

<sup>30</sup> “We see the pictogram for slow movement, not movement itself”, ibidem, s. 137

Dnešním slovníkem se dá říci, že to byli profesionálové human resources. Například z vlastní zkušenosti věděli, že řečtí těžkooděnci jsou ti nejlepší a nejodolnější vojáci své doby, proto je i angažovali ve svých armádách. Ionie a Lýdie mohly říši poskytnout hlavně zručné kameníky, proto si je říše povolala, buď jako otroky, nebo jako námezdné dělníky pro své velkolepé stavební projekty. Nicméně ikonografie soudobých Řeků pro vyjádření podstaty královské ikonografie nedisponovala žádnými využitelnými prostředky. Řecko bylo pro Peršany okrajovým regionem a až s příchodem Alexandra Velikého se začala řecká kultura a umění šířit dál na východ, jako umění vítězů a vládnoucí vrstvy.

### 3. PERSIE PO DOBYTÍ ALEXANDREM VELIKÝM

V roce 334 teprve dvaadvacetiletý mladík jménem Alexandr se svou armádou překročil Hellespont, aby táhl proti největší a nejmocnější říši starověku - Persii. Následník makedonského trůnu, ale již v tak mladém věku dobyvatel a vládce celého Řecka se stal nástupcem a „mstitelem“ posledního achaimenovského krále Dáreia III, který byl na útěku před Makedoncem zavražděn po spiknutí svých satrapů pod vedením Bessa.

Alexandr krále dal pohřbít s veškerými královskými poctami a vzal si za manželku jeho dceru Stateiru II. Mnozí se divili nad Alexandrovou snahou vystupovat jako Dáreiov nástupce. Alexandr přijal perské zvyky, nosil perské oděvy, a pověřoval důležitými funkcemi hodnostáře z místní aristokracie. Všemi způsoby se snažil, aby jeho vláda nebyla vnímána jako náhlý a násilný zlom v dějinách říše, ale jako plynulý a přirozený přechod moci z jednoho panovníka na druhého. Za manželku si vzal i dceru baktrijského knížete Róxané a uspořádal velkolepé slavnosti v Súsách a městě Opis. Požár Persepole se snažil ututlat, nicméně v zoroastriánské komunitě se jeho jméno navždy spojilo se zničením veškerých posvátných textů tohoto náboženství.

Jeho snahu o přijetí makedonské vlády v Íránu podporoval i satrapa Peukéstás v Persidě. Nosil médský oděv, naučil se perský jazyk a čile spolupracoval s místní elitou.

Právě díky jeho přičinění zůstala Persis po Alexandrově smrti (323 př.nl.) klidná, na rozdíl od ostatních částí říše, které se zmítaly v nástupnických konfliktech. V Baktrii povstali řečtí kolonisté, Čandragupta vyhnal makedonského vazala z Pandžábu, satrapa Atropates založil v Médii Atropaténé svou vlastní dynastii (kolem r. 323).

Po Alexandrově smrti a počátečních válkách mezi diadochy nakonec tato oblast připadla Seleukovi a dynastie jím založená zde vládla až do postupné

desintegrace říše a nástupu Parthů.

Makedonsko-řecká elita se snažila nepůsobit jako uzurpátoři, naopak, přejali některé perské zvyky a manželskými svazky se propojili s místními dynastiemi. Po Alexandrově smrti se jich sice mnozí zbavili, nicméně se helénové nesnažili místní kulturu úplně nahradit tou vlastní.

U Diodóra se nám zachoval popis oslava v Persepoli, kterou zorganizoval již zmiňovaný Peukestás. Podle popisu byli účastníci rozsazeni podle perského zvyku do koncentrických kruhů s ohledem na místní šlechtu. Na oslavy bylo obětováno velké množství obětních zvířat z celé říše. Diodóros vyjmenovává božstva, která byla uctěna: Zeus Megisthos, Athéna Basileia, Apollón, Artemis a Helios. Navzdory tomu, že nám to pramen explicitně neříká, předpokládá se, že se uctila i íránská božstva, která byla již pravděpodobně přiřazena a identifikována s těmi řeckými, jak to bylo zvykem.

V seleukovském období na území Persie ale hlavně do sousední Sýrie a Mezopotámie začaly proudit helénistické vlivy společně s umělci, kteří byli zde angažováni během výstavby nových měst, které Seleukovci (ale již i Alexander) s tak velkou oblibou zakládali. Vliv kultur byl ale vzájemný a důsledky tohoto vlivu se nejvíce projevíly v následujících obdobích: parthském a sásánovském.

## 4. ARSAKOVSKÉ OBDOBÍ

### 4.1 Historický úvod

Arsakovská říše (247 př.n.l. - 224 n.l.) vznikla ještě v době existence Seleukovské říše (312 - 63 př. n.l.) a krátkou dobu s ní koexistovala, než se tato mocenská jednotka rozpadla a její území bylo ovládnuto Parthy. Pár let po odtrhnutí se Baktrie (Diodótos I, 253/5 př. n.l.), v roce 245 př.n.l., krátce po nástupu mladého krále Seleuka II Kallinika se proti němu vzbouřil satrap Andragoras, který měl Parthii pod kontrolou. Zmatků využil nomádský kmen Parnů ze středosijské stepi a do Parthie vpadl. Roku 238 obsadili území, kterému se říkalo Astavene. O tři roky později se velitel Parnů Tiridates odvážil vyrazit na jih a podrobit si celou Parthii. Výprava krále Seleuka skončila katastrofou a Hyrkánie se rovněž dostala do rukou Parnů. Prvním králem po Tiridatovi se stal jeho bratr Arsakés I a Parnům se začalo říkat Parthové podle jejich území s hlavním městem Hekatompylem (dnešní Šahre Qumis). Jejich moc se rozšířila za krále Mithradáta Velkého (171-138 př.nl.). Parthská říše měla pod kontrolou většinu Íránu, Arménii a Mezopotámii, části Turecka, Gruzie, Ázerbajdžánu, Turkmenistánu, Afghánistánu a Tádžikistánu a během omezených období i území v Pákistánu, Sýrii, Libanonu, Izraeli a Palestíně. Hlavním městem se poté stal Ktésifón, založen na protilehlém břehu Tigridu, oproti Seleukii, na místně města Opis. Zajímavá zmínka se nachází u Tacita, který poznamenává, že ještě v 1. století n.l. řecké a místní obyvatelé měli své vlastní instituce. V říši existovala další větší centra, například Súsy, Nisa, Rhagae, Kangavar, Edessa nebo Hatra. I Tacitova zmínka potvrzuje, že říše nebyla silně centralizována, byla to volnější federace spřátelených místních knížat, kteří se občas proti centrální moci bouřili. Konec této říše, založené na svazku vazalských území, přišel v roce 224 n.l., kdy poslední král byl poražen právě jedním z jeho vazalů, Peršanů ze Sásánovské dynastie.



## 4.2 Mince arsakovských králů

Právě na mincích dávali parthští králové zjevně a doslovně najevo své „řekofilství“ titulem ΦΙΛΕΛΛΗΝΟΣ. Rovněž opatřovali své mince řeckými legendami a symboly (řecké znaky pro letopočet). Na reverzu drachm je většinou výjev lučištníka, kterého známe již z dáreiků, ale na tetradrachmách, ražených od vlády Mithradáta I (171 – 138) (obr. 12) potkáváme řecké bohy a héra a řecké legendy. Na mincích tohoto krále, vyražených v Seleukii na Tigridu, se parthský vládce objevuje na helénizovaném portrétu s diadémem, zatím co na ražbách z Hekatompylu, Nisy a Ekbatany je král spodoben v typické parthské pokrývce hlavy, které se říká bašlik.

Na reverzu vidíme stojícího Hérakla s číší nebo fiálou, kyjem a lví kůží, legenda říká ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΦΙΛΕΛΛΗΝΟΣ (mince) velkého arsakovského krále, přítele Řeků. Na jiné ražbě z Ekbatany jsou na reversu Dioskurové, na další Níké, která řídí bigu, nebo jenom stojící Níké, Týché, sedícího Apollóna, sedícího Dia s orlem a podobně. Týché se objevuje jako velmi častý motiv, zobrazuje se jako stojící postava před sedícím králem, podává mu diadém, přičemž drží roh hojnosti. Tyto mytologické postavy se objevují na tetradrachmách prakticky až do konce říše navzdory silné schematizaci celého provedení mincí.<sup>31</sup>

## 4.3 Skalní reliéfy, sochařství a architektura v Parthské říši

Arsakovské období představovalo jistý hiát v tvorbě skalních reliéfů, tak oblíbených jak u jejich předchůdců, tak i nástupců. Někaké samozřejmě vytvořeny byly, ale jejich množství ani kvalita zdaleka nedosahuje úroveň achaimenovské, ani sásánovské tvorby. Důvodem by mohla být snad nevole k vytvoření silné centralizované moci, kterou Parthové nikdy nedosáhli, nebo nechtěli dosáhnout. I

---

<sup>31</sup>HOPKINS, Edward C. D.: *Coins of Parthia*, dostupný z WWW:

<[http://parthia.com/parthia\\_coins\\_parthia.htm](http://parthia.com/parthia_coins_parthia.htm)>, poslední aktualizace 20. dubna 2008

při pohledu na chronologický přehled arsakovských králů, vidíme několik temných období, vzdorkrálů a období chaosu a bezvládní. Státní útvary se silně centralizovanou strukturou vlády mají vždy mnohem větší sklon k vytváření mocenské symboliky a monumentálních památníků, zatím co ve volném svazku vazalů byl svrchovanou mocí vždy místní vůdce nebo satrapa. Existují k tomu i praktické důvody: monumentální stavby si vyžadují vysoký stupeň organizace a nemalé finanční prostředky.

### **4.3.1 Reliéf v Hung-e Aždar**

Tento parthský reliéf (obr. 11) je dodnes velkou záhadou pro badatele. Na levé straně je tvořen vousatým jezdcem na koni a jednou doprovázející osobou, na pravé straně vidíme stojící muže. Jezdec a jeho druh jsou zobrazeni z profilu, zatím co stojící muži jsou přísně frontální. Na reliéfu jsou ještě dva malé ptáky, snad orli, které letí směrem k jezdcovi a prostřední figura a drží věnec nebo kruh: pták letící k jezdcovi tento předmět drží v drápech, ten druhý v zobáku. Rozdíly mezi figurami nekončí u úhlu jejich zobrazení. Stojící figury jsou oděty v parthské oděvy, zatím co jezdec, jediná figura zobrazena z profilu z celé série parthských reliéfů, je zobrazen ve stylu helénistických, nebo raně parthských vládců, s krátkými vlasy a diadémem s vlajícími stuhami. I provedení reliéfů je velice rozdílné. Jezdec je proveden ve vyšším a mnohem plastičtějším reliéfu, než stojící postavy.

Z důvodu těchto skutečností je chronologie i interpretace tohoto díla pořád předmětem debat a hypotéz. Na základě mincovních portrétů mnozí považují jezdce za parthského krále Mithradáta I (141-138 př.n.l., na minci obr. 12), kterému vzdává hold elymajský vládce, snad Kamnaskires I a jeho dvůr. Tato interpretace není jistá a další si myslí, že by jezdec mohl být i seleukovský panovník Demetrius II (vládl v období 146-138 př.n.l., podruhé mezi lety 129-125 př.n.l.). Nicméně se jezdec obvykle datuje do druhé poloviny 2. století př.n.l. Toto datum ale kontrastuje s postavami napravo, stylem, který se většinou považuje za charakteristický pro

mnohem pozdější období: 1. až 3. století n.l.. To vede i k názorům, že byly reliéfy vytvořeny v jiný moment, možná i po staletích, nebo ve stejném čase, ale dvěmi umělci z úplně jiných škol: jezdec by mohl být dílem umělce ovlivněného helénistickou tradicí, zatím co stojící postavy místní sochař z čistě íránské tradice. Tyto interpretace nabízejí dvě chronologie: podle helénistické, nebo raně parthské by scéna, nebo alespoň jezdec, mohl být vytvořen po dobytí Elymaidu Mithradátem I (140-139 př.n.l., nebo trochu později), zatím co pozdně parthská chronologie by mohla naznačovat provedení, nebo dodání stojících postav na žádost místního vládce.<sup>32</sup> Reliéf jezdce skutečně má helénistické znaky, nicméně proporčně je dost nevyvážený, hlava jezdce i koně je předimenzovaná. Snad není možné vyloučit ani pokus o kopii reliéfu existujícího někde jinde z rukou místního umělce.

#### **4.3.2 Motiv Níké, reliéf Mithradáta II v Behistúnu**

Motiv Níké se poprvé objevuje na reliéfu v známé lokalitě Behistúnu, kde se nachází i nejznámější reliéf achaimenovského krále Dáreia Velikého. Reliéf, o kterém je nyní řeč (obr. 9), byl vytvořen pro krále Mithradáta II. Velkého, který vládl Parthské říši, jenž sám rozšířil, od r. 121 do 91 př. n.l. Tento reliéf je bohužel poškozen k nepoznání a je možné si o něm udělat představu jenom z nákresů cestovatelů, kteří jej spatřili ještě před tím, co byl v 17. století nenávratně poškozen. Scéna je opatřena řeckým nápisem a ve scéně vystupuje pět postav z profilu, poměrně statických. Postavy vlevo jsou obráceny směrem k postavě nejvíce vpravo, která zvedá ruku v gestě podobném požehnání. Zajímavá je druhá osoba zleva, která v ruce drží malou Níké s křídly a věncem, která troubí na roh. Třetí postava zvedá číši, což je v íránském umění nezvyklé gesto.

Další Níké najdeme hned vedle, na rovněž velice poškozeném reliéfu, který znázorňuje souboj na koních mezi parthským králem Gotarzem II (43/44 – 51 n.l.) a jeho nepřítelem Mehredátem (obr. 10). Nad scénou se vznáší okřídlená řecká Níké s

<sup>32</sup> Iranian-Italian joint expedition in Khuzistan: 1<sup>st</sup> Campaign (4-12 Mar 2008), dostupný z WWW: <<http://www.parthia.com/khuzistan/khuzistan2008.htm>>, poslední aktualizace 17. prosince 2009

věncem nebo diadémem.

Na těchto Níkai zaujme několik věcí: na první pohled vyznějí dost cizorodě na velkolepých formálních scénách, ale po chvíli, když jejich helénistický zjev a dlouhé vlající roucho přestaneme vnímat a srovnáme je s jinými perskými reliéfy, všimneme si, že zaujaly téměř přesně to místo, které na achaimenovských reliéfech patřilo hlavnímu božství Ahurá Mazdá. Ahurá Mazdá se vznášel nad vyobrazeními achaimenovských králů a do děje nezasahoval, přímo jeho transcendentní přítomnost dodávala scéně požadovanou posvátnost a vážnost.

Na pozdějších reliéfech v sásánovské době (poprvé na Ardaširově reliéfu č.2 ve Firúzábádu) se Ahurá Mazdá přesunul na zem a zobrazoval se jako další lidská postava, stojící, nebo sedící na koni vedle krále. Zobrazoval se v momentu, kdy králi odevzdává posvátný kruh chvarnu neboli cydaris, symbol božího požehnání a legitimacy krále. Na některých parthských mincích tento úkol sehrává bohyně Týché.

Po posouzení těchto ikonografických změn je namístě vyslovit hypotezi, že v této době mohlo dojít k jisté kontaminaci nebo sloučení ikonografie Níké, Týché a božství Ahury Mazdy, případně Anáhity. Všechna tato božství mají na většině vyobrazení jako atribut kruhový předmět, tedy věnec, posvátný kruh cydaris nebo diadém, kterým posvěcují nového krále, nebo označují vítěze. Příležitostně se objevují i amorkové, jako na triumfálním reliéfu sásánovského krále Šápúra I v Bišápúru. Věnec na drtivé většině vyobrazení získává formu perské kruhu - diadému s typickými zřasenými stuhami, který panovníci nosili na hlavě. Tyto postavy se poté mohly střídát na reliéfech a vyobrazeních králů, zajišťovat jejich přijetí a vyprošovat požehnání jak v řeckém, tak v íránském pantheonu.

#### **4.4 Drobné umění, toreutika**

Parthské umění nese přímé stopy státního uspořádání svých tvůrců i uživatelů. Parthové se po ovládnutí nových území nesnažili kulturu zjednotit, nebo přetvořit k obrazu svému. I v kulturní oblasti přetrvává velká fragmentarizace a

regionální vlivy dostaly volnou ruku. Tím je způsobeno i to, že v Parthské době najdeme vedle sebe tak stylově rozdílné artefakty, jako je mramorová bysta dámy s hradební korunou ze Sús nyní v Teheránském muzeu, nebo téměř helénistické rhyton s protomem jelena, a oproti tomu sochy místních předních občanů z Hatry, na kterých jenom draperie vzdáleně připomíná helénistické prototypy (obr. 20), případně je helénistického původu hlava a účes, ale tělo je oděto v parthský oděv a kalhoty, jako je to u sochy kudrnatého muže z Palmýry (obr. 21). Na helénizovaných územích přetrvává helénistická tradice v produkci, případně s odchylkami v oděvu, nebo velice často, v tělesných proporcích, zatím co ve vzdálenějších regionech najdeme i helénismem téměř nedotčená díla.

Objevují se malé sošky řeckých božstev, jako je Athéna, Afrodíté a velice oblíbeným motivem je Héraklés. Lze je rozpoznat podle pozměněných tělesných proporcí. Jsou většinou obdařeny větší hlavou a masitějším tělem.

Parthská tradice navázala na achaimenovskou tradici výroby rhyt. Rhyta již ale mezičasem prošly helénistickými stylovými úpravami. Tato kombinace dovolila vzniknout například známým luxusním slonovinovým rhytům nalezeným v Nise (dn. Turkmenistán, obr. 16-18). Jejich spodní část je tvořena protomy bájných zvířat z perské tradice, ale i helénisticky vyhlížejícími lidskými nebo mytologickými bytostmi. Najdeme zde rohatého lva nebo levharta s křídly, ale i křídlatou obdobu kentaura nesoucího menší figurku, nebo trup nahé ženy s vázou. Vrchní část rhyt je často zdobena scénami řeckého původu: dionýské a různé mytologické scény, divadelní masky a podobně.

Z hlediska nefigurální dekorace se i na nádobách, stejně jako na architektonické výzdobě uplatňují florální vlysy, úponky, akantové listy, vejcovce nebo meander.

## **4.5 Závěry**

Parthské umění bylo téměř uměním individuálního vkusu a místního

kulturního dědictví z předchozích dob. Říši chyběla centrální správa, a obyvatelstvu nebyla příliš silně vnucován žádný kulturní nebo stylistický směr. Snad jedinou oficiální ikonografií byly mince, ale i mezi jednotlivými mincovnami exisovaly propastní kvalitativní a stylistické rozdíly. Jinak lokální umělecká sféra žila z toho, co bylo vytvořeno, přijato a zažito dříve v seleukovském období. Zajímavý jev, který nastal, bylo míchání stylů na jednotlivých artefaktech, hlavně na plastice a reliéfu. Nejvíce je to možné pozorovat na portrétech. Objevují se portréty s helénizujícími obličejí a účesy, které jsou ale zkombinovány s parthským, nebo místním etnickým oděvem. Naopak se objevují portréty z rukou umělců, které zachycují etnicky zabarvené obličejí s honosnými pokrývkami hlavy, zatím co na draperii je možné pozorovat pokus o helénistické stvárnění záhybů, portréty nejsou statické a figurkovité, přidávají se gesta, dámy si nadzvedají roucho a závoj.

Prosadily helénistické prvky jako je nahota, u mužských výjevů je to většinou Héraklés, ale i u žen. Nicméně je to prvek (hlavně u vyobrazení žen), který zůstal i posléze hlavně v malém umění (sošky, reliéfní dekorace rhyt a mís). Nahota na Blízkém východě nebyla v tomto období obvyklá a nikdy se nestala organickou součástí místního umění.

## 5. SÁSÁNOVSKÉ OBDOBÍ

### 5.1 Historický úvod

Sásánovské umění a materiální kulturu můžeme charakterizovat jako projev kultury existující v Persii a ostatních kontrolovaných oblastech za vlády dynastie Sásánovců. Toto období se nazývá Sásánovskou říší a chronologicky je lze vymezit mezi roky 226 a 651 n.l. Sásánovská říše vystřídala Parthskou říši, zvanou i Arsakovskou říši, podle její vládnoucí dynastie. Parthská říše existovala v letech 250 př.n.l. až 226 n.l., nicméně její územní rozsah není totožný s říší Sásánovskou.

Existence Parthské říše končí porážkou Artabána, posledního z dynastie Arsakovců, zakladatelem dynastie Sásánovců Ardaširem I.. Sásánovská říše trvala 425 let a byla zničena vpádem Arabů po prohrané bitvě u Nahávandu v roce 641, v blízkosti dnešního Hamedánu, ve starověku známého pod jménem Ekbatana. Po této bitvě a po další výpravě Kalifa Umara se většina území Sásánovské říše stala součástí Rašidúnského kalifátu.

Sásánovská říše se rozprostírala na velkém území, rozlohou se blížila rozloze Achaimenovské říše (550 př.n.l. – 330 př.n.l.). V době největšího územního rozsahu za Chusrava II (590 – 628 n.l.) na západě hranice Sásánovská říše začínaly Malé Asii (dnešní Turecko), zabírala území Mezopotámie, Sýrie, Palestíny, část Egypta a pobřeží Perského zálivu a Arabského moře, až po dnešní Omán a Jemen. Na severu sahala k pobřežím Černého a Kaspického moře a zabírala území současné Gruzie, Arménie a Ázerbajdžánu, Turkmenistán, Uzbekistán, část území Afghánistán, Pákistán, Tádžikistán, Kyrgyzstán a Kazachstán. Ve Starověku se těmto územím říkalo Parthie (původní vlast Parthské dynastie Arsakovců), Sogdiána, Baktrie, Arachósie, říše sahala až po řeku Syr Darju, na jihovýchodě zasahovala až do Gandháry a Indie. Tento největší rozsah nicméně netrval dlouho, protože sásánovská moc narazila na hradbu římské moci. Na východě sousedila a soupeřila

Sásánovská říše právě s Římskou říší, později od r. 330 n.l. Východořímskou – Byzantskou říší s centrem v Konstantinopoli, bývalé Byzanci. Na severních hranicích musela říše pořád odolávat nebezpečí kočovných nájezdníků. Nicméně sásánovská armáda dosáhla velké síly s použitím lehké a těžké jízdy. K rozvoji a rozšíření moci a bohatství Sásánovské říše bezpochyby přispěl i čilý mezinárodní obchod podél hedvábné stezky, která spojovala Evropu s Dálným Východem a vedla právě přes Persii.

Na rozdíl od poměrně volné administrace arsakovské Parthie, Sásánovské říši se povedlo vytvořit silný centralizovaný státní aparát, který umožnil uskutečnit výstavbu rozsáhlých stavebních a inženýrských projektů, zavlažovacích systémů a městských struktur. Říše zažila velký mocenský a ekonomický rozkvět a její politický i umělecký vliv zasahoval od pozdně antické a raně středověké Evropy až po Čínu. Sásánovští panovníci byli i příznivci filozofie a helénistické vzdělanosti. Chusrav I (531-579 n.l.) na svém dvoře v Gundišápúru poskytl azyl řeckým vzdělavcům poté co císař Justinián zavřel školy v Athénách. Zde tyto odborníci pro Chusrava přeložili díla o medicíně, astronomii, filozofii a jiných vědách do středněperského jazyka pahlaví. Víme, že některá z těchto děl sám panovník přečetl.

Šápúr I (241-272 n.l.), přivedl do Persie 70 tisíc římských zajatců ze svých výprav v Sýrii a po svém vítězství nad císařem Valeriánem u Edessy. Velké množství těchto zajatců v Persii zůstalo a byli mezi nimi architekti, inženýři a technicky vzdělané osoby, které využily svých znalostí během realizace velkolepých projektů Sásánovské říše. Předpokládá se, že velká stavební aktivita a blahobyt Persie za Sásánovské říše přilákala i svobodné občany, umělce a řemeslníky, kteří sem přijeli hledat odbytiště pro své umění.

## **5.2 Sásánovské drobné umění**

Na sásánovském umění je zajímavé to, že se nám zachovala jistá část menších předmětů s méně oficiálními tématy a výjevy. Už to není jenom král, jeho



dvůr, božství a bájná zvířata. Sásánovské umění přebírá a transformuje i ikonografická schémata a dekorativní prvky, které bezprostředně nesouvisí s panovníkem a dvorem a mají převážně středomořský původ, nicméně je možné rozpoznat i vlivy z východu, hlavně z Indie. V achaimenovském období se zobrazování soustředilo na postavu panovníka, sloužilo k oslavě jeho činů a k legitimizaci jeho vlády ve výjevech s přítomností bohů (Ahurá Mazdá nebo Anáhítá), případně zobrazovala zvířata a bájná bytosti se symbolickým významem, podle místní blízkovýchodní tradice. Protomy zvířat se staly architektonickými prvky jako součásti hlavic sloupů a reliéfní výzdoby paláců, rovněž i ozdobou honosných picích nádob z drahých kovů a slonoviny, které se označují řeckým termínem „rhyton“. Zobrazení zvířat a jejich symbolický význam přežívá minimálně do sásánovské doby, některé i do pozdějších fází perského umění po nástupu islámu a vytvoření šíitské větve tohoto náboženství. V sásánovské době je najdeme na medailonech talířů, mís, vysokých konviček v spleti dekorativních florálních úponků, které tak nápadně připomínají tzv. „grottesche“, dekorativní úponky známé z paláců v Římě jako byl Neronův „Zlatý dům“, nebo z Pompejí. Kromě nádob se dochovalo i několik objektů jiné funkce, například apliky s hlavami králů, okrasným ptactvem, lvy a jinými zvířaty. Soudí se, že šlo o součásti koňského postroje, případně oděvu. V parthském období se k repertoáru přidalo několik řeckých božstev a helénistické dekorativní prvky, jako jsou akantové listy, meandry a podobně.

### **5.3 Sásánovská toreutika**

Nádobí a předměty z drahých kovů měly a mají v Persii dlouhou tradici. Peršané jako původně kočovní národ měli tendenci shromážďovat bohatství v snadno přemístitelných předmětech z drahých kovů, které v případě nouze bylo možné použít jako platidlo. Tomu nasvědčuje i konformita váhy některých nádob s váhovými standardy používanými v regionu, nejdříve se sásánovským mincovním

standardem (cca. 4 g), poté i s islámským (2,94 g).<sup>33</sup>

Dohromady se nám dochovalo přibližně sto artefaktů různého tvaru i stylu výzdoby, většinou z pozlaceného stříbra. Nejčastějšími tvary náčiní jsou mělké talíře nebo hlubší mísy kruhového nebo oválného tvaru a vysoké konvičky s ouškem nebo bez něj, které vycházejí z římských a byzantských vzorů. Ne všechny nádoby mají figurální výzdobu, některé jsou jednoduché bez ozdob, případně mají jenom plastické zpracování v podobě vypouklých geometrických tvarů, nebo horizontální i vertikální žebrování. Některé jsou ozdobeny florálními ornamenty, mezi kterými se objevují ptáky a zvířata, což je dekorativní schéma pocházející ze Středomoří. Toto dekorativní schéma se ze sásánovské persie dostalo až do Číny dynastie Tang. U další skupiny předmětů, hlavně talířů a mís, se výzdoba soustředila na malý medailon uprostřed nádoby. Zbytek nádoby je buď hladký, žebrovaný, nebo může být ozdobený plastickými vypouklinami. I technika zpracování těchto děl je velice různá a v průběhu doby se mění. Podle techniky zpracování a stylu zobrazení nejčastějšího motivu, královského lovu, je E. Porada rozdělila do tří chronologicky posloupných skupin.

Nejstarší skupina pochází z prvních století říše. Zobrazení je dramatické, postavy jsou veliké, hlavní postava je klidná oproti dynamice a divokému pohybu zvířat. Kompozice se vyznačuje ostrými úhly, které tvoří osi, podél kterých se uskutečňuje děj zobrazení. Postavy zůstávají na stejné úrovni, jako je zbytek mísy, jenom několik detailů je vypracováno v nízkém reliéfu. Další skupina pochází ze čtvrtého a částečně pátého století. Kvalita provedení je velmi dobrá, kompozice je umně uspořádaná do kruhového prostoru, který mísy a talíře nabízí a figury jsou zpracované ve vysokém reliéfu. Král má na hlavě ceremoniální korunu, která má symbolický význam, ale umožňuje i jeho identifikaci. Orientace panovníka doprava odpovídá i mincím, které rovněž sásánovské panovníky zobrazovali z pravého profilu (jako protiklad k parthským mincím). Jednotlivé figury byly vytepany zvlášť a poté byly připevněny na podklad. Okraje postav byly upěvněny do žlábků

<sup>33</sup> VAN NOTEN, Francis, et al. *Hofkunst van de Sassaniden : Het Perzische rijk tussen Rome en China (224-642)*. Brussel : Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, 1993. Katalog výstavy probíhající od 12. února do 25. dubna 1993, s. 98

vyhloubených v míse. Spoje byly ještě uhlazeny a zakryty zlacením. Zlacení vytvářelo na sásánovských dílech zajímavý barevný kontrast. Použitá technika zlacení je zlacení pomocí amalgámu s rtutí: zlato se rozpustilo ve rtuti a vzniklá tekutá látka se aplikovala na místa, která měla být pozlacena. Po zahřátí předmětu na cca. 300°C se rtuť odpařila a na předmětu zůstalo ryzí zlato. Pro další barevné efekty a pro zvýraznění detailů, jako jsou rohy muflonů nebo luk krále byla použita technika zvaná niello, což je černá hmota ve složení jeden díl stříbra, 2 díly mědi, 3 díly olova a 9 dílů síry. Poslední skupina je z pátého století. Na těchto talířích již nejsou aplikovány přídatní elementy v reliéfu, ale nádoba je odlita a následně dokončena tepáním a rytím. Z důvodu větší volnosti kompozic a odklonu od standardních detailů se dá předpokládat, že v pozdně sásánovské době mohla existovat dílna, nebodílny, které již nebyly pod přímým dohledem dvoru a byly pravděpodobně umístěny v nějaké méně důležité provinciální lokalitě.

V pozdější době jsou tyto lovecké scény pořád vzácnější, zato nastupují jiné výjevy. Styl se stává sumárnějším, rigidnějším, postavy jsou pořád častěji frontální a ztrácí se smysl pro perspektivu. Existuje několik mís, které zobrazují krále při jiných činnostech, například talíř v Ermitáži ukazuje panovníka v kruhu svých hodnostářů, zatím co pod scénou ukazuje krále na svém koni v momentu výstřelu na argalské muflony. Koruna krále v lovecké scéně je pravděpodobně zjednodušená verze ceremoniální koruny, kterou má král na hlavě v hlavní scéně. Král je podle této koruny identifikován jako Chosrou I (531 - 578 n.l.). Zobrazení postav je frontální a tuto rigidní frontálnost je možné pozorovat i na jiných dílech ze stejné doby (například zlatá mísa Chosroua I v Bibliothèque Nationale v Paříži, kde jí říkali „Šalamounova číše“, a pochází z pokladu Sv. Diviše. Zobrazení se zploštilo a stalo se schematickým. Král vypadá, jak kdyby stál před trůnem a ne seděl. Královi hodnostáři s oficiálními gesty doprovázejí krále úctivými pohledy.

V sásánovském repertoáru se objevují i náboženské motivy, ale často jejich identifikace není úplně jednoznačná. Za jeden z nich lze považovat talíř z Čerdyně, na kterém je zobrazen pták velkých rozměrů a nahá ženská postava. V sásánovské době mohlo být toto zobrazení orla a ženy (jako na zlaté míse z Hasanlu) spojováno s bohyní Anáhitou. Její spojení s opeřenými dravci lze poznat i z koruny, se kterou

se zobrazuje na mincích. I tančící ženské postavy mohou mít náboženskou konotaci, nebo pár muže a ženy kteří společně drží posvátný kruh chvarnu-cydaris. Dost široká skupina talířů a konviček symbolická zvířata a monstra, jako je “símorgh”, dobrotivé stvoření, i když s trochu monstrózním zjevem. Bylo to stvoření, které se často zobrazovalo s psí hlavou, křídly a pávím ocasem a v íránské mytologii má ochrannou a pomocnou funkci.

Kromě talířů a mís jsou častým tvarem vysoké konvičky s plochým tělem a úzkou výlevkou. Je to tvar, který pravděpodobně vychází z řecko-římských vzorů. Na jedné z Bibliothèque Nationale jsou dva páry lvů s propleteným tělem po stranách rozkvetlého stromu. Styl stromu připomíná stromy na pilířích hlavního ajvánu v Tághe Bustán a velmi vzdáleně připomíná stromy z některých slonovin ze Ziwiye. Lvi mají na rameně osmicípou hvězdu, co je spojuje s velice ranými díly íránského umění, jako jsou zlaté mísy z Hasanlu a Kalardášt a ukazují silnou kontinuitu některých motivů v íránském umění.

Ze studia stylu, techniky a kvality provedení vychází závěr, že v první fázi existence říše pravděpodobně existovala centralizovaná dílna na výrobu tohoto nádobí. Námětem byl většinou král na lovu a několik těchto králů mohlo být i identifikovaných na základě jejich koruny. Předpokládá se, že později vznikly další dílny ve vzdálenějších lokalitách, pravděpodobně i mimo hlavní území říše, které tuto „dvorskou“ produkci imitovaly. Z hlediska chronologického existuje jistá diskuse, protože je možné a pravděpodobné, že toreutická produkce přežila sásánovské období a ještě jistou dobu pokračovala i po vpádu Arabů do Persie.

Sásánovské toreutické výrobky se našly ve velmi širokém geografickém okruhu, co podporuje teorii, že sloužili jako dary a objekty nesoucí propagandistický význam pro spřátelená knížata a kmenové vůdce za hranicemi říše, případně sloužily jako obchodní artikl.

### 5.3.1 Motiv dionýský, motiv banketu

Z hlediska námětů, kromě zdaleka nejčastější scény královského lovu, se objevují i jiné náměty. Některé z nich jsou velice zajímavé a dokládají i jistý stylistický a obsahový vývoj. Několikrát se objevuje námět s postavou sedící na lehátku během hodování. Jedná se určitě o vysoce postavenou osobu, i ženského, ale většinou mužského pohlaví, případně o pár muže a ženy. Postavy jsou občas i několikanásobně větší, než kolem stojící, sedící a letící postavy služebníků, hudebníků a amorků. V katalogu uvádím čtyři příklady vyobrazení s velice podobným motivem, na kterých je vidět postupný rozpad a schématicizaci původně helénistické kompozice ležící postavy na voze. Je možné, že všechny tyto mísy měly jeden původní vzor, který ale tvůrci všech mís nemuseli znát přímo. Rovněž je možné, že mísy vznikly vzájemným kopírováním přechozích kopií. Během tohoto procesu mohlo dojít, a i došlo, k nepochopení některých námětů, nebo volnému přepracování, přetvoření těchto námětů i celého kontextu.

Tato kompozice pochází z dionýského námětu a Boardman nabízí i paralelu v jedné kameji uložené v Neapoli<sup>34</sup>. Na této kameji vidíme Dionýza na vozu, taženém dvěma Psýchami, dívkami s křídly. Vůz řídí amorek s pochodní, druhý pomáhá tlačit jedno kolo vozu. S Dionýzem na voze cestuje ještě jedna osoba, spíše maináda, není to úplně dobře poznat. Scénu zprava rámuje strom. Této scéně podobný výjev stál u zrodu mísy z Badakhshanu, na obrázku 22. Nicméně je možné i již druhotné kopírování, protože zde došlo k nepochopení mnoha motivů a funkcí postav a celý výjev nabírá odlišnou dynamiku. Vůz se změnil spíše na lehátko zobrazené neperspektivně spíše zvrchu, než zboku. Druhé kolo již úplně zmizelo. Nyní na voze vidíme sedící polonahou mužskou postavu, jejíž hlava se bohužel nezachovala. V pravé ruce drží misku nebo fiálu. Vedle ní sedí na voze mnohem menší polonahá postava, asi ženská, bez křídel. Amorkové jsou zde tři, jeden pořád u kola vozu, jeden na voze s džbánem a další se vznáší nad vozem. Tito dva poslední drží společně stuhu, která původně mohla být bičem. Dívky před vozem již nejsou s vozem nijak logicky přepojeny, a ani již nevypadají příliš žensky. Roucho

<sup>34</sup> Boardman J. *Diffusion of Classical Art in Antiquity*, s. 94

jedné vlaje nad její hlavou jako svatozář. Zdá se, že o pohyb vozu se již stará jenom amorek u kola. Scénu doprovází nahá tančící postava, která nese Héraklovy atributy – kyj a malou lví kůži. Nad scénou se rovněž vine jakýsi strom, jeho úponky připomínají však spíše chmel nebo nějaké velké kulaté květy. V kruhové úseči pod plánem hlavní scény vidíme zvíře, Dionýzova panthera, který se dobývá do velkého hrnce a kolem něj kvitnou trochu jiné květiny, Boardman je identifikoval jako pivoňky.

Na dalším podobném zobrazení se scéna rozpadá ještě více. Je to mísa nyní v galerii Freer ve Washingtonu, USA, (obr. 23). Scéna se té původní podobá pořád méně. Perspektiva kombinuje pohled z boku na celou scénu a pohled z vrchu na plošinu vozu. Centrální postavou je zde již polonahá žena s miskou, vedlejší postava zůstala ženou, ale poněkud se zvětšila. Ženské postavy před vozem již před ním jenom běží. Amorek stojící na voze již nemá ani náznak křídel a je propojen stuhou nebo bičem s dalším který vypadá, jak kdyby na tom bičí nebo stuze visel jako artista v cirkusu. U kola vozu přibyl další amorek, takže jsou zde nyní dva, uspořádaní heraldicky proti sobě kolem kola a jeden z nich snad to kolo táhne, druhý tlačí. Hérakles uzavírající scénu je pořád zde, jeho lví kůže připomíná spíše kočku a jeho záda končí něčím, co vypadá jako satyrský ocásek. Strom rámuující scénu se změnil ve vinnou révu a v jeho koruně přibyl ptáček, který se objevuje často právě v medailonech z úponků na mnohých dalších sásánovských mísách a vázách. Toto schéma se stalo svěbytným a existuje signifikantní množství exemplářů které často nemají jinou figurální výzdobu. Úponky s ptáčky a jinými motivy, i lidskými postavami, v medailonech přežily až do Islámských dob jako předchůdci miniaturních arabesek na kovových výrobcích, knižních miniaturách a nádherných perských kobercích, poté, co se islám pokusil omezit figurální výjev. Pod scénou se opět objevuje zvíře s velkým džbánem, je tečkovaný, takže intencí umělce byl asi levhart. Kolem něj přibyl dvě postavy, hudebníci, jeden s kytarou nebo loutně podobným kulatým strunovým nástrojem, co je pravděpodobně „barbat“, starobylá perská loutna, předchůdce dnešního nástroje „oud“, nebo spíše „tanbur“, obdoba starořeckého nástroje „pandouris“. Druhý nástroj je těžce identifikovatelný, ale

mohly by to být oboustranné bubny, které i dnes používají pouštní národy.

Na třetím vyobrazení na míse v Britském Muzeu, která se již datuje do post-sásánovského 7. století (obr. 24), se z celé kompozice stává výjev z orientální hostiny s hudebníky, kde je cítit převahu místního nomádského koloritu s postavami sedícími v tureckém sedě na podložkách nebo kobercích. Původní kompozice je již přetvořena téměř k nepoznání, pokud s ní tento příklad má něco společného, tak je to právě přítomnost více postav kolem postav na lehátku a strom, který se vine kolem celé pravé poloviny scény. Zobrazení postav, rouch a gest již úplně ztrácí jakoukoliv vzpomínku na helénistické proporce a anatomie na zobrazení nehraje důležitou roli. Vůz z původní scény se změnil na lehátko, které je ale kupodivu zobrazeno správně z profilu, tedy nekombinují se zde dvě nemožné perspektivy – pohled z boku a pohled z vrchu. Na lehátku sedí vousatý muž s miskou v levé a dalším těžce identifikovatelným kyjovitým předmětem v pravé ruce. Vedle něj sedí menší ženská postava s nohama skrčenými pod sebou a drží šiškovitý nyní chybící předmět. Scénu doplňují tři postavy, vesměs hudebníci, jeden má dechový nástroj pravděpodobně podobný dudám nebo nějakému druhu píšťaly, další má dlouhý zahnutý roh a třetí nějaký strunový nástroj. Tyto tři postavy se vznášejí v prostoru vedle a pod lehátkem, stejně jako náčiní, které sloužilo hostině: velký džbán, nyní již bez mlsného zvířete, vinný měch a další předměty vyplňují prostor pod lehátkem. Oddelený spodní registr chybí, tedy kromě toho džbánu. Co však nechybí je strom, tedy jasně vinná réva, dokonce s ptáčkem v koruně, který se do scény dostal v předchozí verzi. Jinak je v celé scéně pramálo helénistického. Postavy jsou úplně oděté oproti helénistické nahotě a jejich oděvy jsou typicky perské, s mnohočetnými záhyby, které jsou spíše dekorativní než organicky závislé na těle pod nimi.

Na čtvrté míse, obr. 25 se objevuje motiv páru ženy a muže na lehátku, kde muž je identifikován jako král a královna. Podobný výjev krále s družkou, případně krále osamotě se objevil i na dalších několika podobných mísách ze 6. - 8. století. Postavy jsou jenom osamotě, nebo jsou kolem nich další postavy, které tančí, nebo

hrají na hudební nástroje. Tyto mísy mají již čistě perský charakter, osoby mají perský oděv, perské diadémy a symboly moci, nicméně motiv banketu se v perském umění objevil pravděpodobně přes řecké a helénistické umění. I když byli perští králi a elita milovníci luxusu, honosných lehátek s jemnými tkaninami a hostin s poháry z drahých kovů, nedávali se spodobovat v těchto momentech uvolnění a zábavy. Oficiální umění znalo hlavně investitury panovníků z rukou božstev, vítězství nad nepřáteli, audience vyslanců národů říše, procesí s dary pro krále, krále, který loví nebo zápasí s divokým zvířetem, nebo některým z mytologických monster, a výjevy věčně věrných vojáků, kteří ve dne v noci střežili krále. Malé umění (rhyta, gemmy a pečetidla) zdobily symbolická zvířata s ochrannou funkcí a ornamenty.

Právě objevení se královských insignií u těchto postav sedících na lehátkách je zajímavým momentem. Dalo by se hypotetizovat, že dionýská ikonografie ovlivnila královskou ikonografii v Íránu i nadále, protože v pozdějších obdobích se na perských malbách vyskytly téměř identické ikonografie. Pro ilustraci poslouží obrázek 45, miniatura z Timúrovského období (1433-34), ilustrace k jedné Nezámího básni, kde je vyobrazen král Bahráh IV Gúr (421 – 439). Dalším pěkným příkladem je audience krále Mughalské říše (části Indie a Pákistánu) Homajúna u šáha Tahmáspa I v roce 1544, nebo malba z pavilonu Čehel Sotún (čtyřicet sloupů) v Isfahánu, který dal postavit Šáh Abbás I (1632 - 1666) ze Safávijské dynastie. Na všech těchto vyobrazeních král sedí na nízkém lehátku nebo koberci, případně upíjí z číše a kolem něj ženy tančí nebo hrají na hudební nástroje. Král již není strohá, soše podobná postava na trůnu, které se všichni klaní podle přísně předepsaného rituálu. Král je jedním z lidí, sedí mezi nimi, pije stejné víno a dokáže se těšit zábavě. Svět krále již rovněž netvoří jenom muži, vojáci a hodnostáři. Ženy si vydobily své patřičné místo v perském umění a celé společnosti a nezabránil tomu ani islám.



### 5.3.2 Ženské postavy, tanečnice.

Spíše na vysokých konvičkách ale i na mísách a talířech najdeme ženské postavy v tanečním postoji, v rukách můžou mít hroznové víno, granátové jablko, nebo jiné ovoce, ptáčka, ratolest vinné révy, nebo drží za ruku dítě. Některé jsou nahé, nebo jejich roucho padá k zemi, případně kolem nich víří v tanečním pohybu. Mohou být zasazeny do rámu z úponků vinné révy, která odkazuje k Dionýsovskému kultu, ale nemusí nutně. Tyto tanečnice se mohly stát předlohou pro pozdější břišní tanečnice v haremech orientálních vládců, ale mohly mít i jakýsi náboženský význam. Ani spojitost s bohyní Anáhitou není vyloučena, což byla bohyně vody, plodnosti, léčení. Kolem 4. století př.n.l. došlo k jejímu splnutí se semitskou Ištar, která měla i válečnické a sexuální aspekty a ještě později byla ztotožněna s Artemidou, nicméně ani přebrání jistých aspektů Afrodíty není vyloučeno, alespoň co se týče nahoty podle helénistických vzorů. Nicméně koncept banquetů, vína, tance a hudebníků měly na perskou kulturu hluboký vliv. V zoroastriánském náboženství mělo víno důležitý rituální smysl a v sásánovském období existovaly i královské lisovny. Šírázské víno bylo až do Islámské revoluce velice známé a naštěstí se jeho produkce zachránila přepašováním rostlinek do Austrálie. Víno, opojení a láska, pozemská i transcendentální se stali ústředními motivy básní velkých perských básníků jako byl Omar Chajjám, Háfez Šírázský a další. Tito básníci velebili božství a svobodu mysli ukrytou ve víně a odsuzovali pokrytectví náboženských předpisů, které víno, lásku, hudbu a tanec zakazovali. Perská kultura si navzdory staletím nadvlády islámu uchovala svou osobitost a vždy si našla cestu, jak se prosadit.

### 5.3.3 Héraklés

Hérakés byl jedním z řeckých bohů a héroů, kteří se na východ od řecka dostali už v Seleukovském období. V Parthském období byl ztotožněn s bohem

Verethragnou a jeho popularita přetrvala několik století až do sásánovské doby, jak jsme ho již potkali na scénách, kde doprovází vůz s Dionýzem.

Velmi zajímavý a ojedinělý motiv se vyskytuje na jednom stříbrném pozlaceném talíři datovaném do 5.-7.stol. n.l. (obr. 27). Jeho vyobrazení se nachází u článku E.Porady o sásánovském umění na internetovém zdroji, ale je bohužel bez dalších popisků a nebylo možné jej dohledat v žádné jiné dostupné publikaci. Nicméně autorka článku patří k odborníkům na téma perského umění, proto by k článku snad neumístila nedůvěryhodný exemplář.<sup>35</sup> Tento talíř zobrazuje Hérakla, nesoucího nad hlavou erymanthejského kance Eurystheovi, který se před ním schovává do velkého hrnce. Hérakla můžeme poznat podle lví kůže, která mu značně nerealisticky visí za zády, jeho druhá ruka, kterou by měl divočáka držet, se rovněž někam ztratila. Kompozice je celkově poměrně dobře zvládnutá, má podobu trojúhelníku vepsaném do kruhu. Vrcholem trojúhelníku je objemné tělo kance a kompozice je do kruhu vsazena celkem zdařile, až na větší rozložení objemů v postavě Hérakla, které ještě přizvukuje ta lví kůže. Vypadá, jako by byla ke kompozici přidána dodatečně, a navzdory své velikosti a nepopíratelné zbytečnosti zdůrazňuje dynamičnost a pohyb Héraklova těla.

Héraklovy činy byly v antice všeobecně známé a zobrazované, nicméně lví kůže sloužila jako pomůcka při identifikaci hérao v méně jednoznačných scénách. Například řecká zobrazení stejného tématu lví kůži vynechávají, protože je těžké na zobrazení skloubit lva i kance bez vytvoření dojmu nepřehlednosti. Nejzajímavější otázka, která se u tohoto zobrazení vynořuje je stupeň pochopení a recepce této scény uživatelem, pro kterého byl talíř vyroben. Zdá se, že podle autora publikum, pro které byla tato mísa určena, pravděpodobně potřebovalo tuto nemotorně velkou a zjevnou lví kůži k Héraklově identifikaci. Řekové ji asi nutně nepotřebovali, protože scéna s mužem nesoucím kance a dalším schovávajícím se do hrnce nemohla být zaměněna za žádnou jinou. Nicméně je zajímavé, že se ikonografie od svých nejstarších zobrazení ani za 1000 let příliš nezměnila. Další otázkou je, jakou symbolickou funkci mohlo mít toto zobrazení pro diváky kromě nesporného

---

<sup>35</sup>Porada, E. *The Art of Sassanians, with the collaboration of R. H. Dyson and contributions by C.K. Wilkinson*, Iran Chamber Society, [cit. 2009-12-14] Dostupný z WWW: <[http://www.iranchamber.com/art/articles/art\\_of\\_sassanians.php](http://www.iranchamber.com/art/articles/art_of_sassanians.php)>

komického efektu. Je ale možné i to, že mísa byla vyrobena pro obyvatele perské říše řeckého, případně římského původu, který nabyl jistý status a mohl si toto nádobí dovolit. V katalogu vidíme srovnání ikonografie sásánovského talíře se staršími zobrazeními z řeckého světa. Obrázek. 28 je metopa z Héraia na sever od Paesta u řeky Sele, z druhé poloviny 6. století. Druhé zobrazení, obr. 29 je z číše, kterou signoval malíř červenofigurových váz Skythes (520-505 př.n.l.)

### 5.3.4 Dioskúrové

Dalším zajímavý námět vidíme na stříbrném pozlaceném talíři v Metropolitním Muzeu. Je to téměř úplně symetrický obraz dvou nahých mladíků stojících po boku jejich okřídlených koní. Pod zobrazením je ženská postava vynořující se do poloviny těla pradápodobně z vody, symbolizované ornamenty kolem ní v podobě vln a nesoucí velký džbán. Mohla by to být perská bohyně vody Anáhitá. Mezi postavami mladíků je hudebník sedící v „tureckém“ sedě a hrající na kytaru nebo mandolíně podobný strunový nástroj. Křídla koní mají vrchní perutě srolované téměř do kruhu, podobně, jako křídla na sásánovském dynastickém monogramu. Tento stylistický prvek se považuje za indický vliv. Výjev je s velkou pravděpodobností inspirován Dioskury, syny Lédy, které počala s Diem v podobě labutě. Hlavy mladíků a jejich hérojská nahota vzdáleně připomínají helénistické prototypy, ale neproporčnost a neforemnost jejich těl a těl koní, nedotčenost teorií kontrapostu a přísná heraldická symetrie poukazuje na blízkovýchodní původ. Boardman v této scéně vidí i kontaminaci s ikonografií Bellerofóna s Paegasem, který pije z personifikovaného pramene na Akrokorintu<sup>36</sup>. Výjev Dioskúrů zdobil i chrám v lokalitě Dilberdžin a zdobili i mince baktrijského krále Eukratida, i když s trochu jinou ikonografií. Dioskúrové byli v této oblasti známí a oblíbení.

Výjev nám svou přísnou symetrií připomene investuru krále Ardašira I (224-241) na skalním reliéfu v lokalitě Naqše Rostám, kde nalevo vidíme krále a

<sup>36</sup> Boardman, J Diffusion of Classical Art in Antiquity, s. 99

napravo boha Ahuru Mazdu, který králi odevzdává posvátný kruh, které se říká chvarna, ale i cydaris. Na tomto reliéfu je zobrazen král i bůh na koních, které stojí naproti sobě v perfektní symetrii.

### **5.3.5 Další motivy**

Zajímavá mísa je i na obr. 35. Je na ní vyobrazen rybolov dvou a dvou lidských postav ze čtyř člunů rozmístěných naproti sobě do kříže kolem obvodu mísy. Mezi Prostor mezi čtyřmi čluny vyplňují čtyři amorkové, dva s křídly a dva bez křídel. Zbytek prostoru je pravidelně vyplněn rybami a vodními ptáky, volný prostor je omezen na nezbytné minimum, asi umělec trpěl “horor vacui”, strachem z prázdných prostor. Kolem prostředku mísy, kde je vodní pták, jsou čtyři bájně vodní stvoření s hlavou lva, kozorožka, berana a koně, křídly a rybím ocasem. Všechna větší stvoření a většina ptáků plave v pravotočivém směru, i amorkové letí směrem do prava a celá kompozice má jakýsi vířivý rytmus. Stvoření s rybími ocasy a amorkové jsou jasně helénistického původu, i polonahí rybáři si zachovávají jistou vzpomínku na helénistické předlohy. Podobné scény s mořskými nestvůrami a říčními výjevy se objevovaly hlavně na mozaikách na dně bazénů v lázních a fontánách, ale i v obytných domech od doby helénistické až do doby římské.

### **5.3.6 Motiv florálních úponků se zvířaty a lidskými postavami**

V achaimenovské době florální ornamenty vyplňovaly vlysy na rhytech, nebo architektonických člancích. Rozšířeny byly rozety a schematizovaný lotus-palmetový vlys. V parthské době dojde k hellenizaci florálního dekoru, jak to vidíme na krásných rhytech, kde jsou těla rhyt po zvířecích protomech dekorována akanthovými listy a jemnými úponky s rozetami. Dobrým příkladem je honosně zdobené rhyton s protomem jelena (50 př.n.l. - 50.n.l., obrázek 15).

Vlysy s úponky se dobře ujaly a pokračují i na sásánovských toreutických výrobcích, zde ale dochází k zásadní proměně. V sásánovském období dekorace dospěla až do stádia, kdy zmizel dominantní centrální motiv, který byl předtím představován lidskou postavou nebo symbolickým zvířetem a florální dekorace se rozbujela na celé nádobě do nekonečného vířivého ornamentu.

Právě po sásánovské době nastal věk islámu, který figurálním scénám nepřál. Navzdory tomu, že si Persie vytvořila svůj vlastní šíitský směr a lidské postavy v umění prosadila, bylo to jenom malé umění: knižní miniatury, zdobená mnohobarevná keramika, tepané kovové předměty a koberce. Na velkém umění, tedy hlavně na mešitách se prosadily právě tyto nikde nekončící a nikde nezačínající ornamente, vycházející z abstrahovaných florálních úponků a dokonale vyjádřovaly všeobjímajícího a univerzálního ducha tohoto náboženství.

Na mísách a konvičkách se setkáváme i s motivem dekorace ve formě “medailonků”, kde úponek vytváří kruhový nebo ovální prostor, do kterého je vepsaný další motiv, většinou zvířecí, hlavně ptačí. Například jeden stříbrný talíř z 5. nebo 6. století má v ústředním medailonu bažanta nebo podobného slípkovitého ptáka, který drží v zobáku královský diadém se stužkami, který se považuje za symbol královského božského požehnání. Kolem medailonu se vine révový úponek, který tvoří 8 menších medailonků s lístky, květy nebo ptáčkem s malým lístkem nebo kytičkou. Střední medailon je od révy oddělen věncem z malých srdcovitých lístků. Kruhová kompozice je pravidelná, rytmická, ale střídání motivů není monotónní. Podobná dekorativní kompozice, která úponky rozděljuje povrch na malé medailonky kruhového tvaru se vyskytuje i na dalších nádobách. Mezi úponky se objevují ptáčky, zvířata nebo i lidské postavičky a tuto kompozici najdeme i ve Středomoří, hlavně v císařském říši.

S dekorací v medailonech se setkáváme i na soudobých honosných tkaninách, jejichž zlomky se nám zachovaly většinou spolu s relikviemi svatých, co svědčí o jejich velké ceně v soudobé společnosti. Sásánovské textilie ovlivnily i byzantskou produkci.

## 5.4. Sásánovské skalní reliéfy a sochařská výzdoba

Sásánovci pokračovali v zažité perské tradici zobrazování králů na skalních reliéfech podél obchodních cest a na důležitých symbolických místech.

Reliéfy ve Firúzábádu, hlavně reliéf č.2, jsou zajímavými díly z hlediska vývoje ikonografie investitury panovníka. Reliéf číslo jedna představuje vítězství nového dynastie Ardašira proti poslednímu arsakovskému králi Artabánovi v roce 224 a znázorňuje dramatický souboj na koních. Druhý reliéf představuje nového krále Ardašira v momentu, kdy přijímá diadém z rukou boha Ahury Mazdy. Přelom nastává v tom, že Ahura Mazda je zde zobrazen jako lidská bytost stojící vedle krále a na jedné úrovni s ním. Je zobrazen i ve stejné velikosti jako král, tedy není to již symbolická entita vznášející se uprostřed okřídleného kruhu nad scénou s lidskými postavami. Je zobrazen v přímé interakci se světem smrtelníků. Předpokládá se, že toto polidštění se bohů se dá připsat západnímu vlivu, vlivu řeckého a římského umění, kde se božstva většinou zobrazovala v antropomorfní podobě a jejich božství a identita se dala odhalit jenom z konkrétních atributů. Od této doby

### 5.4.1 Reliéf č. 2 v Bišápúru

Město Bišápúr, jak i napovídá jeho jméno, v překladu "Krásné město Šápúrovo" založil král Šápúr I (239/40 – 270/72), druhý z dynastie, velice úspěšný sásánovský král, kterému se povedlo porazit tři římské císaře.

Najdeme zde zbytky paláce s mozaikami, jejichž autoři byli určitě přivezeni z helénizované oblasti (pravděpodobně Antiochie), štukové výzdoby s meandry, nebo jeskyni s monumentální sochou krále.

V jeho okolí najdeme skalní reliéfy, které nechal Šápúr vytvořit, aby oslavil svá vítězství. V roce 244 byl poražen a zabit Gordián III a jeho následovník Filip Arab vděčil za trůn právě Šápúrovi. V roce 260 Šápúr porazil i císaře Valeriána a

povedlo se mu ho zajmout. Na reliéfu vidíme všechny tři císaře najednou. Mrtvý Gordián leží pod nohama Šápúrova koně. Prefekt jeho pretoriánských gard, budoucí císař Philippus Arabs prosí na kolenou o milost před Šápúrem a Šápúr sám vede za ruku císaře Valeriána na znak toho, že se stal jeho zajatcem.

Tento reliéf z hlediska významového pokračuje v tradici reliéfu Dáreia Velikého v Behistúnu. I zde jsou všichni poražení nepřátelé krále zobrazeni na jednom reliéfu bez ohledu na časový a prostorový rámec a posloupnost jejich porážky.

Zajímavé je tradiční rozlišení postav podle jejich etnické příslušnosti, zde jsou Římané oděni v krátké tuniky s bohatými záhyby a paludamenta, dlouhé pláště. Na Philippově postavě je paludamentum zobrazeno v pohybu za jeho zády a patrně má posílit dynamiku přímo před našima očima se odehrávajícího pokleknutí římského císaře před perským králem. Zajímavý je ještě meč Philippa, který je zobrazen správně. Peršané zajali velká množství římských vojáků a určitě i kořisti, na základě které měli k dispozici správnou předlohu pro římský meč.

Posledním detailem, který nás trochu zarazí je amorek, okřídlené nahé malé dítě, které se vznáší nad hlavou Šápúrova koně a nese směrem ke králi symbolickou zřasenou stuhu s rozšířenými konci, která je obvykle uvázána i kolem kruhu cydaris-chvarny a vznáší se za hlavami všech perských králů. Je to patrně symbol jejich statusu, nicméně co je zajímavé je kombinace obou kultur v této figurce. Amorek nepochybně řecko-římského původu nese králi perský symbol moci. Za zamyšlení by stálo, co bylo přesně úmyslem umělce, který tento reliéf vytvořil: vybral kombinaci cizího bůžka nesoucího perský symbol záměrně? Chtěl posílit obraz vítězství svého perského pána obrazem cizích bůžků, kteří společně s poraženými lidmi uznávají jeho vítězství? Bezprostředně navazující otázkou by bylo, zda by všichni eventuelní diváci tuto ideu pochopili, nebo nikoliv. Odpověď na tuto otázku nás asi bude trápit dále, amorky však v Persii ještě několikrát potkáme.

### 5.4.2 Íván Chusrava II. Parvíze

Reliéfní výzdoba ívánu Chusrava II Parvíze (590-628 n.l.) v Táq-e Bústán (obr. 38-40) je snad jedním z nejzajímavějších děl sásánovského monumentálního reliéfu, protože je to dílo, které spojuje jak prvky z původní perské tradice reliéfního sochařství, tak helénistické prvky. Íván je íránský architektonický prvek, je to místnost na obdélníkovém půdorysu s klenbou. Z jedné strany je otevřený do nádvoří, zadní stěna je uzavřená a zpravidla nese reliéfní výzdobu.

Íván Chusrava II Parvíze byl postaven na oslavu jeho vítězných tažení do Sýrie a Jeruzaléma. V hlavním obloukovitém prostoru, který poskytuje zadní stěna, jsou nad sebou dvě scény. Na vrchní je zobrazena investitura Chusrava z rukou dvou hlavních íránských božstev, tedy Ahury Mazdy (napravo od krále) a Anáhity (nalevo). Tato scéna odpovídá běžným scénám tohoto typu v Íránském umění. Ve spodním registru je král zobrazen na koni jako těžkoodenec. Stěny klenby jsou zdobeny loveckými scénami.

Co je zajímavé je vnější výzdoba tohoto oblouku, která velmi zajímavým způsobem kombinuje perské a helénistické prvky. Oblouk je zvenku vsazen do obdélníkového prostoru, který nabízí k dekoraci dva rohy kolem oblouku a podélné pásy. V rozích této vnější stěny jsou umístěny dvě okřídlené oděné ženské postavy, které letí směrem k centrální scéně investitury. Tyto letící postavy jsou nesporně řecko-římské inspirace bohyní vítězství Níké, římské Viktorie. Navzdory pozdnímu datu vzniku tohoto reliéfu je jejich anatomie i draperie poměrně jemně a důkladně vyznačena, nicméně realističnost zpracování ustupuje a dává prostor dekorativnosti. Záhyby draperie jsou nepřirozene pravidelné, stejně i peří na křídlech postav neodpovídá rozložení peří na skutečných ptačích křídlech. Postavy nedrží typické věnce, atribut Níké. Místo toho drží perský královský diadém se zřasenými stuhami a stejné stuhy se vinou pod nohama těchto "Níkai" z obou dolních konců věncovité dekorace, která zvenku rámuje oblouk. Za zmínku ještě stojí dekorace která zakončuje obdélníkový rámeček celého ívánu nad obloukem a okřídlenými Níkai: perské zubovité hradby, které jsou častým prvkem místní architektury a zakončují zdi paláců a chrámů a mimo jiné zdobí i korunu tzv. královny Músy, manželky



parthského krále Fráta IV na mramorové bystě ze Sús v teheránském muzeu.

V panelech, které jsou po obou stranách oblouku pod okřídlenými postavami je zajímavá florální fantazie se stylizovanými akantovými listy a úponky, které vytvářejí esovité křivky. Akanthové listy byly velice oblíbené v římské době, kvůli své zdobnosti a v evropském umění úspěšně přežily dál do románského období. Na této dekoraci jsou již akanthy silně stylizované, ale stejné dekorativní schéma najdeme na sásánovských kovových vázičkách a mísách (viz kapitola o sásánovské toreutice). Zde jsou úponky většinou obohaceny o zvířata, hlavně ptáky a občas lidské hlavy a postavy. Podobný florální ornament naplňující celé architektonické jednotky se objevil již dříve v římském umění. Na Augustově Ara Pacis florální ornamenty zdobí celé panely a na freskách ve vilách v Římě a Pompejích se našly fantastické dekorace, kterým se od renesance říká “grottesche”, kvůli jeskyňovitým chodbám, které lidé překopali, aby se do těchto paláců dostali. Tyto dekorace právě spojovali surrealistické florální úponky, zvířata, masky a další fantastické objekty do nikde nezačínajícího a nikde nekončícího víru všehomíru.

Přibližně za dvacet let po vytvoření tohoto reliéfu Sásánovská říše přestala existovat. Vpád muslimských Arabů do krizí postižené a oslabené říše v ní našel lehkou kořist. Arabové s sebou přinesli nové náboženství, ale kultura, která zde byla před jejich příchodem, zůstala dále žít v podhoubí a podvědomí lidí a přičinila se o dalších několik období nebyvalého rozkvětu perské vzdělanosti, architektury a umění.

## **5.5 Závěry**

Sásánovské umění tvoří amalgám mezi motivy pocházející z dřívějších období perského umění a některých helénistických ikonografických a dekorativních schémat. Styl a způsob provedení kombinují obě tyto tradice. Helénistická tradice propůjčuje postavám realističtější rysy, anatomické detaily, gesta a elegantní taneční pózy, rovněž i jistou inspiraci pro řešení draperie, i když dekorativní funkce draperie

v Persii vždy převážila nad realističností zobrazení. Do sásánovského umění se nicméně dostaly i prvky, které v Persii neměly tradici, jejich vliv byl ale omezený – jde hlavně o ojedinělé mytologické výjevy řeckého původu. Větší štěstí měly dekorativní schémata, hlavně úponky vinné révy, akantu, případně dalších rostlin, skutečných i fantastických, které měly vliv na pozdější islámské dekorativní umění. Tyto úponky se rozrostly natolik, že pokryly celé mešity a paláce.

Ke konci Sásánovské říše a v provinciích převážily nakonec místní prvky, styl se zjednodušoval a schematizoval. Nicméně přes sásánovské umění se do Asie dostaly četné helénistické prvky, které měly později velký vliv nejen na islámské umění, ale zasahovaly až do Indie a Číny, nebo na sever do stepí na území bývalého Sovjetského Svazu a na západ do Byzantské říše a raně středověké Evropy.

## 6. ZÁVĚR

Tato práce se pokusila stručně nastínit vizuální důsledky přes tisíc let trvajících kontaktů mezi Persií a antickým Západem. Důsledky válek, tažení, dobývání a ničení, ale i obchodu, přátelství a spolužití národů, důsledky viditelné v obrazech, které obklopovali svět lidí žijících v této části světa a které mohly podnítit jejich fantazii, náboženské představy a životní styl.

Závěrů této práce by mohly být několik.

Navzdory naroubování klasických ikonografických schémat na perské umění si postupem času perské umění kousek po kousku dobyje zpátky ztracený prostor a prosadí své vlastní myšlenky. Pro perské umění realističnost zobrazení lidské postavy, draperie, nebo prostoru není nejdůležitější prioritou, proto tyto aspekty z umění mizí a zůstávají hlavně symbolické obsahy a perský cit pro miniaturní zdobnost a ornamentalitu v detailech. Zajímavým detailem je pravdepodobné sjednocení ikonografií a prolínání se role posvěcujícího božství ve scénách zobrazujících investuru a vítězství. V roli božství, které králi odevzdává diadém a zároveň symbol požehnání vidíme nejdříve Ahuru Mazdu. Posléze se tento bůh může nahradit Anáhitou, Mithrou, ale i řeckými božstvy Níké nebo Týché až po amorky, malé nahé děti. Věnc bohyně Níké se stává perským kruhem s dlouhými zřasenými stuhami, navzdory zachování helénistického zjevu samotné bohyně. To, co zůstává, je symbol: symbol univerzálního božského souhlasu s vyvolenou osobou, která bude nyní říši vládnout, a propagandistická síla tohoto zobrazení. Kruh se stává diádemem, který se rozšiřuje i mezi řeckou elitou již od Alexandra a získává symbolickou hodnotu vlády a moci.

Fenomén, který pozorujeme hlavně v sásánovském menším umění je jisté „polidštění“ králů a vládců. Jejich zobrazení se stávají méně formálními, méně odlidštěnými, jejich status a celá bytost je méně transcendentální a lidu vzdálený, než byl na achaimenovských reliéfech. Je zajímavé, že i Řekové se mylně domnívali, že Peršané přisuzují svému králi božský původ. Sice jsou panovníci ještě pořád na

skalních reliéfech ukazování jako hrdinové ve válce i při lovu, na mísách se objevují během banketu, ve společnosti manželky, nebo jenom během odpočinku na lehátku, při naslouchání hudbě. Udomácnění se banketních a tanečních scén ale pravděpodobně není nutné brát jako důkaz toho, že víno, hudbu, tanec a veselost do Persie přivezli Řekové. Tyto sociální jevy, nebo touha po nich, existují snad v každé společnosti. Jenom jejich ikonografie v achaimenovské a parthské době neexistovala, nebo nebyla pro oficiální umění žádoucí. Důkaz toho snad můžeme spatřit na řecko-perských gemmách a pečetidlech. Zde je ikonografie osvobozena od jha propagandy a můžeme vidět motivy, které se elitě líbily, i když nemáme vždy jistotu o jejím etnickém původu. Vidíme zde tančícího Peršana, nebo manželský pár, dámu s parfémou nebo s dítětem.

Do ikonografie se dostaly i ženy a děti, které byly v achaimenovské době prakticky neviditelné, navzdory jejich ekonomické nezávislosti (u perských princezen a manželek je jejich často nemalý soukromý majetek doložen na hliněných tabulkách). Jejich údajná moc nad manžely a všudypřítomné harémové intriky, které snad nejednou ovlivnily i celý politický vývoj se na palácových reliéfech nijak neprojeví. Nicméně i v sásánovské době jsou „rodinné“ reliéfy Bahráma II spíše raritou. Ženy se v parthské a sásánovské době objevují spíše ve formě bohyní: Anáhity, Níké, Týché, případně Athény a tanečnic, mainád, společnic Dionýzových.

V průběhu zpracovávání této práce se v jistý moment vynořuje idea, která trochu nahlodává celý smysl této práce: zda náhodou není scestné a zavádějící srovnávat perské umění s uměním klasického Řecka a aplikovat na něj klasicistní kritéria a kritéria pro moderní umění, jako je formální dokonalost, originalita jednotlivých děl, nebo stylové posuny a vývoj. Řecké a perské umění vznikly a vyrostly v úplně odlišném kulturním a sociálně-politickém prostředí a i jejich funkce pro společnost, pro kterou bylo vytvořeno, je odlišná. Proto nemá velký smysl srovnávat jenom umění a jeho technickou dokonalost a ideový rozsah vytržené z kontextu, protože jsou prostě nesrovnatelné. Kritériem pro srovnatelnost umění je i srovnatelnost politických systémů, ve kterých žijí národy a země, kde umění vzniká. Persie byla až donedávna monarchií, dva a půl tisíciletí žil tito lidé v zemi, ve které

se střídaly více nebo méně absolutistické vlády, které je naučili vyjádřovat své myšlenky v metaforách, aby unikli persekuci ze strany panovníka i ze strany všudypřítomné náboženské cenzury.

Z tohoto důvodu monumentální umění nelze pokládat za dokonalé vyjádření ducha lidu. Je nutno hledat a číst mezi řádky. Každý národ, pokud se dostane do styku s cizí kulturou, přebere z ní právě to, co mají společné, to co sdílejí, co je jim blízké, a co ve vyjádření této kultury doposud chybělo. Nebudou přebírat koncepty, které jsou jim bytostně cizí. Perská kultura tedy přijala to, co považovala za aktuální a pořád i dnes můžeme během poznávání této země postřehnout. Naštěstí tento národ přežil od starověku až do dnešních dní a je až překvapivé, kolik prastarých tradic se zde zachovalo.

Persie rozvinula svou touhu po spravedlivém a hrdinském králi, héroovi bezpočtu perských legend, který má souhlas a podporu bohů, ale pořád zůstává trochu i člověkem, zranitelným láskou. Našla se v kultuře vína, banquetů a mystického rozjímání v perských zahradách. Líbila se jí i hudba a tanec, který povznáší mysl a který tak dokonale vyjádřuje krásu jejich žen a přírodní symbolické motivy, které se schovávají a ztrácejí ve víru nikde nezačínajících a nikde nekončících girland lidským rozumem nepochopitelné věčnosti.

## Seznam použité literatury a elektronických zdrojů

ABBASIAN, Mir Mohammad. *Tarikhe sofal va kashi dar Iran* (Dějiny keramiky a kachliček v Íránu). Tehran: Entesharat Gutenberg, 2000. ISBN: 964–6006-56-6

AFHAMI, Kourosh, GAMBKE, Wolfgang. *Persepolis, a virtual reconstruction*. [cit. 2009-12-14] Dostupný z WWW: <<http://persepolis3d.com/>>

APPIÁN Z ALEXANDRIE, *Války s Mitridatem*. Appian of Alexandria, *The Mithridatic Wars*, přeložil Horace White [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://www.livius.org/ap-ark/appian/appian\\_mithridatic\\_08.html#%A738](http://www.livius.org/ap-ark/appian/appian_mithridatic_08.html#%A738)>

BEACHAM, Richard a kol. *Theatre History in Europe: Architectural and Textual Resources Online, projekt "Theatron"*. Dostupný z WWW: <<http://www.theatron.org/index.html>> a <<http://www.kvl.cch.kcl.ac.uk/>>

BOARDMAN, John. *Athenian Red Figure Vases : The Classical Period*. London : Thames&Hudson, 1989

BOARDMAN, John. *Greek Gems and Finger Rings, Kapitola VI; Persia and the West*. London: Thames&Hudson, 2001. Katalog dostupný z WWW Classical Art Research Centre. The Beazley Archive: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/styles/greco-persian/default.htm>>

BOARDMAN, John. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1995. 352 s. A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts (42), Bollingen Series (35.42). ISBN 9780500236963.

EHSANI, Mohammad Taghi: *Haft Hezar Sal Honare Felezkari dar Iran (Seven*

*Thousand Years of Metallic Art in Persia*), Tehran: Sherkate Entesharat Elmi Va Farhangi, 2003, 246 p.

GALLAS, Klaus. *Iran: Kulturstätten Persiens zwischen Wusten, Steppen und Bergen*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1976, ISBN 3-7701-0799-3

GESCHÉ-KONING, Nicole, VAN DEUREN, Greet. *Iran*. Bruxelles : Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1993. 144 s.

GHIRSHMAN, Roman. *Iran, des origines à l'Islam*, Paris, 1976

HERMMANN, Georgina, SARKHOSH CURTIS, Vesta. *Sasanian Rock Reliefs*. The Circle of Ancient Iranian Studies, Dostupný z WWW: <[http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/sasanian\\_rock\\_relief.htm](http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/sasanian_rock_relief.htm)>

HÉRODOTOS. *Dějiny*. Přeložil Jaroslav Šonka, Praha: Odeon, 1972, 551 s.

HOPKINS, Edward C. D. *Chronological Listing of Parthian Rulers*. Dostupný z WWW: <[http://parthia.com/parthia\\_chrono.htm](http://parthia.com/parthia_chrono.htm)> poslední aktualizace 22. dubna 2008

HOPKINS, Edward C. D. *Coins of Parthia*, dostupný z WWW: <[http://parthia.com/parthia\\_coins\\_parthia.htm](http://parthia.com/parthia_coins_parthia.htm)>, poslední aktualizace 20. dubna 2008

HOPKINS, Edward C. D. *Iranian-Italian joint expedition in Khuzistan: 1<sup>st</sup> Campaign (4-12 Mar 2008)*, dostupný z WWW: <<http://www.parthia.com/khuzistan/khuzistan2008.htm>>, poslední aktualizace 17. prosince 2009

KAIM, Barbara. *Sztuka starożytnego Iranu*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu

Warszawskiego, 1996. 228 s.

KIANI, M.Y. *Iranian Pottery: A general survey based on the prime ministry of Iran's collections*. A special publication of the Prime Ministry of Iran, Tehran, 1978.

KLÍMA, Otakar. *Sláva a pád starého Íránu*. Praha : Orbis, 1977. 256 s. Stopy, fakta, svědectví.

MELEKIAN-CHIRVANI, A.S. *The International Achaemenid Style*, dostupný z WWW: <[http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/international\\_achaemenid\\_art.htm](http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/international_achaemenid_art.htm)>

MILLER, Margaret Christina. *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 331 s.

NYLANDER, Carl. *Ionians at Pasargadae*. Uppsala : Almqvist och Wiksell Boktryckeri Aktiebolag, 1970. 176 s. Acta Universitatis Upsaliensis. Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations; sv. 1.

PAKBAZ, Rouyin. *Naghashiye Iran, az dirbaz ta emrooz* (Íránské malířství, od začátků až dodnes). Tehran: Entesharat Zarrin o Simin, 1387, ISBN 964-92113-3-0

PAUSANIAS, *Description of Greece*. Translated by Jones, W. H. S. and Omerod, H. A. Loeb Classical Library Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918. [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <<http://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html>>

PLUTARCHOS. *Životopis Perikleá*. Do angličiny přeložil Bernadotte Perrin, vydání Loeb Classical Library, 1916, [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pericles\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pericles*.html)>

PORADA, Edith. *The Art of Parthians, with the collaboration of R. H. Dyson and*



*contributions by C.K. Wilkinson.* Iran Chamber Society, [cit. 2009-12-14] Dostupný z WWW: <[http://www.iranchamber.com/art/articles/art\\_of\\_parthians.php](http://www.iranchamber.com/art/articles/art_of_parthians.php)>

PORADA, Edith. *The Art of Sassanians, with the collaboration of R. H. Dyson and contributions by C.K. Wilkinson.* Iran Chamber Society, [cit. 2009-12-14] Dostupný z WWW: <[http://www.iranchamber.com/art/articles/art\\_of\\_sassanians.php](http://www.iranchamber.com/art/articles/art_of_sassanians.php)>

RAWLINSON, George. *The Seven Great Monarchies Of The Ancient Eastern World. Vol. 5 – Persia, Vol. 6 – Parthia, Vol. 7 – The Sassanian or New Persian Empire, 1867-75.* Dostupný z WWW: <<http://www.gutenberg.org/etext/28871>>

RICHTER, Gisela. *Silk in Greece.* AJA. 1929, vol. 33, no. 1, s. 27-33. [cit. 2009-12-14]. Dostupný z WWW: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/journals/AJA/33/1/Silk\\_in\\_Greece\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/journals/AJA/33/1/Silk_in_Greece*.html)>

SARKHOSH CURTISOVÁ, Vesta. *Perské mýty.* Sylva Kovářová. [s.l.] : Levné knihy KMa, 2006. 80 s. ISBN 80-7309-415-0.

STRONACH, David. *Median Archaeology. History & Method of Research,* The Circle of Ancient Iranian Studies, [cit. 2009-12-14] Dostupný z WWW: <[http://www.cais-soas.com/CAIS/Archaeology/median\\_archaeology.htm](http://www.cais-soas.com/CAIS/Archaeology/median_archaeology.htm)>

STRONACH, David. *Pasargadae (Pâthragâda).* The Circle of Ancient Iranian Studies, Dostupný z WWW: <<http://www.cais-soas.com/CAIS/Archaeology/Hakhamaneshian/Pasargadae.htm>>

TERTULLIANUS, Quintus Septimius Florens. *De Pallio : On the Mantle.* Z latiny přeložil Vincent Hunink. J.C. Gieben, Amsterdam 2005. ISBN 90 5063 439 7. Dostupný z WWW: <[http://www.tertullian.org/articles/hunink\\_de\\_pallio.htm](http://www.tertullian.org/articles/hunink_de_pallio.htm)> [cit. 2009-12-14]

VANDEND BERGHE, Louis. Les reliefs rupestres de l'Iran ancien. Bruxelles, 1983

VAN NOTEN, Francis, et al. *Hofkunst van de Sassanieden : Het Perzische rijk tussen Rome en China (224-642)* . Brussel : Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, 1993. 310 s. Katalog výstavy probíhající od 12.února do 25. dubna 1993.

WATSON, Oliver. *Persian Lustre Ware*. Tehran: Soroush Press, 2004. ISBN: 964–376-161-4

WIESEHÖFER, Josef. *Das antike Persien : Von 550 v. Chr. bis 650 n. Chr.*. 2005. Auflage. Düsseldorf : Albatros Verlag, c2005. 426 s. ISBN 3-491-96151-3.

XENOFÓN, *Anabáze*. Z řeckého originálu Kýrou anabasis přeložil Jaroslav Šonka. Praha : Odeon, 1974. 266 s., edice Světová četba; sv. 445, s.28

## Seznam ilustrací

1. Achaimenovská palácová stráž, monumentální reliéf, Persepolis
2. Virtuální rekonstrukce Periklova Odeia podle projektu Theatron Univerzity ve Warwicku
3. Řecko-perské gemmy a pečetidla
4. Řecko-perské gemmy a pečetidla
5. Sloup z budovy P v Pasargadae
6. Hypotetická rekonstrukce vzniku půdorysu perské reprezentativní palácové stavby
7. Vlys s rozetami nalezen u Zendan-e Suleiman v Pasargadae a fragment s rozetami ze Samu
8. Reliéf krále Dáraia v Behistúnu
9. Skalní reliéf Mithradáta II. v Behistúnu
10. Reliéf Gotarza II a jeho nepřítel Mehredata v Behistúnu
11. Sporný reliéf v Hung-e Aždar
12. Tetradrachma Mithradáta I.
13. Tetradrachma mladého Mithradáta II.
14. Tetradrachma Gotarza II.
15. Rhyton s protomem jelena
16. Parthsko-helénistické slonovinové rhyton z Nisy
17. Detail parthsko-helénistického slonovinového rhyta z Nisy
18. Detail parthsko-helénistického slonovinového rhyta z Nisy
19. Soška Athény z Nisy
20. Plastika ženy z Hatry
21. Plastika muže z Palmýry
22. Sásánovská mísa s výjevem inspirovaným dionýským výjevem a řecká gemma s výjevem, který mísu pravděpodobně inspiroval
23. Sásánovská mísa s výjevem inspirovaným dionýským výjevem
24. Sásánovská mísa s výjevem inspirovaným dionýským výjevem
25. Sásánovská mísa s výjevem banketu královského páru
26. Sásánovská mísa s výjevem krále a hudebníků
27. Sásánovská mísa s Héraklem a Eurystheem
28. Metopa z Héraia u řeky Sele s Héraklem a Eurystheem
29. Výjev z červenofigurové vázy malíře Skytha Herakles a Eurystheus
30. Sásánovská mísa s mladíky
31. Konvička s tančícími ženskými postavami
32. Mísa s tančícími ženskými postavami a florálními úponky
33. Talíř s tančící ženskou postavou uprostřed úponků
34. Rekonstrukce štukového panelu s tančícími ženskými postavami
35. Mísa se zobrazením rybolovu a mořských příšer
36. Mísa s ptáčkem a florálními úponky

37. Triumfální reliéf z Bišápúru - triumf Šápúra I. nad Gordiánem, Filipem a Valeriánem
38. Íván Chusrava II. Parvíze v Táq-e Bústán
39. Íván Chusrava II. Parvíze - Níké/Viktorie
40. Ukázky florálních dekorací
41. Skalní reliéf Bahráma II. v Saráb-e Qandil
42. Mísa z Íránu, 10-11. stol, hudebník
43. Mísa z Iráku, Mosul, 3. čtvrtina 13. stol, sedící postavy v medailonech s číši
44. Glazovaná kachlička ve tvaru hvězdy s jednou sedící a dvěma stojícími postavami, Kášán, Írán
45. Miniatura z Timúrovského období, král Bahrám IV Gúr
46. Malba z pavilonu Čehel Sotún v Isfahánu, který dal postavit Šáh Abbás I (1632 – 1666)

# **KATALOG**