

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav pro klasickou archeologii

Bakalářská práce

Jiří Honzl

Funerální náměty v řeckém vázovém malířství

Funeral motifs in the Greek vase painting

Praha: 2011

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, CSc.

Děkuji vedoucí práce Doc. PhDr. Ivě Ondřejové, CSc. za podnětné připomínky a čas, který mi věnovala při konzultacích. Dále bych rád poděkoval Doc. PhDr. Marii Dufkové, CSc. za poskytnutí některých publikací o jihoitalském vázovém malířství, Prof. PhDr. Janu Bouzkovi, DrSc. za informace k odborné literatuře a Martině Tvrzové za pomoc při vyhledávání literatury v knihovně ÚKAR.

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

V Praze dne

podpis:

Anotace

Tato práce se zabývá funerálními náměty objevujícími se v řeckém vázovém malířství od geometrického období do konce jihoitalské a sicilské červenofigurové produkce. V rámci dějin řeckého vázového malířství sleduje tendence projevující se v rámci funerálního tématu jako celku, ale i týkající se jednotlivých námětů. V práci je také popsána řecká mytologie týkající se smrti a pohřební zvyky v oblastech, odkud pochází většina pohřebních námětů na řecké malované keramice.

Klíčová slova:

Řecké umění, vázové malířství, funerální náměty, smrt, pohřební zvyky, geometrické malířství, protoattické malířství, černofigurové malířství, červenofigurové malířství, náhrobní destičky, bílé lékythy, prothesis, ekfora, scény s hroby.

Annotation

This paper deals with funeral motifs occurring in the Greek vase painting from geometric period to the end of the South Italian and Sicilian red figure production. In the frame of history of the Greek vase painting follows tendencies exerting in the frame of funerary theme as whole, but also related to particular motifs. In the paper is also described a Greek mythology related to death and burial customs in the regions, from where the most of funeral motifs on the Greek painted pottery comes from.

Key Words:

Greek art, vase painting, funeral motifs, death, burial customs, geometric painting, protoattic painting, black figure painting, red figure painting, funerary plaques, white lekythoi, prothesis, ekfora, scenes with graves

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Smrt v řecké mytologii a každodenním životě.....	10
2. 1. Smrt a posmrtný život v řecké mytologii.....	10
2. 1. 1. Úvod.....	10
2. 1. 2. Nejstarší představy	10
2. 1. 3. Poloha a meze podsvětí.....	11
2. 1. 4. Smrt a cesta do podsvětí.....	12
2. 1. 5. Podsvětí: Vstup a Asfodelské louky	13
2. 1. 6. Střed podsvětí, podsvětní božstva a héroové.....	13
2. 1. 7. Tartaros a Elyision.....	14
2. 2. Řecký pohřební rituál.....	15
2. 2. 1. Úvod.....	15
2. 2. 2. Geometrické pohřby v Attice.....	16
2. 2. 3. Archaické pohřby v Attice	18
2. 2. 4. Klasické pohřby v Attice	21
2. 2. 5. Průběh klasického pohřbu v Attice	23
2. 2. 6. Klasické pohřby v jižní Itálii a na Sicílii	24
3. Funerální náměty ve vývoji vázového malířství.....	26
3. 1. Geometrické období	26
3. 1. 1. Úvod a předcházející vývoj	26
3. 1. 2. Vývoj do středně geometrického období, první funerální náměty	26
3. 1. 3. Pozdně geometrické období, zobrazení figur	27
3. 1. 4. Funerální scény a jejich malíři.....	28
3. 1. 5. Prothesis (obr. 3, 4, 5).....	29
3. 1. 6. Ekfora (obr. 6 nahoře).....	31
3. 1. 7. Ostatní scény (obr. 6 dole, 7, 8).....	31
3. 1. 8. Shrnutí.....	32
3. 2. Orientalizující období.....	33
3. 2. 1. Protoattické malířství.....	33
3. 2. 2. Raně protoattické malířství, funerální scény.....	33
3. 2. 3. Středně protoattické malířství, funerální scény (obr. 9, 10).....	34

3. 2. 4. Úbytek funerálních scén a jeho důvody.....	34
3. 3. Černá figura	35
3. 3. 1. Černofigurové malířství	35
3. 3. 2. Funerální scény a jejich malíři.....	36
3. 3. 3. Prothesis – úvod (obr. 12, 13, 15).....	37
3. 3. 4. Prothesis – náhrobní destičky a jejich nejstarší exempláře (obr. 12)	37
3. 3. 5. Prothesis – série a jednotlivé kusy náhrobních destiček (obr. 13, 14, 15)	39
3. 3. 6. Prothesis – Exekiova berlínská série a pařížská destička Malíře Sapfo (obr. 13, 14, 15)...	40
3. 3. 7. Prothesis – ikonografie (obr. 11, 12, 13, 15).....	41
3. 3. 8. Prothesis – srovnání s geometrickými vyobrazeními.....	43
3. 3. 9. Ekfora (obr. 16, 17)	43
3. 3. 10. Scény s vyobrazením hrobů (obr. 18, 19)	44
3. 3. 11. Ostatní scény (obr. 20, 21, 22, 13).....	44
3. 3. 12. Shrnutí.....	46
3. 4. Attická červená figura	46
3. 4. 1. Červenofigurové malířství.....	46
3. 4. 2. Funerální scény a jejich malíři.....	47
3. 4. 3. Pohřební lútrofory (obr. 24).....	48
3. 4. 4. Shrnutí.....	48
3. 5. Bílé lékythy.....	49
3. 5. 1. Dějiny a technika malby bílých lékythů	49
3. 5. 2. Funerální scény a jejich malíři.....	50
3. 5. 3. Scény s hrobem – náhrobky (obr. 25, 26, 27, 28, 29)	51
3. 5. 4. Scény s hroby – postavy a jejich interpretace (obr. 25, 26, 27, 28, 29).....	52
3. 5. 5. Prothesis (Obr. 30, 31)	52
3. 5. 6. Božstva ve funerálních scénách (obr. 32, 33, 34)	53
3. 5. 7. Ostatní funerální scény na bílých lékythech (obr. 35, 36)	54
3. 5. 8. Shrnutí.....	54
3. 6. Jihoitalská červená figura	55
3. 6. 1. Jihoitalské červenofigurové malířství	55
3. 6. 2. Funerální scény	56
3. 6. 3. Malíři funerálních námětů	57
3. 6. 4. Scény s hroby – úvod (obr. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49)	58
3. 6. 5. Scény s hroby – naisky (obr. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46).....	58

3. 6. 6. Scény s hroby – stély, sloupky, sochy (obr. 45, 47, 48, 49).....	59
3. 6. 7. Scény s hroby – postavy kolem hrobu, obětiny	59
3. 6. 8. Výjevy z podsvětí (obr. 50).....	60
3. 6. 9. Shrnutí.....	61
4. Závěr	62
5. Seznam literatury.....	66
6. Obrazová příloha	68

0. Seznam zkratek

ABFV – BOARDMAN, J.: *Athenian Black Figure Vases*.

ARFVAP – BOARDMAN, J.: *Athenian Red Figure Vases the Archaic Period*.

ARFVCP – BOARDMAN, J.: *Athenian Red Figure Vases the Classical Period*.

CVA – *Corpus Vasorum Antiquorum*.

EGVP – BOARDMAN, J.: *Early Greek Vase Painting*.

1. Úvod

Výjevy z řeckých malovaných váz tvoří jednu z nejranějších kapitol v dějinách evropského malířství. Samotné scény nabízejí nepřebornou škálu nejrůznějších námětů, z nichž většina čerpá inspiraci z bohaté řecké mytologie. Ve stínu slavných mytologických scén však stojí celá řada dalších námětů zobrazujících každodenní život. Mezi nimi jsou takové, které zobrazují řecká symposia, práci v dílnách nebo sportovce ale také témata náboženská a pohřební.

Funerální náměty patří mezi vůbec první figurální scény, které se v řeckém vázovém malířství objevují. V průběhu staletí se pozice pohřebních témat v sortimentu malířských námětů radikálně mění. Období slávy jsou střídána dobami úpadku a téměř i jejich vymizením. I přes tuto pozici se ale udržují až k samotným koncům vázového malířství. Svou trvalostí nezaujme jen funerální tematika jako celek, avšak i jednotlivé náměty v jejím rámci. Zatímco i mnohé mytologické motivy ztrácejí svou popularitu již po několika desetiletích, některé z funerálních jsou zobrazovány i celá staletí. Již toto naznačuje, jak tradičně bylo pohřební téma nahlíženo.

Jednotlivé tematiky zobrazované na vázách nejsou od sebe ostře odděleny. To se týká také tematiky funerální, která se velmi často prolíná s mytologií. Hranici těchto dvou témat je velmi těžké oddělit. Tato práce se bude zabývat všemi zobrazeními, která ilustrují průběh řeckých pohřebních rituálů, uctívání zemřelých, ale i přechod duší zemřelých do podsvětí a samotné podsvětí. Pohřební obřady a další posmrtná existence totiž v očích řeckého člověka tvoří nedělitelnou součást jediné cesty, tedy přechodu ze světa živých do světa mrtvých. I samotné pohřební zvyky vyjevují některé znaky příslušné přechodovým rituálům. Do okruhu zájmu této práce již nepatří zobrazení konkrétních mytologických pohřbů, které lze spíše než k tematice funerální přiřadit právě k tematice mytologické. Nelze však opomenout, že nejen náboženství, ale také mytologie je někdy zdrojem inspirace pro pohřební scény.

První kapitolu práce tvoří úvod. Svou druhou kapitolou pokračuje výkladem nejprve o řeckých náboženských představách týkajících se smrti a posmrtného života a z nich vycházejících zvyklostí při pohřbívání. Oba tyto jevy jsou inspiračním zdrojem pro funerální scény a zároveň i příčinou jejich vzniku, ale i kontextem, ve kterém jsou nalézány. Další třetí kapitola se obrací k samotným pohřebním námětům, které sleduje chronologicky na pozadí obecného vývoje vázového malířství. Čtvrtou kapitolou je pak závěr.

2. Smrt v řecké mytologii a každodenním životě

2. 1. Smrt a posmrtný život v řecké mytologii

2. 1. 1. Úvod

Otázky smrti a posmrtného života patří k nejdůležitějším součástem lidského bytí, které jsou předmětem náboženství a s ním spojené mytologie. Takovéto představy jsou primárním zdrojem, z něž se odvíjí postupy a zvyky, které můžeme označit pojmy pohřeb nebo pohřební rituál. Pro tuto práci je však neopominutelné především to, že mytologie spojená se smrtí je také předmětem zájmu výtvarných umělců a mezi média, na kterých se tyto náměty vyskytují, patří i keramika. Je proto nutné nejprve podat stručný výklad týkající se starořeckých představ o smrti a posmrtném životě.

Řecká mytologie, jako taková, je velmi bohatou a košatou soustavou plnou bohů, hrdinů a jejich činů. Avšak stejně jako je nejednotný a různorodý celý starořecký svět, je nejednotná a různorodá i jeho mytologie. V rámci ní mnohdy existuje více verzí jednoho vyprávění, které si vzájemně odporují. Jednotlivé mýty se liší jak místně tak časově. Hlavně v průběhu času lze sledovat poměrně rychlé změny v mytologických a náboženských představách. Je tak často velmi složité se dobrat nějaké kanonické nebo alespoň střednímu proudu se blížící verzi daného mýtu. A to vše se týká i mýtů smrti a velmi obsáhlých a podrobných popisů podsvětí a posmrtného života.

2. 1. 2. Nejstarší představy

V Řecku sice existovala jediná všeobecně akceptovaná koncepce posmrtné existence, avšak vždy tomu tak rozhodně nebylo. Předpokládá se, že v nejstarších dobách v Řecku vedle sebe existovalo více různých představ o posmrtném životě, z nichž tato většinová koncepce postupně vykryštovala. Jedná se o velmi odlišné názory počínající přesvědčením, že zemřelý pobývá po smrti ve svém hrobě nebo že se jeho duše mění do podoby myši nebo hada. Další možností je odchod duše zemřelého z místa, kde pobýval za svého života do míst, která jsou pro takovéto bytosti ve světě vyhrazena, například na daleký sever nebo západ, kde nikdy nevychází slunce¹. Velmi populární myšlenkou, která se udržela v povědomí Řeků až do historických dob, byla existence ostrovů blažených. Na ty měli přístup jen ti nejlepší a

¹ GRAVES, s. 123

nejvýznamnější ze smrtelníků jako králové a héroové. Poloha ostrovů byla kladena do různých vzdálených koutů země, například do Černého moře².

Jiná skupina představ přepokládá, že duše je po smrti schopna se převtělit a začít nový život. K tomu podle starší verze může dojít například tím, že budoucí matka pozře jídlo, do kterého takováto duše vstoupila³. Vrcholnou formu představám o převtělení vtiskla až orfická a v návaznosti na ní i pythagorejská nauka. Orfismus jako takový tvoří v rámci řeckého náboženství svéráznou odnož, která si sice bere za základ prvky z většinového náboženství, jejichž povahu však podstatně mění a obohacuje o vlastní nové prvky a souvislosti. Podle orfiků tedy duše po smrti opouští tělo, aby mohla být v podsvětí očištěna a poté se opět vrátit do lidské nebo zvířecí podoby. Správný průběh a výsledek tohoto procesu lze ovlivnit již za života a to dodržováním určitých pravidel a vykonáváním příslušných rituálů. Principy orfismu a pythagoreismu byly v antickém Řecku vyznávány významnou částí společnosti. A zatímco některé názory postupně mizí, s tím jak se ustanovovala většinová představa o smrti a podsvětí, orfický náhled na posmrtnou existenci si vždy udržel významnou pozici ve společnosti⁴.

Představa, která nakonec převážila a stala se „mainstreamovou“, vychází z výše zmíněné myšlenky odchodu na místo určené výhradně mrtvým. Místo nejprve se nacházející na krajní mezi světa ve spojitosti s absencí slunečního svitu, je později odděleno od světa živých výrazněji a stává se podsvětím nalézajícím se pod zemí, které je jednou ze tří hlavních částí světa, které si mezi sebe rozdělili Kronovi synové. K představě o podzemním Hádově království mrtvých se poté připojuje ještě další podstatný prvek, myšlenka spravedlivé odplaty za činy vykonané za života zemřelého. Formování této koncepce bylo velmi pozvolným procesem a její podoba, kterou lze označit za finální, vzniká až v klasickém období.

2. 1. 3. Poloha a meze podsvětí

Řecké podsvětí je sice jasně oddělené od světa živých, přesto je v nejrůznějších zdrojích zmiňován bezpočet míst, kde jsou tyto dva světy navzájem propojeny. Ještě v duchu starších představ je možné dosáhnout podsvětí cestou na západ, plavbou po Okeánu a přes okraj světa⁵. Jiné průchody do podsvětí jsou popisovány jako temné jeskyně a podzemní průchody v různých částech Řecka. Průchody do podsvětí se také mohou nalézat tam, kde

² HOŠEK, s. 34

³ GRAVES, s. 123

⁴ HOŠEK, s. 147 – 149

⁵ CILLIERS – RETIEF, s. 45

rostou topoly černé, které jsou v řeckém náboženství spojené s podsvětní symbolikou, zvláště s královnou podsvětí Persefonou⁶. Do Hádova království také mohly z povrchu protékat řeky, a tak některé pod zem zatékající toky, například arkadská říčka Styx s údajně smrtelně jedovatou vodou, nesou stejné jméno jako některé řeky v podsvětí⁷.

I přes to, že do podsvětí existovalo mnoho vstupů, dostat se tam určitě nebylo snadné a to jak pro živé, tak pro duše zemřelých. Ze smrtelníků se do podsvětí vypravili a posléze i vrátili jen ti nejlepší z héroů. Často vstoupili pouze na samý okraj podsvětí, tak jako Odysseus, který se zde setkal s některými obyvateli podsvětí⁸. Příkladem skutečně výjimečného hrdiny, jenž cestoval až do samého nitra podsvětí, je pěvec Orfeus. Avšak ani zemřelí neměli cestu do podsvětí, kam patřili, jednoduchou⁹.

2. 1. 4. Smrt a cesta do podsvětí

Ve starších dobách může duše smrtelníka opustit tělo až po pohřbu, ale od archaického období zároveň se smrtí¹⁰. Ta je v řecké mytologii personifikována jako okřídlené božstvo Thanatos, syn Noci (Nyx), jehož bratrem je personifikace spánku Hypnos (obr. 34). Tito božští bratři se vyskytují již v Homérských eposech, kde odnášejí z bitevního pole před Trójou tělo Diova syna Sarpedonta¹¹. Duší, které opustí své tělo, se ujímá bůh Hermés jakožto *psychopompos*, průvodce duší (obr. 23, 32, 33). Hermés se v této úloze objevuje poměrně pozdě, v archaickém období. Svě chráněnce odvádí ze světa živých, vstupuje s nimi do podsvětí a přivádí je až k řece Styx na jeho okraji¹².

Řeky jako Styx (Nenáviděná) jsou důležitou součástí podsvětí. Styx společně s dalšími řekami označovanými jako jeho přítoky se nalézají na okraji podzemního království a tvoří jeho hranice. I jména ostatních řek jsou v antických pramenech zmiňována a podobně jako u nejznámější z nich mají jejich jména symbolický význam. Dobrým příkladem jsou toky jako Acheron (Řeka smutku) nebo Kokytos (Naříkání)¹³.

Když duše vedené Hermem dorazí k říčnímu břehu, jsou svým dosavadním průvodcem předány do opatrování převozníka Charóna (obr. 32), který za svou službu na rozdíl od Herma požaduje poplatek v podobě zlaté mince. Z tohoto důvodu byli zemřelí při

⁶ GRAVES, s. 120

⁷ GRAVES, s. 124

⁸ DALY, s. 104

⁹ DALY, s. 107

¹⁰ CILLIERS – RETIEF, s. 45

¹¹ HOMÉROS, zpěv 16., v. 666 – 675

¹² CILLIERS – RETIEF, s. 46

¹³ DALY, s. 145

pohřbu obdarování drobnou mincí, která jim měla posloužit jako poplatek za převoz¹⁴. Mince však nebyly jediným darem, který byl zemřelým věnován. Z výbav hrobů je jasná existence představy, že drobné předměty nebo jídlo uložené spolu s nebožtíkem nebo na jeho hrobě, pro něj mají význam i na onom světě. Známa je také praxe úlitby při uctívání zemřelých podobně jako u heroů a bohů¹⁵. Duše, která dorazí k Charónově loďce bez mince na zaplacení je odsouzena k věčnému bloudění na břehu řeky Styx¹⁶.

2. 1. 5. Podsvětí: vstup a Asfodelské louky

Jakmile se duše přeplaví na druhou stranu řeky, musí učinit ještě poslední krok, než vstoupí do Hádovy podzemní říše. Tím je projít kolem Kerbera (obr. 50), strážce brány podsvětí. Kerberos je tvorem v podobě vícehlavého psa, nejčastěji tříhlavého. Kerberos se stará o to, aby se do podsvětí nedostali žádní živí a aby z něj neodcházeli mrtví. Kerberos byl v řecké mytologii vnímán jako velmi mocné stvoření, s jehož silou se mohli rovnat jen takoví héroové jako Hérakles, který jej měl za úkol přivést králi Eurysteovi. Motiv psa nebo psovitě šelmy jakožto strážce světa mrtvých je častý i v jiných kulturách. V Egyptě plní podobnou úlohu jako Kerberos bůh Anubis. Umístění Kerbera a jím hlídané brány v podsvětí není zcela jasné. Různá podání podsvětního mýtu kladou bránu nejen za řeku Styx, ale i před ní¹⁷.

Za branou podsvětí se rozkládají Asfodelské louky. Duše zemřelých pobývajících v této krajině prožívají svou existenci způsobem, který by šlo obecně nazvat ve všech ohledech neutrálním. Bezmyšlenkovitě a mlčky se prochází, mezi sebou se nepoznávají, nezůstávají jim ani vzpomínky na život, jelikož hasí žízeň ze studánek¹⁸, v jiných podáních z řeky¹⁹, zapomnění Léthé. Jediný požitek, kterého se jim dostává, je zprostředkovan dary od živých, například při úlitbě²⁰. Koncepce tohoto „bytí nebytí“ se časem zjemňuje a duše získávají schopnost se poznávat a mluvit spolu²¹.

2. 1. 6. Střed podsvětí, podsvětní božstva a héroové

Ve středu podsvětí leží Erebos. Tímto názvem bylo původně označováno jedno z nejstarších božstev personifikující tmu a stín²². V pozdějších mytologických podáních se

¹⁴ GRAVES, s. 120

¹⁵ KURTZ – BOARDMAN, s. 145

¹⁶ GRAVES, s. 120

¹⁷ GRAVES, s. 120 – 121

¹⁸ GRAVES, s. 121

¹⁹ DALY, s. 87

²⁰ GRAVES, s. 121

²¹ CILLIERS – RETIEF, s. 46

²² DALY, s. 51

jedná o označení paláce krále podsvětí Háda (obr. 50) a jeho manželky Persefony (obr. 50)²³. Hádés je jedním z potomků Titanů Krona a Rhey. Jako dítě byl společně se sourozenci pozřen svým otcem, aby ten nemohl být svými dětmi připraven o vládu. Nakonec byli všichni sourozenci osvobozeni Diem, který si se svými božskými bratry Poseidonem a Hádem rozdělil vládu nad světem. Hádovi připadla vláda nad podsvětím. Tento podsvětní bůh je na rozdíl od jiných akterem pouze několika mytologických vyprávění²⁴. Asi nejznámějším je mýtus o Hádovi a Persefoně. Ta byla dcerou bohyně plodnosti Démétry. Vládce podsvětí se do ní zamiloval, a když na louce sbírala květy, unesl ji na svém voze. Démétér svou dceru neúspěšně hledala, ale nakonec když zjistila, kde se nalézá, žádala, aby ji Hádés propustil. Spor nakonec skončil kompromisem a Persefoné, také nazývaná Koré (dívka), měla napříště trávit čtyři měsíce se svým manželem v podsvětí a zbytek roku se svou matkou²⁵. Tento mýtus vysvětluje střídání ročních období je jedním z těch, které mají paralelu i u jiných kultur. Hádés je také ztotožňován s personifikací bohatství Plútónem. Úzký vztah k podsvětí má také starodávná bohyně čarodějnictví, noci a strážkyně rozcestí Hekaté. Tyto a jiná podsvětní božstva se řadila k velké skupině chthonických (zemních) bohů, kam patřila i božstva plodnosti²⁶.

Vedle paláce královského páru se nalézají již výše zmíněné studánky Léthé, ale také jejich protiklad studánky Mnémosyné (paměti). Zde v samém středu podsvětí se také svým povinnostem věnují tři soudci, Mínós, Aiakos a Rhadamanthys (obr. 50). Tito za života moudří králové se starají o to, aby se každé duši dostalo spravedlivé odměny nebo trestu za jejich činy během života. Aiakos soudí Evropany, Rhadamanthys Asiaty a Mínós rozhoduje v nejsložitějších případech. Zemřelí, kteří žili průměrným životem, jsou odesláni na Asfodelské louky, ty, kteří se dopouštěli zavrženíhodných činů, čeká věčné utrpení v nejhlubší části podsvětí Tartaru a těm, co žili zasloužilý a heroický život, jsou poskytnuty věčné slasti v Elysiu²⁷.

2. 1. 7. Tartaros a Elysiion

Tartaros je popisován jako temné místo nacházející se v nejhlubší části světa, hlouběji než zbytek podsvětí. Seznam jeho obyvatel je velmi různorodý. Kromě smrtelníků, kteří se provinili proti božskému řádu světa, jsou zde vězněny i četné mytologické bytosti. Už otec

²³ GRAVES, s. 121

²⁴ DALY, s. 63

²⁵ DALY, s. 113

²⁶ GRAVES, s. 122

²⁷ GRAVES, s. 121

Titánů Úranos sem svrhával některé ze svých dětí, například Hekatoncheiry a Kyklopy²⁸. Po porážce Krona Diem a jeho sourozenci sem byli svrženi i Titáni. Podle některých podání byli poté zbylé Úranovy děti z vděku za pomoc proti Titánům z Tartaru propuštěny. Ze smrtelníků jsou nejznámějšími obyvateli Tartaru někteří starodávní králové, kteří zde za své činy čelí důmyslným trestům. Takto byl odsouzen například král Sysifos (obr. 50) k tlačení kamene na vrchol hory, avšak kdykoli je se svým trestem již téměř hotov, kámen se svalí opět dolů a Sysifos musí pokračovat²⁹. Druhým známým provinilcem je král Tantalos, který nabídl bohům při hostině maso svého syna Pelopa. Ten je v Tartaru navěky trýzněn věčnou žízní, ač stojí po kotníky ve vodě, a věčným hladem, ač stojí pod stromem, z něž visí jablka³⁰.

Ti nejzasloužilejší ze všech míří od tří soudců do Elysia. To je krásnou krajinou, věčného dne, kde se héroové oddávají bezstarostnému bytí. Za vládce Elysia bývá označován vládce Titánů Kronos. Myšlenka tohoto podsvětního ráje se vyvinula z představy o ostrovech blažených. Ty v některých podáních zůstaly součástí Elysia a jsou vyhrazeny pro ty opravdu nejlepší z héroů³¹. Lze sledovat, že v průběhu času se nároky pro vstup do řeckého ráje postupně snižovaly a přístup sem byl umožněn stále většímu počtu smrtelníků³².

Víra v posmrtný život v podsvětí byla jednou z důležitých součástí řeckého náboženství. Je spojena s pohřebními rituály, které musely být správně prováděny, aby zemřelý dosáhl co nejvyššího komfortu na onom světě. Touha po co nejbezstarostnějším posmrtném životě také motivovala k participaci na nejrůznějších mysterijních kultech, které jej měly zajistit. Velmi zajímavé je sledovat, jak byly představy o posmrtném životě různorodé a jak se časem poměrně rychle měnily. Za pozornost určitě stojí proces probíhající zhruba od archaického období, který by šlo označit za jakési „zlidštění“ podsvětí, což mělo za následek, že naději na poměrně dobrý posmrtný život mělo stále více jednotlivců.

2. 2. Řecký pohřební rituál

2. 2. 1. Úvod

Mytologické a náboženské představy, které byly stručně vyloženy v předešlé podkapitole, jsou zdrojem, z něž pramení postupy a zvyky prováděné v rámci pohřbů. Pohřební rituál, jakožto součást soukromého života úzce spjatá s náboženstvím, hrál důležitou roli v životech starých Řeků. Náležitá péče o zemřelé je podstatnou součástí identity každého

²⁸ DALY, s. 137

²⁹ DALY, s. 133 – 134

³⁰ DALY, s. 137

³¹ GRAVES, s. 121

³² CILLIERS – RETIEF, s. 48

řádného občana řecké polis. Malířská díla, jež jsou předmětem zájmu této práce, často zobrazují součásti pohřbu a činnosti s nimi související. V naprosté většině případů se nacházejí na nádobách, které jsou samy součástí pohřebního rituálu. Po stručném výkladu o mytologii smrti tedy následuje výklad o starořeckém pohřbu.

Stejně jako pro mytologii i zde platí, že řecký pohřební rituál se v běhu dějin dynamicky mění a zároveň se výrazně liší i místně. V případě pohřbů je vývoj ještě rychlejší a místní rozdíly podstatnější. Následující výklad se bude týkat pouze vývoje zvyků v Attice od geometrického období do konce klasického období a na území Velkého Řecka a Sicílie v klasickém období. Jedná se totiž o místní a časové vymezení, do něhož spadá naprostá většina produkce funerálních scén na řecké keramice.

Pramenná základna pro studium řeckých pohřbů bohužel není příliš různorodá a pro některé součásti pohřebního rituálu ani příliš obsáhlá. Asi nejobsáhlejším zdrojem informací jsou samotné pohřby. Množství nalezených a zdokumentovaných pohřbů je dostatečně velké, aby jej bylo možné označit za reprezentativní pro všechna zde sledovaná období. Dalším důležitým pramenem jsou právě funerální scény nacházející se na nádobách. Ty poskytují, i když je v některých případech možné pochybovat o jejich spojitosti s realitou, cenné informace o průběhu pohřebních obřadů. Pro všechny obory studia dějin jsou velmi důležitým pramenem písemné zmínky soudobých autorů. Pro tuto problematiku jsou však velmi skromné. V tomto ohledu je nutné poznamenat, že v neprospěch současných badatelů hovoří skutečnost, že zvyky související s pohřbíváním byly ve starověku obecně známými a nebylo nutné je literárně zaznamenávat. Nicméně dochovalo se několik zmínek, které lze vztáhnout k pohřební praxi v archaickém, ale hlavně v klasickém období. Jedná se například o popis pohřbu padlých u Thúkydida, některé zmínky v Platónových dialozích nebo v řečech pozdně klasických rétorů. Podstatným spisem je také Ciceronovo dílo *De Legibus*, i když je psáno se značným časovým odstupem.

2. 2. 2. Geometrické pohřby v Attice

Způsob pohřbívání v geometrickém období v Attice nebyl jednotný. Běžné jsou v této době jak inhumace, tak kremace. V řeckém prostředí jsou starší praxí inhumace. Ty jsou naprosto dominantní až do konce doby bronzové. Na přelomu doby bronzové a železné se objevuje nový způsob, kremace. Ta do Řecka přichází společně s novým obyvatelstvem ze severu (patrně dórské kmemy). Na většině řeckého území se objevuje náhle u velkého procenta pohřbů, pouze do Attiky proniká pozvolna. To je vysvětlováno tím, že Attiku si nájedníci ze severu nikdy nepodrobili silou. Nové obyvatelstvo sem pronikalo pozvolna a

společně s ním i jejich zvyky. Podíl kremací na celkovém počtu pohřbů v geometrickém období se liší na jednotlivých pohřebištích. Celkově lze hovořit zhruba o poměru padesát na padesát³³.

Geometrické pohřby v samotných Athénách se koncentrují v několika lokalitách. Nejznámějším geometrickým pohřebišťem v Athénách je Kerameikos. Na starší tradici navazuje koncentrace pohřbů v okolí Agory. Jiné početné seskupení se nacházelo poblíž místa budoucího Olympeia. Další hroby jsou roztroušeny i na jiných místech ve městě³⁴.

Inhumace v této době jsou ve většině případů jednoduchými jámami, které mohou být ohraničeny kamennými deskami. Předpokládá se, že některé byly i kamennými bloky překryty. V pohřbech byly nalezeny i zbytky po dřevěných rakvích. Součástí pohřbu byly i četné dary. Pro dětské pohřby bývají použity keramické nádoby příslušné velikosti, do kterých je tělo umístěno. Existují i příklady použití tohoto způsobu pohřbu pro dospělé jedince. V takovém případě jsou použity velké zásobní pithoi³⁵.

Kremace jsou většinou sekundární a jsou umístěny v poměrně mělkých jámách. Urna s ostatky bývá překryta keramickým víkem, drobnými kameny, nebo větším kusem kamene. Nejnižší část zásypu je tvořena popelem z pohřební hranice. Jako urny se užívaly amfory někdy i bohatě zdobené geometrickou ornamentální výzdobou, výjimečně byly použity i pyxidy. Z milodarů nalezených u uren se zdá, že různé typy amfor byly používány v závislosti na pohlaví zemřelého. Pro mužské pohřby sloužily subtilnější amfory s držadlem přichyceným u krku nádoby, pro ženské oválnější amfory s uchy na těle nebo na plecích nádoby. Milodary byly umísťovány do jam přímo k urnám, v některých případech do vedlejších jam³⁶.

Mezi typické milodary patřily keramické nádoby, například velké kotle, číše nebo oinochoai. Dalšími dary jsou také různé druhy šperků, některé z nich jsou i zahraniční importy. V mužských hrobech jsou typickými dary břitvy nebo meče. Oběti jídla a zvířat jsou také velmi dobře doloženy³⁷.

V geometrickém období byly stavěny různé typy náhrobních monumentů. Přestože se nedochovaly, předpokládá se užití dřevěných náhrobků. Z kamenných exemplářů jsou časté neopracované nebo jen hrubě otesané kameny umístěné nad pohřební jámou buďto nad hlavou zemřelého nebo přímo nad urnou. Vyskytují se i případy, kdy je pohřeb ohraničen

³³ KURTZ – BOARDMAN, s. 31 – 40

³⁴ KURTZ – BOARDMAN, s. 49 – 51

³⁵ KURTZ – BOARDMAN, s. 54 – 55

³⁶ KURTZ – BOARDMAN, s. 51 – 54

³⁷ KURTZ – BOARDMAN, s. 61 – 67

kameny na obou stranách jámy. Jinou možností je navršení mohyly nad hrobem. Specifickým typem náhrobního monumentu používaného pouze v této době jsou velké keramické vázy, nejčastěji kratéry (obr. 3, 6). Mezi nimi jsou nejlepší hrnčířská a malířská díla z této doby. U některých exemplářů je zjevné, že byly primárně určeny pro pohřební účel. Buď měly otvor určený k odtoku dešťové vody, nebo podstavec uzpůsobený tak, aby mohly být usazeny na kamenný základ, což mělo zamezit jejich převrhnutí³⁸.

2. 2. 3. Archaické pohřby v Attice

S příchodem archaického období začínají mezi pohřby převažovat kremace, avšak pouze u pohřbů dospělých. Z hlediska rozložení pohřbů dochází také k částečným změnám. Přestože je stále možné nalézt pohřby poblíž centra Athén, jejich počet rapidně klesá a městské pohřby se většinou soustřeďují na předměstí, nejčastěji tam, kde byly hradby přerušeny bránami. Největším pohřebištem je stále Kerameikos. Větší množství pohřbů je také možné nalézt na venkově. Další tendencí, kterou můžeme v tomto období sledovat, je nárůst prostředků, jež jsou věnovány na výstavbu náhrobků³⁹.

Inhumační hroby navazují na své geometrické předchůdce. Stále jde o jednoduché jámy, které jsou někdy zpevněny dřevem, cihlami nebo kameny. V některých hrobech jsou také doloženy rakve nebo dřevěné máry. Udržují se i pohřby v keramických nádobách, u dospělých ve velkých zásobnicích, u dětí v amforách. V kontrastu k jednoduchým hrobům se skromnějšími dary se také vyskytují některé inhumace, které jsou velmi bohatě vybaveny⁴⁰.

Na rozdíl od inhumací kremace procházejí podstatnou změnou. Místo pohřbů v urnách jsou v archaickém období většinou prováděny primární kremace. Jámy pro křemáční pohřby jsou zhruba stejných rozměrů jako kosterní hroby. Pohřební hranice je umístěna přímo v hrobě. Při tomto způsobu kremace je problémem nedostatečný přístup vzduchu k hranici. To bylo řešeno v konstrukci pohřební jámy, v jejímž dně byla vyhloubena ventilace. K hranici zemřelého byly ukládány i milodary. Jako jejich doklad jsou nalézány kosti zvířat, zbytky tkanin nebo střepy. Hlavní obětní obřady jsou však činěny v okolí hrobu nikoli v něm samém⁴¹.

Přinášení obětí na speciálně vyhrazená obětiště je typickým prvkem archaických pohřbů v Attice. Obětiště se vyskytují hlavně u hrobů křemáčních, ale výjimečně i u kosterních. Existují dva typy těchto míst konvenčně označované jako obětní místa (*offering*

³⁸ KURTZ – BOARDMAN, s. 56 – 58

³⁹ KURTZ – BOARDMAN, s. 68 – 70

⁴⁰ KURTZ – BOARDMAN, s. 71 – 72

⁴¹ KURTZ – BOARDMAN, s. 73 – 74

place, Opferplatz) a obětní žlaby (*offering ditch, Opferrinne*). Obětní místo je mělkým opakovaně používaným ohništěm. Vrstvy popela většinou obsahují zbytky nasvědčující, že hlavní součástí obětí byly potraviny. Tato obětiště se mohou nalézat jak v blízkosti hrobu, tak mohou být součástí jeho konstrukce, například nad kameny překrývajícími vlastní pohřební jámu nebo ve vrcholové partii mohyly⁴².

První obětní žlaby jsou datovány až do konce 8. století př. n. l. a jejich budování přetrvává až do klasického období. Jedná se o mělké rýhy, které byly vyhloubeny v blízkosti hrobů. Široké jsou kolem dvaceti centimetrů, délka kolísá od dvou do dvanácti metrů. Na svých delších stranách jsou ohraničeny řadou cihel, která se někdy nachází i v jejich středu. Podobně jako obětní místa byly tyto žlaby vyplněny popelem z obětí. Žlab s popelem byl poté překryt maltou. Tato forma obětiště byla nákladnější než obětní místo a signalizuje tak vyšší společenský status pohřbeného⁴³.

Typy obětí ukládané do hrobů jsou podobné jako v předešlém období. Objevují se mezi nimi ale i takové, které jsou specifické právě pro archaické období. Mezi keramikou ukládanou do hrobů se objevují nádoby ve tvaru lahví nazývané formisky (obr. 11), které jsou nalézány i v jiných částech řeckého světa než v Attice. Jejich interpretace je nejistá. Starší teorie, které se domnívají, že jde o kropítka nebo hliněné reprezentace vaků, byly opuštěny. Nejpravděpodobnější je, že se jedná o chraštítko. Jinou zajímavou skupinou artefaktů jsou nejružnější figurky truchlících postav a dokonce modely pohřebních průvodů s vozy a tažnými zvířaty. Figurky bývají navíc často malovány. Další skupinou terakotových nálezů jsou thymiateria, kadidelnice. Ty se vyskytují ve dvou variantách, které se liší zpracováním podstavce pro vlastní spalovací misku. Ta může být umístěna buď na hlavě sfingy, nebo ženské postavy⁴⁴.

Výrazně se v archaickém období proměňuje podoba náhrobních monumentů. Přestože mnohé z nich jsou stále spíše skromnější, v průběhu staletí lze sledovat tendenci vytvářet stále větší a luxusnější kusy. K tomuto trendu se také vztahují některé literární zmínky, hlavně v Ciceronově díle *De legibus*. V něm jsou popisovány zákonodárné snahy o regulaci výdajů na výstavbu náhrobních monumentů v Attice. Prvním, kdo se měl pokusit omezit výstavbu honosných náhrobků, byl již Solón. Jeho opatření se však s velkým úspěchem nesetkala. Okolnosti dalšího podobného zásahu do výstavby hrobů jsou nejasné. Nejspíše k němu došlo

⁴² KURTZ – BOARDMAN, s. 75

⁴³ KURTZ – BOARDMAN, s. 75 – 76

⁴⁴ KURTZ – BOARDMAN, s. 76 – 79

v posledních desetiletích archaického období. Následkem tohoto zákona je úplné vymizení honosnějších náhrobků, které se opět objevují až kolem roku 400 př. n. l.⁴⁵

Typem náhrobního monumentu, který přetrvává od geometrického období, jsou mohyly. Oproti předchozímu období jsou větší a některé z nich mohou stát i nad více hroby jedné rodiny. Na vrcholcích některých z nich byly postaveny stély, kratéry, ale i jiné keramické nádoby (obr. 18). Kolem roku 600 př. n. l. však začínají být mohyly ve stále větší míře nahrazovány jiným typem, tzv. stavěnými hrobkami (*built tomb*). Stavěná hrobka je hliněnou konstrukcí na stranách ohraničenou cihlovými, někdy i kamennými, vertikálními zdmi. Tyto zdi byly někdy ještě pokryty omítkou. Není zcela jasné, jaká stavební úprava byla používána v jejich vrcholové partii, ale uvažuje se, že jejich střechy byly ploché nebo jen s částečným sklonem. I na jejich vrcholku mohly stát kratéry nebo jiná výzdoba. Předpokládá se, že stěny těchto náhrobních monumentů nebyly ponechány bez výzdoby. Nejčastěji jsou spojovány s černofigurovými náhrobními destičkami (obr. 12, 13, 14, 15), které byly pravděpodobně vkládány do omítky. Stavěné hrobky jsou v zásadě menší než mohyly, ale někdy, hlavně na stísněných pohřebištích, byly seskupovány do větších celků. Stejně jako na mohylách i na jejich vrcholcích mohly stát náhrobky⁴⁶.

V archaickém období se poprvé kromě kratérů a menších kamenných pomníků objevují také velké kamenné náhrobky. Jejich největší rozvoj je možné sledovat až v 6. století př. n. l. Tyto náhrobky lze rozdělit na dva typy, a to na náhrobní stély a volnou plastiku. Stéla je na výšku postaveným úzkým blokem kamene. Na řeckých náhrobních stélách se často nacházela bohatá reliéfní výzdoba. U attických archaických stél byla provedena v nízkém reliéfu, který byl ještě zvýrazněn pomalováním barvou. Motivem reliéfů byly různé stojící postavy, například atleti, starci nebo bojovníci. Často byly opatřeny i nápisy sdělovacími identitu zemřelého, pro něž byly postaveny, a někdy i informací, kým byly postaveny. Nejstarší stély byly trojdílné. Skládaly se ze samostatného podstavce, vlastního těla stély a oddělené vrchní partie. Ty byly bohatě zdobeny tesaným florálním ornamentem a někdy i figurálními motivy. Na samotném vrcholu stély byla umístována socha sedící sfingy (obr. 19). K výrazné změně ve formě stél dochází kolem roku 530 př. n. l. Od této doby jsou stély nižší a výzdoba jejich vrcholových partií je jednodušší. Stély jsou již pouze dvoudílné. Jejich vrcholová partie je přímou součástí stély a místo ornamentálních vzorů a sfing se nyní

⁴⁵ CILLIERS – RETIEF, s. 51

⁴⁶ KURTZ – BOARDMAN, s. 79 – 84

objevují palmety. Téměř žádné archaické stély nebyly nalezeny *in situ*. Naprostá většina byla znovu využita například při stavbě městských hradeb⁴⁷.

Méně početnou skupinou kamenných náhrobků byly volně stojící sochy. Mezi nimi se setkáváme s obdobnými typy jako u dedikací. Nejčastějšími jsou sochy stojících mladíků, kúroi. Sochy stojících dívek, korai, jsou vzácné. Předpokládá se, že jako náhrobků bylo užíváno i sedících soch a dokonce i soch jezdců. Stejně jako stély i sochy často nesou nápisy se jménem zemřelého, donátora a někdy i sochaře⁴⁸.

2. 2. 4. Klasické pohřby v Attice

Z hlediska rozmístění pohřbů v klasickém období pokračují tendence započaté v předešlé době. Již žádné hroby se nenalézají uvnitř městských hradeb. Hřbitovy u bran a důležitých cest se stále zvětšují a stejně tak nabývají na důležitosti pohřebiště na venkově. Mezi taková významná pohřebiště patří například Eleusis, Thorikos nebo Vari⁴⁹.

V tomto období již není možné sledovat všeobecný trend ve volbě způsobu pohřbívání. Poměr inhumací a kremací se liší téměř na každé lokalitě. Oba způsoby pohřbu procházejí jen malou změnou. Inhumace jsou stále umisťovány do mělkých hrobů, jejichž stěny jsou někdy obloženy kameny nebo jiným materiálem. Novým způsobem uložení ostatků je jejich překrytí terakotovými taškami. V této době také začínají být častěji užívány rakve z trvanlivých materiálů. Obvyklé jsou terakotové „vany“, typické pro dětské pohřby, nebo kamenné sarkofágy. Zajímavým úkazem je i několik hromadných hrobů. Ty jsou spojovány s epidemií z roku 430 př. n. l. Kremací se také netýkají žádné výraznější změny. Jedinou podstatnější změnou je nárůst počtu sekundárních kremací. Ty na rozdíl od dřívějších období nejsou umisťovány do speciálně vyrobených uren, ale do běžných užitkových nádob, z nichž některé dokonce jeví znaky předešlého použití. Urny byly ještě někdy umístěny do dřevěných nebo kamenných schrán. Novým jevem jsou v klasickém období kenotafy. Předpokládá se, že ty byly určeny pro vojáky, kteří zemřeli na tažení mimo Attiku a jejich ostatky nebylo možné dopravit zpět⁵⁰.

Dary pro zemřelé jsou stále ukládány přímo v hrobě nebo přinášeny na obětní místa a k obětním žlabům. Nejčastějším typem dochovaných milodarů je keramika. Typickými jsou číše, hydrie nebo lékythy (obr. 27, 34, 35). Speciálním tvarem ukládaným do dětských hrobů je chús. Tyto choy jsou zdobeny scénami s dětskými hrami. Součástí pohřební výbavy mohou

⁴⁷ KURTZ – BOARDMAN, s. 84 – 88

⁴⁸ KURTZ – BOARDMAN, s. 88 – 89

⁴⁹ KURTZ – BOARDMAN, s. 91 – 96

⁵⁰ KURTZ – BOARDMAN, s. 96 – 99

být i další předměty denní potřeby jako strigily, zrcadla nebo hračky. Skupinou nálezů, která má jistě náboženský podtext, jsou malé modely rukou. Ty však nejsou příliš početné⁵¹.

V klasickém období pokračuje i výstavba již dříve představených variant náhrobních monumentů. Mnohdy se ale projevuje tendence seskupování jednotlivých hrobů do větších komplexů. Takto může například pod jednou mohylou ležet několik různých hrobů, přičemž se může jednat zároveň o inhumace i kremace. Výsledkem této potřeby je vznik nového typu pohřebního monumentu, jímž jsou pohřební okrsky, periboly. Takovéto stavby měly podobu malého pozemku ohraničeného kamennou zdí. Jednotlivé pohřby, nebo někdy i samostatný pohřeb, byly ukládány do země v okrsku a náhrobky byly vystavovány na stěnách tak, aby byly dobře pozorovatelné z vnější strany. Dobrým příkladem peribolu je známá hrobka jezdce Dexilea⁵².

Novým fenoménem je také výstavba státních hrobů. Ty byly stavěny pro vojáky, kteří padli v bitvách. Nejstarší známé státní hroby byly stavěny ve spojitosti s řecko-perskými válkami. Takto byli například společně pohřbeni padlí od Marathónu pod mohylou na místě bitvy. Z pozdější doby je dobře prozkoumaný tzv. hrob Lakedaimonských z roku 404/3 př. n. l., který má podobu peribolu. Nejmonumentálnější stavby tohoto typu byly vztyčovány až v průběhu 4. století př. n. l.⁵³.

Zhruba v období od konce 6. století do konce 5. století př. n. l. jsou v souvislosti se zákazem monumentálních pohřebních staveb vytvářeny pouze jednoduché náhrobky. Tyto stély svou formou sice navazují na archaické, ale chybí jim dřívější velikost a bohatá výzdoba. Často jsou vysoké pouze kolem jednoho metru a kromě nápisu se jménem zemřelého nesou jen málokdy jinou reliéfní výzdobu. V posledních desetiletích 5. století př. n. l. však zdobnost stél opět narůstá. Ve 4. století př. n. l. dosahují náhrobky dokonce větší monumentality a různorodosti než v archaickém období. Stále se ale udržují i jednodušší typy, které používají méně majetné skupiny obyvatelstva. Velké reliéfní stély na rozdíl od archaického období již nejsou tak úzké, a tak dovolují, aby do nich byly vytesány i větší scény o několika postavách. Ty byly prováděny nejprve v nízkém, později ve vysokém reliéfu. Stéla byla ohraničena rámem imitujícím architekturu. Na reliéfech byly zobrazovány různé typy scén. Nejtypičtější z nich je *dexiosis*. V takovéto scéně se zemřelý loučí se svými příbuznými. Tyto stély dosahují skutečně vysoké umělecké kvality, která se rovná i nejlepším pracím na obecních stavbách. Mimo velkých stél jsou také používány sloupky nebo volná plastika.

⁵¹ KURTZ – BOARDMAN, s. 100 – 102

⁵² KURTZ – BOARDMAN, s. 105 – 108

⁵³ KURTZ – BOARDMAN, s. 108 – 121

Přetrvává také starší zvyk používání váz jako náhrobků (obr. 31). Avšak použití keramických exemplářů je této době již pouze výjimečné, mnohem častější jsou vázy kamenné nebo provedené jako reliéf na jinak nezdobené stéle. Opětovný úpadek kvality náhrobků a funerální architektury celkově nastává až na počátku helénistického období, kdy byly monumentální pohřební stavby opět zakázány za vlády Demétria Falérského⁵⁴.

2. 2. 5. Průběh klasického pohřbu v Attice

Klasické období je mimo jiné výjimečné tím, že se z něj dochovalo dostatečné množství zmínek o samotném průběhu pohřebního obřadu. Je tedy možné attický pohřeb klasického období do značné míry zrekonstruovat. Ten je soustavou všeobecně známých postupů, které do jisté míry určovaly život celé rodiny na několik dnů po smrti jejího člena. První obřady, které následují po skonání, probíhaly přímo v domě zemřelého. Samotná smrt přinášela do svého okolí rituální znečištění, které do značné míry izolovalo rodinu a domácnost od okolního světa. Toto znečištění se vždy týkalo nejbližších příbuzných a domu, kde zemřelý žil a skonal. Hlavně se týkalo veškeré vody v domě. Pro nezasazeného člověka sice nebylo nemožné dům navštívit, ale při odchodu se musel očistit vodou přinesenou ze zdroje nalézajícího se mimo dům, která stála v nádobě před dveřmi. Tímto způsobem byl dům zároveň označen jako místo, kde je přítomna smrt⁵⁵.

Prvním obřadem, který se odehrával po nebožtíkově skonání, byla prothesis (obr. 2, 3, 4, 5, 11, 12, 13, 15, 24, 30,31). Během ní bylo tělo zemřelého umyto, nabalzamováno olejem, zabaleno do látky tak, aby byla vidět jen jeho hlava, a uloženo na máry na vysokých nohách, kde bylo ozdobeno květinami a věnci. Tato povinnost byla svěřena ženám příbuzným se zemřelým, podle některých zmínek pouze těm, které byly starší šedesáti let. Takto bylo tělo vystaveno po dva dny. Tento zvyk měl několik účelů. Nejdůležitější bylo, aby se definitivně potvrdila smrt. Prothesis byla také prostředkem pro rodinu, jak prokázat náležitou péči o zemřelého a aktivně se tak přihlásit k dědictví. Mimoto byla tato doba také vhodnou k tomu, aby se s nebožtíkem mohli rozloučit jeho přátelé a ostatní, kteří nejsou rodinnými příslušníky⁵⁶.

Další fáze nastávala třetího dne před rozedněním. Zemřelý byl vynesena z domu a v procesí přepraven k místu svého posledního odpočinku. Tato část pohřebního obřadu je nazývána ekfora (obr. 6, 16, 17). Pochod nočním městem měl probíhat pokud možno co nejklidněji. Jeho součástí nemělo být žádné hlasité truchlení a měl vést po vedlejších ulicích.

⁵⁴ KURTZ – BOARDMAN, s. 121– 141

⁵⁵ CILLIERS – RETIEF, s. 49 – 50

⁵⁶ KURTZ – BOARDMAN, s. 143– 144

Hudební doprovod byl povolen jen v omezené míře. V čele procesí byly máry se zemřelým buď vezené na voze, nebo nesené najatými nosiči. Za márními následoval průvod příbuzných a přátel. Takto bylo tělo nebožtíka dopraveno k hrobu⁵⁷.

Do hrobu bylo tělo uloženo patrně bez provádění jakýchkoli složitějších náboženských úkonů. Tato činnost je někdy spojována s nepříliš známým obřadem *ta trita*, který zřejmě zahrnoval oběti jídla a pití u hrobu. Tento obřad může mít také souvislost s výše zmíněnými obětními místy a žlaby. Doložen je zvyk rituálního setí obilí na místě hrobu. Po pohřbu následovala hostina, *perideipnon*. Neexistuje shoda, zda probíhala přímo nad hrobem nebo v domě zemřelého. Jisté ale je, že sloužila k tomu, aby byl nebožtík za přítomnosti celé rodiny naposledy oslaven. Po hostině následovalo očištění domu od smrti a de facto návrat k běžnému životu. Další obřady následovaly až devátého dne po pohřbu, kdy se příbuzní opět sešli u hrobu. Období smutku bylo definitivně ukončeno za několik dalších dní. Pozůstali si své mrtvé příbuzné připomínali při četných příležitostech během roku jako součást některých svátků⁵⁸.

2. 2. 6. Klasické pohřby v jižní Itálii a na Sicílii

Na závěr již zbývá jen stručně zmínit to, co je možné konstatovat o podobě klasických pohřbů v jižní Itálii a na Sicílii. Zdejší situace je samozřejmě poněkud složitější než v Attice. Především se jedná o mnohem větší území, které zdaleka není tak etnicky homogenní jako Attika. Zdejší obyvatelstvo se sestávalo z osadníků, kteří sem přepluli z nejrůznějších částí Řecka. Kromě jiného si s sebou přivezli i své zvyklosti týkající se pohřbů. Byli také ale ovlivňováni místní neřeckou populací, jako byli Etruskové, Sikulové nebo Samnité. Dalším rozdílem oproti Attice je, že ve zdejších městech někdy není možné nalézt hroby ze všech období jejich dějin, a tak nelze vývoj postihnout v jeho celé kontinuitě. Velkým problémem je také absence literárních pramenů, které by pohřební zvyky pomáhaly dokumentovat⁵⁹.

Typickým úkazem klasického období je již patrnější odpoutání od tradic metropolí a větší příklon k místním tradicím, než bylo možné sledovat v předešlé době. Na první pohled je patrné, že ve Velkém Řecku byl kladen mnohem větší důraz na samotné hroby a jejich výbavu. Neobvyklými tedy nejsou pohřební jámy obkládané masivními kamennými deskami, zdobené sarkofágy nebo dokonce komorové hroby. Typickými jsou také bohaté nálezy keramiky, z níž některé kusy dosahují skutečně monumentálních rozměrů⁶⁰.

⁵⁷ KURTZ – BOARDMAN, s. 144– 145

⁵⁸ KURTZ – BOARDMAN, s. 145– 147

⁵⁹ KURTZ – BOARDMAN, s. 307– 309

⁶⁰ KURTZ – BOARDMAN, s. 310– 315

K nejobdivuhodnějším výtvorům jihoitalských řemeslníků patří již zmíněné sarkofágy. Ty jsou vytvářeny jak z kamene, tak z terakoty. Velmi starou formou podobnou sarkofágu je schrána postavená v pohřební jámě z kamenných desek nebo i jiného materiálu kolem zemřelého. Tento typ italsky označovaný jako *cella* je typický pro pohřby na Sicílii. Jiné typy kamenných sarkofágů mohou být zdobeny výmalbou na vnitřní straně. Mezi nimi zvláště vynikají kusy pocházející z Paesta. Mimo jiné byl nalezen i exemplář, na jehož vnitřní straně byla zobrazena prothesis a jezdec na koni. Terakotové sarkofágy bývaly zpravidla nezdobené, ale byly nalezeny i takové, které byly opatřeny reliéfními imitacemi architektonických prvků. Chudší inhumační hroby mohou být podobně jako v Attice překryty střešními taškami. Tímto způsobem může být dokonce uloženo více pohřbů nad sebou a v kombinaci s cihlovými konstrukcemi mohly vznikat i složitější podzemní komplexy. Komorové hroby jsou spíše typické na jihu Apeninského poloostrova než na Sicílii. Největší tradici mají ve spartské kolonii Tarentu. Některé z nich mohou dosahovat skutečně velkých rozměrů a mohou sloužit pro několik pohřbů zároveň. V takovýchto velkých hrobkách se mohou nalézat i přístupová schodiště a podpůrné sloupy. To vše z nich činí skutečně obdivuhodné architektonické výtvoř⁶¹.

Obdobně jako bohatá výbava samotných hrobů mohou být i náhrobní monumenty velmi výstavné. Mnohé z nich jsou zobrazené na jihoitalských vázách. Podle nich je možné předpokládat existenci široké škály typů monumentů, mezi něž patří stély (obr. 45, 47) a sloupy (obr. 48), reliéfně zdobené naisky (obr. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46) nebo i volně stojící sochy. Jedním z mála příkladů monumentálního funerálního sochařství jsou tarenské reliéfy, které v klasickém období vykazují příbuznost s attickým sochařstvím, svého vrcholu však dosahují až v raném helénismu⁶².

⁶¹ KURTZ – BOARDMAN, s. 309– 313

⁶² KURTZ – BOARDMAN, s. 314– 315

3. Funerální náměty ve vývoji vázového malířství

3. 1. Geometrické období

3. 1. 1. Úvod a předcházející vývoj

Geometrické období je pro Řecko dobou nového počátku, dobou, kdy končí tzv. temná staletí, která následovala po pádu vyspělé mykénské civilizace. Příčina, která k němu vedla, dodnes není zcela zřejmá. Jisté ale je, že na přelomu doby bronzové a železné dochází v Řecku k překotným změnám. Staré mykénské hrady jsou opuštěny, písmo teprve nedávno převzaté z minojské Kréty zapomenuto a celá společnost dříve spojovaná osobnostmi mocných vládců se nyní rozpadá do menších rodově organizovaných celků. Celou situaci navíc komplikuje nové obyvatelstvo přicházející ze severu, které s sebou přináší nové zvyky a materiální kulturu. Starý svět odchází a na jeho místo nastupuje nový.

To vše mělo samozřejmě dalekosáhlé dopady také ve sféře umělecké. Dřívější mykénské umění postupně upadá a vytváří tak prostor pro nástup nového protogeometrického⁶³ a později geometrického umění⁶⁴. Vývoj keramiky je jedním z nejnázornějších dokladů tohoto procesu. Pro tuto práci je asi nejdůležitější popsat, jak se tehdejší umělci stavěli k zobrazování postav. Malované figurální scény na vázách, ale i jinde, byly v mykénské době obvyklým jevem. S přijímáním nových uměleckých tendencí se přístup k zobrazování postav radikálně mění. Nejprve dochází k jejich postupné schematizaci a nakonec přestávají být zobrazovány úplně. V protogeometrickém umění jsou lidské, ale i jiné postavy, již silně schematické a velmi vzácné. V raně geometrickém umění mizí úplně.

3. 1. 2. Vývoj do středně geometrického období, první funerální náměty

Geometrické umění (cca. 900 př. n. l. – 700 př. n. l.), v Řecku a zvláště v Attice dovedené nejblíže k dokonalosti, samo o sobě zpodobňování figur příliš nepřeje. Cílem geometrického malíře je dosažení co nejestetičtějšího souladu různých ornamentů, vyrovnanosti barevných ploch a dokonalá rytmika v pásech střídajících se vzorů. Složitější tvary, jako postavy, do těchto schémat příliš nezapadají. Svého vrcholu dosahuje geometrické umění ve své střední fázi (MG), (cca. 850 př. n. l. – 760 př. n. l.). Společně s tím však vzniká i

⁶³ *EGVP*, s. 13 – 16

⁶⁴ *EGVP*, s. 23 – 38; 47 – 55

potřeba nového impulzu, který by umožnil další vývoj. A tím je opětovné přijetí figurálních námětů⁶⁵.

První lidské postavy a zvířata se v Attickém malířství objevují již v pozdní fázi středně geometrického umění označované jako středně geometrická II (MGII), (800 př. n. l. – 760 př. n. l.). V případě středně geometrických figurálních výjevů se ve většině případů jedná o jednodušší kompozice o několika málo postavách, ale je možné nalézt i početnější scény. Přestože z geometrického vázového malířství na čas úplně mizí, svojí formou postavy navazují na dřívější zobrazení z protogeometrického i starších období. Mezi zobrazovanými náměty se v Attice objevují i takové, které lze označit za funerální⁶⁶. Jedná se například o průvody plaček⁶⁷ nebo o první zachovalou prothesis (obr. 2)⁶⁸, oproti pozdějším velmi jednoduchou. Zajímavé je zpodobnění plaček (obr. 7), u nichž lze vysledovat kontinuitu až od mykénských sarkofágů z boiótské Tanagry (obr. 1)⁶⁹. Ač se v obou zobrazeních jedná o schematizovanou lidskou postavu, je patrné, že styl jejího provedení se během staletí podstatně změnil. Co ale zůstává stejné, je způsob vyjádření obsahu těchto zobrazení. Obě postavy naprosto shodně vztahují ruce k hlavě, což neklamně prozrazuje jejich činnost, kterou je truchlení nad zemřelým.

3. 1. 3. Pozdně geometrické období, zobrazení figur

K plnému osvojení a rozvoji figurálních scén dochází až v pozdně geometrickém období (LG), (cca. 760 př. n. l. – 700 př. n. l.). Obecně lze konstatovat, že pozdně geometričtí umělci se již neostýchají vyhradit pro figurální scény větší prostor a to i na nejviditelnějších místech váz, například v prostoru mezi uchy amfor (obr. 3) nebo na tělech kratérů (obr. 6). Vždy se ale snaží zachovat estetické zásady geometrického umění, jako jsou rytmika nebo vyrovnanost barevných ploch. To se dobře daří zvláště v počáteční fázi pozdně geometrického malířství označované jako pozdně geometrická I (LGI), (cca. 760 př. n. l. – 725 př. n. l.). Ve fázi pozdně geometrická II (LGII), (cca. 725 př. n. l. – 700 př. n. l.) se pozornost malířů již více obrací k postavám a nutnosti jejich souznění s ostatními prvky výzdoby, ač je stále akcentována, je odsunuta do pozadí. Kromě samotných scén se objevují také pásy zvířat, které stále spíše připomínají jakýsi typ ornamentu (obr. 3)⁷⁰.

⁶⁵ EGVP, s. 23 – 24

⁶⁶ EGVP, s. 24 – 25

⁶⁷ EGVP, s. 25

⁶⁸ AHLBERG, s. 25

⁶⁹ KURTZ – BOARDMAN, s. 27

⁷⁰ EGVP, s. 23 – 28

Všechna zobrazení figur jsou velmi schematická, až na výjimky, v podobě siluety, přičemž lidská hlava může být naznačena pouze obrysovou linií a tečkou znázorňující oko (obr. 4). Co se týče anatomie postav, jejich hlava, pas a nohy jsou zobrazeny v profilu, zatímco ramena a boky z anfasu. V některých případech se lze setkat i s některými dílčími anatomickými detaily jako jsou vlasy (obr. 4), jednotlivé prsty (obr. 4) u rukou nebo naznačení ňader u žen. Jinak je odlišení mužských a ženských postav mnohdy obtížné, pokud nejde například o válečnický nesoucí zbraně (obr. 3 vlevo) nebo ženy v dlouhém ke kotníčkům spadajícím oděvu (obr. 3). Složitější zobrazení postav se vyskytují až v nejpozdější fázi geometrického vázového malířství. Postavy ve větších kompozicích jsou organizovány tak, aby podobně jako ornamenty a pásy zvířat navozovaly rytmický dojem. Postavy jsou ve volných místech mezi sebou doplněny výplňovým ornamentem, pomocí něhož je dosaženo větší vyváženosti barevných ploch⁷¹.

3. 1. 4. Funerální scény a jejich malíři

To vše se týká právě i funerálních scén, které se dostávají do popředí zájmu nejlepších malířů své doby. Definitivně jsou ustaveny dva v této době nejoblíbenější náměty, kterými jsou prothesis (obr. 3, 4, 5) a ekfora (obr. 6 nahoře). Oba tyto náměty zobrazují různé fáze pohřebního obřadu, které již byly jako takové ve své podobě z klasického období popsány výše. I na základě vázových maleb lze předpokládat, že jejich průběh v geometrickém období byl víceméně obdobný. Mimo prothese a ekfory se vyskytují také výjevy zobrazující plačky samostatně (obr. 7). I u některých dalších typů scén lze předpokládat jejich napojení na pohřební tematiku (obr. 6 dole, 8). Většina attických funerálních zobrazení pochází ze samotných Athén, přičemž prothesis se objevuje mnohem častěji než ekfora. Z ostatních částí Řecka jsou nepočtené exempláře váz s funerálními scénami známy z Boiotie⁷² a ostrova Samu⁷³.

Ve vázovém malířství této doby lze také rozlišit vůbec první jednotlivé malíře a skupiny, přičemž funerální náměty tvoří nejpodstatnější součást jejich tvorby. Nejlépe zdokumentovanou dílnou v LGI je Dipylská skupina, pojmenovaná podle athénské městské brány, kde byly nalezeny vázy vyzdobené jejími malíři. Nejvýraznější vůdčí osobností této dílny je Dipylský malíř (obr. 3, 7), který na svých malbách předvádí pozdně geometrické malířství v jeho nejlepší podobě. Jiným schopným malířem je o něco mladší následovník této

⁷¹ EGVP, s. 23 – 28

⁷² AHLBERG, s. 216 – 219

⁷³ AHLBERG, s. 214 – 215

skupiny Hirschfeldův malíř (obr. 6). Z pozdějších malířů z LGII stojí za zmínění například Malíř Benaki (obr. 4) nebo Malíř Athény 894 (obr. 5)⁷⁴.

3. 1. 5. Prothesis (obr. 3, 4, 5)

Prothesis je v pozdně geometrickém umění jedním z nejlépe zvládnutých námětů, vyskytujícím se na tehdejší keramice. Sortiment tvarů, na kterých se objevuje, je poměrně úzce vymezen. Nejčastěji se prothesis objevuje na kratérech a amforách s uchy u krku (obr. 4, 5). Oba tyto tvary jsou ve velké míře používány jak v LGI tak LGII. Méně často je užíváno amfor s držadly na těle nebo na plecích (obr. 3). Na nich je zobrazování prothese doloženo pouze pro období LGI. Posledním tvarem, na němž se lze s tímto námětem setkat je džbánec oinochoe. Jejich použití pro tento účel je výjimečné v LGI, ale v LGII je již poměrně vysoké⁷⁵.

Vzhledem ke kompozici váz bývá vždy prothesis umístěna na výrazné centrální ploše na stejné úrovni jako je umístěno držadlo nebo držadla nádoby, ať už jde o její krk (obr. 4, 5) tělo (obr. 3) nebo plece. Prothesis tak tvoří ústřední bod celé její kompozice. I samotná scéna má vždy centrální kompozici. Středem takovéto kompozice je přirozeně zemřelý. Ten leží na márách, které tvoří další výrazný prvek. Pod nimi mohou ležet obětiny nebo stát, sedět či klečet postavy truchlících. Nad zemřelým se někdy nacházejí zavěšené předměty, jejichž interpretace bývá někdy velmi obtížná. Jejich přítomnost by však mohla naznačovat umístění scény uvnitř domu. Po obou stranách már jsou pak vidět zástupy truchlících, někdy jsou přítomni i bojovníci a vozatajové⁷⁶.

Tělo zemřelého je často největší postavou zobrazenou na výjevu. Předpokládá se, že je tomu z důvodu jeho zdůraznění v rámci scény a ne pro jeho vyšší společenské postavení vůči ostatním postavám, jak je ve starověkém umění někdy běžné. Důležitou informací, která může pomoci osvětlit mnohé souvislosti použití konkrétních nádob, je pohlaví zemřelého. To je však v některých případech poněkud obtížné. Pohlaví zemřelého bývá jen velmi zřídka naznačeno anatomicky. Při jeho určování je nutné přihlídnout například k předmětům zobrazeným v souvislosti se zemřelým, také je třeba brát v potaz i ostatní scény na nádobě. Například bojové scény takto téměř jasně určují zemřelého jako muže. Zemřelý na márách vždy leží s hlavou směřující napravo. Někdy bývá zobrazen bez oděvu, jindy s dlouhým

⁷⁴ EGVP, s. 23 – 28

⁷⁵ AHLBERG, s. 25 – 29; 34 – 35

⁷⁶ AHLBERG, s. 29 – 30

pohřebním šatem (obr. 3, 4, 5). Ten na sobě mohou mít jak ženy, tak muži. Výjimečně se na hlavě zemřelého objevuje helma, která tak značí pohřeb válečníka⁷⁷.

Stejně jako samotný zemřelý, stojí za pozornost i máry, na kterých leží. Právě zobrazení tohoto kusu nábytku bylo pro malíře výzvou z hlediska převedení jeho trojrozměrné podoby na plochý povrch. Přirozené je použití vícehledovosti, která je užívána i při zpodobnění dalších prvků geometrických scén, např.: lidských postav. Mimoto se ale v případě már geometričtí malíři poprvé pokoušejí i o perspektivní naznačení hloubky prostoru. Kombinace obou přístupů mnohdy vytváří z hlediska přesné interpretace složitou situaci. Geometrické, ale i pozdější, máry zobrazované na keramice stojí na vysokých nohách. Ty jsou zobrazeny z profilu stejně jako samotné lehátko, na němž spočívá zemřelý. Na jednotlivých kusech se ale liší počet a způsob jakým jsou nohy v souvislosti s lehátkem zobrazeny. Právě zde se projevuje snaha o postihnout realistické perspektivy. V průběhu času lze také sledovat, jak se jednoduché ještě neperspektivní zobrazení (obr. 3) postupně mění na složitější, snažící se dosáhnout realističtějšího dojmu hloubky prostoru (obr. 4, 5). Všechny součásti már ale nejsou zobrazeny z profilu. Zajímavým detailem jsou schematicky zobrazené podhlavníky, výjimečně i podpěrky brady. Z vrchního a někdy zároveň částečně i z bočního pohledu bývá na těch scénách, jejichž je součástí, zobrazeno plátno, které překrývá tělo nebožtíka. Pro pozorovatele se na první pohled jeví jako šachovnicové pole nad marami, v němž leží zemřelý (obr. 3, 5). Přesná interpretace všech detailů zobrazení tohoto plátna stále není jasná. V některých případech se vyskytuje i speciální typ már, jejichž nohy převyšují lehátko. U této varianty je, zdá se, plátno zavěšeno nad zemřelým jako baldachýn⁷⁸.

Postavy, které jsou seskupeny kolem már, jsou prvkem scén, jež nabízí velkou variabilitu, kterou je možno využít v závislosti na specifických potřebách zobrazení. Například počty truchlících jsou omezeny šíří prostoru, který je pro požadovanou scénu určen. Může to být od tří postav až k více jak dvaceti na nejpočetnějších scénách. Mezi truchlícími jsou zastoupeni jak muži, tak ženy. Jejich identifikace je opět problematická. Lze však konstatovat, že zástupci každého pohlaví používají odlišná gesta identifikující akt truchlení. Zvláště typickým je výše popisované ženské gesto, kdy postavy vztahují obě ruce k hlavě (obr. 3, 4, 5). Mužské postavy používají více různých gest, například mohou zdvihat jednu ruku nad hlavou a druhou držet u pasu (obr. 3 vlevo). Truchlící postavy ve scénách také vystupují v různých funkcích. Jsou zde přítomni bojovníci s dýkami a meči (obr. 3 vlevo), tanečníci identifikovaní dlouhými vlasy a speciálním postojem nebo vozatajové oděni do

⁷⁷ AHLBERG, s. 31 – 45

⁷⁸ AHLBERG, s. 46 – 63

dlouhého šatu, jinak patřícího ženám. Postavy stojící nejbližší márám nemusí jen truchlit. Mohou se jich dotýkat (obr. 5) nebo nad nebožtíka pozvedat různé předměty držené v rukou. Některé figury na výjevech mohou být menší než ostatní. To je způsobeno buď nedostatkem prostoru, nebo může jít o naznačení dětských postav (obr. 4, 5). Jiné postavy také mohou u már místo vzpřímeného postoje sedět (obr. 3) nebo klečít (obr. 5). Tyto vyjmenované příklady variability truchlících postav jsou pouze těmi nejčastějšími. Mimo nich se vyskytují i některé další⁷⁹.

3. 1. 6. Ekfora (obr. 6 nahoře)

Ekfora se v geometrickém období, ale i později vyskytuje jen velmi vzácně. Počet jednotlivých exemplářů tak není dostatečný k tomu, aby mohly být vyvozeny podobné poznatky, které lze považovat za obecně platné vzhledem k výskytu a ikonografii konkrétní scény, jako v předešlém případě. S tímto vědomím, lze konstatovat, že ekfora je nalézána na amforách a kratěrech podobně jako prothesis. Nejúplnější kusy s ekforou pocházejí z LGI⁸⁰.

Stejně jako prothesis i ekfora je umístována jako ústřední motiv kompozice výzdoby nádob. I rozvržení samotné ekfory je do značné míry podobné. I zde je ústředním motivem tělo zemřelého umístěné na márách. Ty v tomto případě nestojí na zemi, ale na voze taženém koňmi, který je hlavním rozdílem oproti prothesi. Truchlící postavy k vozu se zemřelým přistupují z obou stran. Samotný vůz může být zobrazen různými způsoby. Nejčastěji se podobá vozům ze scén s vozataji. Místo postavy se ale na takovémto poměrně krátkém voze nachází ve výši oje platforma, na které stojí máry se zemřelým (obr. 6 nahoře). Druhá známá varianta vozu je značně realističtější. V takovémto případě jsou máry se zemřelým umístěny přímo na korbě vozu, která je podstatně delší než v předešlém případě. Na takovémto voze mohou jet i truchlící. Typy vozů se od sebe liší i počtem zobrazených kol. Ta jsou zobrazena buď dvě, nebo čtyři. Vůz je vždy tažen dvěma koňmi, kteří jsou na rozdíl od vozatajských scén vedeni lidskou postavou držící jejich uzdy (obr. 6 nahoře). Ostatní prvky jako nebožtík, truchlící nebo konstrukce már jsou obdobné scénám prothese a lze tak na ně při jejich interpretaci vztáhnout výše popsané poznatky⁸¹.

3. 1. 7. Ostatní scény (obr. 6 dole, 7, 8)

Scény, kde jsou samostatně zobrazeny zástupy truchlících (obr. 7), se vyskytují jak na vázách s jinými funerálními scénami, tak i samostatně. Pro jejich ikonografii opět platí stejná pravidla jako pro zobrazení prothese. Tito truchlící vždy postupují stejným směrem jakoby

⁷⁹ AHLBERG, s. 69 – 137

⁸⁰ AHLBERG, s. 220 – 221

⁸¹ AHLBERG, s. 220 – 239

k márám se zemřelým, které jsou ze scény vypuštěny. Na vázách, kde jsou i další funerální scény, lze tyto považovat za jejich doplnění. Tam, kde jde o jediný funerální motiv na váze, je možné jej považovat za úspornější vyjádření stejného obsahu, jako kdyby byla zobrazena celá prothesis nebo ekfora⁸².

Za scénu, kterou lze spojit s funerálním prostředím, je považováno vzácné zobrazení obdélníkového předmětu, snad stolu nebo oltáře, po jehož stranách sedí lidské postavy (obr. 8). Nad tímto stolem visí štíty a další hůře identifikovatelné předměty. Nejzajímavější se však zdají být již zmíněné postavy. Ty v rukou drží předměty, které se tvarově velmi podobají chrastítkům, jejichž hliněné napodobeniny jsou často nalézány v hrobech z archaického období. Pravděpodobnou interpretací těchto scén je, že se jedná o zobrazení funerálního rituálu. Přesná identifikace zobrazeného výjevu je však nemožná bez přesného určení centrálního předmětu⁸³.

Funerální význam lze spatřovat i u některých scén, kde není explicitně zobrazen. To se týká hlavně takových výjevů, které obvykle doprovázejí scény, jejichž funerální interpretace je zřejmá. Jde hlavně o výjevy s průvody bojovníků či vozatajů (obr. 6 dole) nebo o scény s tanečníky. Ty zobrazují doprovodné obřady a rituály⁸⁴. Jejich paralelu je možné mimo jiné nalézt například v homérské epice, konkrétně v popisu pohřebních her na Patroklovu počest⁸⁵. Pokud jsou takovéto scény zobrazeny samostatně, mohou být chápány podobně jako zobrazení zástupů truchlících, tedy jako určitá zkratka. Funerální obsah v tomto případě není vyjádřen přímo, zobrazením zemřelého nebo truchlení, ale pomocí jiných doprovodných rituálů. Není však jisté, zda tak lze chápat veškerá takováto zobrazení⁸⁶.

3. 1. 8. Shrnutí

Funerální náměty se v geometrickém malířství objevují ve větší míře až v jeho pozdní fázi, a to zdánlivě náhle. V umění dřívější doby však lze nalézt nepočtené příklady pohřební tematiky, například sarkofág z Tanagry, na jejíž tradici mohlo pozdě geometrické umění navázat. Absence v počátečních fázích geometrického období je způsobena celkovým nezájmem o figurální náměty. V LGI se funerální motivy definitivně stávají nejoblíbenějším figurálním námětem vázových malířů. Různorodost těchto námětů je však poměrně malá. Hlavními zobrazovanými náměty jsou prothesis a ekfora, přičemž z nich četností zobrazení výrazně převažuje prothesis. Z dalších námětů jsou řady plaček přímo odvozeny redukcí od

⁸² AHLBERG, s. 175 – 178

⁸³ KURTZ – BOARDMAN, s. 61

⁸⁴ AHLBERG, s. 159 – 213; 237 – 239

⁸⁵ HOMÉROS, zpěv 23., v. 257 – 897

⁸⁶ AHLBERG, s. 159 – 213; 237 – 239

výše zmíněných a poslední pravděpodobně funerální námět zobrazující obřad s chraстítky je spíše vzácností. Pro další vývoj je nejdůležitější, že geometrické umění více než pro jiné tematické okruhy, vytvořilo základ pro ikonografii funerálních námětů. Z tohoto dědictví bude vázové malířství těžit ještě dlouho v nadcházejících staletích. Další srovnatelný impulz přijde do funerální tematiky až s pozdní černofigurovou malbou.

3. 2. Orientalizující období

3. 2. 1. Protoattické malířství

S počátkem archaického období se v Attice při výzdobě keramiky začíná uplatňovat nový umělecký styl. Ten je nazýván jako protoattický. Spadá do širší skupiny tzv. orientalizujících malířských stylů. I protoattické umění je rozdělováno na několik fází. Jde o fázi raně protoattickou (EPA), (700 př. n. l. – 675 př. n. l.), středně protoattickou (MPA), (675 př. n. l. – 650 př. n. l.) a pozdně protoattickou (LPA), která však splývá dohromady s nejranější fází černofigurové malby. Z původních dekoračních postupů vrcholného geometrického malířství v MG a LGI nezůstává v protogeometrickém repertoáru již téměř nic. Ornamentální pásy jsou nyní používány pouze v malé míře, v jejich rámci se objevují nové složitější druhy ornamentů, například pletence nebo rozety. Ve větším množství se objevují pásy zvířat. V nich se nejčastěji objevují lvi nebo sfingy. Postavy a detaily jejich zobrazení se v protoattickém umění již naprosto zřejmě stávají hlavním předmětem zájmu umělců. Protoattické umění je také dobou, kdy se začíná uplatňovat nový způsob malby, tedy malba obrysová. Tato změna však probíhá velmi postupně a velmi často je možné se setkat s kombinací obou způsobů malby⁸⁷.

3. 2. 2. Raně protoattické malířství, funerální scény

Vzhledem k okruhu zájmu této práce je zvláště zajímavá raná fáze EPA. Ve svém výrazu zcela plynule navazuje na LGII a zachovává si ještě celou řadu znaků, jež jsou pro ni typické. Mezi ty lze například počítat zobrazení postav, která jsou stále většinou prováděna pomocí siluetové malby a celkově stále velmi připomínají své geometrické období. Obrysová malba se objevuje jen málokdy. Podobné je také tvarosloví nádob. Ke změně však dochází v rozmanitosti používaných ornamentů a částečně také v sortimentu zobrazovaných námětů. Většina motivů je ale přejata z geometrického malířství, což se týká i námětů funerálních⁸⁸.

⁸⁷ EGVP, s. 88 – 90

⁸⁸ EGVP, s. 88 – 89

Z typů, které byly popsány v předešlé kapitole, v protoattickém období mizí ty, které ani v geometrickém období nepatřily k nejpopulárnějším, tedy ekfora a zobrazení postav s chraстítky u obdélníkového stolu nebo oltáře (pokud budeme tento námět skutečně považovat za funerální). Prothesis i řady plaček se stále vyskytují i když se v tomto období stávají vzácností a jejich zachované exempláře bývají pouze fragmentární. Prothesis, zdá se, zaznamenala jen málo změn oproti předchozímu období. Kompozice scény je totožná jako dříve, liší se jen některé detaily zobrazení. Funerální scény pochopitelně reflektují obecný stylový vývoj v protoattickém malířství. Podstatná změna se odehrála ve výběru nádob, kam byla prothesis umisťována. Namísto monumentálních kráterů a amfor se nyní objevuje spíše na menších kusech keramiky, jako jsou džbány a konvice. V této tendenci je patrná návaznost na vývoj započatý již v LGII. Déle se udržely také malby samostatných zástupů truchlících figur. A i zde se v rámci starší kompozice uplatňují nové postupy v zobrazování detailů jednotlivých postav, ať již jde o anatomii nebo oděvy ženských postav, které truchlí mnohem častěji než mužské⁸⁹.

3. 2. 3. Středně protoattické malířství, funerální scény (obr. 9, 10)

V dalším období, MPA, již dochází k definitivnímu oproštění se od geometrických malířských zvyklostí. Protoattické malířství se dostává do svého největšího rozmachu. Největší změna je patrná u zpodobňovaných postav. Na jejich zobrazení se nyní objevují četné do té doby neviděné detaily. Mezi nimi určitě zaujmou například propracované bohatě zdobené oděvy. U ženských postav je již vždy používáno malby obrysové, zatímco u nahých mužských postav se lze setkat s kombinací obrysu a siluety. K podstatné změně dochází i v typech zobrazovaných námětů. V MPA začíná jasně dominovat mytologie. Na vázy se dostávají četní hrdinové se svými velkými činy. Staré motivy se začínají vytrácet a to se tím spíše týká i funerálních, které byly poměrně vzácné již dříve a které se nyní dostávají na samý okraj zájmu. Pro jejich zobrazení v MPA platí to samé co v EPA, tedy přidržení se starší již vžitě kompozice výjevů, v nichž jsou však uplatněny nové umělecké postupy v provedení jednotlivých postav (obr. 9, 10). S koncem MPA funerální náměty z vázového malířství mizí úplně⁹⁰.

3. 2. 4. Úbytek funerálních scén a jeho důvody

Postupný ústup funerálních námětů ze zájmu archaických umělců je jistě pozoruhodným jevem. Zvláště vzhledem k tomu, že typy váz, na kterých se tyto scény

⁸⁹ KÜBLER, s. 196 – 202

⁹⁰ KÜBLER, s. 196 – 202

objevovaly, se jednak udržely ve výrobě, a ani se nezměnil účel jejich použití. Stále jsou užívány jako náhrobky a také jako milodary ukládané do hrobů. Částečné vysvětlení této změny lze vidět ve dvou procesech. Zaprvé se v archaickém období stále, a možná i více než dříve, projevuje tendence k tomu nezobrazovat pohřební tematiku přímo, ale pouze náznakem pomocí takových scén, které jsou s takovouto tematikou nerozlučně spojeny, ač ta není přímo zobrazena. Mezi takovéto náměty se počítají různé průvody, řady vozatajů, bojové scény a další⁹¹. Zadruhé se zobrazování funerálních motivů přesouvá z malby do jiných médií převážně do drobnější hliněné plastiky⁹². Takto se objevují figurky truchlících postav nebo i celá ekfora s vozem se zemřelým. Plastická zobrazení plaček se objevují i jako součást váz, nejčastěji jako dekorace krků amfor (obr. 10). Kromě těchto posunů ve způsobech zobrazování funerální tematiky, lze také část jejího úbytku ve vázovém malířství přičíst růstu popularity mytologických témat. Od MPA se mytologie stává hlavním inspiračním zdrojem attického vázového malířství.

Zdálo by se, že s koncem protoattického malířství končí také dějiny funerálních motivů na řeckých vázách. Opak je ale pravdou a v následující éře černofigurové malby se pohřební tematika nejen záhy opět objevuje, ale také se v jejím průběhu postupně vytvářejí základy pro jeden z vrcholů jejího zobrazování, který nastane v pátém století př. n. l.

3. 3. Černá figura

3. 3. 1. Černofigurové malířství

Černofigurová technika se začíná v attickém vázovém malířství uplatňovat od třetí čtvrtiny sedmého století př. n. l., v té době začíná nahrazovat dřívější protogeometrickou praxi, která užívala jak siluetovou, tak obrysovou malbu. Přestože zde dosáhla své největší slávy, černofigurová technika má svůj původ mimo Attiku, v Korintu, kde vznikla kolem roku 700 př. n. l. a začala být uplatňována v rámci protokorintského malířství. Attické černofigurové malířství tedy kombinuje prvky dvou inspiračních zdrojů, protokorintskou formu a protoattický obsah⁹³.

Samotná podstata černofigurové malby spočívá ve vyřešení hlavní nevýhody siluetové malby, jíž je nemožnost zobrazení vnitřních detailů zobrazovaného objektu. To je vyřešeno rytím detailu do již hotového vypáleného povrchu nádoby. Černofigurové výjevy tedy mohou zároveň efektně kontrastovat se svým pozadím a být propracovány do nejmenších detailů

⁹¹ EGVP, s. 88 – 90

⁹² KURTZ – BOARDMAN, s. 78 – 79

⁹³ ABFV, s. 9

jednotlivých postav. Základní černo okrové barevné schéma je v dřívější tradici doplňováno dalšími barvami. Nejčastěji je takto používána bílá, kterou jsou provedeny hlavně nezahalené části ženských figur. Jinou často používanou barvou je tmavě červená. Ta se uplatňuje při zdůraznění některých detailů, které jsou zároveň vyznačeny rytím. Prvkem, jenž byl převzat z protokorintského malířství, jsou dekorativní zvířecí pásy. Ty jsou v počátečních fázích černofigurového období velmi hojně užívány. Později ale ustupují a téměř veškerý prostor je poskytnut figurálním scénám, které jsou poté již jediným dominujícím prvkem kompozice výzdoby nádob. Jako doplňující prvek jsou používány různé geometrické a florální ornamenty⁹⁴.

Obdobím největšího rozvoje černofigurové malby je v Attice šesté století př. n. l. Svého kvalitativního vrcholu dosahuje tato produkce kolem roku 550 př. n. l. Dobrá kvalita se však neztrácí ani v pozdějších letech ani v poslední třetině století, kdy musí černofigurová malba soupeřit s novou malbou červenofigurovou. K poklesu kvality dochází až v pátém století př. n. l., kdy černofigurová malba postupně dožívá ve stínu červenofigurové techniky. Nejdéle se drží na tradičním zboží, kterým jsou panathenájské amfory⁹⁵.

3. 3. 2. Funerální scény a jejich malíři

Funerální náměty se po svém vymizení kolem roku 650 př. n. l. začaly na attické keramice opět objevovat poměrně záhy, již v poslední třetině sedmého století př. n. l.⁹⁶. Co se týče četnosti obecně, nejoblíbenějším námětem je stejně jako v předcházejících obdobích prothesis (obr. 11, 12, 13, 15). Naproti tomu ekforu (obr. 16, 17) je v černofigurové produkci možné nalézt pouze zcela výjimečně. Posledním ze starých motivů, který se stále objevuje, jsou výjevy se samostatně zobrazenými truchlícími postavami (obr. 20). Mimoto se ale objevují nové náměty, které nezobrazují přímo průběh vlastních pohřebních obřadů. Těmi jsou scény zobrazující hroby, k nimž přicházejí truchlící postavy (obr. 18, 19). Tyto čtyři typy námětů jsou ještě doplněny o další funerální motivy, které jsou však zobrazovány pouze ojedinele. V jiných než attických černofigurových produkcích se pohřební náměty vyskytují zcela výjimečně, například v produkci pozdně korintské⁹⁷. Pozoruhodný je jejich výskyt v etruském černofigurovém malířství⁹⁸.

Samotná produkce pohřebních námětů v této době již ve srovnání s geometrickým obdobím zdaleka netvoří dominantní součást celkového počtu zobrazení. Avšak to co ztrácejí

⁹⁴ ABFV, s. 9

⁹⁵ ABFV

⁹⁶ RICHTER, s. 83

⁹⁷ BOARDMAN, s. 54

⁹⁸ SHAPIRO, s. 633

na kvantitě, rozhodně nepostrádají na kvalitě. I přes jistou okrajovost těchto témat se jejich tvorbě stejně jako v geometrickém období věnují i někteří z nejlepších umělců své doby. Z identifikovaných malířů se ve starším období pohřební tematice věnují například Sofilos nebo Malíř polu (obr. 20). Zvláště významné je dílo, kterým přispěli jedni z nejlepších černofigurových malířů vůbec, Lydos a Exekias (obr. 13, 14). Z pozdějších malířů je nejvýznamnější osobností Malíř Sapfo (obr. 15, 18, 21, 22, 23). Někteří z těchto malířů a jejich děl jsou podrobněji zmíněni níže.

3. 3. 3. Prothesis – úvod (obr. 12, 13, 15)

Nejčastěji zobrazovaný funerální námět, prothesis, je zároveň také nejstarším provedeným v černofigurové technice. Různost tvarů, na kterých je možné se s tímto námětem setkat, je poměrně široká a jedná se o tvary dříve neznámé. Jedinou výjimkou jsou mezi nimi lútrofory, které přímo navazují na amfory s uchy u krku nádoby a které byly už v geometrickém období oblíbeným médiem pro zobrazování pohřební tematiky. Z nových tvarů, na nichž se prothesis uplatňuje, jsou například formisky (obr. 11)⁹⁹, které jsou častým typem zboží ukládaným do archaických hrobů, a některé druhy picího náčiní jako skyfy nebo kyliky, avšak vůbec nejpočetnějším tvarem jsou tzv. náhrobní destičky (obr. 12, 13, 14, 15)¹⁰⁰. Ty jsou s prothesí a potažmo i s dalšími funerálními motivy tak úzce spojeny, že si zasluhují zvláštní pozornost.

3. 3. 4. Prothesis – náhrobní destičky a jejich nejstarší exempláře (obr. 12)

Jak již bylo poznamenáno výše, pohřební náměty se na attickou keramiku vracejí v poslední třetině sedmého století př. n. l. a prvním tvarem, na kterém se s nimi je možné setkat, jsou právě náhrobní destičky. Keramické destičky byly v době, kdy se na nich začaly objevovat pohřební náměty, již poměrně známé a byly používány například jako votivní dary. Spektrum námětů na nich zobrazovaných bylo poměrně široké¹⁰¹. Z této větší skupiny artefaktů se brzy poté, co začínají být destičky používány jako prostor pro zobrazování pohřebních námětů, odděluje svébytná podskupina charakteristická jednak zčásti shodným tvaroslovím samotných destiček, ale hlavně jednotnou tematikou výzdoby. Tou je vždy prothesis, která však může být doplněna i o další témata s funerálním kontextem¹⁰².

Nejstaršími exempláři tohoto typu artefaktů jsou dvě fragmentárně dochované destičky, které jsou dnes ve sbírce Metropolitního muzea umění v New Yorku. Tyto, dříve

⁹⁹ viz s. 19

¹⁰⁰ viz s. 20

¹⁰¹ RICHTER, s. 80 – 92

¹⁰² BOARDMAN, s. 51 – 52

považované za jednu jedinou, byly touto institucí získány nákupem již v roce 1914, avšak jejich pravost byla v průběhu let vystavena tvrdé kritice. Nakonec však byla pravost destiček vcelku přesvědčivě dokázána a fragmenty dříve pokládané za součást jediné destičky byly identifikovány jako zbytky dvou, které jsou si stylově velmi blízké a pravděpodobně byly součástí jedné série a tedy i výzdoby jediného hrobu. Výjev na úplněji dochovaném kusu z dvojice zobrazuje prothesis (obr. 12). Na druhém fragmentu se dochovaly pouze hlavy a pozvednuté ruce dvou truchlících žen¹⁰³.

Tyto destičky nejsou pouze malované, ale výjevy jsou zároveň, podobně jako jiné keramické destičky z této doby, provedeny jako reliéf, což je přibližuje k té soudobé hrnčířské produkci, která byla častěji než funerální malbou zdobena funerální plastikou. U těchto exemplářů malba celý výjev pouze dotváří. Je však velmi důležitá pro potřeby datace. Gisela M. A. Richter na základě její analýzy dospěla k názoru, že by destičky měly být datovány mezi roky 630 a 620 př. n. l. Technika, kterou je malba provedena ještě není plně vyvinutou černofigurovou malbou, ale „stylem“, jak Richter konstatuje, „se již přiklání k Malíři Nessa.“¹⁰⁴ Podobnost se zdá být patrná i při srovnání se současně datovanými pracemi Malíře Berlín A34.

Ostatní náhrobní destičky jsou již dekorovány pouze malbou. Nejstarší z nich jsou datovány do první čtvrtiny šestého století př. n. l. Jejich výskyt pak pokračuje po celý zbytek archaického období i v prvních letech období klasického. Funerální destičky definitivně mizí až kolem roku 480 př. n. l. Z nejranějšího období jejich výroby pochází některé kusy, které jsou provedeny technikou ještě připomínající starší protoattickou. Jinak jsou všechny ostatní zdobeny černofigurovou malbou. Celé období jejich produkce lze pak rozdělit na dvě etapy. Ve starší z nich byly náhrobní destičky vyráběny v sériích, jejichž jednotlivé kusy se navzájem doplňovaly. K výrazné změně dochází kolem roku 530 př. n. l., odkdy jsou destičky vyráběny pouze jako jednotlivé kusy. Tuto náhlou tendenci k úspornosti je snad možné dát do souvislosti s podobnou změnou, která se ve stejné době odehrála ve formě náhrobních stél¹⁰⁵. Obě skupiny jsou navíc částečně odlišné i svou formou¹⁰⁶.

¹⁰³ RICHTER, s. 81 – 83

¹⁰⁴ RICHTER, s. 83

¹⁰⁵ viz s. 20 – 21

¹⁰⁶ BOARDMAN, s. 51 – 53

3. 3. 5. Prothesis – série a jednotlivé kusy náhrobních destiček (obr. 13, 14, 15)

Žádná série funerálních destiček se nedochovala kompletní, přesto lze ze zchovalých částí jednotlivých sérií odvodit jejich základní charakteristiku. Každá série se skládala až z dvanácti kusů. Jednotlivé scény zobrazené na destičkách nejsou samostatné, navazují na ostatní, a dohromady tak tvoří jeden velký výjev. Podobný jev, kdy více navzájem odděleně zobrazených scén tvoří jediný výjev, se vyskytoval již v geometrickém období, kdy byly v podobném vztahu jednotlivé scény na velkých náhrobních vázách. A stejně jako u těch z geometrického období i u výjevů z pohřebních destiček je centrální scénou ta, na níž je zobrazena prothesis. Ostatní scény centrální motiv doplňují a jsou na nich většinou zobrazeny zástupy truchlících, ale někdy i přípravy na následující ekforu (obr. 13 vpravo). Rozměry destiček ze sérií jsou poměrně ustálené, výška se pohybuje okolo 40cm a šířka mezi 40cm a 50cm. Tloušťka destičky bývá okolo 4cm. Přestože žádná z nich nebyla nalezena *in situ*, předpokládá se, že byly umístěny na tzv. stavěné hrobky. To, jak zde byly uchycovány, však zatím není objasněno. Samotné destičky totiž nenesou žádné známky po uchycení, jako by byly například otvory pro připevnění pomocí hřebů. Jako pravděpodobné se tedy zdá, že byly zasazovány do omítky cihlové konstrukce hrobek¹⁰⁷.

Samostatné destičky, objevující se přibližně od roku 530 př. n. l. představují z hlediska celkové velikosti výjevu náhlý skok od téměř monumentálních sérií k mnohem úspornějšímu projevu. Tato náhlá tendence k úspornějšímu vyjádření je snad ještě markantnější, než je tomu u současné produkce náhrobních stél. Zobrazení na samostatné destičce tak může být oproti sérii poněkud zahuštěnější, aby destička přece jen umožňovala vypočtení co nejkompexnější scény. Obě výše popsané tendence mají vliv i na rozměry. Samostatné destičky bývají celkově menší než starší exempláře. Rozdíl mezi výškou a šířkou je navíc mnohem větší než u sérií. Výška se pohybuje mezi 9cm a 30cm, šířka mezi 16cm a 45cm. Tloušťka destičky bývá mezi 1cm a 2cm. Neopomenutelným rozdílem je také to, že u těchto destiček se hojně dochovaly známky po jejich připevnění. Jsou jimi otvory pro hřeby v horních rozích nebo u středu horního okraje destičky (obr. 15 nahoře uprostřed)¹⁰⁸.

¹⁰⁷ BOARDMAN, s. 51 – 53

¹⁰⁸ BOARDMAN, s. 53 – 54

3. 3. 6. Prothesis – Exekiova berlínská série a pařížská destička Malíře Sapfo (obr. 13, 14, 15)

S tvorbou náhrobních destiček je neodmyslitelně spojeno jméno malíře Exekia, který je nejen jejich nejplodnějším zhotovitelem, ale z jeho rukou také pocházejí nejkvalitnější známé kusy. Jako provedené jeho rukou byly identifikovány celkem tři série destiček, dalších několik sérií pak bylo označeno za výtvořiny jeho blízkých kolegů a následovníků. Nejslavnější z jeho sérií, dnes uložená v Berlíně, představuje snad nejúplněji dochovanou sérii destiček vůbec. Na jednotlivých scénách jsou zobrazeny nejrůznější náměty dohromady tvořící obraz velkolepého pohřbu. Tato jedna z nejlépe dochovaných sérií destiček dobře reprezentuje celou tuto skupinu artefaktů¹⁰⁹.

Centrálním motivem je pochopitelně prothesis (obr. 13 vlevo). Ta je sice, jak je ostatně u sérií destiček obvyklé, velmi fragmentární, ale naštěstí se dochovaly detaily, které umožňují udělat si o výjevu poměrně přesnou představu. Zemřelá žena ležící na márách má hlavu podepřenou polštářem, jedna z plaček, snad příbuzná, stojí napravo za hlavou zemřelé a svými rukama snad upravuje polohu podhlavníku. Mezi přítomnými truchlícími převažují ženy, některé s hlavou zahalenou pláštěm. Truchlící ženy stejně jako jediný dochovaný muž vyjadřují položením ruky na temeno hlavy svůj zármutek. Celá scéna, jak je patrné z vyobrazení bílých sloupů, se odehrává uvnitř domu nebo spíše pod přístřeškem před vchodem¹¹⁰.

Na dalších destičkách jsou zobrazena procesí truchlících, vůz připravený na ekforu, na kterém již sedí připravena jedna z plaček, a vozy a jezdcí, kteří se snad také připravují na nadcházející průvod (obr. 13 vpravo). Ojedinelou součástí série je scéna, jež zobrazuje pět žen, které sedí nebo stojí kolem šesté také sedící (obr. 14). Ta má na rozdíl od ostatních hlavu zahalenou pláštěm. Jedna z okolo stojících žen pak druhé podává malé děvčátko. Na scénách se zachovalo i několik nápisů identifikujících jednotlivé figury, dokonce i koně. Celá série je provedena s typicky exekiovským smyslem pro detail a podává barvitý obraz pohřebního obřadu zachyceného v momentu, kdy se již schyluje k tomu, aby zemřelá doprovázena rodinou a ostatními truchlícími opustila svůj pozemský domov a vydala se na nelehkou cestu vedoucí do podsvětí¹¹¹.

Poněkud odlišně působí jedna z pozdějších samostatných destiček vyzdobená Malířem Sapfo dnes uložená v Pařížském Louvru, která zobrazuje prothesis mladého muže (obr. 15).

¹⁰⁹ BOARDMAN, s. 59 – 60

¹¹⁰ BOARDMAN, s. 63 – 66; TECHNAU, s. 13; MOMMSEN, s. 29 – 32

¹¹¹ BOARDMAN, s. 63 – 66; TECHNAU, s. 13; MOMMSEN, s. 32 – 58

Celá scéna, kde se jednotlivé postavy často navzájem překrývají, působí poměrně zahuštěným dojmem. Ten je ještě více umocněn štedrým užitím doprovodných nápisů, které označují jednotlivé postavy jako příbuzné zemřelého. Zatímco matka a ostatní ženské příbuzenstvo stojí napravo a truchlí, mužští příbuzní v čele s bratrem teprve přicházejí z levé strany, kde jsou vítáni nebožtíkovým otcem. Scéna mimo jiné zaujme růzností akcí postav, které nejenom truchlí nad márami, ale také různě interagují mezi sebou, jako například otec zdravící příchozí nebo jedna z žen pokládající ruku na rameno jiné¹¹².

3. 3. 7. Prothesis – ikonografie (obr. 11, 12, 13, 15)

Prothesis se v této době sice na rozdíl od předchozích období objevuje zčásti na odlišných tvarech keramiky, ale jejich užití, a tedy i užití samotné scény se nezměnilo. Stále jsou používány hlavně jako náhrobní monumenty, méně často jako milodary. Tato kontinuita je patrná i v rámci samotného zobrazení. Základní schéma je dodržené beze zbytku. Přesto lze vysledovat, zejména ve srovnání s geometrickými scénami některé podstatné rozdíly.

Změny v řeckém malířství, které proběhly v době od konce osmého století, umožňují současnému pozorovateli mnohem lepší možnosti při interpretaci jednotlivých prvků scén. Jejich středobodem samozřejmě zůstává samotný zemřelý. V černofigurové malbě je možné se setkat jak s vyobrazeními ženských (obr. 11, 12, 13) tak i mužských (obr. 15) prothesí. Identifikace pohlaví zemřelého není obtížná. Zemřelý leží na márách s hlavou vždy napravo. Ta je často podepírána polštářem (obr. 15). Tělo zemřelého je celé kromě hlavy překryto plátnem (obr. 15). To je v této době zobrazeno již plně realisticky, ne jako vzorovaná plocha nad nebožtíkem¹¹³. Celkově v detailech zobrazení zemřelých obou pohlaví neexistují žádné podstatnější rozdíly. Jedinou výjimkou jsou prothese neprovdaných, které jsou zobrazeny ve svatebním oděvu s korunou na hlavě¹¹⁴.

Vyobrazení már, které bylo v dřívější době proměnlivé, je v černofigurové malbě poměrně ustálené. Máry jsou vždy zobrazeny plně z bočního pohledu. Ze čtyř nohou lehátka jsou zobrazeny pouze dvě, druhá dvojice za nimi není vidět. Z hlediska realističnosti perspektivy jde tedy o opuštění pozdně geometrických snah o její postihnoutí. Důraz je na některých vyobrazeních kladen na výzdobu már, zvláště časté jsou dva naproti sobě stojící půlkruhovitě výřezy ještě doplněné středovým prvkem (obr. 12, 13 vlevo, 15). Druhou často zobrazovanou dekorací már jsou dvou volutová zakončení na horní straně nohou (obr. 11, 15).

¹¹² BOARDMAN, s. 62

¹¹³ viz. s. 30

¹¹⁴ SHAPIRO, s. 637

Poprvé bývá v černofigurovém malířství u prothese vyobrazováno prostředí scény. To je nejčastěji naznačeno pomocí sloupků (obr. 13 vlevo, 15 vlevo), které naznačují zastřešený prostor. Jindy jsou zobrazeni letící ptáci. Ti by naopak naznačovali umístění scény pod širým nebem. Z přihlídnutí k dalším detailům se ale zdá, že ve většině případů je místem konání rituálu veranda před domem nebo místnost celou jednou stranou otevřená do volného prostoru. Vždy platí, že pravá strana výjevu směřuje dovnitř domu, zatímco nalevo se nachází východ nebo volné prostranství před domem¹¹⁵.

Velký posun v možnostech interpretace se týká postav nalézajících se v okolí már. Vzhledem k četným nově se objevujícím detailům je například možné identifikovat jednotlivé příbuzné zemřelého. Na rozdíl od geometrických vyobrazení jsou postavy individualizovanější a jednotlivé postavy se mohou překrývat, také mohou stát za márami nebo i před nimi, a tedy je částečně zakrývat (obr. 15). Uspořádání postav kolem zemřelého není náhodné a je dáno jejich vztahem k němu. Nejzákladněji lze tedy účastníky prothese rozdělit na dvě skupiny, na členy nejbližší rodiny a domácnosti nebožtíka, kteří se nacházejí většinou na pravé straně scény, a na ostatní truchlící, kteří stojí nebo přicházejí zleva. V nejtímnějších kontaktech s nebožtíkem bývá postava, pokud je součástí výjevu, stojící většinou za hlavou nebožtíka, méně často před ní (obr. 11, 13 vlevo, 15). Je to vždy žena, jedna z nejbližších příbuzných zemřelého. Ta často stojí na malé stoličce, aby lépe dosáhla na hlavu zemřelého a podušku pod ní, které může upravovat. Další postavy v bezprostřední blízkosti már bývají ostatní ženské příbuzné včetně malých dětí (obr. 11, 15), které také někdy u már stojí. Tyto ženy nejčastěji velmi expresivně truchlí za pomoci tradičního gesta, kdy pozvedají obě ruce k hlavě. V dalším sledu většinou mírně nalevo nebo jako zleva přicházející jsou zobrazeni truchlící muži (obr. 13 vlevo, 15). Z nich bývá nejbližší, pokud je přítomen, otec. Ten také může příchod vítat (obr. 15). Muži svou účast vyjadřují zvednutím ruky s dlaní mířící dopředu, které je snad pozdravným gestem. Přicházející muži také mohou být uspořádáni jako sbor zpívající žalozpěvy. Toto schéma uspořádání figur a jejich akcí v prothesi platí v naprosté většině případů, jsou však známé i výjimky, které jsou nejčastěji specifické pro konkrétní scény¹¹⁶.

Důležitou součástí scén jsou také nápisy. Ty se sice nevyskytují ve všech scénách, ale pokud ano, často ve velkém množství. Převážně jsou užity pro identifikaci postav. Nejčastější je označení jednotlivých truchlících jejich příbuzenským vztahem k zemřelému. Je možné se setkat se širokým spektrem vztahů od sourozenců a rodičů přes prarodiče až k strýcům a

¹¹⁵ BOARDMAN, s. 55 – 58

¹¹⁶ BOARDMAN, s. 56 – 57

tetám. Jeden z takovýchto nápisů na výše popsané destičce od Malíře Sapfo (obr. 15) dokonce informuje, že konkrétní tetá je sestrou otce zemřelého mladíka. Na některých scénách jsou také uváděna konkrétní jména, a to jak zemřelého, tak jeho příbuzných (obr. 11)¹¹⁷.

3. 3. 8. Prothesis – srovnání s geometrickými vyobrazeními

V celkovém srovnání černofigurových prothesí s jejich geometrickými předchůdci na první pohled zaujme ústupem od monumentality. Dřívější geometrické scény s velkým počtem truchlících působí skutečně velkolepým heroickým dojmem. V tomto jim v černofigurové produkci do jisté míry mohou sekundovat snad jen série náhrobních destiček. Ostatní tvary takovéto vyznění svými prostorovými možnostmi vlastně ani neumožňují. Černofigurové prothese celkově působí mnohem skromnějším dojmem. Heroická monumentalita je nahrazena rodinnou intimitou. Tato změna je zdá se alespoň částečně vyvolána impulzem z vnějšku, kterým jsou snahy o zákonné omezení nákladnosti pohřebních obřadů, které se měly odehrát nejprve za Solónu a později, což naznačují archeologické důkazy, kolem roku 530 př. n. l.

3. 3. 9. Ekfora (obr. 16, 17)

Dříve poměrně častý námět, ekfora, se v černofigurovém malířství téměř nevyskytuje. Jediné dva známé exempláře jsou si navíc velmi blízké. Obě ekfory se nacházejí na kantharech nalezených v etruské nekropoli ve Vulci, které byly vzhledem ke svému tvaru napodobujícím etruské vzory, identifikovány jako zboží speciálně určené k vývozu. Tyto okolnosti jsou v kontextu s ostatními nádobami zdobenými funerálními náměty v naprosté většině určenými pro domácí trh skutečně výjimečné¹¹⁸.

Na obou kantharech je zobrazeno pohřební procesí. Na prvním z nich je tělo zemřelého celé až po hlavu zabalené v plátně uložené na nízkých márách (obr. 16). Ty jsou vezeny na voze jednoduché konstrukce taženém koňmi nebo osli. Společně s vozem kráčí truchlící jak muži, tak ženy. Postavy včetně mužů jsou vyobrazeny s gestem pozvedání ruky k hlavě vyjadřujícím truchlení. Kromě truchlících jsou součástí scény také válečníci tančící v průvodu za vozem. Před procesím jsou pomocí jednoduché siluetové malby naznačeny stéla, stromky a dokonce malé zvíře, snad ježek.

Ekfora zobrazená na druhém z kantharů je mezi ostatními obdobnými scénami výjimečnou (obr. 17). Nebožtík na něm není vezen na voze, ale nesen na ramenou mužských postav, na

¹¹⁷ BOARDMAN, s. 56; SHAPIRO, s. 637

¹¹⁸ BOARDMAN, s. 53; SHAPIRO, s. 633

jejichž postoji je patrná tíha neseného břemene. V průvodu za nosiči kráčí dvě ženy a jeden muž, mezi nimi se ale také nachází jezdec na koni nesoucí kopí.

3. 3. 10. Scény s vyobrazením hrobů (obr. 18, 19)

Po polovině šestého století př. n. l. je možné se setkat také s jedním novým typem scén, který se v červenofigurové tvorbě stane dominantním funerálním námětem. Tímto typem jsou scény u hrobů. V černofigurové produkci se vyskytují pouze ojediněle. Z různorodého počtu tvarů keramiky, na nichž se zobrazení hrobů nacházejí, nelze žádný označit za jasně dominující. Nejčastěji jsou však mezi nimi zastoupeny lútrofory a lékythy¹¹⁹. Častý výskyt na druhém z obou tvarů snad lze chápat jako předznamenání pozdějšího rozmachu výroby funerálně zdobených lékythů. Černofigurové exempláře ale na rozdíl od pozdějších kusů téměř nepoužívají bílý podklad. Ten byl na konci šestého století př. n. l. sice již znám a používán, nikoli ale ve spojení s pohřebními motivy¹²⁰. K tomu dochází až se začátkem éry tzv. „bílých lékythů“ v klasickém období, z nichž některé rané kusy jsou vyzdobeny černofigurovou malbou.

Samotná hrobka bývá velmi často vyobrazena jako mohyla. Ta bývá jen jednoduše naznačena jako černá silueta. Výjimku tvoří mohyla vyobrazená na krku lútroforu od Malíře Sapfo (obr. 18). Na jejím vrcholu totiž stojí lútroforos, což dokládá, že byly v archaickém období používány jako náhrobní monumenty. Společně s mohylami se často objevují ptáci, kteří mohou sedět na jejich vrcholu. Kromě mohyl se v mnohem menší míře objevují stély, které bývají spíše jednoduché. Zvláště pozoruhodným kusem je v tomto kontextu hydrie připisovaná převážně červenofigurovému Eucharidovu malíři (obr. 19). Zobrazuje totiž stélu, jejíž vrcholová partie je zdobena sochou sedící sfingy. Jde tedy o vzácné vyobrazení běžně používaného typu náhrobku¹²¹. Zajímavé ale je, že toto vyobrazení je znatelně mladší než datum výroby posledních kusů těchto stél¹²². Počty a typy postav u hrobů nejsou nijak ustálené, nalezneme mezi nimi hlavně bojovníky, truchlící muže i ženy podobné těm, kteří jsou známi i z ostatních funerálních scén.

3. 3. 11. Ostatní scény (obr. 20, 21, 22, 13)

Posledním z často se objevujících pohřebních témat jsou samostatně zobrazování truchlící. Podobně jako dříve takovéto scény slouží hlavně jako doplňující výjevy pro ostatní funerální náměty. S tím souvisí i to, na jakých tvarech je možné se s truchlícími setkat. Jsou

¹¹⁹ *Beazley Archive Extensible Database*. URL <<http://www.beazley.ox.ac.uk/xdp/ASP/default.asp>>, 25. 6. 2011

¹²⁰ KURTZ, s. 9 – 12

¹²¹ *Beazley Archive Extensible Database*. URL <<http://www.beazley.ox.ac.uk/xdp/ASP/default.asp>>, 25. 6. 2011

¹²² viz. s. 20

jimi hlavně lútrofory a série náhrobních destiček. Samostatně bez dalších funerálních scén se truchlící vyskytují, ale pouze vzácně. Co se týče vyobrazení a uspořádání jednotlivých postav, nejčastěji se vyskytují uspořádané průvody stejných nebo velmi podobných postav, které ve svém uspořádání (zvláště na starších kusech) působí až rytmickým dojmem (obr. 20).

Jak již bylo zmíněno, kromě námětů, které se objevují ve větším množství, se v černofigurovém malířství vyskytují také takové, jež jsou známy pouze v jednom nebo několika málo exemplářích. Takovéto neobvyklé náměty se často vyskytují v tvorbě jednoho z výše zmiňovaných malířů, Malíře Sapfo. Hned dvakrát vyobrazil Malíř Sapfo v malířství jinak neznámé okamžiky v průběhu pohřbu. První z nich je navíc vyobrazen na amfoře s držadlem přes ústí, typu keramiky, jenž je sám o sobě vzácným (obr. 21). Na této amfoře je zpodobněno ukládání zemřelého do rakve. Hlavnímu ději jsou, jak je u pohřebních scén obvyklé, přítomni i další účastníci. V tomto případě někteří z nich nesou předměty, snad sloužící jako milodary. V horní části výjevu je vyobrazena řada zavěšených předmětů. To by naznačovalo, že se scéna odehrává uvnitř domu¹²³. Rakev s nebožtíkem, tentokrát již uzavřená, je zobrazena na již výše zmíněném lútroforu s mohylou završenou lútroforem (obr. 22). Tento výjev ukazuje součást pohřbu následující po *ekfoře*, ukládání rakve do hrobu. Ornamenty zdobená schrána je zde dvěma muži stojícími nad pohřební jámou spouštěna do pohřební jámy, v níž stojí další dva muži, kteří ji ze spodu podpírají. Třetí námět od Malíře Sapfo, který si zaslouží speciální pozornost, je výjev patřící již do světa mytologického. Nachází se na lékythu, a zobrazuje *psychostasii*, tedy vážení duší na vahách (obr. 23). Vykonavatelem vážení je průvodce duší do podsvětí Hermés. Nejen zobrazení duší jako malých siluet s křídélky, ale i scéna jako taková, připomene pozdější vyobrazení cesty duše do podsvětí.

Podobně jako tomu bylo u geometrického malířství, i v černofigurovém malířství se lze setkat se scénami, které nezobrazují pohřební téma přímo, ale i tak s ním úzce souvisí. Udržuje se starý zvyk přiřazovat funerálním scénám výjevy, které lze interpretovat jako pohřební hry. V této době nejčastěji zobrazované jako závody vozů. Ty je možné nalézt jednak na pohřebních destičkách tak i na lútroforech, jako například na již zmiňovaném kusu od Malíře Sapfo¹²⁴. Speciální skupinu mezi scénami s funerálním kontextem pak tvoří některé výjevy ze série pohřebních destiček. Sem patří například scény s vozy připravenými na ekforu nebo Exekiovo shromáždění žen (obr. 14).

¹²³ SHAPIRO, s. 634

¹²⁴ BOARDMAN, s. 57

3. 3. 12. Shrnutí

Ve vývoji pohřebních scén v černofigurovém malířství lze sledovat dvě hlavní tendence. První z nich, která se uplatňuje hlavně ve starším období, je tradičnost scén, jež si uchovávají mnohé jednotlivé náměty i jejich bližší charakteristiky z minulosti. Tato tradičnost je v případě témat týkajících se smrti a pohřbívání poměrně pochopitelná. Jediná významnější novota, se kterou je možné se ze začátku setkat, je používání pohřebních destiček, které však především umožnily, aby mohla být zachována velikost a monumentalita scén prothesí. Kromě tradičnosti, je druhým hlavním jevem ovlivňujícím pohřební scény tendence ke změně. Ta se projevuje ve větší míře až po polovině šestého století př. n. l. Zcela jistě byla alespoň z části projevem vnějších zákonných zásahů do pravidel attického pohřbívání, jako je tomu například v případě přechodu od sérií destiček k jednotlivým kusům. Původ některých změn je ale snad možné vidět také v samotné době. Druhá polovina šestého století př. n. l., zvláště pak její poslední desetiletí, byla obdobím, které ve vázovém malířství velmi přálo nejruznějším experimentům a novotám, jak po stránce formální, tak i obsahové. Období černofigurové malby je z hlediska funerálních námětů dobou, která částečně obnovila jejich dřívější rozkvet, a úspěšně navázala na geometrickou i pozdější tradici. Zároveň se ale také jedná o dobu, ve které je možné sledovat prázáklad a první náznaky toho, jak bude zobrazování pohřebních námětů vypadat v době jejich snad největšího rozvoje vůbec, v období attické červenofigurové malby pátého století př. n. l.

3. 4. Attická červená figura

3. 4. 1. Červenofigurové malířství

V poslední čtvrtině šestého století př. n. l. se možnosti černofigurové techniky zdály být vyčerpané. To bylo také jedním z hlavních impulzů, který vedl v této době k řadě malířských experimentů. Mezi výsledky těchto pokusů patří mimo jiné počátek používání bílého podkladu¹²⁵, techniky mnohem později používané na níže popisovaných bílých lékytech, tzv. Sixovy techniky, která využívá k vytvoření požadované výzdoby odškrabávání černého potahu z povrchu nádoby¹²⁶. Výsledná podoba malby, tak jak je dosažitelná pomocí druhého ze zmiňovaných postupů, se téměř shoduje s tou, která vznikne při použití nejvýznamnějšího výtvarného výsledku této experimentální doby, červenofigurové malby.

¹²⁵ KURTZ, s. 9 – 12

¹²⁶ ABFV, s. 178

Ta, jak již bylo zmíněno, vzniká okolo roku 530 př. n. l., a již velmi brzy poté se stává dominantní technikou výzdoby malované keramiky v Attice. Attická produkce zaznamenala velký úspěch nejen doma, ale i ve zbytku řeckého světa, kde si uchovala téměř sto let trvajícím monopolní postavení, které bylo přerušeno až v poslední třetině pátého století př. n. l. hrnčíři a malíři z Velkého Řecka. Používání červenofigurové malby se v Attice udrželo až do konce čtvrtého století př. n. l. O něco později se tato technika udržela u jihoitalských pokračovatelů attických malířů¹²⁷.

V porovnání s černofigurovou malbou jde, zjednodušeně řečeno, pouze o obrácenou techniku, kde jsou postavy provedené v barvě hnědého nebo červeného podkladu, zatímco pozadí je černé. Tato změna, však znamenala zásadní posun v možnostech rozvoje stylu malby. Červenofigurová malba poskytuje mnohem lepší možnosti práce s vnitřními detaily zobrazovaných objektů, které již nejsou vyškrabávané, ale malované, což umožnilo například realističtější zobrazení postav. Celkově poskytla červená figura umělcům prostor pro další rozvoj jejich umění, který již nenacházeli v černofigurové technice. Co se týče dalších barev mimo základní černo červené schéma, těch bylo v červenofigurové produkci užíváno méně často, než dříve. Patří mezi ně hlavně bílá, již bylo užíváno pro zvýraznění vlasů a vousů starců. Další barvy se dostávají „ke slovu“ až v pozdějších fázích produkce od posledních desetiletí pátého století př. n. l. Za zmínku také jistě stojí i vzácné pokusy se stínováním, které se taktéž objevují na konci pátého století př. n. l.¹²⁸.

3. 4. 2. Funerální scény a jejich malíři

Množství funerálních námětů na červenofigurových vázách je vzhledem k jejich celkovému počtu velmi malé. To je možné zčásti vysvětlit jejich koexistencí v jiné malířské produkci. Na konci šestého století př. n. l. a na začátku pátého století př. n. l. jsou funerální náměty stále produkovány v černofigurové malbě, která mohla být pro tuto tematiku preferována z důvodu tradičnosti tématu. Navíc také dožívají dříve populární náhrobní destičky, z nichž nejmladší jsou spojovány dokonce s Kleofradovým malířem, který je jinak představitelem až třetí generace červenofigurových malířů¹²⁹. Po konečném vymizení černofigurové techniky se pak pohřební náměty přesouvají do jiné právě vznikající produkce. Tou je produkce tzv. bílých lékythů, jimž se bude podrobně věnovat další kapitola. Ty již pohřební náměty z červenofigurové malby zcela vytlačily. A pohřební náměty se do attického

¹²⁷ ARFVAP, s. 7 – 8

¹²⁸ ARFVAP, s. 11 – 15

¹²⁹ BOARDMAN, s. 62

červenofigurového malířství nevracejí ani ve čtvrtém století př. n. l. po konci produkce bílých lékythů.

Tu část funerálních námětů, které jsou provedeny v červenofigurové technice, tvoří téměř výhradně prothesis¹³⁰ a řady truchlících, které se navíc až na výjimky nacházejí na lútroforech¹³¹. Výjimečně se vyskytují scény s hroby. Mezi malíři je také velmi složité najít jakoukoli osobnost, která by se byť jen z části na červenofigurové funerální náměty specializovala. Jediným u koho je možné nalézt alespoň náznak takovéto přičylnosti je právě zmíněný Kleofradův malíř, který vyzdobil nejméně dva funerální lútrofory¹³².

3. 4. 3. Pohřební lútrofory (obr. 24)

Podoba těchto pohřebních lútroforů je poměrně uniformní. Hlavní scénou je vždy prothesis. Zemřelými jsou převážně mladíci a dívky, které mohou být zobrazeny s korunou. To koresponduje se zvykem klást lútrofory na hroby svobodných. Uložení zemřelého věrně následuje dřívější zobrazení stejně jako samotné máry, na kterých nebožtík leží. Počet truchlících stojících bezprostředně u már se ve srovnání s některými nahuštěnými černofigurovými prothesemi zmenšil. Nyní se jejich počet pohybuje zhruba okolo čtyř postav. Těmi jsou stále převážně ženy. Na červenofigurových zobrazeních je jejich truchlení kromě gest naznačováno také délkou jejich vlasů, které jsou na znamení smutku ostříhány nakrátko. Samotná prothesis je po obou stranách rozšířena postavami přicházejícími uctít zemřelého. Mezi nimi je možné nalézt řady truchlících žen, muže s jednou rukou zdviženou v pozdravném gestu nebo jezce na koních.

Centrální scénu doprovázejí další doplňující scény. Figurálně je vždy vyzdoben krk nádoby. Na něm jsou zobrazovány řady truchlících, nejčastěji žen. Z louvreského lútroforu od Kleofradova malíře je dokonce známá žena nesoucí lútroforos (obr. 24). Méně častou variantou doplňující výzdoby je figurální pás u nohy nádoby. Například na již zmíněném kusu z Louvru jsou zobrazeni jezdcí s kopími. Co však na této konkrétní scéně zaujme nejvíce je to, že je provedena černofigurovou malbou (obr. 24).

3. 4. 4. Shrnutí

Funerální náměty v červenofigurové produkci rozhodně nepatřily k předním tématům, a když se již objevují, jde téměř výlučně o velmi úzce vymezenou produkci. To však neznamená, že by období červené figury bylo dobou jejich úbytku. Ba naopak, páté a čtvrté století př. n. l. je z hlediska kvantity dokonce dobou jejich největšího rozvoje, avšak ne

¹³⁰ ARFVAP, s. 221

¹³¹ Beazley Archive Extensible Database. URL <<http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>>, 3. 7. 2011

¹³² Beazley Archive Extensible Database. URL <<http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>>, 3. 7. 2011

v attické červenofigurové malbě, ale na bílých lékytech a v jihoitalské produkci, kterými se zabývají následující dvě kapitoly.

3. 5. Bílé lékythy

3. 5. 1. Dějiny a technika malby bílých lékythů

Jak již bylo zmíněno výše, technika bílého podkladu byla v Attice vynalezena již v šestém století př. n. l.¹³³. Dlouho však byla používána pouze příležitostně na nejrůznějších tvarech keramiky, mezi které patřily i některé z pozdních černofigurových lékythů. Právě ty jsou prvním stupněm ve vývoji bílých lékythů. V první polovině pátého století př. n. l. postupně začíná být na lékytech s bílým podkladem místo černofigurové malby malba obrysová, nejprve prováděná černou od druhé čtvrtiny století okrovou barvou. Společně s tím se postupně prosazují pohřební náměty jako hlavní téma jejich výzdoby. Od poloviny století se potom jako poslední výrazný krok ve vývoji bílých lékythů odděluje jejich produkce od ostatní červenofigurové. Bílé lékythy jsou vyráběny ve specializovaných dílnách a rovněž zdobeny specializovanými malíři. Vrcholným obdobím jejich výroby je celá druhá polovina pátého století př. n. l., ze kterého se dochovalo skutečně obrovské množství lékythů, z nichž některé byly dokonce vyváženy, například na Sicílii a do jižní Itálie. Produkce končí náhle kolem roku 400 př. n. l.¹³⁴.

Hlavním znakem této skupiny nádob, jak již jejich název napovídá, je bílý povrch. Ten je nanášen přímo na hliněné tělo nádoby. Inspirace pro něj pochází patrně z velkých maleb na dřevo a stěny¹³⁵. Krk i noha jsou zdobeny v tradičním černo červeném barevném schématu. Plece mohou být zdobeny různou technikou. Zdobené bývají florálním ornamentem, který je specifický jak pro jednotlivé dílny, tak i malíře¹³⁶. Vlastní scény jsou na lékytech malovány v dřívějším období černofigurově, později obrysovou malbou. K obrysové malbě se postupně přidává i použití polychromie (obr. 35). Z velkého počtu používaných barev jsou nejčastější různé odstíny okrové a hnědé. Mezi dalšími jsou i žlutá a červená, ale dokonce i zelená a modrá, které jinak z váz nejsou známé. Styl maleb nejprve sleduje obecný vývoj černo i červenofigurové malby. V posledních desetiletích pátého století př. n. l. se ale vyvíjí styl, který je specifický právě pro bílé lékythy¹³⁷. Neobvyklou inovací ze samého konce jejich

¹³³ KURTZ, s. 9 – 12

¹³⁴ ARFVCP, s. 129 – 130; BEAZLEY s. 1 – 4

¹³⁵ BEAZLEY s. 1 – 4

¹³⁶ podrobněji: KURTZ: *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*

¹³⁷ ARFVCP, s. 129 – 130; BEAZLEY s. 1 – 4

produkce je použití stínované malby na pěti kusech velkých lékythů (obr. 31). To je považováno za snahu vyrovnat se novými požadavky trhu. Ta se však minula účinkem¹³⁸.

3. 5. 2. Funerální scény a jejich malíři

Ač se na bílých lékythech vyskytují i různé jiné náměty, naprostá většina na nich zobrazených scén je ale funerálních. Vůbec nejčastějším námětem jsou scény s hroby (obr. 25, 26, 27, 28, 29). Ten je na těchto scénách centrálním motivem. Jednoduchou kompozici mohou dotvářet až tři kolem se nalézající postavy. Toto téma má svůj předobraz už na některých černofigurových vázách. Dalším námětem dobře známým z dřívější doby je prothesis (obr. 30, 31). Ve větším množství se na bílých lékythech poprvé objevují scény inspirované mytologií smrti. Na nich bývají zobrazeni zemřelí ve společnosti božstev spojovaných s přechodem do podsvětí. Těmi jsou, převozník Charón (obr. 32), Hermés *psychopompos* (obr. 32, 33) a bratři Thanatos a Hypnos (obr. 34). Do souvislosti s pohřební tematikou jsou dávány i některé jiné figurální scény, které lze na bílých lékythech nalézt.

Vzhledem k velkému počtu dochovaných bílých lékythů lze konstatovat, že jejich produkce byla skutečně masivní. Škála kvality maleb, které je zdobí, je velmi široká. Kvalitní práce však představují podstatnou část jejich počtu¹³⁹. Vzhledem k oddělení jejich výroby od ostatní hrncářské produkce nepřekvapí, že byla rozpoznána celá řada malířů specialistů zdobících pouze bílé lékythy. První malíři, kteří se jim věnovali ve větším množství, se současně věnovali i běžné červenofigurové produkci. Mezi tyto umělce patří hlavně tři jména, Malíř Achillea, Malíř fiály a Sabouroffský malíř. První z nich, Malíř Achillea (obr. 27, 36), je považován za jednoho z nejlepších červenofigurových malířů vůbec. Jeho malby na bílých lékythech nijak nezaostávají za známější částí jeho produkce. Je považován za muže, který svou prací završil vývoj jejich formy a inicioval tak zlatou éru bílých lékythů. Na jeho lékythech se nejčastěji objevují scény s ženami, později i scény s hroby¹⁴⁰. Jeho žákem byl Malíř fiály (obr. 29, 33), který ve své práci často používal bílý podklad i na jiných tvarech než jen na lékythech. Těch se z jeho ruky dochovalo celkem pět. Z nich zaujme hlavně jeden, jenž zobrazuje Herma čekajícího na zemřelou u jejího hrobu (obr. 33), scénu jinak velmi neobvyklou¹⁴¹. Kolegu těchto malířů, který se na lékythy soustředil téměř výlučně, je Sabouroffský malíř (obr. 30, 32). Do jeho repertoáru kromě častých scén s hroby patřila také prothesis nebo vůbec poprvé postava převozníka Charóna (obr. 32)¹⁴². Mezi další významné

¹³⁸ KURTZ, s. 68 – 73

¹³⁹ BEAZLEY, s. 1

¹⁴⁰ BEAZLEY, s. 14 – 16; OAKLEY, *The Achilles Painter*, s. 61 – 70

¹⁴¹ OAKLEY, *The Phiale Painter*, s. 42 – 43

¹⁴² BEAZLEY, s. 16 – 17

umělce patří Bosanquetův malíř (obr. 25), Malíř Thanata (obr. 26, 34). Z pozdních malířů bílých lékythů jsou nejvýznamnější Malíř ptáka, Malíř žen a Malíř rákosí, kolem nějž byla navíc soustředěna celá řada méně významných umělců označovaná jako Skupina R (obr. 28)¹⁴³.

3. 5. 3. Scény s hrobem – náhrobky (obr. 25, 26, 27, 28, 29)

Nejčastějším námětem na bílých lékythech jsou scény s hrobem. Vzhledem k jejich velkému množství se nelze divit, že jsou poměrně variabilní. Základním prvkem vyskytujícím se ve všech případech je pochopitelně hrob. Ten je většinou umístěn v centrální kompozici výjevu na protější straně nádoby než její ucho. Ještě většího zvýraznění může být dosaženo použitím čistší bílé na hrob než pro zbytek podkladu malby. Podoba náhrobku na vázách je velmi různorodá. Na nejstarších kusech a menších vázách se často vyskytuje jako štíhlá stéla s trojúhelníkovitým zakončením, kde může být naznačena malovaná výzdoba v podobě palmety (obr. 25). Ta může v některých případech tvořit vrchol stély i sama o sobě. Tento případ se shoduje s reálnými pohřebními stélami používanými v archaické době zhruba od roku 530 př. n. l.¹⁴⁴. Druhou častou možností je o něco širší stéla s rovným zakončením (obr. 26), které je často zdobeno vejcovcem. Další variantou je náhrobek v podobě štíhlého sloupku nebo pilíře, které mohou být zdobeny naznačeným reliéfem nebo malbou. Překvapivou formou hrobu na malbách jsou stély zakončené tympanonem (obr. 27, 28). Tato forma objevující se v pozdní produkci předznamenává období rozmachu náhrobního sochařství ve čtvrtém století př. n. l. Podobné jsou v tomto ohledu i malby vyobrazující použití kamenných nádob jako náhrobků. Těmi jsou lékythy nebo lútrofory (obr. 29)¹⁴⁵. Další architektonické prvky se vyskytují s různými výše popsanými typy náhrobků. Prvním takovýmto prvkem jsou kamenné stupně tvořící podstavec pod náhrobkem (obr. 25, 26, 27). Těch je nejčastěji od dvou do čtyř. Kromě podstavců jsou na některých vázách v kombinaci s kamenným náhrobkem vyobrazeny i mohyly (obr. 29). Ty bývají jednoduše naznačeny pomocí oválné linie¹⁴⁶.

Náhrobky na bílých lékythech nejsou zobrazovány holé. Často je zdobí celá řada dalších předmětů. Přímo na náhrobní stélu a její případný podstavec bývají zavěšeny různé stuhy a věnce (obr. 25, 27). Na stélách s plochým vrcholem mohou být postaveny velké nádoby. Další menší nádoby, ale i jiné předměty, často jen naznačené siluetou, stávají u paty

¹⁴³ ARFVCP, s. 132 – 133

¹⁴⁴ viz s. 20

¹⁴⁵ viz s. 23

¹⁴⁶ FAIRBANKS, s. 349 – 351

stély. Jsou to dary přinášené k hrobu. Nejčastěji je možné mezi nimi rozeznat lékythy (obr. 25). Mezi další patří i takové, které umožňují rozpoznat pohlaví pohřbeného. Například vojenská helma naznačuje, že pohřeb je mužský, zatímco koš kalathos ženský. Mezi dalšími zobrazovanými obětinami jsou i jídlo, hlavně vejce a ovocné plody (obr. 25 dole), toaletní potřeby nebo i další typy nádob jako oinochoe nebo alabastra¹⁴⁷.

3. 5. 4. Scény s hroby – postavy a jejich interpretace (obr. 25, 26, 27, 28, 29)

Kromě samotných hrobů jsou dalším důležitým prvkem těchto scén postavy kolem nich. V zásadě je možné jejich rozdělení podle míry jejich interakce s hrobem, a to na ty, které s ním interagují, a ty, které ne. Mezi postavami, které jednají v nějaké souvislosti s náhrobkem, převažují ženy. Ty nejčastěji v koších nebo skříňkách přinášejí stejné obětiny, jaké jsou vyobrazovány u hrobů (obr. 25, 27). Jiné postavy u hrobů truchlí (obr. 29). Některé z nich dokonce sedí na stupíncích před hrobem. Postavy svůj zármutek jako na dřívějších zobrazeních vyjadřují hlavně gesty nebo sklopením hlavy. Poprvé se ale v několika málo případech vyskytují ženy otírající si slzy z tváře. Z dalších postav, které s hrobem neinteragují, jsou častější jednotlivé postavy vedle hrobu. Mezi nimi převažují stojící mužské postavy. Často jsou to mladí bojovníci (obr. 25). Jiné postavy, hlavně ženy, u hrobu sedí. Společně s těmito jednotlivými postavami se často u hrobů vyskytují i truchlící. Ti však vždy svou pozornost věnují hrobu, nikoli u něj stojící postavě. Méně často se před hroby dokonce odehrávají celé scény zdánlivě s hrobem nijak nesouvisející. To jsou například scény odchodu válečníka nebo i takové zvláštnosti jako lov na králíka od Malíře Thanata (obr. 26), ale také další scény z běžného života. Tyto případy mnohdy na první pohled působí velmi zvláště a nesourodě¹⁴⁸.

Zajímavou interpretaci pro postavy svými akcemi ignorující vedle nich stojící hrob nabízí J. D. Beazley. Ten jednotlivé postavy u hrobů interpretuje jako zobrazení pohřbeného. Větší scény, v jejichž pozadí se hrob nachází, poté podle něj přítomností náhrobku pozměňují svůj význam. Hrob slouží jako symbol smrti. Například scéna odchodu bojovníka zobrazená před hrobem tedy symbolizuje bojovníkovu smrt¹⁴⁹.

3. 5. 5. Prothesis (Obr. 30, 31)

Velmi malou skupinu z celkového počtu scén z bílých lékythů tvoří zobrazení prothese. Přímoú inspirací pro zobrazování tohoto tématu, které se objevuje na bílých lékytech až po polovině pátého století př. n. l., jsou dřívější prothese z červenofigurových

¹⁴⁷ FAIRBANKS, s. 349 – 351; 353 – 355; ARFVCP, s. 131

¹⁴⁸ BEAZLEY, s. 9 – 12; FAIRBANKS, s. 351 – 353

¹⁴⁹ BEAZLEY, s. 9 – 12

lútroforů. Kompozice těchto výjevů je podobně jako na lútroforech poměrně jednoduchá. Samotný zemřelý je zobrazován podle dřívější tradice. Posun je ale znát ve vyobrazení már, které bývají na bílých lékythech jednodušší a méně zdobné. Nad zemřelým stojí postavy truchlících. Nejčastěji jsou tři. Lze také pozorovat, že jejich rozestavení a akce se na jednotlivých výjevech velmi často řídí podle shodného schématu. V něm jedna z postav, ať již jde o muže nebo ženu, stojí napravo za hlavou nebožtíka a truchlí. Druhá z postav stojí za márami zhruba v jejich polovině a sklání se k zemřelému, někdy k němu i natahuje ruku. Třetí truchlící postava se nachází na levé straně már. Dobrý příklad prothese řídící se podle tohoto schématu je výjev na jednom z lékythů Sabouroffského malíře v Britském muzeu v Londýně (obr. 30)¹⁵⁰.

3. 5. 6. Božstva ve funerálních scénách (obr. 32, 33, 34)

Dalším tematickým okruhem jsou scény zobrazující božstva spojená se smrtí. Z nich je nejčastěji zobrazován Charón (obr. 32). Podsvětní převozník na výjevech z bílých lékythů čeká u břehu řeky Styx na své pasažéry. Na rozdíl od jiných božstev je zobrazen jako téměř obyčejně vypadající muž, snad typický převozník své doby, s hustým plnovousem, často s čapkou na hlavě a v jednoduchém oděvu. Nad celou scénou s čekajícím Charónem často poletují malé, jen siluetou naznačené okřídlené duše. Někdy je zobrazen čekající sám, jindy k němu již přichází duše. Ta je v mnoha případech doprovázena Hermem¹⁵¹.

Hermés (obr. 32, 33) se zde vyskytuje jako *psychopompos*, průvodce duší. Zobrazen je jako muž středního věku, poutník v himatiu s plnovousem, s pokrývkou hlavy. Tou může být mimo jiné, jak špičatý pilos ale také široký petasos (obr. 32). Jako Hermés je identifikován v několika případech svými okřídlenými sandály, mnohem častěji je ale jeho atributem *kerykeion* (*caduceus*), poselská hůl. Ve vztahu k zemřelým vystupuje jako přívětivý průvodce, ochotně svým svěřencům ukazuje cestu a přivádí je od hrobu až Charónově loďce. V jednom již výše zmíněném případě (obr. 33) dokonce trpělivě čeká na jednu ze svých chráněnek, až ta si upraví svůj šat. Tím je stejně jako u dalších zemřelých doprovázených Hermem dlouhý plášť, který halí celou postavu a chrání zemřelého na jeho nelehké cestě¹⁵².

Posledními božstvy spojovanými se smrtí zobrazovanými na bílých lékythech jsou Thanatos a Hypnos (obr. 34). Tito okřídlení bohové bývají vždy vyobrazeni, jak nesou tělo zemřelého. Buďto odnášejí mrtvého bojovníka z pole, nebo ukládají zemřelého k jeho

¹⁵⁰ *Beazley Archive Extensible Database*. URL <<http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>>, 11. 7. 2011

¹⁵¹ BEAZLEY, s. 7; FAIRBANKS, s. 347 – 348

¹⁵² BEAZLEY, s. 7; FAIRBANKS, s. 347 – 348

hrobu¹⁵³. Scény s Tanathem a Hypnem na bílých lékythech mají svou předlohu v malbách, které zobrazují smrt Sarpedonta před Trójou a jež jsou přímo inspirovány popisem této události v Iliadě¹⁵⁴.

3. 5. 7. Ostatní funerální scény na bílých lékythech (obr. 35, 36)

Za scény mající funerální obsah jsou často označovány i takové, u kterých to není na první pohled zřejmé. Jedná se hlavně o různé výjevy, ve kterých jsou zobrazovány ženy. Většinou se jedná o dvojici, kde obě postavy stojí (obr. 35) nebo jedna sedí a druhá stojí před ní (obr. 36). Tyto ženy, hlavně stojící postavy, často drží v ruce nejrůznější předměty. Nejčastěji se jedná o skříňky nebo koše s obětinami, podobné jaké jsou přinášeny na scénách s hroby. Je ale také znám případ kdy jedna žena podává druhé malé dítě (obr. 36). Další předměty bývají také zavěšeny v okolí postav, což pravděpodobně znamená, že výjev je míněn jako odehrávající se uvnitř domu (obr. 36).

Interpretace těchto scén není zcela jasná. Přítomnost pohřební tematiky se zdá být jasná přinejmenším v případech, kde jsou zobrazeny typické obětiny přinášené k hrobům. Prvním možným vysvětlením jsou přípravy na cestu k hrobu ještě v domácnosti truchlících. Jinou možností, která se nabízí hlavně v případě scén se sedící postavou, je paralela s reliéfními výjevy ze stél. V takovém případě by sedící postava byla zemřelou a druhá by ji přicházela uctít¹⁵⁵.

3. 5. 8. Shrnutí

Produkce bílých lékythů zdobených téměř výhradně funerálními motivy hlavně v druhé polovině pátého století př. n. l. dosahuje skutečně velkých počtů. Malíři, kteří pohřební výjevy na bílých lékythech vytvářeli, často hledali inspiraci pro své malby ve starším vázovém malířství. Někdy, jako v případě prothese, námět pouze převzali, aniž by ten zaznamenal nějakou větší změnu. V případě scén s hroby pouze využili první pokusy, které v tomto tématu učinili jejich předchůdci, jako základ pro svou tvorbu a dokázali tento námět umně rozvinout. Scény s hroby se s érou bílých lékythů stávají jasně nejpopulárnějším pohřebním námětem v attickém vázovém malířství. Rovněž jsou inspirací pro jihoitalské umělce, kteří v jejich tradici pokračovali a dál ji rozvíjeli. Kromě převzatých starších námětů je ale možné se též setkat se zcela novými motivy. Mezi nimi určitě zaujmou například scény zobrazující cestu do podsvětí za doprovodu Herma a Charóna. Éra bílých lékythů byla dobou snad největšího rozvoje pohřebních námětů, o to více překvapí jejich náhlé vymizení na konci

¹⁵³ BEAZLEY, s. 7; FAIRBANKS, s. 346 – 347

¹⁵⁴ HOMÉROS, zpěv 23., v. 257 – 897

¹⁵⁵ BEAZLEY, s. 8 – 9; FAIRBANKS, s. 341 – 345

pátého století př. n. l. společně s bílými lékythy. V souvislosti s tímto koncem je zajímavé si opět povšimnout jedněch z nejmladších bílých lékythů, a to pěti velkých kusů zdobených stínovanou malbou. Na čtyřech z nich je zobrazen výjev s hrobem. Na pátém kusu byla zobrazena prothesis (obr. 31)¹⁵⁶. Působí téměř symbolicky, že stejný námět, který v osmém století př. n. l. dějiny pohřebních námětů na attické keramice otevíral, je také uzavírá.

3. 6. Jihoitalská červená figura

3. 6. 1. Jihoitalské červenofigurové malířství

Attická červenofigurová keramika našla svá odbytíště v četných oblastech antického Středomoří a dokonce v Černomoří. Nikde jinde než v tzv. Velkém Řecku však nedošlo k tomu, že by na základě poptávky po červenofigurové keramice započala místní produkce v takovém množství a zároveň uplatňující svébytný lokální styl, který ve čtvrtém století př. n. l. v leccem překonal i attické vázové malířství. Počátky červenofigurového malířství v jižní Itálii sahají do poslední třetiny pátého století př. n. l. Nejstarší červenofigurově zdobená keramika ve Velkém Řecku je ještě velmi blízká svým attickým vzorům. Na její produkci se jistě podíleli i attičtí emigranti. Centry výroby této rané produkce jsou hlavně Apulie a Lukánie¹⁵⁷. Až po roce 400 př. n. l. se výroba šíří i do dalších oblastí a ve stylu výzdoby se začínají uplatňovat specificky jihoitalské tendence. Svého zenitu dosahuje jihoitalská produkce kolem roku 350 př. n. l. Ke konci jihoitalského vázového malířství dochází až s přelomem staletí, někde se produkce udržuje i krátce po roce 300 př. n. l.

Rozprostření červenofigurové produkce po mnohem větším území než tomu bylo v Attice, umožnilo vznik jednotlivých místních škol, které se od sebe odlišují dobou trvání, stylem, ale také sortimentem tvarů keramiky a námětů na nich. Nejstaršími z nich jsou škola lukánská a apulská vzniklé kolem roku 430 př. n. l., respektive 425 př. n. l. Obě školy se ve svých počátcích vzájemně značně ovlivňovaly¹⁵⁸. Apulská produkce je vůbec nejmasovější v celém jihoitalském vázovém malířství. Počty apulských váz značně převyšují produkci ostatní výrobních center. Apulské vázové malířství se pak zvláště ve své střední a pozdní fázi dá ještě rozdělit na tzv. prostý styl (*plain style*), který pracuje s jednoduššími kompozicemi a menším množstvím ornamentu, a tzv. zdobný styl (*ornate style*), jenž se naopak orientuje na monumentální kompozice často doplněné o bohatou ornamentální výzdobu¹⁵⁹. Další

¹⁵⁶ KURTZ, s. 68 – 73

¹⁵⁷ TRENDALL, s. 17 – 18

¹⁵⁸ TRENDALL, s. 17 – 30

¹⁵⁹ TRENDALL, s. 74

významným výrobním centrem je Sicílie. Zdejší produkce začíná bezprostředně po roce 400 př. n. l. V průběhu čtvrtého století př. n. l. pak dochází k migraci místních řemeslníků, kteří zakládají školu kampánskou a paestskou, jejichž produkce je ovlivněna nejen sicilskou školou, ale zvláště v poslední třetině století také z Apulie¹⁶⁰.

3. 6. 2. Funerální scény

Pohřební náměty se vůbec nevyskytují v produkci pátého století př. n. l., ale ani v prvních desetiletích čtvrtého století př. n. l. Ty se objevují až od druhé čtvrtiny století. Již dříve se však objevuje námět pozdějším pohřebním scénám velmi podobný, výjev zobrazující Oresta a Élektru u Agamemnónova hrobu. Oblastí, kde se v jihoitalském vázovém malířství funerální náměty pravděpodobně poprvé objevují, je Apulie. Svůj původ mají u těch apulských malířů, kteří se věnovali zdobnému stylu¹⁶¹. V apulské produkci je možné se setkat s vůbec největším množstvím pohřebních námětů ve Velkém Řecku. Pohřební tematika nabyla rychle na popularitě a dobou jejího největšího rozvoje je poslední třetina čtvrtého století př. n. l. První školou, která funerální náměty téměř okamžitě převzala, pokud zde nezačaly být zobrazovány současně, byla ta lukánská. Do dalších produkčních oblastí jižní Itálie, Kampánie a Paesta, se pohřební náměty šířily o něco později a v poměrně malém množství. Více se začaly uplatňovat až ke konci století v souvislosti s tehdejšími apulizujícími produkcemi. V sicilské škole pohřební náměty zobrazovány nejsou¹⁶².

Jednotlivé typy jihoitalských pohřebních námětů jsou v podstatě jen dva. Prvním z nich jsou scény s hroby. Ty jsou námětem drtivé většiny funerálních výjevů. Celou skupinu lze dále rozdělit podle typu zobrazeného náhrobku do čtyř podskupin. První nejpočetnější podskupinu tvoří scény s naisky (obr. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46). Dalšími třemi typy náhrobků jsou stély (obr. 45, 47), sloupky (obr. 48) a sochy (obr. 49). Poslední typ se objevuje jen výjimečně. Kromě scén s hroby jsou zobrazovány i výjevy, které čerpají z mytologie smrti, tedy scény zobrazující podsvětí (obr. 50)¹⁶³. Funerální obsah však nenesou jen výše zmíněné typy scén. Novým jevem objevujícím se v jihoitalském vázovém malířství je tzv. funerální symbolismus. Jihoitalští, zvláště apulští, umělci v rámci něj zobrazují scény, které nesou pohřební význam pouze přeneseně na základě náboženských představ vzcházejících mimo jiné z orfismu, tehdy v jižní Itálii velmi rozšířeného. Takovými scénami jsou například některé výjevy s Érotem, Afroditou nebo Dionýsem, ale také scény s tematikou svatební.

¹⁶⁰ TRENDALL, s. 29 – 30

¹⁶¹ TRENDALL, s. 78 – 79

¹⁶² TRENDALL, s. 266 – 268

¹⁶³ TRENDALL, s. 266 – 268

Těmito scénami se však tato práce podrobněji zabývat nebude. Podrobným studiem této problematiky v apulském prostředí se ve své práci zabývá H. R. W. Smith¹⁶⁴.

Sortiment tvarů keramiky, na nichž se pohřební tematika objevuje, je oproti attické produkci mnohem větší. Funerální náměty se v jižní Itálii vyskytují na celé řadě různých tvarů, přičemž na většině z nich se dosud neobjevovaly. Nejčastěji jsou zobrazovány na kratérech (obr. 44, 45, 46, 47, 49, 50), z nichž některé dosahují skutečně monumentálních rozměrů a zcela jistě nemohly sloužit svému původnímu účelu, tedy mísení vína. Kratéry s funerální výzdobou jsou typické zvláště pro apulskou produkci. Druhým, podobně častým tvarem, je hydrie (obr. 38, 39, 40, 41). Mezi dalšími méně častými tvary, na nichž je možné nalézt pohřební tematiku, jsou i amfory (obr. 42, 43, 48), lútrofory (obr. 37) a lékythy. V případě lékythů se však nejedná o stejný typ jako v Attice ale o tzv. nízké lékythy.

3. 6. 3. Malíři funerálních námětů

Z malířů, kteří se věnovali pohřebním motivům, jsou nejvýznamnější ti z Apulie. Jedním z průkopníků na poli funerální tematiky je jeden z předních umělců zdobného stylu, Malíř Iliupersidy (obr. 44, 45). Jeho zásadní inovací je propojení velkých kratérů s pohřebními scénami, které se od jeho doby stalo v Apulii velmi populárním¹⁶⁵. Z umělců patřících mezi následovníky Malíře Iliupersidy, se funerálnímu tématu věnovala celá řada osobností. Mezi nimi jsou mimo jiné Malíř Lykúrge (obr. 39)¹⁶⁶, Varreský malíř (obr. 38)¹⁶⁷ nebo Malíř metopy a Skupina metopy (obr. 37)¹⁶⁸. Pro pohřební výjevy si většinou vybírali větší vázy. Další významné malíře funerálních námětů lze nalézt v okolí jednoho z nejvýznamnějších apulských malířů vůbec, Malíře Dáreia. Jeden z jeho žáků, Malíř podsvětí (obr. 50), je pojmenován podle nejznámější nádoby zdobené tímto námětem¹⁶⁹. Z okolí Malíře Dáreia také pochází Malíř patery (obr. 46, 47), jenž byl specialistou na pohřební scény, které se objevují na většině jeho váz¹⁷⁰. Z umělců náležejících k nejpozdější generaci se funerálním námětům výrazněji věnoval například Malíř bílého saku¹⁷¹.

Jediná z ostatních produkcí, kde se funerální náměty prosazují ve stejné době jako v Apulii, je Lukánie. Do stejné doby jako práce Malíře Iliupersidy je datováno působení

¹⁶⁴ podrobněji: SMITH: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*

¹⁶⁵ TRENDALL, s. 79 – 80

¹⁶⁶ TRENDALL, s. 80 – 81

¹⁶⁷ TRENDALL, s. 83 – 84

¹⁶⁸ TRENDALL, s. 85

¹⁶⁹ TRENDALL, s. 90 – 91

¹⁷⁰ TRENDALL, s. 94 – 95

¹⁷¹ TRENDALL, s. 99 – 100

Roccanovského malíře¹⁷². Jeho žáci jsou již přímo ovlivněni apulskou produkcí. Mezi těmito pozdně lukánskými umělci se pohřebním námětům věnoval i nejvýznamnější z nich, Malíř Primato (obr. 40, 49)¹⁷³. V ostatních produkcích, kampánské a paestské, se pohřební náměty ve větším množství objevují v pozdním období silně ovlivněném apulskou školou. Z významnějších malířů jsou mezi nimi například kampánský malíř, Malíř CA (obr. 41)¹⁷⁴, Malíř APZ (obr. 42)¹⁷⁵ nebo Malíř libace (obr. 48)¹⁷⁶.

3. 6. 4. Scény s hroby – úvod (obr. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49)

Scény s hroby v základech své kompozice následují své attické předchůdce. Ústředním objektem výjevu je hrob, kolem něž se nacházejí nejrůznější postavy. Jihoitalští malíři však téma přizpůsobili svým postupům a ze scén, které na bílých lékythech mnohdy působí téměř komorním dojmem, vytvořili monumentální výjevy s mnoha postavami, které mohou být rozmístěny dokonce ve více řadách nad sebou. Mnohdy se také na jediné nádobě vyskytují hned dvě scény u hrobu. Nejčastější je kombinace scény s naiskem a scény se stélou¹⁷⁷.

3. 6. 5. Scény s hroby – naisky (obr. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46)

Jak již bylo zmíněno, v jihoitalském vázovém malířství jsou zobrazovány čtyři různé typy náhrobků. Prvním nejčastějším typem je naiskos. Ten byl populární hlavně mezi apulskými umělci, ale i jejich následovníky z jiných oblastí. Zda byly naisky na malbách inspirovány skutečnými stavbami, není jisté, je to však pravděpodobné. Přinejmenším v raném třetím století př. n. l. jsou takové stavby v Apulii velmi dobře doloženy¹⁷⁸. Naisky jsou zobrazovány jako jednoduché chrámové stavby. Samotné zobrazení může být poměrně jednoduché, jindy ale může zobrazovat i pozoruhodné architektonické detaily. Základnu naisku tvoří podstavec. Jeho výška je na jednotlivých výjevech proměnlivá, některé podstavce mohou být zdobené ornamentem (obr. 37, 38, 39, 43, 46). Za povšimnutí určitě stojí zobrazení triglyf-metopového vlysu (obr. 37, 44) typického hlavně na scénách od Malíře metopy a jeho nejbližších kolegů. Samotná cela naisku je tvořena buďto sloupky (obr. 37, 38), nebo krátkými stěnami (obr. 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46). Zadní strana bývá ponechána prázdná. Hlavičky sloupků bývají iónské. Stavba je zastřešena tympanonem, pod nímž jsou někdy

¹⁷² TRENDALL, s. 61 – 62

¹⁷³ TRENDALL, s. 62 – 63

¹⁷⁴ TRENDALL, s. 167 – 168

¹⁷⁵ TRENDALL, s. 170 – 171

¹⁷⁶ TRENDALL, s. 165 – 166

¹⁷⁷ TRENDALL, s. 266 – 268

¹⁷⁸ viz s. 25

zobrazeny trámy nesoucí konstrukci (obr. 37, 39, 40, 44, 46). Celý naiskos bývá pro zvýraznění proveden bílou barvou. U mnohých naisků se také objevuje snaha o postihnutí hloubky stavby¹⁷⁹.

Uvnitř naisku se u nejjednodušších zobrazení nachází pouze florální ornament nebo několik předmětů, například nádob nebo součástí zbroje (obr. 43). Ve většině naisků však stojí lidské figury. Ty bývají stejně jako samotná stavba bílé, čímž je naznačeno, že se jedná o sochy. Na nejstarších scénách se v naisku nachází jen jedna postava. Později to mohou být dvě i více postav. Nejvyšší známý počet je pět postav. Mezi nimi jsou jak muži, tak ženy. Mužské postavy jsou většinou mladíci. V naisku mohou sedět na stoličce nebo stát. Velmi často jsou zobrazeni jako bojovníci, někdy dokonce jako jezdci s vedle stojícím koněm (obr. 42). Ženy jsou nejčastěji zobrazovány s předměty denní potřeby, časté jsou výjevy se sedící ženou, k níž přichází služka (obr. 39). Ve volných prostorech u postav jsou někdy zobrazeny různé zavěšené předměty (37, 39, 41, 44, 46)¹⁸⁰.

3. 6. 6. Scény s hroby – stély, sloupky, sochy (obr. 45, 47, 48, 49)

Další formou náhrobku, již velmi dobře známou z attických lékythů, jsou stély. Ty se často objevují jako součást scén používaných jako revers k výjevům s naisky (obr. 45, 47). Podobně jako u naisků i u stél je detailnost a propracovanost velmi různorodá. Nejjednodušší stély jsou zobrazeny jako nízké sloupky. Ty se často objevují i na scénách, které jinak nejeví žádnou souvislost s pohřebním tématem. Ostatní stély bývají vysoké a štíhlé, většinou s rovným zakončením. Stávají na jednoduchém nízkém podstavci. Stejně jako naisky jsou zvýrazněny bílou barvou. Výzdobu stél nejčastěji tvoří stuhy nebo na jejich vrcholu stojící nádoby¹⁸¹.

Poslední dva typy náhrobků (obr. 48, 49) se objevují jen v malém počtu. Jen sloupky jsou častěji zobrazovány v Kampánii. Sloupky i sochy nejčastěji stojí na stupňovitém podstavci. V případě sloupků je zobrazována i jejich kanelura, hlavice jsou téměř vždy iónské. Hroby s náhrobkem v podobě sloupku se snad dokonce o něco častěji než na funerálních scénách objevují na výjevech z mytologie. Zvláště na velmi oblíbeném námětu s Agamemnónovým hrobem, ke kterému přicházejí truchlit Orestés s Élektrou¹⁸².

3. 6. 7. Scény s hroby – postavy kolem hrobu, obětiny

Důležitou součástí scén s hroby jsou postavy stojící v okolí. Tyto postavy mohou stát v okolí hrobu, ale mnohem častěji přinášejí obětiny. Jejich postoje jsou různé, některé postavy

¹⁷⁹ TRENDALL, s. 266 – 267; TRENDALL – CAMBITOGLU, s. 547 – 549

¹⁸⁰ TRENDALL, s. 266 – 267; TRENDALL – CAMBITOGLU, s. 547 – 549

¹⁸¹ TRENDALL, s. 267

¹⁸² TRENDALL, s. 267

přicházejí, jiné stojí, další se sklánějí k hrobu, aby u něj položili obětiny, a některé postavy dokonce u hrobu sedí. Ve složitějších kompozicích jsou postavy kolem hrobů rozestaveny pokud možno souměrně (obr. 37). Nacházejí se mezi nimi zástupci obou pohlaví. Všichni jsou mladíci a dívky. Nejsou mezi nimi žádní starci ani děti. Zajímavou okolností také je, že postavy na jihoitalských vázách na rozdíl od těch attických netruchlí¹⁸³.

Mezi obětinami, které dívky a mladíci nosí k hrobům nebo které stojí u jejich základny, jsou nejrůznější předměty. Mezi nádobami, které jsou zobrazovány u hrobů, jsou stejné typy jako ty, na kterých jsou zobrazovány samotné pohřební scény (obr. 37, 46, 48). Objevují se ale také některé další typy jako například lékythy standardního vysokého tvaru nebo nádoby používané k úlitbě. Nádoby jsou někdy zobrazeny pouze siluetou. Většinou jsou ale provedeny poměrně podrobně, někdy je dokonce stínováním naznačen oblý tvar nádoby (obr. 37), ve výjimečných případech se objevuje naznačení figurální výzdoby nádob. Dalšími přinášnými obětinami jsou různé skříňky a koše (obr. 39, 42, 43, 44). V nich se nachází různé drobné předměty denní potřeby, ale také například stuhy a věnce. Dalším typem obětí jsou potraviny, hlavně ovoce a vejce (obr. 45, 48). K mužským hrobům jsou přinášeny součásti výbroje například krunýře, helmy nebo štíty¹⁸⁴.

3. 6. 8. Výjevy z podsvětí (obr. 50)

Námětem, který je ze všech dosud popisovaných snad nejvíce propojen s mytologií, jsou pohledy do podsvětí. Tyto scény se vyskytují pouze v Apulii a vždy se jedná o početné kompozice na velkých vázách. Mnohé ze scén jsou si navzájem podobné rozmístěním jednotlivých postav i způsobem jejich zobrazení. Je tedy možné, že všechny tyto scény vychází z jediného, dnes již neznámého, inspiračního zdroje. Centrálním motivem scény je palác Háda a Persefony. Ten je zobrazený jako stavba, jejíž střechu podpírají sloupy. V této stavbě jsou obě božstva buď stojící, nebo sedící na trůnech. Kolem jejich paláce se pak nachází celá řada dalších obyvatel podsvětí nebo postav, které jsou s ním nějakým způsobem spojené. Jednotlivé postavy mohou doprovázet identifikující popisky. Ze známých obyvatel podsvětí jsou to například tři soudci (obr. 50, vpravo), připravení rozsuzovat nově příchozí duše. Jsou zde i hříšníci svržení do Tartaru, Sysifos (obr. 50, vlevo dole) a Tantalos. V podsvětí je přítomen také pěvec Orfeus hrající na svou kitharu (obr. 50, vlevo). Jeho přítomnost by mohla být vysvětlena popularitou orfismu v Apulii té doby. Na výjevech se také objevuje jedna z epizod mýtu o Hérakleovi. Hrdina je zobrazen, jak táhne ven z podsvětí svázaného Kerbera (obr. 50, dole). Jako průvodce ukazující Héraklovi cestu bývá zobrazen

¹⁸³ TRENDALL, s. 267; TRENDALL – CAMBITOGLU, s. 547 – 549

¹⁸⁴ TRENDALL, s. 267; TRENDALL – CAMBITOGLU, s. 547 – 549

Hermés. V podání apulských malířů s mnoha různými postavami působí podsvětí skutečně zabydleným dojmem¹⁸⁵.

3. 6. 9. Shrnutí

Jihoitalská vázová malířství přejala své umění od svých attických vzorů. V žádném případě však nezůstali pouze prostými napodobiteli. Umění vázového malířství obohatili o četné nové prvky. Rozšíření do nových produkčních oblastí přineslo nový impulz do již poněkud skomírajícího uměleckořemeslného oboru. Tyto teze jsou beze zbytku platné i pro funerální tematiku. Pohřební scény v jižní Itálii sice vycházejí z dřívějších attických vzorů, ikonografie je však posunuta dále a obohacena celou řadou specificky jihoitalských prvků. Různorodost jednotlivých témat byla oproti Attice zredukována na pouhá dvě témata, tedy scény s hroby a výjevy z podsvětí. Obě témata, zvláště první z nich, vykazují značnou variabilitu. Na funerální scény se ve čtvrtém století př. n. l. také vrací jejich dřívější monumentalita, která je z dřívějších výjevů srovnatelná snad jen se scénami z náhrobních destiček, nebo velkých geometrických váz. S těmi také částečně sdílejí tvarosloví váz, na které jsou pohřební scény umístěny. Na samém sklonku dějin vázového malířství tak pohřební scény opět dosáhly vysoké popularity, jež je více než důstojným zakončením jejich dějin.

¹⁸⁵ TRENDALL, s. 268

4. Závěr

Před polovinou osmého století př. n. l. se v řeckém vázovém malířství po dlouhé době začínají kromě abstraktních geometrických obrazců opět objevovat konkrétní figurální motivy. Mezi prvními tématy těchto figurálních scén jsou i funerální náměty, konkrétně prothesis a ekfora. Oblastí původu pohřebních námětů ve vázovém malířství je Attika, která se také na dlouhou dobu stala jediným nositelem jejich rozvoje. V ostatních produkcích, kromě pozdně červenofigurové jihoitalské, jsou tyto náměty spíše výjimkou. Druhá polovina osmého století př. n. l. pak byla dobou jejich velkého rozvoje. Od začátku dalšího století však začínají mizet, dobou jejich největšího úpadku je třetí čtvrtina sedmého století př. n. l. Více se opět začínají uplatňovat až s počátkem attického černofigurového malířství. Společně se starými náměty (prothesis, ekfora) se začínají objevovat i nové (scény s hroby). Co se však mění zásadně, jsou tvary keramiky, na nichž je možné pohřební náměty nalézt. V černofigurové produkci se pohřební náměty vyskytují až do jejího úpadku i v době rozvoje červené figury. V té se vyskytují pouze v první polovině pátého století př. n. l., všechny jsou navíc součástí velmi úzce vymezené skupiny, jak námětem maleb (prothesis), tak tvarem keramiky, na níž jsou zobrazeny (lútroforos). Zároveň ale v první polovině pátého století př. n. l. postupně vzniká produkce bílých lékythů, která se od poloviny století s vlastními dílnami a malíři odděluje od zbytku attického vázového malířství. Hlavními tématy jejich výzdoby se stávají smrt a pohřební rituály (hlavně scény s hroby). Jejich rozvoj v druhé polovině pátého století př. n. l. byl mimořádný. O to více je překvapující jejich náhlé vymizení po roce 400 př. n. l. Ve čtvrtém století př. n. l. jsou však pohřební náměty z Attiky přejaty jihoitalskými vázovými malíři, kteří jsou zodpovědní za jejich poslední rozvoj v druhé polovině pátého století př. n. l. Funerální náměty se objevují až do doby samotného konce červenofigurového malířství na počátku třetího století př. n. l.

Již z tohoto krátkého shrnutí je patrné, že dějiny pohřebních námětů na řecké keramice jsou plné změn a zvratů. Na druhou stranu také v mnohých ohledech projevují značnou míru stálosti a tradičnosti. Už jejich počátky, které se zdají být náhlými, mají své předchůdce ve starším umění, se kterými sdílejí značnou ikonografickou podobnost. Z hlediska tradičnosti pohřebních námětů, je dobrým příkladem nejstarší z nich, prothesis¹⁸⁶. Ta byla na attické keramice zobrazována nepřetržitě přes 350 let. Po celou tuto dobu si prothesis udržuje svou základní podobu, včetně takových detailů, jakým je například pozice zemřelého na márách,

¹⁸⁶ viz s. 29 – 31; 33 – 34; 37 – 43; 47 – 48; 52

jenž je na všech výjevech zobrazen s hlavou napravo. Stále stejná jsou v průběhu vývoje také gesta truchlících postav. Dalším zajímavým jevem je v tomto smyslu ekfora¹⁸⁷, která se poměrně hojně objevuje v geometrickém malířství, poté mizí a znovu, i když jen okrajově, se objevuje až po více než sto letech v černofigurové produkci. Dalším dokladem je také to, že v období souběžné existence černo a červenofigurového malířství byla pro pohřební náměty stále, zvláště ze začátku, ve značné míře preferována černofigurová technika, ve které již byly dlouho zavedeným tématem. Podobný přístup byl uplatňován například u panathenájských amfor, které se v černofigurovém provedení udržely ještě mnohem déle. Tato stálost pramení ze samotného tématu, které je již ze své podstaty velmi tradiční.

I přesto, jak již bylo zmíněno, produkce funerálních scén také podléhala celé řadě změn. Styl maleb se pochopitelně mění v závislosti na obecném stylovém vývoji vázového malířství. Jediným obdobím, kdy je v rámci pohřebních scén užíváno poněkud odlišného stylu malby, na rozdíl od zbytku produkce, je konec pátého století př. n. l., kdy byly funerální výjevy vytvářeny specialisty na bílé lékythy¹⁸⁸. Velmi proměnlivým je výběr tvarů keramiky, na nichž jsou pohřební výjevy zobrazovány. Keramika byla používána dvojím způsobem, ve formě náhrobků nebo jako dary ukládané do hrobů¹⁸⁹. Pro oba účely bylo užíváno rozdílných typů keramiky. Jednotlivé tvary se tak v produkci střídají v závislosti na požadovaném účelu ale i v závislosti na preferenci konkrétního tvaru v daném období. I jiné změny probíhaly v závislosti na proměnách požadavků společnosti. Dobrým příkladem je zde opět prothesis¹⁹⁰. První geometrická zobrazení působí monumentálním heroickým dojmem. V archaickém období se i v reakci na zákonné snahy omezit nákladnost pohřebních obřadů atmosféra výjevů mění směrem ke komornějšímu vyznění. K nejdůležitějšímu kroku v tomto procesu dochází kolem roku 530 př. n. l., kdy byly série náhrobních destiček náhle nahrazeny jejich jednotlivými kusy. Tato tendence pokračuje i v klasickém období. Naopak scény s hroby¹⁹¹, které v Attice zobrazují spíše jednodušší náhrobky a jen několik málo truchlících kolem nich, se v jihoitalském prostředí mění na výjevy, kde se vedle zdobných naisků objevují četné postavy přinášející obětiny. Scéna byla přizpůsobena vkusu zdejšího obyvatelstva a jeho zvyklostem.

Důležitou stránkou tématu, která ještě nebyla zmíněna, jsou umělci, kteří se vytváření pohřebních scén věnovali. Je zajímavé si povšimnout, že v průběhu celé doby jejich vývoje je

¹⁸⁷ viz s. 31; 43

¹⁸⁸ viz s. 49

¹⁸⁹ viz s. 17 – 23; 24 – 25

¹⁹⁰ viz s. 29 – 31; 33 – 34; 37 – 43; 47 – 48; 52

¹⁹¹ viz s. 50 – 52; 57 – 60

možné se v souvislosti s funerálními motivy setkat se jmény nejlepších malířů své doby. To dokládá, že pohřební téma, ač nebylo zobrazováno tak často jako mytologie, rozhodně nebylo tématem podružným. I v produkcích jednotlivých malířů patří pohřební scény k těm kvalitním. Někteří z malířů se dokonce na pohřební náměty cíleně zaměřovali nebo jako v případě malířů bílých lékythů byli vlastně specialisty. Někteří z malířů jsou vzhledem k funerálnímu tématu zvláště významní. Prvním z nich je Dipylský malíř, jenž stojí na samotném počátku pohřebních námětů a jenž vytvořil základy ikonografie prothese a ekfory. Další významnou osobností je Exekias, který dovedl k vrcholu tvorbu sérií pohřebních destiček. Jiným významným černofigurovým umělcem je Malíř Sapfo. Ten ve své tvorbě použil některé do té doby neznámé náměty. Nejvýznamnější osobností pátého století př. n. l. je Malíř Achillea, který je tvůrcem vrcholné formy a stylu výzdoby bílých lékythů. V dalším století pak sehrál v případě velkých apulských kráterů podobnou roli Malíř Iliupersidy.

Protože většina z funerálních scén ilustruje reálné skutečnosti z běžného života starověké společnosti, přímo se nabízí jejich srovnání s informacemi o pohřbech z jiných zdrojů. Zásadní obtíží při porovnávání scén prothese a ekfory s jejich literárními popisy je nesoučasnost jejich vzniku. Přesto lze konstatovat, že například postupná redukce monumentality prothesí zhruba kopíruje jednotlivé legislativní zásahy do průběhu pohřebních obřadů. V malířství se tyto změny projevují s jistým zpožděním. Například scény na náhrobních destičkách si heroické vyznění udržují i po prvních zákonných omezeních¹⁹². Co se týče ekfory, ta je v literárních pramenech popisována jako regulovaná tak, aby vzbuzovala co nejméně pozornosti. Zobrazení ekfor, z nichž ta nejmladší pocházejí z šestého století př. n. l., je tak nutné vzhledem k počtům a složení účastníků průvodu chápat spíše jako zobrazení starší podoby obřadu¹⁹³. U prothesí, zvláště mladších, lze rozeznat více podobností. Malované scény se s popisy shodují například v tom, jak významná role připadá nejbližším ženským příbuzným zemřelého. U scén, na nichž jsou zobrazeny náhrobky, se nabízí srovnání ne jen s písemnými popisy, ale přímo s dalším archeologickým materiálem. Některé malby takto dosvědčují použití samotných váz jako náhrobků¹⁹⁴. Zajímavé je porovnání výjevů se zobrazenými kamennými náhrobky. Ty se v Attice skoro nikdy neshodují se současnými reálnými kusy. Na malbách se vyskytují takové, které již přestaly být používány, ale na bílých lékythech i takové, které teprve vyráběny budou. V případě jihoitalských scén je pak srovnání

¹⁹² viz s. 41 – 43

¹⁹³ viz s. 31; 43 – 44

¹⁹⁴ viz s. 44; 51

ztížené nedostatkem archeologických nálezů z doby jejich produkce. Mladší nálezy se ale vyobrazením podobají¹⁹⁵.

V rámci celého řeckého vázového malířství stojí pohřební náměty poněkud ve stínu mytologie. Ale i tak tvoří důležitou složku jeho vývoje, která je oproti jiným tématům poměrně stálá. Nešlo však o téma tradicí zcela svázané. Malíři vždy byli schopni scény přizpůsobit novým požadavkům a přitom zachovat obsah, na který byli zákazníci zvyklí. Z toho také pramení jejich v průběhu dějin několikrát se opakující úspěch. Jako takové jsou tyto scény vítaným zdrojem informací dokumentujících nejen pohřební obřady, ale také představy o posmrtném životě. Díky tomu jsou neopominutelným dílem skládky vyjevující způsob života a myšlení starověké řecké společnosti.

¹⁹⁵ viz s. 25

5. Seznam literatury

AHLBERG, Gudrun: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*. Göteborg: Elanders boktryckeri aktiebolag, 1971. ISBN 91 85058 505.

BEAZLEY, J. D.: *Attic White Lekythoi*. London: Oxford University Press, 1938.

BOARDMAN, John: *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson, 1974. ISBN 978-0-500-20138-1.

BOARDMAN, John: *Athenian Red Figure Vases the Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1975. ISBN 978-0-500-20143-5.

BOARDMAN, John: *Athenian Red Figure Vases the Classical Period*. London: Thames and Hudson, 1989. ISBN 0-500-20244-3.

BOARDMAN, John: *Early Greek Vase Painting*. London: Thames and Hudson, 1998. ISBN 0-500-20309-1.

BOARDMAN, John: *Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis*, In *Annual of British School in Athens*, No. 50. London: Managing Committee 1954–55, 1955.

CILLIERS, Louise – RETIEF, François P.: *Burial customs, the afterlife and the pollution of death in ancient Greece*, In *Acta Theologica Supplementum 7: Health and Healing, Disease and Death in the Graeco-Roman World*. Bloemfontein: 2005.

Corpus Vasorum Antiquorum: Basel, Antikenmuseum 1.

Corpus Vasorum Antiquorum: Boston, Muzeum of Fine Arts 2.

DALY, Kathleen D.: *Greek and Roman Mythology A to Z, Third Edition*. New York: Chelsea House, 2009. ISBN-13 978-1-60413-412-4.

FAIRBANKS, Arthur: *Athenian Lekythoi, with outline drawing in glaze varnic on a white ground*. New York: The Macmillan Company, 1907.

GRAVES, Robert: *The Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

HOMÉROS: *Ílias*. přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Petr Rezek, 2007. ISBN 8-86027-25-2.

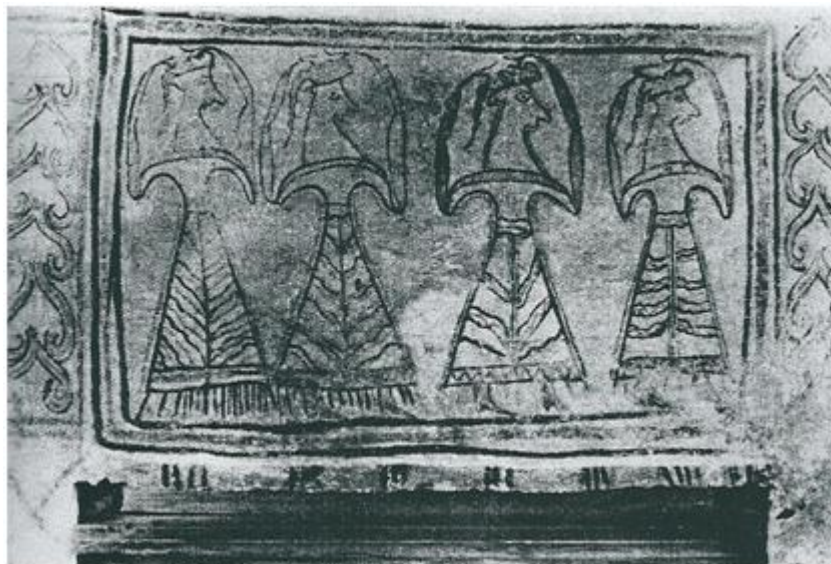
HOŠEK, Radislav: *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-516-X.

KÜBLER, Karl: *Kerameikos, Die Nekropole des späten 8. Bis frühen 6. Jahrhunderts*. Berlin: Walter de Gruyter & co, 1970.

- KURTZ, Donna Carol – BOARDMAN, John: *Greek Burial Customs*. London: Thames and Hudson, 1971. ISBN 0 500 40018 0.
- KURTZ, Donna Carol: *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1975. ISBN 0 19 813214 x.
- MOMMSEN, Heide: *Exekias I, Die Grabtafeln*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1997. ISBN 3-8053-2033-7.
- OAKLEY, John H.: *The Achilles Painter*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1997. ISBN 3-8053-1889-8.
- OAKLEY, John H.: *The Phiale Painter*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1990. ISBN 3-8053-1088-9.
- RICHTER, Gisela M.: *Terracotta Plaques from Early Attic Tombs*, In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 1, No. 1*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1942.
- SHAPIRO, H. A.: *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, In *American Journal of Archeology Vol. 95, No. 4*. New York, Boston: Archeological Institute of America, 1991.
- SMITH, H. R. W.: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1972. ISBN 0-520-09469-7.
- TECHNAU, Werner: *Bilder Griechischer Vasen, Heft 9: Exekias*. Leipzig: Verlag Heinrich Keller, 1936.
- TRENDALL, A. D. – CAMBITOGLU A.: *The Red-Figured Vases of Apulia*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- TRENDALL, A. D.: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson, 1989.
- TRENDALL, A. D.: *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

6. Obrazová příloha

Obr. 1: Sarkofág z Tanagry; konec doby bronzové (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 68a)



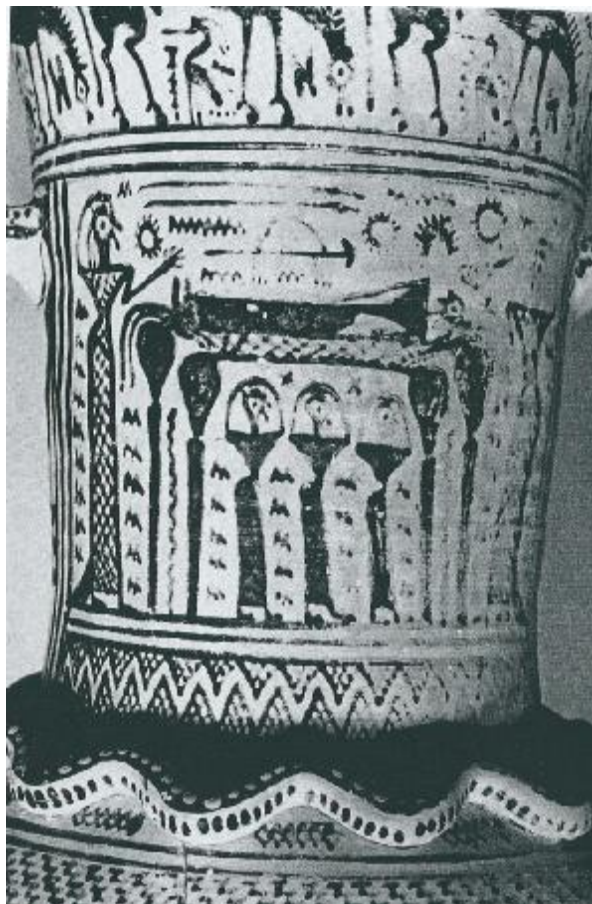
Obr. 2: Kratér, detail; MGII (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 1e)



Obr. 3: Amfora – Dipylský malíř; LGI (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 2)



Obr. 4: Amfora – Malíř Benaki, detail; LGII (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 46b)



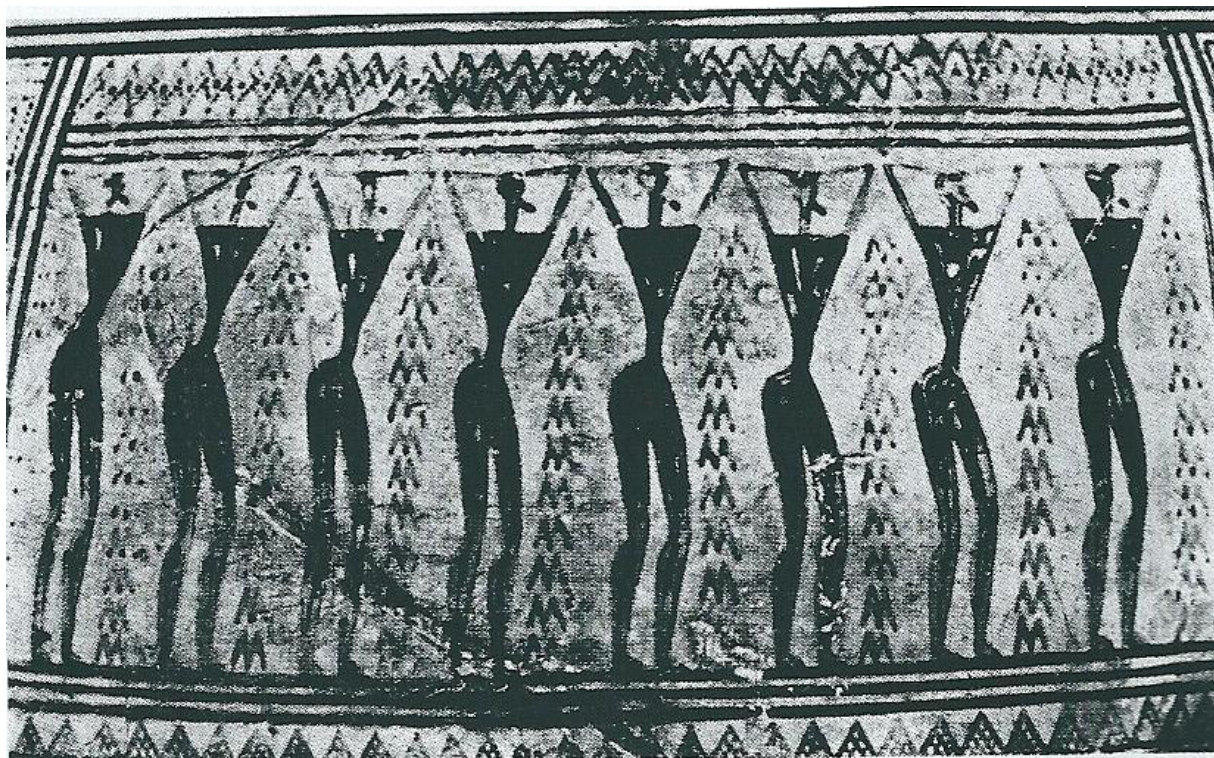
Obr. 5: Amfora – Malíř Athény 894, detail; LGII (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 37c)



Obr. 6: Kratér – Hirschfeldův malíř; LGI (EGVP, Fig. 45)



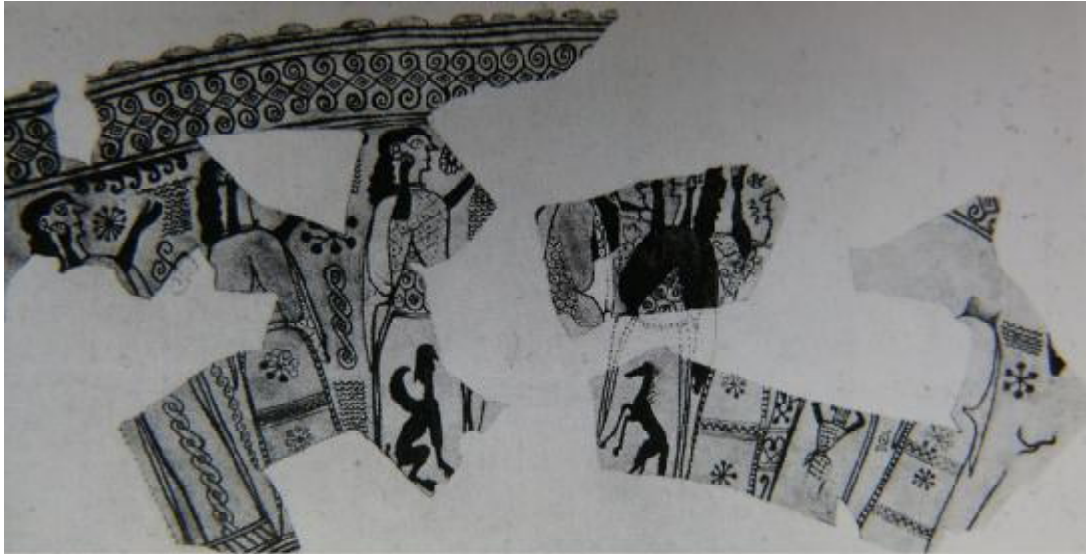
Obr. 7: Amfora – Dipylský malíř, detail; LGI (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 2c)



Obr. 8: Překresba; LGI (AHLBERG: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Fig. 7)



Obr. 9: Fragmenty konvice; MPA (KÜBLER: *Kerameikos, Die Nekropole des späten 8. Bis frühen 6. Jahrhunderts*)



Obr. 10: Džbáněk; MPA (KURTZ – BOARDMAN: *Greek Burial Customs*, Pl. 14)



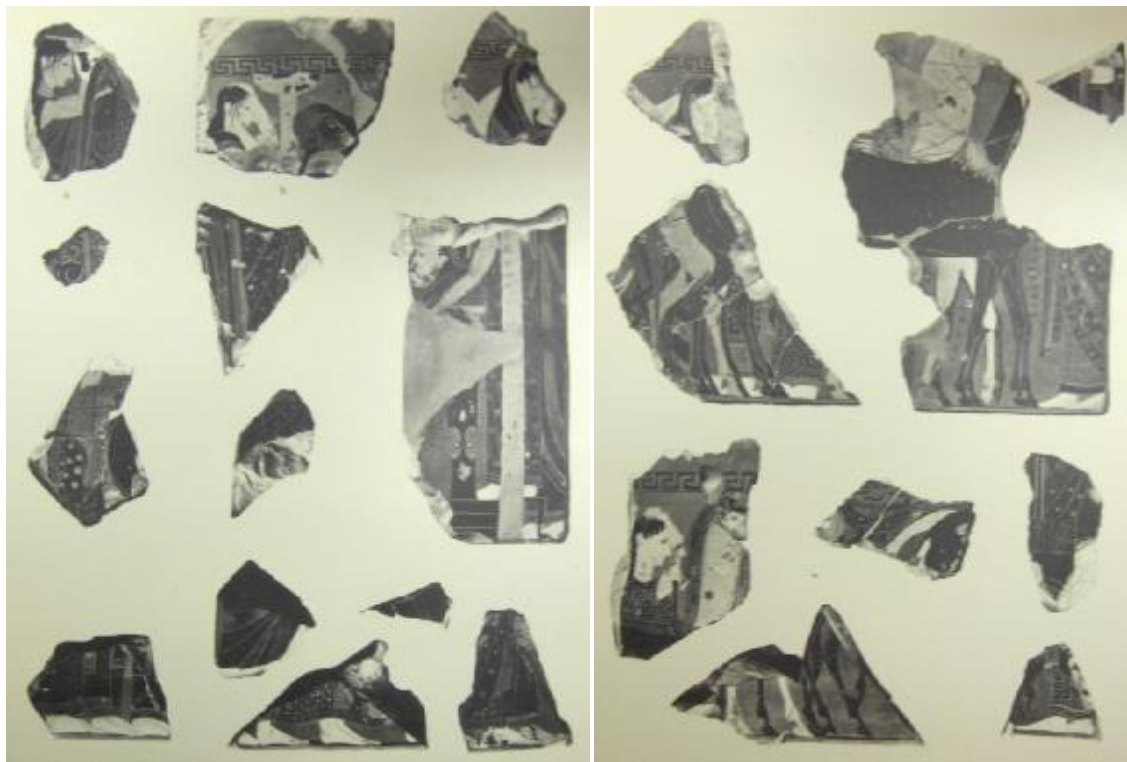
Obr. 11: Formiskos; 550 př. n. l. – 500 př. n. l. (SHAPIRO: *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, Fig. 9)



Obr. 12: Náhrobní destička; 630 př. n. l. – 620 př. n. l. (RICHTER: *Terracotta Plaques from Early Attic Tombs*, Fig. 6)



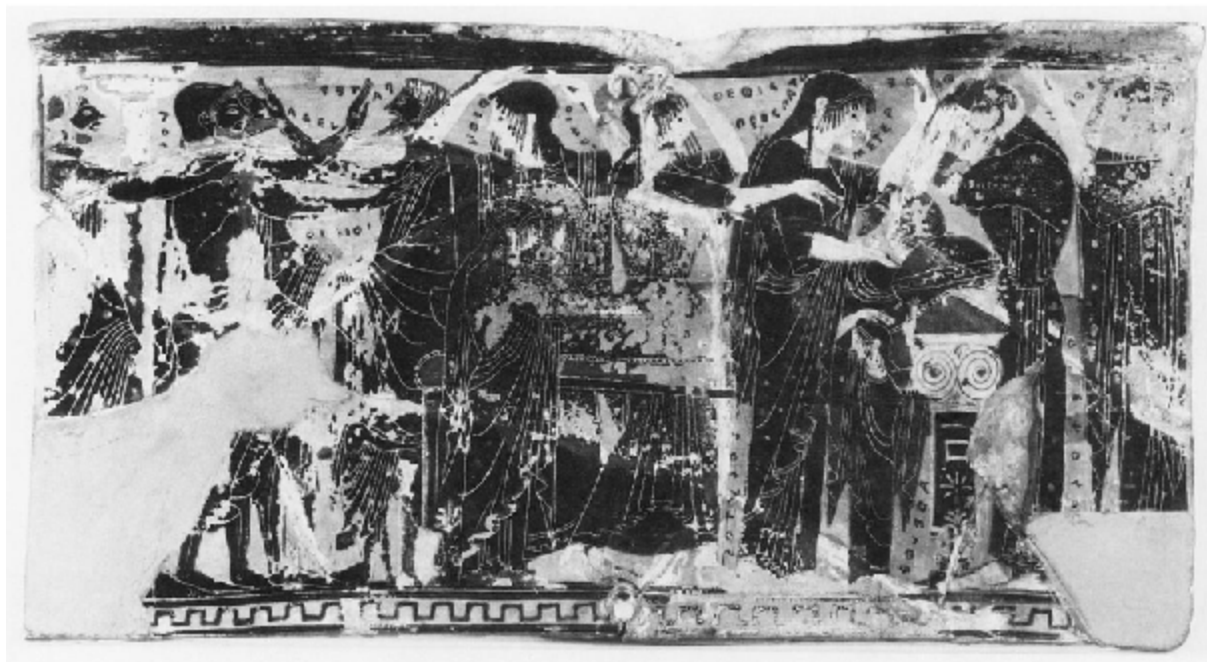
Obr. 13: Série náhrobních destiček – Exekias, fragmenty; 540 př. n. l. – 530 př. n. l. (TECHNAU: *Bilder Griechischer Vasen, Heft 9: Exekias, Taf. 18, 16*)



Obr. 14: Série náhrobních destiček – Exekias, destička; 540 př. n. l. – 530 př. n. l. (TECHNAU: *Bilder Griechischer Vasen, Heft 9: Exekias, Taf. 15*)



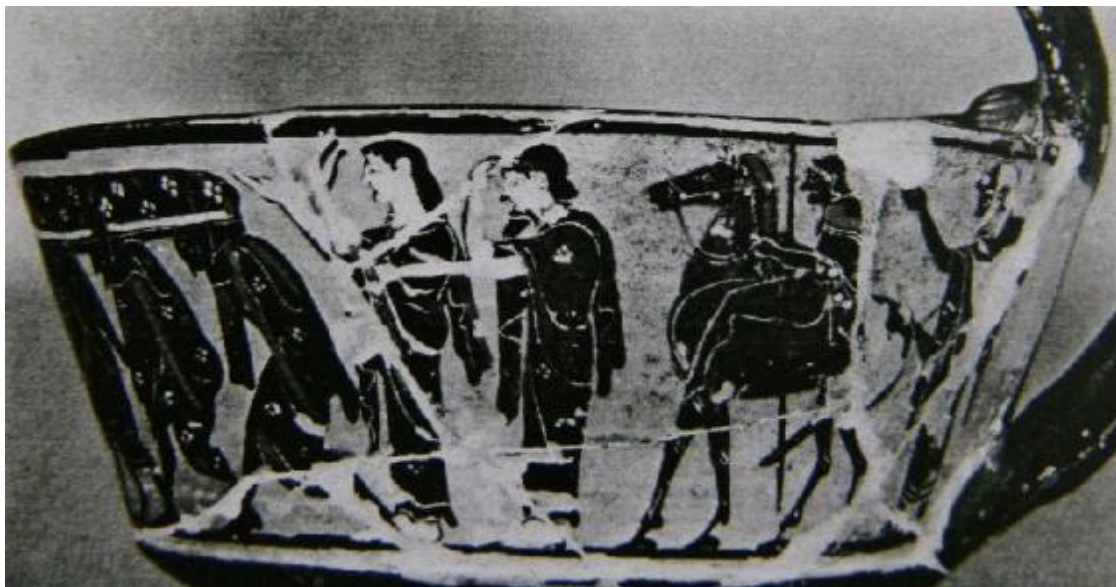
Obr. 15: Náhrobní destička – Malíř Sapfo; 500 př. n. l. – 475 př. n. l. (SHAPIRO: *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, Fig. 1)



Obr. 16: Kantharos s jedním uchem; 550 př. n. l. – 500 př. n. l. (KURTZ – BOARDMAN: *Greek Burial Customs*, Pl. 34)



Obr. 17: Kantharos s jedním uchem; 550 př. n. l. – 500 př. n. l. (KURTZ – BOARDMAN: *Greek Burial Customs*, Pl. 35)



Obr. 18: Lútroforos – Malíř Sapfo, detail; 500 př. n. l. – 475 př. n. l. (KURTZ – BOARDMAN: *Greek Burial Customs*, Pl. 36)



Obr. 19: Hydrie – Eucharidův malíř; 510 př. n. l. – 475 př. n. l. (CVA: *Basel, Antikenmuseum 1*, PL. (194) 48.1)



Obr. 20: Lútroforos – Malíř polu, detail; 575 př. n. l. – 565 př. n. l. (CVA: *Boston, Muzeum of Fine Arts 2*, PL.(901) 67.2)



Obr. 21: Amfora s držadlem – Malíř Sapfo; 500 př. n. l. – 475 př. n. l. (*ABFV*, Fig. 266)



Obr. 22: Lútroforos – Malíř Sapfo, detail; 500 př. n. l. – 475 př. n. l. (KURTZ – BOARDMAN: *Greek Burial Customs*, Pl. 36)



Obr. 23: Lékythos – Malíř Sapfo; 500 př. n. l. – 475 př. n. l. (*ABFV*, Fig. 261)



Obr. 24: Lútroforos – Kleofradův malíř; 505 př. n. l. – 475 př. n. l. (*ARFVAP*, Fig. 141)



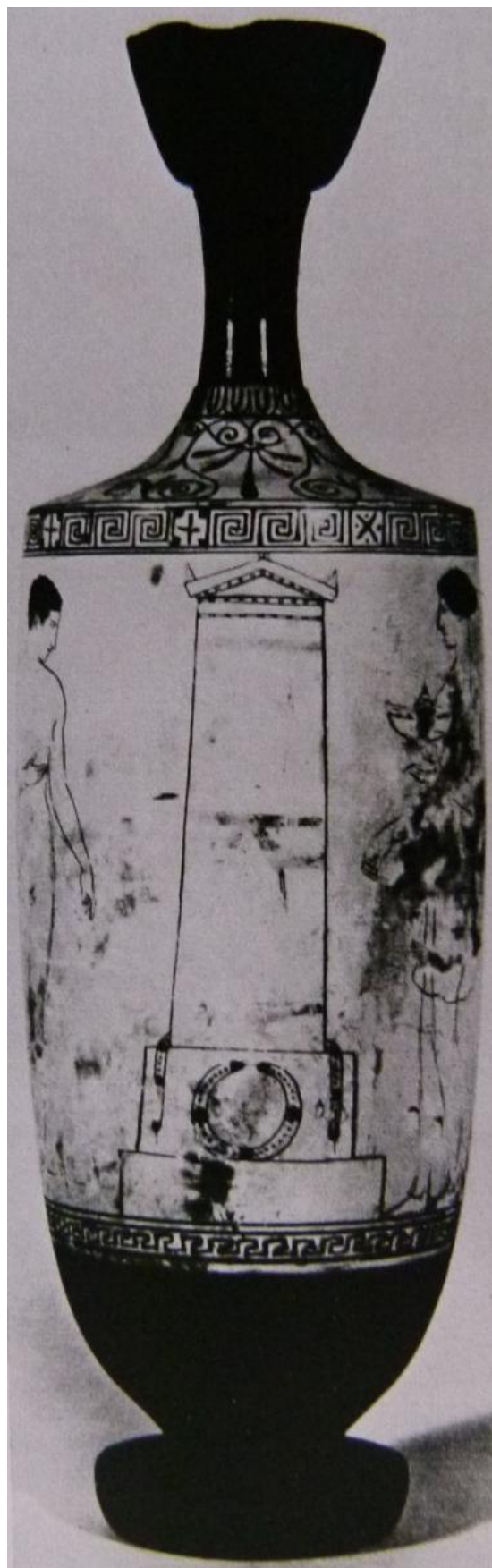
Obr. 25: Bílý lékythos – Bosanquetův malíř, detail; 450 př. n. l. – 425 př. n. l. (*ARFVCP*, Fig. 269)



Obr 26: Bílý lékythos – Malíř Thanata, detail; 450 př. n. l. – 425 př. n. l. (*ARFVCP*, Fig. 272)



Obr. 27: Bílý lékythos – Malíř Achillea; 475 př. n. l. – 425 př. n. l. (KURTZ: *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*, Pl. 35.3)



Obr 28: Bílý lékythos – Skupina R, detail; 430 př. n. l. – 400 př. n. l. (ARFVCP, Fig. 281)



Obr. 29: Bílý lékythos – Malíř fiály, detaily; 450 př. n. l. – 425 př. n. l. (OAKLEY: *The Phiale Painter*, pl. 109, 111)



Obr 30: Bílý lékythos – Sabouroffský malíř, detail; 475 př. n. l. – 425 př. n. l. (*ARFVCP*, Fig. 256)



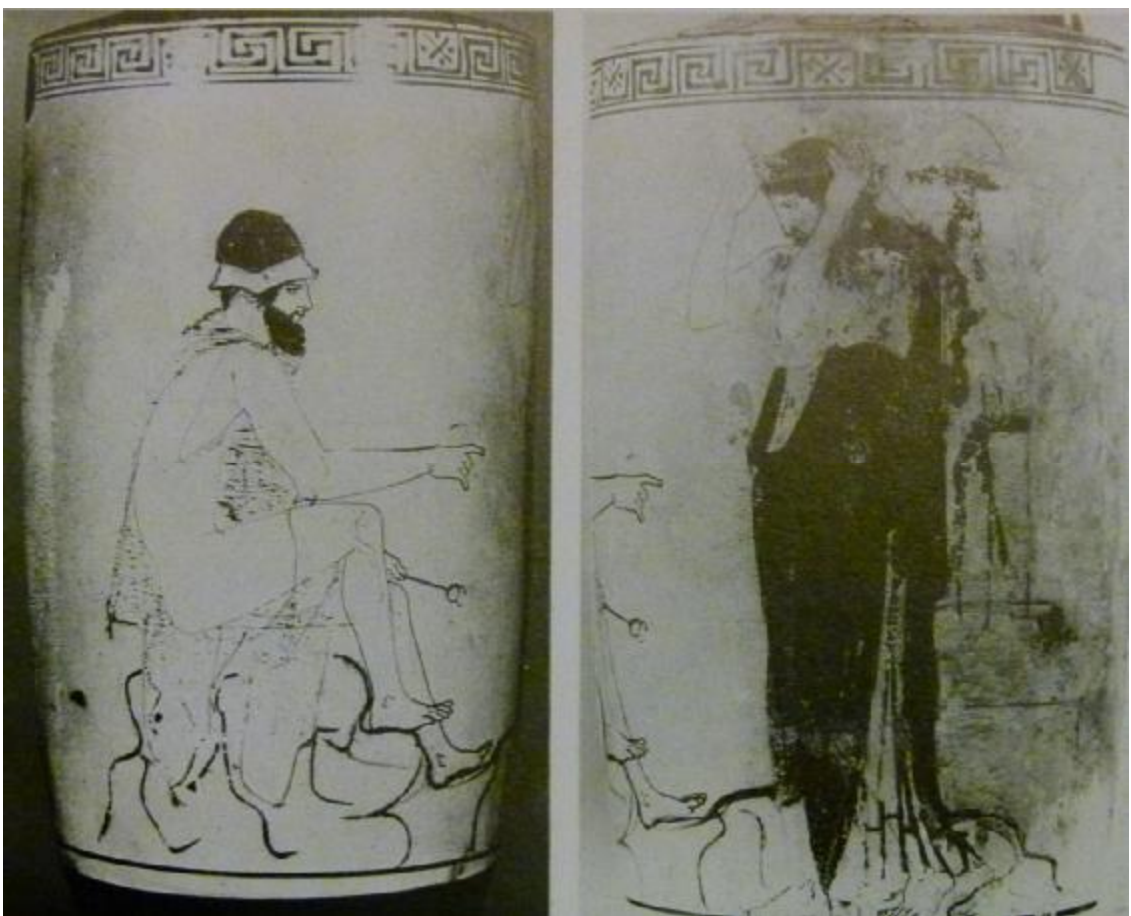
Obr. 31: Bílý lékythos; 410 př. n. l. – 400 př. n. l. (KURTZ: *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*, Pl. 54.2)



Obr. 32: Bílý lékythos – Sabouroffský malíř, detail; 475 př. n. l. – 425 př. n. l. (ARFVCP, Fig. 255)



Obr 33: Bílý lékythos – Malíř fiály, detaily; 450 př. n. l. – 425 př. n. l. (ARFVCP, Fig. 266)



Obr. 34: Bílý lékythos – Malíř Thanata; 450 př. n. l. – 425 př. n. l. (KURTZ: *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*, Pl. 32.4)



Obr. 35: Bílý lékythos – Blízko Timokratovu malíři; 475 př. n. l. – 425 př. n. l. (KURTZ: *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*, frontispis)



Obr. 36: Bílý lékythos – Malíř Achillea, detail; 475 př. n. l. – 425 př. n. l. (ARFVCP, Fig. 261)



Obr. 37: Lútroforos – Skupina metopy; 360 př. n. l. – 340 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 181)



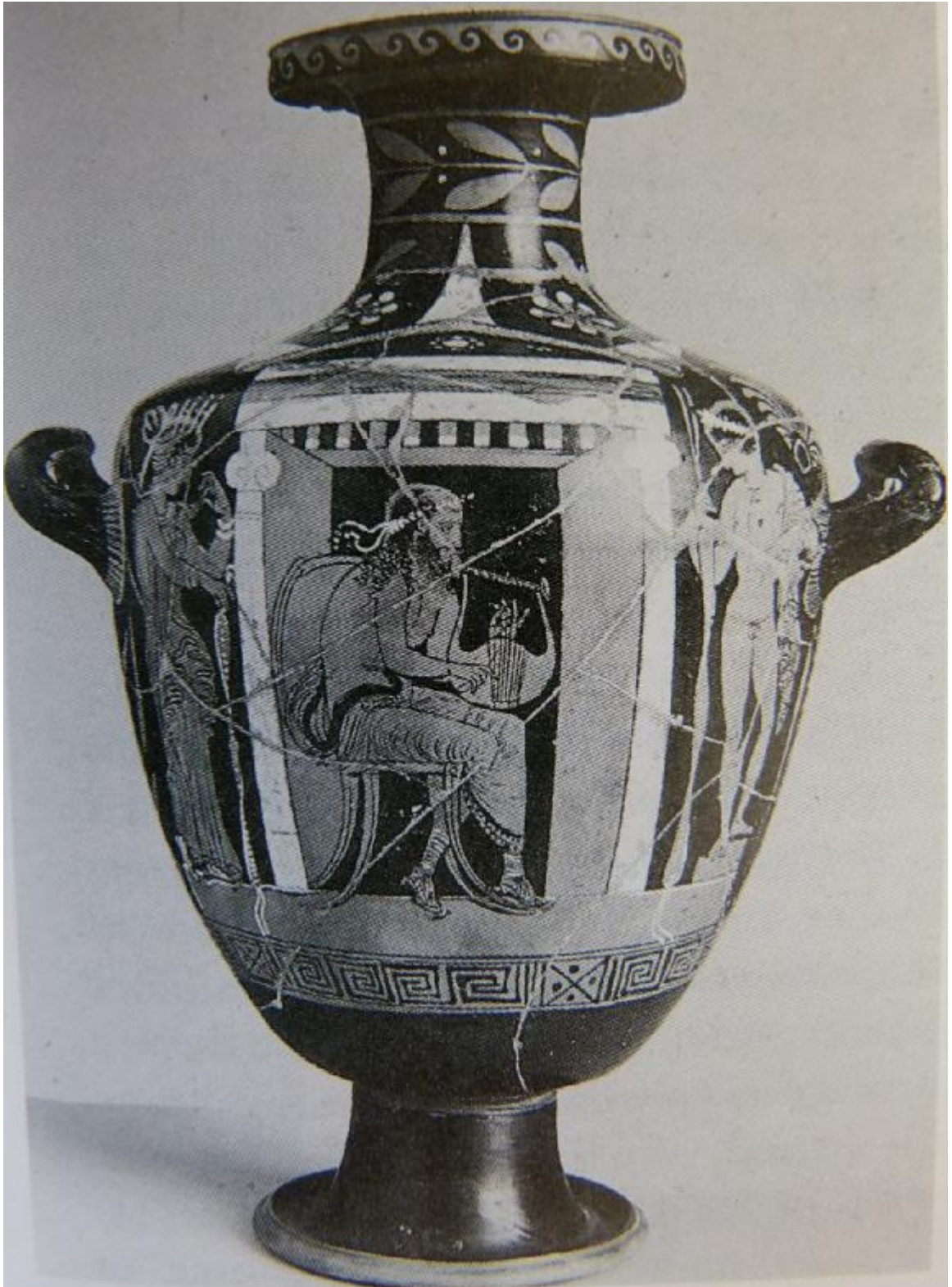
Obr. 38: Hydrie – Varreský malíř; 360 př. n. l. – 340 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 170)



Obr. 39: Hydrie – Malíř Lykúrğa; 360 př. n. l. – 350 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 150)



Obr. 40: Hydrie – Malíř Primato; 350 př. n. l. – 330 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 98)



Obr. 41: Hydrie – Malíř CA; 360 př. n. l. – 340 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 314)



Obr. 42: Amfora – Malíř APZ, detail; 340 př. n. l. – 320 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 322)



Obr. 43: Amfora – Ginoský malíř; 360 př. n. l. – 340 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 177)



Obr. 44: Volutový kratér – Malíř Iliupersidy, detail - avers; 370 př. n. l. – 350 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 138)



Obr. 45: Volutový kratér – Malíř Iliupersidy, detail - revers; 370 př. n. l. – 350 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 139)



Obr. 46: Volutový kratér – Malíř patery, detail - avers; 340 př. n. l. – 330 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 229)



Obr. 47: Volutový kratér – Malíř patery, detail - revers; 340 př. n. l. – 330 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 230)



Obr. 48: Amfora – Malíř libace; 340 př. n. l. – 320 př. n. l. (TRENDALL: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Fig. 302)



Obr. 49: Volutový kratér – Malíř Primato, detail; 350 př. n. l. – 330 př. n. l. (TRENDALL: *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Pl. 74.1)



Obr. 50: Volutový kratér – Malíř podsvětí, detail; 330 př. n. l. – 320 př. n. l. (SMITH: *Symbolism in Apulian Vase-Painting*, Pl. 1.a)

