

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická Fakulta**

Ústav pro klasickou archeologii

# **Bakalářská práce**

Alžběta Lorenzová

## **Etrusko-korintská keramika: Svébytné umění, nebo činnost kopistů?**

Etrusco-Corinthian Pottery: Art, or a Product of Copying?

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Musil, Ph.D.

## Poděkování

Chtěla bych poděkovat doc. PhDr. J. Musilovi, Ph.D. za vedení této práce a věcné připomínky. Dále děkuji Mgr. J. Kyselovi, Ph.D. za projevenou důvěru poskytnutím studijních materiálů, které by jinak byly pro mě nedostupné. V neposlední řadě děkuji Bc. M. Bláhové za technické zázemí, bez kterého by nebylo možné některé statě této práce napsat.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 13. 8. 2014

.....

Abstrakt:

Ústředním tématem této práce je etrusko-korintská keramika, která bude rozebírána na základě odlišností od keramiky korintské. Pozornost bude věnována dataci, tvarům, motivům a technice malby. To vše slouží jako podklad pro studii helénizace Etrurie v orientalizujícím, případně raně archaickém období a vytvoření domněnky o charakteru helénizace Etrurie, nebo alespoň některých jejích aspektů, a zasazení této domněnky do širšího kontextu doby.

Abstract:

The main subject of this bachelor thesis is the Etrusco-Corinthian pottery and its differences from the Corinthian models. We shall focus on the problem of chronology and the topics of shapes, motifs and painting technique. All these elements will serve as the foundation of study of the hellenisation process in Etruria in the orientaling and early archaic periods upon which will be based a hypothesis about the character of hellenisation or, at least, some of its aspects.

Klíčová slova:

Etruskové, etrusko-korintská keramika, helénizace, Korint, orientalizující období, umění, vázové malířství

Key Words:

Etruscans, Etrusco-Corinthian pottery, hellenisation, Corinth, orientaling period, art, vase-painting



# Obsah

Úvod.....	6
1 Historie bádání, teze a přístupy.....	8
2 Počátky řecké kolonizace a Etrurie v orientalizujícím období.....	10
2.1 Řecký element na Západě.....	12
3 Korintská keramika jako zdroj inspirace.....	15
3.1 Přejímané prvky korintského stylu.....	15
3.2 Chronologie.....	17
3.3 Přítomnost korintského zboží v Itálii.....	18
4 Etrusko-korintská keramika.....	19
4.1 Polychromní vázy (Black-Polychrome Vases).....	21
4.2 Černofigurová výzdoba – počátky.....	24
4.2.1 Pittore della Sfinge Barbuta.....	24
4.2.2 Gruppo degli Anforoni Squamati.....	26
4.3 Vulci jako výrobní centrum.....	28
4.3.1 „Druhá generace“.....	28
4.3.2 „Třetí generace“ – ve znamení masové produkce.....	31
4.3.3 Tarquinská škola.....	36
4.3.4 Velké pozdní cykly.....	37
4.3.4.1 Gruppo a Maschera Umana.....	39
4.3.4.2 Ciclo dei Galli Affrontati.....	39
4.3.4.3 Ciclo degli Ucelli.....	42
5 Srovnání Etrurie a Korinta.....	43
6 Závěr.....	48
7 Seznam literatury.....	50
7.1 Prameny.....	50
7.2 Sekundární literatura.....	50
7 Obrazová příloha.....	52

## Úvod

Tato práce začala vznikat jako ozvěna několikaletého zájmu o etruskou civilizaci a její (částečnou) kontroverzi. Pochopitelně vzhledem k šíři takového tématu bylo zapotřebí vybrat konkrétní problematiku z archeologie Itálie před vzestupem Říma; volba tedy padla na zlomový bod etruských (a v návaznosti též římských) dějin – období, jež určilo směr etruského umění a celé etruské společnosti na nadcházející staletí. Z ekonomického hlediska nastává v 1. tisíciletí př. Kr. mnoho změn, které mají dalekosáhlé dopady na kulturu všech zúčastněných, a to v materiální rovině a ve sféře duševní.

Jedním z výsledků těchto proměn je samotné téma tohoto pojednání – etrusko-korintská keramika. Jak již její označení napovídá, jedná se o syntézu dvou různých světů ztvárněnou v uměleckém řemesle, která poměrně dlouhou dobu stála stranou zájmu archeologů. Pokud etruské umění jako celek bylo dlouho označováno za nepřilíš podařenou odnož umění řeckého, o vázovém malířství tento předsudek platil dvojnásob. To, na co nešel plně uplatnit řecký nebo římský vzor, bylo často klasifikováno jako nezdařilá napodobenina. Jak ale ukázal postupující čas, není možné přistupovat k etruskému umění podle konzervativních představ o antickém ideálu (Palotino 1984, 18), který ani pro samotné Řecko není jednotným standardem, natož pro vzdálenou Toskánu. Je pravda, že Etruskové byli silně helenizovaní, ale zároveň v nich silně rezonovala jejich vlastní kultura, velmi odlišná od řecké – tady může dojít k řadě změn, k řadě různých interpretací řeckých prvků, které jsou spíše jiné než ve své podstatě špatné. Ač se zdají být takovéto zastaralé názory již překonané, stále se může vyskytnout takový klasický archeolog, který důsledně hájí představu o „jediném správném“ řeckém vzoru.

Pro plnější pochopení problematiky bylo prospěšnější odložit jakékoli představy o dokonalém předobrazu a před hledáním nedostatků upřednostit hledání kvalit. Díky tomuto optimismu je pak možno vnímat leckterý detail, který je nedílnou součástí celku. Cílem, který si tato práce vytyčila, bylo lépe poznat dopad řecké kultury na etruskou a zabývat se proměnami zejména řeckých (a, nebude-li zbytí, předovýchodních)<sup>1</sup> impulzů v etruském umění, konkrétně v keramice, a tento cíl si vyžádal i přístup; právě proto byl uplatněn spíše přístup nezaujatý (to znamená takový, který nutně nenazýval odlišnosti od řeckého umění banalizací, nedokonalou interpretací či naprostým nepochopením), který mohl poskytovat

---

<sup>1</sup> Nicméně jejich důkladnější rozbor už je za hranicemi tohoto exkursu, který se soustřeďuje na buď ryze řecké nebo na orientalizující prvky předané prostřednictvím Řecka.

co nejvíce objektivitu. Zda tento postoj obstál a jaké závěry poskytl bude předmětem závěrečné diskuze.

Vzhledem k obsáhlosti látky soustředíme se na ty celky váz, které poskytují dostatek srovnávacího materiálu v nich samotných; tj. preferováni budou ti malíři, od kterých se zachovalo více exemplářů než ti, od kterých je k dispozici jen několik kusů; ty skupiny, které jsou nejpočetnější a u kterých je tedy pravděpodobnější, že jsou specifickým odrazem jedné z mnoha sfér doby, ve které vznikaly. Další výběr určí pak styl a ikonografie, kde se zaměříme na pochopení a rozbor dvou extrémů: prosté kopírování, či přepracování a invence.

Co se týká formální stránky, byla upřednostněn taková úprava, který by byl zájemci o dané téma nejsrozumitelnější. Než samotné české překlady (které mnohdy nejsou stanovené a všeobecně známé) jednotlivých malířů, způsobů dekorace, dílen atd. jsou uváděny zažité italské (případně anglické) ekvivalenty, ryze pro účely srozumitelnosti textu a usnadnění orientace v ostatní literatuře; nemluvě o tom, že v některých případech může v překladu dojít ke ztrátě informací a mohl by se tak stát zavádějícím. Většina materiálu je publikována v italštině a v dohledné době se tento fakt zřejmě měnit nebude – proto i v této práci budou drtivě převládat italská pojmenování.

# 1 Historie bádání, teze a přístupy

Jak již bylo naznačeno v úvodu, souborný katalog etrusko-korintské keramiky na sebe nechal poměrně dlouho čekat. Než ale přišly jakékoli snahy ustanovit kategorii těchto váz, musíme nahlédnout do dějin bádání o korintské keramice jako takové.

Dnes pod pojmem korintská keramika přijdou na mysl dvě věci – její charakteristická výzdoba a, přirozeně, místo její produkce. Přesto se její dílny dlouho hledaly jinde mimo vlastní Korint, ať už v nedalekém Sikyónu nebo ve vzdálenějších krajích ve Středomoří. I když poměrně brzy (ve 30. letech 19. století) se ukázaly domněnky o výrobě některých orientalizujících váz v Korintu, nebyly tyto teze ani zásadně rozpracovávány, ani obecně přijímány (Payne 1931, 2). Přestože v roce 1885 uvádí A. Furtwängler ve svém katalogu vázy korintské a stejně tak E. Wilisch o sedm let později píše *Die Altkorinthische Thonindustrie*, nebrání tyto publikace vzniku významné monografie K. F. Johansena *Les vases sicyoniens* (1923), který, jak napovídá název, není zastáncem ryze korintské produkce (Johansen 1923, 12). Ve velké míře navázal na Johansena H. Payne, jenž publikuje zásadní příručku ke korintské keramice v roce 1931 a pojmenovává ji *Necrocorinthia*. Uvádí nejen argumenty podporující teorii o místní korintské výrobě, ale také konstruuje chronologii těchto váz, která v podstatě platí dodnes, ačkoliv jsou navrhována různá menší upřesnění (např. R. J. Hopper v *Addenda to Necrocorinthia*, vydaných r. 1949, doplňuje katalog o nové nálezy a navrhuje zpřesnění datací). V 80. letech D. A. Amyx vydává souborný katalog o třech částech věnovaný korintskému zboží, který shrnuje a obohacuje dosavadní poznání v této oblasti a stal se tak nezbytným studijním materiálem.

Furtwängler byl prvním, který ve své práci uvažoval o odlišnostech vlastní korintské produkce a váz sice v korintském duchu a v jistých ohledech na korintských vázách závislých, ale poměrně výrazně „ne-korintských“, přičemž místa a okolnosti nálezů (zejména etruské nekropole) ukazovala na Itálii jako místo jejich výroby (Furtwängler 1885, 135). Systematické bádání ohledně zpracovávání korintských motivů v jiném, jmenovitě etruském prostředí zůstávalo i nadále obskurní a nelákavou vědou. Prvními důkladnějšími rozbory byly zprvu v katalogích sbírek (např. E. Pottier v roce 1899 takto rozčlenil na základě technologie vázy uložené v Louvru), dále se podobné analýzy vyskytovaly v souborných pracích věnovaným Etruskům (Szilágyi 1992, 24). Ve 30. letech učinil velký krok vpřed již zmiňovaný Payne, který ve zkratce shrnuje jednak distribuci

korintských váz a jednak její místní imitace. Jako první užil termín „etrusko-korintská“ keramika pro korintizující vázy z Etrurie (Payne 1931, 206) a dělá významný posun v náhledu na tyto nálezy. Nejedná se už o „italo-korintské“ vázy, což indikuje pouze místo výroby a ne identitu samotného tvůrce,<sup>2</sup> ale o zboží, které bylo inspirováno nejvíce Korintem, do značně menší míry dalším východním uměním (chetitským, asyrským, foinickým) a byla mu vtisknuta specifická tvář díky vlivům etruské tradice a zároveň odlišností etruské kultury od té přejímané. Pochopitelně chvíli trvalo, než se tento pojem ustálil, protože stále převládal názor, že hlavními výrobci této keramiky byli řečtí kolonisté (Szilágyi 1992, 28); ale postupem času volí ostatní badatelé způsob navržený Paynem. Téměř ve stejnou dobu, kdy vychází *Necrocorinthia*, publikuje A. Blakeway svou hypotézu ohledně procesu rané helenizace Etrurie podle keramických pozůstatků (Blakeway 1935, 129-149). I nadále ale chybí systematický výzkum – oba Payne i Blakeway konstruují spíše stručný úvod, stručný přehled aspektů, které by bylo třeba podrobněji rozpracovat. Až od 60. let minulého století se objevují vědecké analýzy konkrétních prvků – W. Llewellyn Brown provádí stylovou analýzu;<sup>3</sup> jinou studii uveřejňuje G. Colonna ohledně tzv. *Ciclo dei Rosoni* (Colonna 1965 [online]).

V druhé polovině 20. století přibývá stále více prací věnovaných etrusko-korintskému zboží. V několika článcích a v rámci své stěžejní publikace se zabývá tímto tématem D. A. Amyx, byť tam podává spíše stručný přehled (Amyx 1988b, 686-702). Od konce 50. let se pak soustavně zabývá touto problematikou J. G. Szilágyi, nejprve formou článků, ale v 90. letech shrnuje své dosavadní poznatky v dvoudílné stati *Ceramica etrusco-corinzia figurata* (I, II), která je rovněž základním podkladem pro toto pojednání. Jedná se o nejnovější úplnou studii o etrusko-korintské keramice a do potřebného detailu rozebírá chronologii, jednotlivé malíře a okruhy (resp. tzv. cykly) a způsoby zdobení. Budeme se tedy držet i Szilágyiho terminologie, která je zde už sjednocena.<sup>4</sup>

---

2 Navíc stírá rozdíly mezi apulskou, lukánskou, kampánskou a sicilskou korintizující produkcí (Szilágyi 1992, 29).

3 BROWN, W. L. 1960: *The Etruscan Lion*. Cit. apud Amyx 1988b, 662.

4 Tj. jedna váza nemá několik jmen, často nezdařile překládaných, jako tomu bylo ještě v době vydání Amyxova katalogu (Amyx 1988b, 687)

## 2 Počátky řecké kolonizace a Etrurie v orientalizujícím období

Prolínání řecké kultury do jiných je zajímavým a často diskutovaným tématem. A to nejenom v době helénistické, kdy tento fenomén zažívá největší rozmach – můžeme dalekosáhle hovořit o mezikulturních vztazích už od egejského pravěku, které měly větší či menší oboustranný dopad. Po staletích temna, kdy se obyvatelé Hellady zdržovali expanzí mimo vlastní území, odvažují se Řekové během 8. století před přelomem letopočtu k rozsáhlým cestám a kolonizaci ostatního Středomoří. Přelidněné kraje na jihu Balkánského poloostrova nutí některé osadníky odcházet a hledat nové země, které je mohou uživit; vznikají řecké kolonie, jakými byly například Pithékússai na ostrově Ischia nebo Kýmé na jihoitalské půdě.

Tito lidé se stávají nositeli řecké kultury tak daleko, jak jim jejich prostředky dovolí. Řečtí kolonisté se snaží zachovat si kulturní identitu mateřského Řecka – po svých zažitých způsobech žijí v Malé Asii, v Egyptě, na Sicílii nebo v jižní Itálii. Expandují, kam jim okolnosti dovolí, a stávají se tak součástí jiného, jim cizího prostředí. Bezpochyby se podílejí na jeho utváření a zároveň jsou jím též utvářeni. Je tedy otázkou, zda se v jejich blízkosti vyskytuje společenství, které je schopno řeckou přítomnost jak vnímat, tak na ni reagovat. Velmi záhy poté, co v Itálii začala vyrůstat řecká města, se na tuto otázku ukázala odpověď, a to v podobě Etrusků.

Kdo Etruskové vlastně byli a odkud přišli (pokud přišli) není tématem této práce a, naštěstí, není nutné vést o etruském původu sáhodlouhé diskuze, protože v období, o němž bude v této a následujících kapitolách řeč, už byla etruská civilizace zformována – alespoň tak, že je rozlišitelná na základě archeologických nálezů. Je soustředěna do území tvořeného veskrze přírodními hranicemi; na západě je to Tyrhénské moře (jeho ostrovy blízko italského pobřeží jsou též pod etruskou mocí, jako například Elba); na severu řeka Arno, za kterou se nacházeli Ligurové; a východo-j jižní hranici tvořil Tiber, za kterým sídlily kmeny (od severu k jihu) Umbrů, Sabinů a Latinů. Není ale možné vidět tyto hranice jako politické – ačkoliv vyčleňovaly Etrurii, Etruskové též pronikali do Pádské nížiny, Umbrie, Ligurie, Latia (což se projevilo jako zásadní pro pozdější vzestup Říma) nebo Kampánie (Camporeale 2011, 46-64). A o etruském vlivu v tak dalekých krajích jako Messinská úžina podávají zkazky Livius (V.33) nebo Strabón (VI.2,2), který předává

zprávu Eforovu.<sup>5</sup> Rozhodně tato tvrzení svá opodstatnění mají – v mýtických příbězích je toho svědkem homérský hymnus na Dionýsa (7.50), který vykládá o pokusu o únos lodi tohoto božstva tyrhéskými piráty, samozřejmě bez úspěchu. U řeckých mýtů je obvyklé, že odrážejí (s možnými variacemi) skutečné historické souvislosti, a tak by nebylo moudré úplně vyloučit možnost, že etruští mořeplavci byli znalí svého řemesla a brázdili Středozemní moře křížem krážem. Zvýšenou pozornost si zaslouží etruské bronzové předměty v řeckých svatyních (Olympie, Delfy, Dodóna, Samos) – je otázka, zda byly tyto bronzы věnovány samotnými tyrhéskými námořníky, nebo je sem jako votiva umístili Řekové (Camporeale 2011, 83); nicméně důvody, které by svědčily ve prospěch první varianty, jsme si právě uvedli.

Zpět ale na italskou půdu, která nezůstává stranou zájmu i jiných obchodníků než těch řeckých. V prvním tisíciletí př. Kr. se výrazně podílejí na tvorbě ekonomiky ve Středomoří Foiničané. Mimo jiné zakládají obchodní stanice na západní Sicílii a na Sardinii, se dostávají do sousedství Etrusků. V etruských hrobových kontextech jsou pak nalézány předměty foinické provenience, jako např. ryté skořápky pštrosích vajec nebo tepané bronzové číše se zvířecími vlasy; nechybí ani skleněné korálky (Haynes 2000, 58). A dováženým zbožím interakce nekončí – foiničtí řemeslníci též zůstávají ve svých emporiích (ne asi natrvalo jako Řekové, ale na nějaký čas rozhodně) a přinášejí do Etrurie znalost šperkařských technik filigránu a granulace, které se postupně objevují na různých produktech (zbroje, spony nebo nádoby; Haynes 2000, 58). Taktéž nové motivy (procesí, lov, hostina; viz níže) jsou v té době spjaty s orientálními despotickými režimy Předního Východu a do etruského umění se dostávají zřejmě skrze Foiničany, kteří upnuli své životy na moře poté, co jejich města ve vlastní Foiníkií byla dobyta Asyřany. Velmi bohatými svědectvími o přímém vlivu Orientu na Etrusky jsou hrobky (např. Regolini-Galassi v Caere).

Tyto orientalizující impulzy prostřednictvím semitského etnika pak stojí v kontrastu proti řeckým vlivům, které přinášejí jednak vlastní inovace, ale také zprostředkovávají orientalizující prvky pomocí již Východem inspirovaného umění, jakým byla i protokorintská a korintská keramika. Té ale předcházely důležité okolnosti, které postupně vyplynuly z interakcí mezi obyvateli Etrurie a příchozími Řeky, a o těchto okolnostech se budeme nyní bavit detailněji.

---

5 Řecký dějepisec ze 4. stol. př. Kr.

## **2.1 Řecký element na Západě**

K obchodním stykům mezi Řeky a Itálií dochází už relativně brzy – doloženy jsou importy submykénského zboží zejména v jižních a ostrovních oblastech Itálie, z etruských lokalit pak v údolí Mignone (Camporeale 2011, 79-80). Ačkoliv pak dochází k určité odmlce, v 8. st. př. Kr. se sem dostávají řecké geometrické vázy, zejména eubojské a kykladské (Blakeway 1935, 130). Eubojsťi sehráli vůbec zásadní roli v řecké kolonizaci Apeninského poloostrova – založili na ostrově Ischia obchodní stanici Pithékússai (o přesném roce se vedou diskuze, ale spadá zřejmě do doby první nebo druhé čtvrtiny 8. st., kolem roku prvních Olympijských her) a na italské pevnině pak Kýmé (založena snad už v první polovině 8. st., a která pak svým významem zcela zastíní starší Pithékússai). Naučili místní obyvatele používat k výrobě keramiky rychlý hrncířský kruh (Haynes 2000, 53), později dokonce Etruskové od nich převzali východořeckou (chalkidskou) ababetu a přizpůsobili ji potřebám vlastního, tak odlišného jazyka. Vysoká koncentrace eubojských nádob je zejména ve Vejích (Camporeale 2011, 82), což je pochopitelné, vzhledem k jejich umístění v jižní části Etrurie.

Střední Itálie a přilehlé ostrovy jsou velmi bohaté na suroviny. Ostrov Elba oplývá železem a mědí, naproti ní na pevnině (poblíž Populonie) se nacházelo železo, cín, olovo, stříbro a měď, totéž (krom cínu) platí o mnohem jižnějších Tarquiniích, poblíž Vetulonie byla opět ložiska olova, stříbra, mědi a železa a v Arezzu na severovýchodě se těžila měď a též železo. Krom kovů byla Etrurie bohatá na kámen (travertin, mramor, alabastr; Camporeale 2011, 55) a v neposlední řadě se jednalo o úrodný kraj vhodný k zemědělské činnosti a zalesněný natolik, aby se dřevo dalo využívat na stavbu jak osad, tak (v přímořských oblastech) lodí. Rozhodně strategický kus země, a lákavý pro kolonisty – železo se stalo klíčovým činitelem v ekonomice 1. tisíciletí př. Kr. Ovládnutí těchto strategických míst by zajistilo příchozím nesporné výhody v tvorbě místní ekonomiky; nicméně narazili na schopného soupeře. Nejsevernější řeckou kolonií byla právě Kýmé – jistěže řecká přítomnost obohatila i etruská města (např. Caere, Vulci) nebo měla hlavní slovo v obchodních stanicích (Gravisca, Pyrgoi; ale tam až ke konci 7. st. př. Kr.), ale Řekové nemají zde nadvládu. Ve vlastní Etrurii drtivě převládá etruský element a má ji pod kontrolou. Klíčové oblasti tak náležejí i nadále pod etruskou sféru vlivu a nejschůdnějším, nejméně násilným a lidskými silami neplýtvajícím způsobem, jak se k nim dostat, je obchod.

Jak zaujmout místní středoitalský kmen, aby se podělil o svá bohatství? Musí to být



něco pro něj málo nebo zcela neznámého a zároveň něco dostatečně atraktivního. Luxusního. A právě luxusní zboží nachází velký ohlas a mění sociální strukturu etruského společenství. Náčelníci a válečníci se mění v aristokracii, která čerpá inspirace z blízkovýchodních despocií; s Řeky přichází ve velkém měřítku víno a s vínem způsob jeho konzumace – symposion, nebo chcete-li, rituální hostina (bez filosofického aspektu), která ale hraje klíčovou roli v družinictví. Nesčetnými doklady těchto proměn jsou nálezy číší, kráterů (např. váza, jejíž autor je konvenčně nazýván *Pittore dell'Eptacordo*, zřejmě z druhé čtvrtiny 8. st. př. Kr.) a jiných stolovacích nádob (Haynes 2000, 55); motivy, kterými jsou zdobeny, jsou často hostiny, lovy, procesí – všechno ze sféry vládcovské, ne nepodobné reliéfům asyrským nebo anatolským (Naso 2001, 122). Ruku v ruce kráčí s těmito změnami rozmach urbanismu, mezi jehož příčiny patří zřejmě též další stratifikace společnosti a tedy nárůst moci vznikající bohaté aristokracie. V oblasti vojenství jsou tyto proměny patrné v nahrazení villanovských typů zbroje za řecké – od 7. stol. př. Kr. jsou stále běžnější přilby korintské, íonské a chalkidské namísto kónických s hřebenem. Zbytek výzbroje rovněž blízce koresponduje se středomořskou tradicí; nosily se knémidy, okrouhlé štíty, hlavní zbraní bylo kopí. Toto se dá ilustrovat i konkrétním nálezem, a to kráterem signovaným Aristonóthem<sup>6</sup> (Haynes 2000, 63).

Jak již bylo řečeno, Chalkidáné se v průběhu 8. st. př. Kr. projeví jako iniciativní osadníci a obchodníci. Nicméně jejich vliv postupem času mizí a v posledních dekadách 8. st. př. Kr. se v Itálii dostávají do popředí Korintáné a zejména jejich hliněné zboží.

Jak se s touto činností Korinta vypořádaly písemné prameny? U několika autorů (Plinius starší, Strabón, Livius), se setkáváme s mýtem o korintském obchodníkovi Démaratovi. Démaratos, nucen opustit svou vlast kvůli nástupu tyrana Kypselu, který mu neprojevoval přílišnou přízeň, odešel do Etrurie, konkrétně do Tarquinií (Plin. XXXV.5; Liv. I.34; Strab. V.2;). Starověká tradice mu též přičítá otcovství jistého Lucumona, který později měl usednout na římský trůn jako Lucius Tarquinius Priscus (Strab. V.2; Liv. I.34-35) a jehož matka pocházela z místní (etruské) aristokracie. Strabón ještě zdůrazňuje (V.2), že spolu s ním přišli i další Korintáné jako političtí emigranti. Ačkoliv se nedá vyloučit možnost, že tento příběh byl do značné míry příkrášlen (jako třeba tím, že prisuzuje římským králům ze 7. st. př. Kr. částečný řecký původ), některé jeho aspekty jsou až v nápadné shodě s archeologickým materiálem této doby – například to, že v obchodní a rovněž umělecké sféře měl vůdčí postavení právě Korint a ne jiná řecká obec (Blakeway

---

6 Za předpokladu, že zobrazené střetnutí představuje útok „tyrhénských pirátů“, přičemž není žádný závažný důvod, který by tuto interpretaci vyvracel.

1935, 148), rovněž se nedá vyloučit možný příchod některých Korint'anů nejen do Itálie, ale též do Etrurie.

Z hlediska důvěryhodnosti povýšil Démaratos z mýtu na mýtickou historii. Skutečně kolem r. 720 př. Kr. přibývá stále více korintské keramiky, která bude v době následující masově rozšířená po celém Středomoří – natolik, že se paradoxně drtivá většina tohoto zboží najde mimo vlastní Korint. Velký ohlas vzbudí právě v Etrurii, která bude domovem různých dílen a stovky rukou v nich budou zhotovovat nespočet nádob, malých i velkých.

### 3 Korintská keramika jako zdroj inspirace

Nejpopulárnějším zbožím od pozdního 8. až do přibližně poloviny 6. stol. př. Kr. bylo právě korintské provenience. Ačkoliv uplatňuje prvky, které byly ve Středomoří už známé, vytváří za jejich pomoci něco nového jak z kompozičního a stylového hlediska, tak po stránce technologické. Nicméně nebyla to zřejmě jenom elegantní zvířata a černofigurová technika, která získala takovou oblibu korintských váz – nádoba byla ceněna jednak jako taková a jednak pro svůj obsah, který ji často svou cenou zřejmě předčil; přeci jen mluvíme zde o masové produkci aryballů nebo alabaster a o jejich pragmatickém určení jakožto flakónů na oleje nebo parfémy, kterými Korint'ané byli proslulí. Zároveň je to doklad o obchodních schopnostech Korint'anů, kteří buďto osobně nebo přes jiné obchodníky vyváželi svá díla daleko za hranice Peloponnésu, kde nezřídka diktovala místní produkci a módu, což vyústilo v její kopírování. Nyní přejdeme ke stručnému výčtu charakteristik, které sloužily jako důležité výchozí body pro vznik etrusko-korintských váz.

#### 3.1 Přejímané prvky korintského stylu

Korintští vázovní malíři přinesli mnoho inovací. Významná je změna malířské techniky – postupně mizí geometrická tradice obrysové malby a začíná se uplatňovat černofigurová technika. Protokorintští malíři byli prvními, kteří začali tento způsob malby běžně používat – zřejmě i tato inovace přispěla k velkému úspěchu korintských váz po celém Středomoří. Od poloviny 7. stol. př. Kr. se zároveň běžně vyskytuje polychromní dekorace (tzv. *black-polychrome*), která také pochází z Korinta, ale jen jako doplněk k samotné černofigurové technice (Amyx 1988b, 688). Spočívá v tom, že v černě vyplněném vlysu jsou rytím znázorněny hlavní linie motivu a jednotlivé části jsou pak dobarvovány černou, žlutou nebo bílou, a to nejen jako výplň celé plochy, ale také jako šrafování, tečkování apod. Tyto dvě techniky mohou být i vedle sebe na jedné váze (hlavně v pozdně-protokorintské a přechodné fázi).

Doznívá geometrický styl v oddělování jednotlivých scén několika liniemi či meandrem a křivky jsou charakteristické pro rané a střední protokorintské období, které představuje velmi elegantně pojatá zvířata (zejména lvy, psy). Ve velkém se vyrábějí arybally, těž ale větší vázy (oinochoai, olpai, kotylai). Rovněž je rozpracován florální ornament. V téže fázi

se mění celková kompozice – z několika vlysů výrazně vystupuje jeden, obvykle umístěný ve středním pásu po obvodu vázy; ten může být zdobený nejen zvířaty, ale také pouze ornamentem (šupinami). Aryballos nabývá zašpičatělý tvar, ale archaizující sférický zcela nemizí (Amyx 1988b, 437). Další novinkou v malířství je mnohem větší využití dobarvování motivů červenou a postupně též žlutou a bílou – jedním z nejrepresentativnějších příkladů je známá váza Chigi, dnes uložena v Římě (Amyx 1988b, 366). Navíc ve všech protokorintských fázích přítomné bodové rozety se od pozdní fáze užívají hojněji k zaplnění volného prostoru, což je tendence pokračující i ve vlastních korintských fázích.

Důležitou roli hrají nádoby z tzv. přechodné (*Transitional*) fáze. Vedle bodové rozety se začíná objevovat i rozeta rytá (mohou být i na jedné váze) a dále se začínají uplatňovat nové motivy – pták s hlavou pantera, okřídlená Artemis, netvor s hadím tělem (tzv. Týfón) a Iónií inspirovaný jelen se skvrnitým tělem (Payne 1931, 30). V protokorintských fázích populární lvi jsou nyní vytlačováni pantery (na rozdíl od lva je hlava podána zepředu a nikoli z profilu, „panter“ je ale zcela pochopitelně konvenční označení; Amyx 1988b, 663). Způsob podání všech zvířat je méně spontánní než jak tomu bylo v předešlých fázích; postupně se ztrácí ladné prohnutí hřbetu a zvířata se stávají robustnějšími, ale také je mohou malíři mírně prodloužit, aby pro zaplnění vlysu bylo zapotřebí méně postav. Důležitou změnu zaznamenává také kompozice díky symetrickým scénám. Takto se zobrazují sfingy, lvi aj. obrácení čelem proti sobě a mezi nimi bývá ještě jeden menší, zpravidla vertikální členící prvek (had, zajíc, florální ornament etc.). Takovéto scény navozují větší dojem interakce mezi jednotlivými motivy než u jednoduchého vlysu pochodujících zvířat a otevírají tak nové možnosti ve vnímání výzdoby. Poněkud extrémním příkladem symetrických motivů jsou dvoutělí netvoři, u kterých je hlava zobrazena zepředu a spojuje tak dvě zvířecí těla. Dobrou (ačkoliv možná problematickou)<sup>7</sup> ukázkou je olpé nalezená na lokalitě Kamiros (Rhodos), dnes uložena v Britském Muzeu (1860,0201.18). Tato a jiná monstra (zejména ta, která se neobjevují v mytologických příbězích, ale jsou hlavně dílem fantazie malíře) jsou ale poměrně málo oblíbená v korintské produkci. Stejně vzácné jsou také bitevní scény.

Co se tvarů týče, v pozdní protokorintské a přechodné fázi se objevují takové, které jsou potom hojně napodobovány v Etrurii. Alabastra mají od pozdně-protokorintské fáze úzké hrdlo a masivní tělo; tzv. dlouhé alabastron (asi z egyptských předloh) bylo možná

---

<sup>7</sup> Dle Payna je sice tvar a způsob provedení nerozlišitelný od korintského, ale styl malby je v detailech zvláště „ne-korintský“ (Payne 1931, 205)

vyráběno jen pro export a z něj pak vychází typ běžný v pozdní etrusko-korintské výrobě, který má uprostřed rozšířené tělo a zužuje se do špičky (Amyx 1988b, 439). Aryballos byl přejat starší sférický a i vyšší vejcovitého tvaru nebo zašpičatělý (zcela ale chybí aryballos s plochým dnem). Oinochoai se těší velké oblibě v Etrurii, a to jak s trojlístkovitou výlevkou, tak s širokým kruhovým ústím (olpai; Amyx 1988b, 479-490). Stejně populární jsou i plastické vázy – Korint byl velmi inovativní ohledně výrobků z pálené hlíny a tak se vyskytují vázy se lví nebo lidskou hlavou namísto hrdla a výlevky (Payne 1931, 170). Dalšími tvary častými v etrusko-korintské produkci byly sloupkové kratéry (od raně korintské fáze), pyxidy, talíře se dvěma uchy, kyliky, dinoi.

### **3.2 Chronologie**

Datování korintského zboží se odvíjí od dat založení sicilských a jihoitalských kolonií (Amyx 1988b, 399). Časově se produkce dá vymezit od přibližně poslední čtvrtiny 8. st. až po první polovinu 6. st. př. Kr., kdy na trhu převládne attická keramika. Nicméně není zcela jednotný názor na datování jednotlivých fází; Payne datuje k roku 725 př. Kr. začátek raně protokorintské fáze a všechny následující, vyjma pozdně protokorintské (asi 650 – 640 př. Kr.) a přechodné (asi 640 – 625 př. Kr.), trvají vždy 25 let (Payne 1931, 16). Taková pravidelnost samozřejmě nepřejde bez výhrad; jsou tedy návrhy o posunutí některých datací, že určité fáze začínají o přibližně 15 let později (Amyx 1988b, 428). Nutno dodat, že v některých případech může přílišné zpřesňování absolutní chronologie být kontraproduktivní a že pro toto období není tolik pevně stanovených dat, jako tomu je u událostí mladších a i ta tradiční data, která jsou k dispozici, mohou být zpochybněna. I přes tento zdánlivý pesimismus je nutno podotknout důležitý fakt – krom doplňujících úprav Paynovy chronologie nebyla navržena žádná nová, která by byla prezentována jako korektní. I pro naše účely tedy postačí držet se stále všeobecně přijímaného datování Paynova s případnými úpravami a s tím, že samozřejmě není možno absolutně dodržovat oněch 25 let; řekněme, že každá dílna postupovala ve vývoji jinak, ba každý malíř mohl přinášet inovace v jinou dobu než ostatní nebo naopak zdrženlivěji opouštět zažité postupy než jeho kolegové.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Aby pesimismu nebylo málo, stylová analýza také má svá úskalí, nicméně dá se na jejím základě vybudovat i relativní chronologie vlastní tvorby jednoho malíře, jak uvidíme v následujících kapitolách.

### 3.3 Přítomnost korintského zboží v Itálii

Korintská keramika se rozšířila takřka po celém řeckém světě archaického období a i za jeho hranice – našla si cestu do Egypta, Malé Asie, Černomoří; tyto skutečnosti, spolu s jejím orientalizujícím charakterem, přispívaly k dnes již vyvrácenému názoru, že nebyla vyráběna v Korintu nebo že velká část známých nádob byla místní výroby. Pokud se ale přistoupí ke srovnávání nálezů z jednotlivých lokalit, tak zjistíme, že na různých, od sebe velmi vzdálených místech se nacházejí práce stejného malíře, což poukazuje na jedno centrum výroby a následný export (Payne 1931, 183). Krom toho, samotné nálezy z Korinta (ve studni Anaploga) bezpečně určují místo výroby.

Již od konce 8. stol. se v Itálii objevuje protokorintské zboží a postupně dovoz sílí, zejména z první poloviny 7. stol. př. Kr. pochází mnoho importů. Do doby kolem poloviny téhož století spadá i tradiční příchod Démarata, který je podpořen silnou přítomností korintských importů ve vlastní Etrurii. Pochází odtud i taková díla, jakými byla olpé Chigi nebo práce tzv. Malíře psů, který měl v přibližně stejné době přijít do Vejí (Martelli 2000, 23). Není pochyb o tom, že jejich výskyt nebyl náhodný; toto zboží bylo populární a byla po něm poptávka a malíř se tedy sám mohl pohybovat podle možností uplatnění. Imigrant byl zřejmě i velký talent řecko-orientálního vázového malířství činný v Etrurii, *Pittore dei Rondini*<sup>9</sup>, stejně tak *Pittore della Sfinge Barbuta* počítaný ve vlastní etrusko-korintské produkci (Martelli 2000, 25).

Korintské importy mají zásadní dopad na etruské vázové malířství a hrncířství. Zároveň Etruskové se rychle učí a vstřebávají nové motivy a techniky. Přestože byl v té době v Etrurii přítomný foinický element, tak jako inspirační zdroj drtivě zvítězí právě řecké umění. Tolik k okolnostem, které předcházely vzniku etrusko-korintské keramiky; nyní se obraťme k ústřednímu tématu této práce.

---

9 „Malíř vlaštovek“; v jeho pracích se střetávají korintské, íonské (*outline technique*) i etruské prvky; nejspíš byl současníkem *P. della Sfinge Barbuta* (Amyx 1988b, 698-699).

## 4 Etrusko-korintská keramika

Korintské zboží začalo být napodobováno poměrně brzy (od počátku 7. stol.) a to i ostatními Řeky, což jen dokazuje jeho popularitu. Jak bylo rozebíráno výše, samotnou přítomností malířů a mistrovských děl, jakým byla váza Chigi, se více a více projevoval vliv korintské keramiky mimo svou domovinu, konkrétně v Etrurii. V Etrurii tak odlišné, přesto připravené nové impulzy alespoň částečně vstřebat, takže kolem r. 630 př. Kr. se začíná objevovat nový druh váz, který jasně korespondoval s těmi korintskými, ať už tvarem nebo dekorem, ale přesto si ponechával vlastní ráz. I tak zůstával po určitou dobu neodlišován od korintských váz a mnohé příklady byly chybně přiřknuty korintské produkci a je pravda, že některé kusy zůstávají s otazníkem i dnes, ale už bylo správně identifikováno velké množství nálezů. Vzhledem k silnější přítomnosti Řeků v jižní Itálii a na jihu vlastní Etrurie jsou hlavními centry výroby Caere, Vulci a Tarquinie.

Správné určení původní korintské vázy a naopak její imitace nemusí být tak snadné, jak se na první pohled může jevit. Mnohdy je vodítkem pouze způsob dekorace a materiál, přičemž výzdoba se nemusí ve své úplnosti zachovat a určit místo původu hlíny také není zcela jednoznačné.<sup>10</sup> Spolehlivějším vodítkem jsou odlišnosti v technologickém zpracování, v pojetí výzdoby a ve tvaru nádoby, přičemž poslední dva aspekty jsou zpravidla dohledatelné v místní tradici. Klíčové odlišnosti etrusko-korintského od korintského jsou trénovanému oku nápadné – přejímané motivy stylem úplně nekorrespondují (nejen v detailech, i celkově); některé prvky mohou být přeměněny nebo „nepochopeny“ ve prospěch dekorativního efektu (např. peří, které v předlohách bylo na krku gryfa, může být zde znázorněno na krku lva; Payne 1931, 207); v celém etrusko-korintském malířství se lidská postava objevuje o mnoho méně než v korintském; naopak netvoří a fantastická zvířata patří v Etrurii k nejčastějším námětům. Stejně tak jsou na tom krvavější scény (bojiště, panter s lidskou nohou v tlamě). Také se může objevit foinický motiv – např. dvě propojené řady oblouků, v korintské produkci neexistující. Tvar je dalším kritériem pro správné určení – amfory se drží etruských předloh, ostatní původem řecké tvary (jako oinochoé) mohou mít menší místní variace. Tvar olpé byl sice napodoben věrně, nicméně výzdoba prozrazuje ne-korintský původ – v takovém případě může nastat

---

<sup>10</sup> Pro chemické rozbory je nutný srovnávací materiál buďto v podobě nádoby, která bez jakýchkoli pochyb pochází z dané lokality, nebo v nalezení starověkých hliništů, která, díky povětrnostním podmínkám a přirozeným změnám krajiny, jsou velmi těžko lokalizovatelná. Nutno dodat, že ale ani samotná analýza nebyla většině badatelům 20. století k dispozici.

problém, pokud se dekorace téměř nezachová.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ačkoliv takový případ, kdy není možné sledovat stylové odchylky, je pro náš výzkum k ničemu.



## 4.1 Polychromní vázy (*Black-Polychrome Vases*)

Prvním exkursem do výroby keramiky inspirované korintskými importy jsou polychromní vázy, vyráběny mezi lety 630 a 590 př. Kr. Jsou první fází ve vývoji etrusko-korintské keramiky a svým způsobem i jedněmi z nejzajímavějších, které etruské vázové malířství nabízí. Časté jsou mezi nimi amfory s páskovými uchy (Szilágyi 1992, 37-38) – reminiscence bucchera, které svým vzezřením napodobovalo kovové nádoby. Možná i proto se zprvu tak ujal tento způsob dekorace, protože velké lesklé tmavé plochy připomínají místní bucchero více než černofigurové kusy. Hlavními motivy jsou zvířata (reálná i mýtická) – pasoucí se nebo zachycena v chůzi. Velký černý panel s dekorací je mnohdy orámován světlými pásy, které jsou většinou umístěny tam, kde by na nádobě z Korintu byly ozdobné paprsky (i ty ale mohou být na etruských výrobcích přítomny). Jak bylo již řečeno, zobrazení lidské figury je v porovnání k ostatní fauně vzácné.

Podívejme se nyní na konkrétní ukázky. Polychromní vázy se třídí na dvě velké skupiny – *Gruppo di Monte Abatone* a *Gruppo Castellani* – a pak kusy nespádající do žádné z nich (v drtivé menšině). Zejména první skupina obsahuje velmi pozoruhodné práce; začněme vázami připisovanými tzv. *Pittore dei Cippi* nebo jeho okruhu, které velmi dobře ilustrují vázové malířství pozdního orientalizujícího období. Jedná se o amfory (tři kusy), pak o jeden stamnos, přičemž dvě z amfor jsou zcela jistě dílem jedné ruky (Szilágyi 1992, 46). Pojmenování malíře vychází z jistého ornamentálního motivu v podobě závěsků, který se často vyskytuje na tvářích panterů (na čumáku nebo na čele; může se ale i přeměnit na florální motiv – palmetu; Obr. 1). Jeho díla se vyznačují pečlivě provedenými detaily a velkou fantazií – na každé váze je sice zobrazen panter (jednoduchý nebo dvoutělý), ale nikde není pojat stejně, pokaždé je nějakým způsobem ozvláštněn. Velmi vysoká je barevnost; jedno zvíře může mít na krku skvrny nebo hřívu, tělo rozčleněné několika pásy, z pohledu pozorovatele vzdálenější nohy vyplněné jinou barvou než zbytek (Obr. 2). Často se u tlap panterů, jakoby další část jejich těl, objevují dlouhokrcí ptáci, jako vertikální dělicí prvek vedle dlouhých vodorovných ploch panterů, a také jako další výplň prostoru. K tomuto poslednímu účelu dále slouží např. kruhy, miniaturní lidská postava, „mládě“ pantera. Jednou z výstředních ukázek zaplnění prostoru je lidská noha, která „vyrůstá“ z týla hlavy sfingy (Obr. 3). všechny tyto motivy jsou v ústředním pásu kolem výdutí, ostatní dekor je značně jednodušší – buď jen bílý pás, dvě řady překrývajících se oblouků (zřejmě foinického původu), příp. může být bílý vlys ozvláštněn siluetami ptáků, běžících čtvernožců nebo liniemi, které evokují triglyfy. Na stamnu je pak pozoruhodně znázorněn

hippokamos (Obr. 4), další z motivů běžných v etrusko-korintské keramice a ne v Korintu.

*Pittore di Monte Abatone*, je také hlavně malířem amfor (15 exemplářů, žádný jiný tvar se od něj nedochoval; Szilágyi 1992, 37-38), ale jeho malby jsou v porovnání s *P. dei Cappi* mnohem jednodušší, bez přílišného zdobení. Ohledně barevnosti u něj platí totéž jako u *P. dei Cappi*, ale namísto panterů zobrazuje převážně pasoucí se jeleny. Zajímavý je dospělý jelen s kolouškem (Obr. 5). Na některých jeho vázách se může vyskytnout lev, ačkoliv ten v porovnání s jeleny silně zaostává. Plocha amfory není příliš hustě zaplněna, občas se objeví snaha o vyplnění prostoru hadem nebo ptákem, ale stále zůstává mnoho volného místa. Zdobena jsou ale pásková ucha amfor, černými kříži nebo rovnoběžkami na bílé.

Příbuzný umělec je *Pittore di Marsiliana*, jehož způsob výzdoby je značně podobný *P. di Monte Abatone*. Nejvíce jeho dochovaných děl jsou opět amfory, dále po jednom kusu sloupkový kratér a oinochoé (Szilágyi 1992, 40-41). Často zobrazuje sfingy s křídly vytočenými vzhůru do volné voluty (což je velmi časté znázornění křídla sfing i v Korintu), nechybí ale ani panter (často s lidskou nohou v tlamě), jelen, lev nebo kentaur. Vůbec často odkazuje tento malíř na svět lidí, a to jak urvanými údy, tak celou lidskou figurou. Je autorem poněkud enigmatické scény, na které je znázorněn panter (za upozornění stojí peří na krku a čele) a napravo od něj nahý muž na lehátku nebo stole, jehož ruce jsou svázané. Za panterem je pak další postava muže, jež drží nějaké menší zvíře. Dosud nebyla tato scéna objasněna a je pravděpodobné, že objasněna ani nikdy nebude – mohlo by se jednat např. o nedochovaný etruský mýtus nebo jiný příběh, nebo naopak se může jednat o generickou scénu, ryze za účelem dekorace (jak jsme již viděli, představivost etruských malířů neznala hranic).

Posledními pojmenovanými malíři této skupiny jsou *Pittore di Brown* a *Pittore di Tuscania*. Od prvního známe čtyři amfory (plus další dvě jsou počítány do jeho okruhu – bohužel jsou velmi poničené) z jedné hrobky v Tarquiniích (Szilágyi 1992, 49). Jeho styl působí lehkým a elegantním dojmem – dobarvování užívá v porovnání s ostatními malíři spíše sedátně, velkou pozornost pak věnuje šrafování a tečkování jednotlivých částí (např. hřívou) nebo i celého obrysu. Z jeho amfor známe lvy, jeleny nebo i koně – všechna tato zvířata ozvláštňuje hřívou, povětšinou v jazykovitých pramíncích, která může být nejen na krku, ale i na hřbetě (Obr. 6). Zajímavé je zobrazení lva s jelením parohem v zubech. V některých případech jsou ostatní vlysy nádoby zdobeny řadami oblouků, jako to bylo u *P. dei Cappi*, ale zde může být tento ornament hned ve dvou pásech a ještě může být

přizdoben tečkami; u jiných kusů jsou prosté bílé pásy – to by mohlo poukazovat na hromadnou výrobu, ve které je zpravidla dekor zjednodušován (Szilágyi 1992, 50). Jako výplňový ornament se často vyskytují bodové rozety nebo kola rozdělená různými barvami na poloviny nebo čtvrtiny (Obr. 7).

*Pittore di Tuscania* je na základě způsobu rozložení výzdoby na váze, jejím tvaru a technikou počítán do skupiny z Monte Abatone, nicméně stylově je velmi odlišný a některé prvky nemají paralely v již diskutovaných pracích. I zde se objevuje pasoucí se jelen, nicméně motiv okřídleného lva, lístků a kvítků jako výplňový ornament, okřídlené kozy (na jejímž hřbetě nebo křídle sedí jiný opeřenec), ukazují spíše na orientální předlohy než vlastní řecké (Szilágyi 1992, 53). Znány jsou od něj dvě amfory, zřejmě míněné jako pár.

V *Gruppo di Monte Abatone* jako takové jsou kusy dosud neatribuované, ale vesměs charakteru probraných váz konkrétních malířů. Za zmínku stojí podobnost těchto maleb a způsobů znázornění s těmi v *Tomba Campana*, kde jsou jednotlivé části těl zvířat (sfingy, lvi, koně) barveny a vykreslovány se stejnou různorodostí a fantazií, jako ty na polychromních vázách. Je možné, že stejně jako v Řecku přecházeli mistři malované keramiky k velkému umění nástěnných maleb, vypracovávali se i etruská malířská váza k freskám.

Druhá velká skupina, *Castellani*, je na první pohled odlišná od té z Monte Abatone. Upřednostňuje menší tvary (zašpičatělé arybally) a tomu podléhá pak vlastní dekor. Charakteristickým znakem je mnohem omezenější fantazie oproti *G. di Monte Abatone* a malíři této skupiny se spíše striktněji přidrží korintských vzorů, a to i tvarem (Szilágyi 1992, 66). *Pittore Castellani*, jenž je hlavním představitelem, opakuje na svých malbách 2 až 3 typy zvířat, která sice jsou ornamentálně zdobena, ale v mnohem menší míře (Szilágyi 1992, 68). Motivy nadále zůstávají drastické – lidské končetiny visící z tlam masožravců (Obr. 8). Toto vše je společné i dalšímu umělci této skupiny, *Pittore di Newcastle* (Szilágyi 1992, 72), a zbytku nikomu nepřipsaných váz.

Co se týče nádob, které svým provedením nespadají do žádné z probraných skupin, omezíme se na zmínění dvou malířů, *Pittore di Hesperia* a *Pittore di Garovaglio* (Szilágyi 1992, 79-81). Z těchto váz, které stojí i mimo tyto dva malíře, stojí za uvedení exempláře s figurálním vlysem (Obr. 9). Zobrazena je řada těžkooděnců se štíty a kopími, jejich přílby jsou na první pohled řecké. S vyobrazením válečníka (který ale může být interpretován jinak než jako pouhý válečník) se setkáme i později v obměnách. Interpretacním oříškem je známá oinochoé z Tragliately (Szilágyi 1992, 86), na níž jsou rytím zobrazeny nejen tak ojedinělé figurální scény, ale také symplegmata, v etruském vázovém malířství téměř

nepřítomná. Zároveň některé postavy a motivy jsou popsány – „labyrint“ za jezdcí v hlavním vlysu nese nápis „Truia“,<sup>12</sup> tři postavy (žena, dívka a muž) mají jména „Thesathei“, „Velelia“ a „Ammarce“. Na krku nádoby je pak zobrazen pár, loď a kozy, z toho jedna je vedena za provaz jiným mužem. Bylo navrženo mnoho výkladů, přičemž panuje určitá shoda, že ve vlysu na krku vázy jsou Théseus a Ariadné a v druhém pásu pak *de facto* výjevy ze života aristokrata (=Ammarka), který si danou oinochoé nechal zřejmě vyrobit na zakázku (Haynes 2000, 98).

Jak je vidno, v umění polychromních váz jsou dvě různé tendence – první ukazuje větší experiment a druhá se spíše drží řeckých předloh. Nicméně obě hrají podstatnou roli v utváření etrusko-korintské keramiky jako takové, protože vždy se bude hledat rovnováha mezi vlastním etruským uměním a cizími elementy, přičemž důležitou roli sehrává jak charakter výrobků,<sup>13</sup> tak jejich účel. Abychom uzavřeli výklad o těchto nádobách, můžeme konstatovat, že bezesporu patří k tomu nejsvráznějšímu, co může orientalizující období v Etrurii nabídnout. Smysl pro fantaskní detail a pro surrealistické výstřelky, ať už v podobě hypnotizujících očí dvoutělých panterů, propojování více těl najednou nebo groteskních scén se zvířaty vzájemně se držícími za ocasy, nemá v současné korintské produkci obdoby. Po tomto období se polychromní dekor objevuje jen v hromadné produkci váz s geometrickým vzorem, vzácněji je užit pro florální motivy, ale už nikdy pro figurální scénérie (Szilágyi 1992, 93).

## **4.2 Černofigurová výzdoba – počátky**

První fáze výroby černofigurových váz se opět dělí na dvě velké skupiny – *Gruppo delle Rosette a Punti* a *Gruppo degli Anforoni Squamati* (Szilágyi 1992, 95).

### **4.2.1 Pittore della Sfinge Barbuta**

V přenosu korintského vlivu do Etrurie byl pionýrem tzv. *P. della Sfinge Barbuta* (v češtině je ustálený pojem „Malíř vousatých sfing“, jako jeden z velmi mála zavedených českých překladů v této oblasti), řazený do *G. delle Rosette a Punti*. Jednalo se zřejmě o řeckého přistěhovalce činného ve Vulci a později zřejmě v Caere (v souvislosti s druhou skupinou, *G. degli Anforoni Squamati*), v období posledních dekad 7. stol. až do raného století 6. př. Kr (Martelli 2000, 25). V oblibě má zejména konve (jak olupé tak oinochoé),

<sup>12</sup> Nejspíš se jedná o soutěž na koních (*lusus Troiae*) popsané v Aeneidě (5.545-575).

<sup>13</sup> Tj. méně ornamentálních prvků u *P. Castellani* nemusí nutně signalizovat neobratnost výtvarníka, jelikož na malých aryballech by přílišná zdobnost zanikla

méně je známo alabaster a aryballů a amfor už je jen poskrovnu, nicméně vše čítá dohromady na sto kusů (Szilágyi 1992, 96-104).

Payne ve své studii o korintských vázách okrajově nastínil i ostatní místní imitace, včetně tohoto malíře. Tvrdí, že sfingy jsou velmi „ne-řecké“, a poukazuje na bez tvarou masu vlasů a na křídla, která nejsou v souladu a dostatečně provázána se zbytkem těla (Payne 1935, 207). Je dost možné, že vzory pro tyto sfingy byly foinické proveniencí nebo z etruského umění, které ale rovněž čerpalo z foinické předlohy (Szilágyi 1992, 106) – odtud ta odlišnost. Dalším stylovým odbočením od korintského zobrazení je lev pozměněných proporcí, s těžkým tělem na zdánlivě příliš slabých nohách a s hřívou vyplněnou nesouvisejícími rytými liniemi (Obr. 10) – nicméně je to zřejmě modifikace korintského vzoru, stejně jako panteři a jeleni tohoto malíře (Szilágyi 1992, 106). Charakteristickým jevem je pak experimentování s vrchním vlysem olupé, který může být buď černofigurový jako zbytek nádoby, nebo černý s rytým dekorem (zvířata, jazyky apod.) s přidanými barvami i bez (Amyx 1988b, 688). Nechybějí bodové rozety, ale ty jsou v jeho mladší tvorbě nahrazovány zjednodušenými plnými rozetami.

Obecně přijímané dělení jeho tvorby je na ranou a pozdní, přičemž stále se vedou spory o přesném stanovení hranice mezi nimi. Nicméně absolutní hranice se stanovit ani nedá – všechny motivy nějak přesahují a nelze je striktně úplně roztřídit, musí se vždy počítat s nějakou chronologickou rezervou. Přesto bylo možné určit typy; např. hlava pantera se v obličejových detailech mírně odlišuje postupem doby, a tak je členěná do tří fází (Szilágyi 1992, 111 fig. 17). Hlava lva se naproti tomu vyvíjí jako tvar – v rané tvorbě je více protáhlá do špičky a plošší, zatímco v pozdní se zvýší a zúží. Zároveň načrtnutá chronologie (raná a pozdní fáze) je patrná, přičemž raná fáze nabízí větší diverzitu a pečlivost malby než pozdější (Amyx 1988b, 688) Amfory jsou dobrým důkazem určité umělecké krize (Szilágyi 1998, 117) – experimenty s obrysovou kresbou a ornamentem na většině nádoby prozrazují východní (iónský) vliv (viz níže.) Během svého celého působení dekoruje hlavně olupai, přičemž v pozdní fázi se k tomuto tvaru přidávají ještě malé nádoby (alabastra, arybally) a nízké oinochoai s širokým hrdlem, které upomenou na korintské s širokým dnem („*broad-bottomed*“; Amyx 1988b, 482).

Motivů je ve starší fázi méně – sfingy (s křídly i bez), lvi, panteři, jeleni, ptactvo. V pozdní fázi přibývá dvoutělý panter nebo kohouti obrácení k sobě čelem podle vzorů z Korinta. Vzácně se zde objeví i „ptakopanter“ známý též z Korinta a ještě vzácněji lidská postava; ozbrojenec, s kopím obráceným hrotem k zemi, kráčeující mezi lvy a jeleny, jako

by to bylo zcela běžné (Obr. 11).<sup>14</sup>

Zajímavým prvkem výzdoby je obrysová kresba, v té době běžná ve Stylu divoké kozy, která se u Malíře vousatých sfing objevuje buď jako detail (oko jelena, hlava pantera) nebo jako způsob vykreslení celého motivu (ptáci). Jeho současníkem byl tzv. *Pittore delle Rondini*; jak je patrné z dekorace jeho nádob, tento malíř upřednostňoval iónskou produkci nad korintskou a tvoří v duchu stylu divoké kozy (Martelli 2000, 25). Není vyloučeno, že mezi oběma malíři existoval nějaký kontakt.

Ačkoliv je *P. della Sfinge Barbuta* současníkem polychromních váz, odvrací se do značné míry od místní tradice a navíc hojně „fénicizuje“. Na rozdíl od *Gruppo di Monte Abatone* nepreferuje amfory, nýbrž různé typy konvic. Přesto je podstatnou složkou ve vývoji etrusko-korintského vázového malířství a patří i tak k svérázným interpretům korintského umění.

#### 4.2.2 Gruppo degli Anforoni Squamati

Poměrně rozsáhlou skupinou současnou s výše rozebranými vázami tvoří především šupinaté amfory, jak napovídá označení. Většina pochází z Caere a ponejvíce se jedná o velké amfory, ale je zde zastoupeno i několik jiných tvarů<sup>15</sup> (Szilágyi 1992, 129-140), včetně poměrně neobvyklé lahve (tzv. *fiasca da pellegrino*). Hlavní výzdobné pásy jsou v porovnání se zbytkem amfory poměrně malé, zpravidla v nejširší části výduti nebo velmi blízko ní; zbytek tvoří ornamentální prvky – šupiny, ale také jazyky nebo navzájem propojené koncentrické kružnice, tvořící tak souvislý pletenec. Tyto výplňové ornamenty jsou pak provedeny v polychromní technice, zatímco hlavní pás je černofigurový.

Rozlišují se tři hlavní styly: miniaturistický, prodlužující a těžký (Amyx 1988b, 689), přičemž tato rozlišení jsou poměrně obtížně viditelná pro netréované oko. Všechna tato typologie je založena na charakteristice výzdobného pásu; v prvním stylu (který je nejspíš i nejstarším) jsou figury v poměru k vázám o mnoho menší, v druhém jsou protahovány do stran, ve třetím je výzdoba hrubší a působí dojmem, že hrála spíše vedlejší roli.

Malíř, jehož kořeny sahají do miniaturistického stylu, je konvenčně označován jako *Pittore de Le Havre* (Szilágyi 1992, 144), ačkoli sám ve své tvorbě začíná zvířata protahovat. Jako výplňový ornament používá také bodové rozety, ale poměrně málo (rozhodně ne husté zaplnění jako v korintských exemplářích), dále pak ptactvo. Následující fáze prodlužování motivů už tedy pomalu nastupuje zde, jak ukazují i jiné mladší vázy z

---

14 K tomuto motivu se později ještě vrátíme.

15 Dinos, olla.

miniaturistického stylu. V tomto druhém stylu se (pro umocnění dojmu z délky) snižuje výška vlysů a je také patrná příbuznost vázám Malíře vousatých sfing, který je jejich současníkem (Szilágyi 1992, 145); výraznou figurou je zde *Pittore della Fiasca da Pellegrino* (Szilágyi 1992, 147). Jeho eponymní nádoba je poněkud výstřední, vypadá jako polní lahev (Obr. 12). Na jedné straně jsou dvě (tančící?) postavy, asi muži, mezi nimi je v pozadí vidět velká nádoba. Mohla by to být scéna z hostiny, jakých je v etruském nástěnném malířství 6. stol. př. Kr. doloženo mnoho a kde jsou rovněž zobrazovány i symposiální potřeby (nábytek, nádobí). Pozoruhodný je načrtnutý oděv postav – jsou obepnuti širokými pásy a na hrudi jsou patrné koncentrické kruhy, jakoby zde byl schematizován řecký lněný pancíř a tedy by se nejednalo o tanečníky, ale spíše zápasníky, přičemž kráter za nimi by připadl vítězi; ale je možné, že oděv je pouze dekorativní prvek, a tedy je tato interpretace mylná. Tento výklad byl navržen na základě podobnosti s vlysem na dinu téhož malíře (Amyx 1988b, 689), kde jsou zobrazeni tři ozbrojenci, možná v bitvě, možná při páchání vraždy (Obr. 13). Jejich odění je prakticky identické s tím na „lahvi“. Scéna na eponymní nádobě je pravděpodobně spjata se skutečným životem (může to být epizoda ze slavnosti nebo soutěže), zatímco u agresivního výjevu na dinu se dá těžko odhadovat, zda se jedná pouze o malbu, jejíž primární funkcí je výzdoba, nebo o malbu, která má mít nějakou sdělovací funkci, ať už by šlo o prostou bitvu smrtelníků nebo o mytologický příběh. Bohužel, žádný konkrétní závěr se v této oblasti učinit nedá.

Konečně těžký styl, nejmladší, je vyústěním předchozí fáze, jak je patrné z některých kusů kvalifikovatelných jako přechodná fáze (Szilágyi 1992, 148). Výzdoba se pomalu rozkládá a omezuje pouze na to nejpodstatnější.

Amfory v celé této skupině lze podle tvaru chronologicky roztrždit. Starší kusy jsou obvykle vyšší (60 – 80 cm) než mladší (40 – 50 cm; Szilágyi 1992, 152). Co se týče ikonografie, celá skupina je pozoruhodně homogenní. V několika málo případech se objeví lidská postava a v takových případech se otevírají možnosti v interpretacích, které jsou ale v podstatě jen seznam nápadů, kde každý má své opodstatnění. Přesto tato vybočení zasluhují pozornost a promítají se v celé etrusko-korintské produkci, od jejich počátků až po pozdní velké cykly.

## 4.3 Vulci jako výrobní centrum

### 4.3.1 „Druhá generace“

Během let 600 – 580 př. Kr. směřuje výroba etrusko-korintských váz ve Vulci ke vzniku velkých dílen, zatímco v Caere výroba zažívá úpadek a pomalu ustává (Szilágyi 1992, 175). Tato „druhá generace“ produkce etrusko-korintské keramiky je charakterizována jednak místem vzniku, jednak odlišnými způsoby výzdoby, které užívají sem zařazení malíři. V předchozí generaci byla sice často kombinována polychromní a černofigurová technika i v rámci jedné vázy, ale teprve nyní se polychromní výzdoba vrací jako způsob znázornění pro hlavní vlys jako tomu bylo u výlučně polychromních váz. I motivy z této tradice jsou znovu oživovány – např. hřiva v pramíncích na lvích hřbetech nebo řada provázaných oblouků u malíře, který je díky poslední jmenovanému nazýván *Pittore degli Archetti Policromi* (Szilágyi 1992, 176-177). Jeden malíř maluje některé své nádoby polychromně, jiné naopak černofigurově – u některých převládá první způsob, u jiných zase druhý,<sup>16</sup> jsou tedy označováni termínem „bilingvisté“.

Pozoruhodným „bilingvistou“ je *Pittore di Feoli*, pojmenovaný podle vlastníka jednoho z jeho alabaster. Více používá černofigurovou techniku; celopolychromně je zdobena jen jedna jeho oinochoé. Z tvarů má v oblibě již zmíněné oinochoai a alabastra,<sup>17</sup> také ale olpai; též je od něj znám talíř a sférický aryballos (z pozdní tvorby; Szilágyi 1992, 180-182). Oproti *P. degli Archetti Policromi* je více korintizující a jeho vázy se značně podobají raně a středně korintským; také se snaží zaplnit veškerá volná místa ve vlysu se zvířaty rytými rozetami, drobnějšími živočichy nebo jinými motivy (např. ze země vytržené kmeny stromů). Poměrně časté (na etrusko-korintské poměry) je u něj zobrazení lidské postavy, ale přesto nemaluje rozsáhlejší mýtické scény jako jeho korintští kolegové. A přes zdánlivého korintského ducha váz se též u něj ozývají elementy etruské – nechybí lev s lidskou nohou v zubech, který je jinak v předchozím období černofigurových etrusko-korintských váz vzácný. Rytí detailů je precizní, přesto dobře odlišitelné od toho na korintských vázách a ozývá se v něm rovněž místní tradice z polychromních váz. Dá se říct, že ve velmi ucelených a harmonických kombinacích jsou zde prezentovány korintské

---

<sup>16</sup> Užítí jedné nebo druhé techniky je zcela nepoužitelné pro chronologii.

<sup>17</sup> Která ale nedosahují takových kvalit, jako malba na konvích; zřejmě byly pro něj spíš okrajovou záležitostí.



a etruské tradice.

Řekněme si nyní to nejpodstatnější o jeho lidských postavách, případně monstrech s lidskou anatomií. Na jedné z olpai je v nejhořejším vlysu zobrazena Gorgona s býčími rohy,<sup>18</sup> obklopena dalšími zvířaty, přičemž některá dokonce i drží, jako *potnia thérón*. (Obr. 14; Szilágyi 1992, 187). Dalším zajímavým netvorem je okřídlený mužský démon, na jehož pravici sedí pták a další dva menší ptáci jsou na každém z jeho ramen; tento aspekt je obdobný tomu u Gorgony a mohlo by se tak jednat o božstvo spjaté s touto sférou. Podobná zobrazení jsou také v umění Blízkého Východu a v Korintu, kde jsou okřídlení muži nazýváni boreovci (Szilágyi 1992, 186). Na další z olpai jsou v nejspodnějším vlysu hned dvě postavy; na jedné straně jezdec, který otáčí hlavu dozadu, na druhé mužská postava s býčí hlavou, která, jako Gorgona, drží býky za rohy (Szilágyi 1992, 187). Není vyloučeno, že po ikonografické stránce je zde příbuznost s mýtem o Théseovi, ale zároveň je zde přítomen prvek „pána zvířat“; tedy Minotaurus zde zřejmě figuruje jako povědomý motiv, který záměrně grecizuje, ale prodělává sám transformaci, protože v orientalizující Etrurii je interpretován v souvislosti s místními představami (Szilágyi 1992, 190-191).

Dalším „bilingvistou“, u nějž je podíl polychromních váz mnohem větší, je *Pittore di Pescia Romana*. Tu používá výhradně na výzdobu konví (olpai i oinochoai), zatímco černofigurové vázy (kyliky, talíře, alabastra, arybally; Szilágyi 1992, 202-206) připisované jemu jsou obvykle označovány jako *Gruppo dell'Accademia Americana*, protože dlouho se usuzovalo (Amyx 1988b, 691), že jde o jiného malíře a ne o pozdní fázi činnosti *P. di Pescia Romana* (Szilágyi 1992, 212). Ve své polychromní tvorbě se tento malíř navrácí k fantaskním scénám, které, ač o stupeň střídmější než ty z *Gruppo di Monte Abatone*, působí stále bizarním dojmem. Zvířata jsou disproporční, detail je pojat poněkud skromně, i když se tu ozývají starší díla v různém vybarvení jednotlivých částí těl nebo pruzích na hřbetech, jejichž obdobou byly hřívy v úzkých pramíncích. Na jednu olpé si najde cestu i již mnohokrát zmiňovaný východní motiv oblouků (Obr. 15); na jinou pak jiný orientalizující motiv, protoma gryfa. Častými náměty jsou zejména sfingy, sirény,<sup>19</sup> panterky a lvi (i okřídlení), kanci, hybridní monstra (např. koza jejíž torzo přechází v rybí ocas) nebo také jinde ne tak častí koně. Lidská postava je hlavně na jeho černofigurové produkci a trpí stejnou disproporcionalitou jako zvířata. I zde se objevuje okřídlený muž s ptáky, jako u *P. di Feoli*, a také válečník se dvěma kopími, rámovaný ptactvem a panterou; obojí je malba z alabaster. U posledně jmenovaného si nemůžeme být jisti, zda je zobrazení

18 Původně toto byla eponymní váza, protože podle této „minotaurovské Gorgony“ byl nazýván *Mingor Painter* (Amyx 1988b, 689).

19 Které jsou ale v etrusko-korintském vázovém malířství vzácné (Szilágyi 1992, 234).

převzato z Korinta nebo ukazuje etruskou realii své doby – není vyloučeno, že se též může jednat o postavu z mýtů nebo heroických příběhů na základě zasazení do ostatního kontextu nádoby a nešlo by tedy o generické znázornění bojovníka (Szilágyi 1992, 214). Ve velké míře je také zdobeno ústí oinochoé párem očí, což se zde objevuje prvně (Obr. 16). Ohledně oinochoai je nutno konstatovat, že se v této době objevuje jiný tvar (už u *P. di Feoli*) – nožka se nezužuje do špičky, ale je ostře oddělena od těla nádoby a tvoří jakýsi sloupek s širokým dnem; nedá se ale říct, že by původní typ byl vytlačen tímto.

Malíř, který svým stylem výrazně vybočuje z této skupiny, je tzv. *Pittore di Boehlau*, známý jen z výzdoby konví v černofigurové technice (Szilágyi 1992, 223-225). Všechna zvířata extrémně prodlužuje a zbytek volného místa zaplňuje buď jednoduchými rytými rozetami nebo florálními motivy, přesto ale vyplněné plochy nejsou tak precizní a harmonické jako ty u *P. di Feoli*. Naopak z námětů ukazuje velmi vzácné příklady: obří had s vyplazeným rozeklaným jazykem nebo ryba naložená na lodi patří mezi ty nejgrotesknější (Obr. 17). Dalšími zajímavými scénami jsou např. jezdec s rozpráženými rukama, na kterého jakoby útočil velký pták před ním; dále pak výjev padlého (ve šrafovaném chitónu), jehož trhají zvířata na kusy – motiv, který se ještě bude opakovat. Bizarní surrealismus *P. di Boehlau* je z celé skupiny nejméně ovlivněn korintskými vzory; podobným, byť ne tak extrémním příkladem, je pak *Pittore di St. Louis*, který čerpá nejen z Korinta, nýbrž značně také z předovýchodních předloh (Szilágyi 1992, 232-234). Na rozdíl od konví upřednostňuje velké amfory s páskovými uchy, tzv. vatikánský typ 127 (Obr. 18; Amyx 1988b, 692), jenž zůstává v produkci i později, a to nejen v bezprostřední blízkosti (následující *Pittore dei Caduti*), ale také dále v Tarquiniích.<sup>20</sup>

Posledním vlivným umělcem „druhé generace“ etrusko-korintské keramiky je *Pittore dei Caduti*. Ačkoliv jím zdobené vázy se dají spočítat na prstech jedné ruky, zanechává jejich dekorace nemalý dojem. Jedná se o olpé a oinochoé, dvě amfory a kratér se čtyřmi uchy (Szilágyi 1992, 243-244), přičemž krvavé scény, podle kterých je malíř pojmenován, se vyskytují na konvích; na ostatních nádobách pak běžné zvířecí vlysy. I když jsme se už setkali s motivem padlého bojovníka, tak byl v celém vlysu sám, izolovaný od lidského světa, zatímco na olpé *P. dei Caduti* jsou v zobrazení bezprostředně vedle padlých a okřídlených mrchožroutů ještě dva další válečníci, kteří nejspíš dorážejí raněného (Obr. 19). Je velmi pravděpodobné, že jde o scénu z reálného života, přesto existují pokusy o její mytologický výklad, což se pochopitelně vyvrátit nedá – může se jednat o ztvárnění neblahého osudu padlých, kterým se nedostalo řádného pohřbu a byli vydáni napospas

---

<sup>20</sup> Viz kap. 4.3.3.

supům (Hom. *Il.* IV.237). Na oinochoé je už nešťastný bojovník zobrazen sám (tedy sám s dotírajícími supy), podobně jako na váze *P. di Boeblau*, což ještě více podtrhuje unikátnost olpé v dané době a kategorii. Brutální motivy, počínaje lidskými končetinami v čelistech šelem a bojištěm posetém mrtvolami konče, mají v etruském umění dlouhou životnost a dlouho byly oporou tezím o zvláštní zálibě Etrusků v takových krutostech, nicméně z uměleckého hlediska je nutné takové stanovisko přehodnotit. Neboť o čem vypovídá konkrétní znázornění – o osobních preferencích autora nebo o důvěryhodném vystižení okamžiku? Prvé se s odstupem dvou tisíciletí hodnotí těžko, druhé je však stále k vidění i pro dnešního diváka. Brutalita tu přítomna je, ale ne kvůli brutalitě samotné jako spíše kvůli výrazu (Szilágyi 1992, 247). Konec konců, i velký epos o trojské válce ironicky ukazuje na neštěstí a strasti, které způsobily bitevní vřavy.

Dodnes ne úplně vyřešeným problémem je chronologické zařazení *P. dei Caduti*. Je patrná příbuznost s ostatními malíři činnými ve Vulci, ale zároveň, ve stejnou dobu, byla aktivní tarquinská dílna, která také vykazuje stylové podobnosti s *P. dei Caduti*. Je možné, že kořeny tohoto malíře jsou ve Vulci a později se buď přesunul do Tarquinií nebo se jinak dostal do styku s tarquinskými malíři (např. mohl u něj pracovat malíř z Tarquinií, který se potom vrátil do svého města a založil vlastní dílnu; Szilágyi 1992, 249-250), ale za současného stavu poznání je nemožné udělat detailnější závěr.

#### **4.3.2 „Třetí generace“ – ve znamení masové produkce**

Vulci, které se etablovalo jako hlavní centrum výroby v prvním dvacetiletí 6. stol. př. Kr., si tuto pozici udržuje i nadále, ačkoliv vlastní dílny fungují v pozměněné podobě; nyní kvalita ustupuje ve prospěch kvantity. Dominantní celky váz tvoří tzv. cykly,<sup>21</sup> které budou charakteristickým rysem etrusko-korintské keramiky po r. 580 př. Kr. až do konce její existence. V této počáteční fázi stojí v popředí *Ciclo delle Olpai* a tvorba *P. dei Rosoni*, dále pak menší skupiny. I když tyto dílny nedělí nijak zvlášť výrazná časová mezera, od svých předchůdců jsou rozeznatelné na první pohled, a to i nepřilíživě trénovanému oku. Individualita, která byla vlastní etrusko-korintským malířům 7. a počátku 6. stol. př. Kr., se nyní pomalu ztrácí; jsou identifikováni někteří malíři, z toho i vůdčí osobnosti cyklů a skupin, ale z masy ostatních děl ze svých okruhů příliš výrazně nevystupují – jejich práce jsou od zbytku téměř nerozeznatelné. Na to, že z této doby máme mnohem větší počet váz než v předešlé, panuje zde mnohem větší uniformita; pro představu, jen v *Ciclo delle*

---

21 Rozsáhlejší než skupiny, které v sobě mohou zahrnovat.

*Olpai* zahrnuje zhruba 250 váz, zatímco výrobky celé „druhé generace“ tvoří ztěžší tři čtvrtiny tohoto počtu (Szilágyi 1998, 332). Nicméně právě v nárůstu výroby leží zřejmě příčina zjednodušení dekorace – vývoj etrusko-korintské keramiky směřoval ke vzniku masové produkce, stejně tak se dělo v Korintu a stejně tak se dělo i později v červenofigurové attické produkci. Pomalu se vytrácí umělecká hodnota a rozhodující je množství, které je schopno pokrýt trh. Zároveň pokud etrusko-korintské vázové malířství dosáhlo svých nejvyšších kvalit v letech 630 – 580 př. Kr., každou chvíli může nastat zlom, který toto umění začne postupně rozkládat – tento rozklad ale nemusí přijít okamžitě a ve všech rovinách. Nutno podotknout – předchozí období se rozhodně neskládalo pouze z prací největších mistrů, ale byla to doba z velké části formativní, která z hlediska hledání tváře této větve umění začínala „od nuly“; a v případech takových malířů, jako byl např. *P. di Boehlau*, je sice zobrazení v porovnání s ostatními zjednodušující, ale pořád je přítomna svěžest experimentu v samotných motivech. Tento aspekt se nyní stane vzácnou výjimkou.

*Ciclo delle Olpai* se skládá zejména z, jak napovídá název, *olpai* – ty se k oinochoai vyskytují v poměru 10:1 (Szilágyi 1998, 333); obecně jsou upřednostňovány větší tvary, arybally a alabastra jsou okrajovou záležitostí. Mnoho materiálu v tomto cyklu pochází z výzkumu ve Vulci z 60. let minulého století; dále byl jistý počet váz nalézán v okolí tohoto výrobního centra, ale v menší míře. Ačkoliv se různorodost drží při zemi, přesto bylo možné určit vůdčí postavu v malířství – *Pittore della Heracle*.<sup>22</sup> Nejčastějším tvarem je pochopitelně *olpé*, dále zdobil tento malíř amfory, oinochoai, kotylai a talíře. Improvizace a hravost je pryč – tvorba *P. della Heracle* je monotónní, strojová, neinovativní (Obr. 20). Obvykle je nádoba rozdělena do 3 až 5 vlysů, hlavními motivy jsou pochodující zvířata, která nevykazují žádnou snahu o experiment – 90% z přibližně 1500 zobrazení se dá roztřídit do devíti základních typů, navíc hybridní monstra, ne neobvyklá v Korintu, jsou u něj vzácná (Szilágyi 1998, 298). Častou výplní prostoru je pták, dále zjednodušené plné rozety.

I přes chudou ikonografii se u tohoto malíře vyskytuje něco neobvyklého – poměrně často, na etrusko-korintské poměry, zobrazuje lidskou postavu, a to způsobem ne nepodobným těm, o kterých jsme už hovořili, ale také neotřelým, který otevírá další diskuzi o interpretaci. Podívejme se nyní na scénu, která se nachází na dvou z amfor (Obr. 21); je zde muž posazený na sedátku,<sup>23</sup> s velmi schematicky načrtnutým (spíš jen tušeným)

22 Název pochází od společnosti *Heracle*, která ve Vulci prováděla výzkum v letech 1961 – 1963. Není to tedy „malíř Hérakla“, jak by si mohl zprvu myslet nadšenec do etrusko-řeckého panteonu bez základních italštiny.

23 Které nápadně připomíná řecký *difros okladias*; tento typ je znám i z Předního Východu (Szilágyi 1998, 300).

oděvem, jehož součástí je i pokrývka hlavy; o rameno má opřenou směrem dolů zužující se tyč – nesjpiš kopí – a před ním stojí zvíře, patrně nějaký býložravec. Vztah mezi nimi byl často rozebírán – asi tím nejlacinějším vysvětlením byla zjednodušená lovecká scéna, ale ta vůbec nezapadá do nálady a i způsobu malby (Szilágyi 1998, 300). Zcela tu chybí agrese, pohyb – věci, které jsou lovu vlastní. Další interpretací je božská bytost, jakýsi „pán zvířat“ - už jsme měli možnost vidět Gorgonu jako *potniu thérón* a okřídlené bytosti obklopené ptactvem; víme, že tento námět nebyl neznámý. Je to božstvo se svým jízdním zvířetem? Nebo zde zvíře slouží jen jako atribut, pomůcka k bližší identifikaci? Možná se jedná o etruské božstvo vegetace, jehož jméno neznáme, které v sobě spojuje jak ničivé tak životadárné vlastnosti (Szilágyi 1998, 301). Jak bylo už naznačeno v rozboru *P. dei Caduti*, možná i tady je výjev z běžného života – proč by nemohl být zobrazen jezdec, ať už místní nebo z jiných končin světa?

Stejný motiv je ještě na několika dalších vázách *P. della Hercle*, ale pozměněn – zvíře je k člověku obráceno zády, což vzbuzuje dojem odloučení, nepřibuznosti; takové, jakou máme možnost vidět v každém vlysu se zvířaty, kde za sebou v klidu a pokoji pochodují predátoři a jejich potenciální kořist. Pokud výše popsany motiv měl významovou hodnotu konkrétního zobrazení, tak tady ji pozbývá a degraduje na dekorativní prvek, zcela začleněný do běžného schématu orientalizujícího vlysu. I tady se ale může najít výjimka v podobě stojícího ozbrojence s kopím, vedle kterého je zvíře (v tomto případě zcela běžný panter) a vedle toho sedící postava; nikdo sice nijak nevybočuje z rytmu vlysu, ale možná klíčem k výkladu je vnímání těchto tří postav jako celek – srovnáním z obdobnými výjevy z buccera ze stejné doby bylo možno vznést hypotézu, že se jedná o obětní scénu (Szilágyi 1998, 302).

V okruhu *P. della Hercle* jsou určeni názvy ještě dva malíři – *Pittore di Castro* (Szilágyi 1998, 319-320) a *Pittore di Arco* (Szilágyi 1998, 322); jak jsme konstatovali v úvodu této podkapitoly, nejsou nijak zvlášť odlišní od hlavního představitele *Ciclo delle Olpai*. Za zmínku možná stojí mírná variace ve vlysech u *P. di Castro*, kdy v polovině pásu (tedy uprostřed nádoby) je předěl v podobě dvou zvířat postavených k sobě čelem a vlys je tak symetricky uspořádaný. Mimo okruh *P. della Hercle* stojí tzv. *sequenza di Monaco 640* (Szilágyi 1998, 327-329), která podobně užívá dvojice zvířat jako *P. di Castro* a i v jiných ohledech je velmi podobná celému řečenému okruhu.

Ve stejnou dobu je činný *Pittore dei Rosoni*. Dříve se mluvívalo také o cyklu (*Ciclo dei Rosoni*), který by pokrýval období mezi lety 580 – 550 př. Kr. a zasahoval by ještě do pozdních skupin jako *Gruppo delle Macchie Bianche* nebo *Gruppo a Maschera Umana*

(Colonna 1965 [online]). Jádrem cyklu tvořili *P. dei Rosoni*, *P. delle Cratere* a *P. delle Code Annodate*, ale celá tato domněnka byla přehodnocena; ukázalo se, že *P. delle Cratere* je ve skutečnosti jedna, pozdní fáze *P. dei Rosoni*, dále, než aby ostatní díla byla homogenní součástí cyklu, vykazují spíše vliv a inspiraci z děl *P. dei Rosoni* a malíři jsou tedy jeho následníci a ne kolegové (Szilágyi 1998, 352). Časové zařazení se tedy také musí upravit – největší rozmach zažil tento malíř přibližně mezi lety 580 – 570 př. Kr. a byl činný i v následující dekádě. Jedním z faktorů, který zřejmě vedl k domněnce o velkém cyklu a je nesporným důkazem dlouhé malířské kariéry, je opravdu vysoký počet váz – jen *P. dei Rosoni* je s jistotou připsáno 261 kusů, s pozoruhodnou rozmanitostí tvarů. Opět větší podíl tvoří olpai (60%), hojně je zastoupen sloupkový kratér nebo kylix, dále se vyskytují dinos, oinochoé, olla, pyxis, aryballos, alabastron, různé picí nádoby (kalichy, pohárky), fiály, talíře a i exempláře těžko určitelného tvaru (Szilágyi 1998, 335-349).

Jak napovídá jméno, charakteristickým dekorativním prvkem je rytá velká rozeta – někdy může být dozdobena jinou barvou, ale stále se vyskytuje ve velmi prosté podobě, někdy s nepřilíživým detailem; přesto je tento typ zřetelně patrný na korintských vzorech. Totiž celá produkce *P. dei Rosoni* trpí „chorobou“ své doby – strohostí a absencí invence; ačkoliv vzhledem k počtu vyrobených váz tento fakt nijak zvlášť nepřekvapuje. Ze zobrazovaných zvířat jsou nejčastější ptáci a panteři, na drtivě většinu vlysů je zvířena zachycena v pohybu zleva doprava. Podobně jako v *Ciclo delle Olpai* jsou zvířata opatřena těžkými těly, ale tato manýra je zde ještě umocňována protahováním těl a krátkými končetinami. Detaily jsou hrubé, mnohdy se dají popsat jako zmatené, daleko od prací *P. della Sfinge Barbuta* a jeho současníků.

Co ale dělá *P. dei Rosoni* výjimečným jsou figurální, dalo by se říci i narativní scény. Podívejme se na ústřední vlys na jednom z jeho kratérů (Obr. 22-23). Jak je v etruském umění tohoto období běžné, bylo navrženo několik výkladů, z nichž žádný není chybný ani správný. Na jedné straně vidíme dva muže s býkem, jako by ho hnali před sebou, na druhé straně dominuje postava, která je dvakrát tak velká jako ostatní lidské osazenstvo scény. Zobrazení ze záplavy návrhů odpovídají nejlépe dva mytologické příběhy – první by byl Héraklés s Geryonovými stády a druhý Odysseus v Polyfémově jeskyni; není ale rozhodně vyloučené, že tu byl ještě nějaký další význam, který už zřejmě nebudeme mít šanci poznat (Szilágyi 1998, 364). Zejména výjev s býkem může být skutečně Héraklés ženoucí dobytek, ale také by to mohla být obětní scéna, která byla bezpochyby součástí tehdejšího života. Bohužel, stejně jako tomu bylo u výše rozebíraných scén, ani zde nemůžeme vypracovávat detailnější představy o tomto neznámém etruském výkladu maleb, protože

současné znalosti etruského náboženství z pozdního orientalizujícího a archaického období jsou v mnoha ohledech limitované (Szilágyi 1998, 365).

Posledním pro nás důležitým větším okruhem váz „třetí generace“ ve Vulci se soustřeďuje okolo již zmíněného *Pittore delle Code Annodate*. Ten zdobí zejména olpai a kyliky, dále alabastra a arybally a několik málo dalších tvarů (talíř, číše, fiala; poprvé se objevuje kalich s lidským obličejem, který bude charakteristický pro závěr etrusko-korintské produkce; Szilágyi 1998, 372-375), ikonograficky je stejně chudý jako jeho současníci. Z kompozičního hlediska se podobá *P. dei Rosoni* stejným užitím velkých rozet a hustého výplňového ornamentu, ale omezuje se pouze na zvířecí vlysy. Pozoruhodné je, že asi tvořil zakázkově pro Caere, neboť mnoho z jeho váz se našlo právě tam (Szilágyi 1998, 397). Za zmínku stojí tři neatribuované vázy z okruhu tohoto malíře; první je sloupkový kráter s rozměrnou, bohužel ale fragmentární figurální scénou; další dvě jsou plastické vázy – jedna ve tvaru hlavy dravce (Obr. 24) a druhá lidské nohy i s namalovanou botou a šněrováním (Obr. 25). O figurálním vlysu z kráteru se opět vedly táhlé diskuze, co znázorňuje – dnes je obecně přijímáno, že jedna z jeho scén zobrazuje Hérakla v souboji s Geryonem, jak již bylo navrženo i jinde.<sup>24</sup> Dále tu jsou vyobrazení jezdce a ve svém stavu zachování enigmatické výjevy, které by bylo těžké interpretovat i kdyby byla nádoba neponičená. Nemusejí ani znázorňovat řecký mýtus, může jít o mýtus etruský nebo o zachycení nějakých místních tradic; přeci jenom byly to vázy vyráběné hlavně pro Etrusky, nikoli Řeky, v drtivé většině omezující se na jižní Etrurii.<sup>25</sup> Zároveň je na tomto kráteru zpátky něco z předchozích období hravosti a fantastična; znovu se objeví polozapomenutý motiv lva s lidskou nohou v čelistech nebo se tu ukáže v etrusko-korintském malířství unikátní „sirénovitý“ tvor, asi ovlivněn ikonografií démonů z Blízkého Východu (Obr. 26; Szilágyi 1998, 390).

---

24 Důvěryhodnosti tomuto výkladu dává mýtický údaj, že měl Héraklés tento pověstný dobytek hnát právě přes Itálii – odtud by pramenila jeho popularita v Etrurii (Szilágyi 1998, 389).

25 Drtivá většina produkce „třetí generace“ zůstávala ve Vulci nebo byla vyvážena do blízkho okolí, i do někdejšího velkovýrobce etrusko-korintské keramiky, Caere (odkud je i tento kráter).

### 4.3.3 Tarquinská škola

I když Tarquinie stály v etrusko-korintské produkci poněkud stranou, nebyly z něj vyloučeny; je možné, že výše zmiňovaný *P. di Brown* byl v určitou chvíli činný právě v Tarquiniích (Szilágyi 1992, 65-66), a tak by docházelo ke vzájemné interakci dílen z různých měst už na konci 7. stol. př. Kr. Zájem malířů o toto město ani potom neustal – na zdejších dílnách zanechal svůj rukopis *P. dei Caduti*, ať už osobně nebo skrze import či žáka.<sup>26</sup> Mluvíme-li ale o „tarquinské škole“, nejde o homogenní uskupení po stránce stylu, ale v nejširším smyslu slova o soubor váz různých dílen, které spojuje místo a doba vzniku – chybí výrazný rys, který by byl vlastní všem dílnám v Tarquiniích (Szilágyi 1998, 428); zároveň vlivy na jednotlivé dílny se různí – zpočátku je patrná větší příbuznost malířům „druhé generace“ (*Gruppo Vitelleschi*), zatímco později už se výrazněji projevuje „třetí generace“ jako vzor pro stylové manýry. A, ačkoliv někteří malíři byli zprvu více ovlivněni staršími mistry z Vulci, celá tarquinská produkce se dá shrnout jako monotónní, strohá záležitost, kterou občas prolomí jen vzácné výjimky.

Podívejme se nyní na první z tarquinských skupin, tzv. *Gruppo Vitelleschi*.<sup>27</sup> Identifikováni jsou dva malíři, *Pittore Vitelleschi* a *Pittore di Tarquinia 1504*, kteří se soustřeďují na olpai a amfory (*P. Vitelleschi* pouze na olpai; Szilágyi 1998, 428-429). Nicméně jejich počet je v poměru ke zbytku skupiny nízký a olpai jsou v menšině oproti malým tvarům, jakými jsou arybally a alabastra. Amfory jsou vatikánského typu 127, se kterým jsme se již setkali u *P. di St. Louis* a *P. dei Caduti*; dvě amfory posledně jmenovaného byly navíc nalezeny v Tarquiniích (Szilágyi 1992, 251). I některé stylové prvky jsou zřejmě převzaty od tohoto malíře, jako sfingy a rytí jejich detailů (Szilágyi 1998, 432). Jiné detaily můžeme dohledat ve vázovém malířství orientalizujícího období, jako je např. panter, který drží za ocas sfingu před sebou. Arybally jsou sférické, alabastra korintského typu (úzký krk a baňaté tělo), zdobené často dvojicí proti sobě otočených zvířat nebo dvoutělým panterem; zvláštní je scéna se šarvátkou mezi sirénami (Obr. 27). Styl je velmi jednoduchý, ale zřejmě je derivací děl malířů „druhé generace“ (hlavně *P. dei Caduti*) a ne tolik poznamenán „třetí generací“, což má vlastní dopad na chronologické zařazení – dílna byla činná nejspíše v letech 590/580 – 570 př. Kr. (Szilágyi 1998, 435)

Od této chvíle se stává „třetí generace“ vzorem pro tarquinské malíře. Nutno podotknout, že jednoduchost byla přítomna v tarquinských dílnách od samého začátku a žádná váza se výzdobou nevyrovná „druhé generaci“ nebo polychromním vázám. Začneme

<sup>26</sup> Viz kap. 4.3.1.

<sup>27</sup> Podle paláce Vitelleschi, v němž je umístěno Národní muzeum v Tarquiniích.



s *Pittore delle Teste di Lupo*,<sup>28</sup> který zdobí zejména větší tvary (amfory, oinochoai, olpai; Szilágyi 1998, 435-437). Vázy tohoto malíře je možno rozdělit do dvou kategorií podle techniky – buď jsou siluety s rytým detailem nebo je silueta bez rytí a detail je zvýrazněn červenou barvou. Pozoruhodné jsou výplňové ornamenty – používá mnoho typů rozet (bodové, plné, velké jako byly u *P. dei Rosoni*, i velmi zjednodušené). Amfory jsou vatikánského typu 127, populárního v Tarquiniích, oinochoai pak tvarem vycházejí z Vulci (*P. di Pescia Romana*). Svým stylem je blízký také následujícímu *Pittore senza Graffito*<sup>29</sup>, jehož dílna je rozdělena na dvě podskupiny. Prvá (*senza Graffito*; Szilágyi 1998, 443-451) zahrnuje škálu různých tvarů (oinochoai, olpai, kotylé, talíře, misky, fiála, pyxidy) a prominentní osobností je stejnojmenný malíř; ojedinělým motivem v etrusko-korintském vázovém malířství (ale běžným ve středně a pozdně korintských fázích) jsou čtyři ptáci s roztaženými křídly, kteří takto lemují otvor pyxidy (Obr. 28), dále se v jeho vlysech objevují jeleni, kteří jsou vůbec v tarquinské produkci častí v porovnání s Vulci (Szilágyi 1998, 451). Z této podskupiny ještě stojí za zmínku oinochoe tvaru neznámého v Korintu, navíc ozdobena terakotovou ataší v podobě lidské hlavy (Obr. 29). Druhá podskupina (*Sottogruppo di Poughkeepsie*; Szilágyi 1998, 454-456) se liší větším užitím výplňového ornamentu, což je bližší současným korintským vázám a také frekventovaností některých motivů (např. ptáci jsou zde zobrazováni méně). Zajímavý je fragment horního vlysu olpé, na kterém je zachycena loď se dvěma pasažéry – bohužel zbytek scény chybí a nedá se tak ani zčásti odhadovat, jakého rázu byla (Szilágyi 1998, 459). Dalším větším celkem váz tarquinské školy je okruh kolem *Pittore di Grasmere* (Szilágyi 1998, 470-472), který, podobně jako v podskupině z *Poughkeepsie*, hojně užívá výplňového ornamentu, ale jinak je jeho styl stejně monotónní jako ostatní; jen občas naruší jednolitě vlysy čelem k sobě otočení ptáci nebo lev a pták ve stejné pozici. Známý jsou téměř výlučně olpai, z jiných tvarů je v tomto okruhu jen jediné alabastron.

#### 4.3.4 Velké pozdní cykly

Změny předznamenané „třetí generací“ pokračují a postupně ovládnou celou produkci etrusko-korintské keramiky. Na cestě k poslední fázi jejího vývoje stojí ještě malíři, kteří vycházejí ze starší generace ve Vulci – *Pittore di Bobuda*<sup>30</sup> (Szilágyi 1998, 545-547), práce

28 Nazvaný podle protahovaných lvích hlav, které připomínají vlčí.

29 Na siluetách motivů totiž chybí rytý detail – odtud označení (ačkoliv v podskupině z *Poughkeepsie* se střídme rytí objevuje).

30 Název podle váz z Bostonu a Budapešti.

v *Ciclo di Codros*<sup>31</sup> (Szilágyi 1998, 520-539) a jiné menší dílny. V těchto skupinách jsou už *de facto* eliminovány větší tvary a převažují kyliky, talíře, pyxidy, arybally a alabastra;<sup>32</sup> jen vzácně se objeví oinochoé. V trendu menších váz se bude pokračovat i nadále, jen se budou připojovat ještě další tvary, které tito malíři nevyužívali.

---

31 Tento cyklus je vlastně pozůstatkem Colonna *Ciclo dei Rosoni* s tím, že je zde patrný vliv ještě *P. di Code Annodate*, z čehož se pak ustálil název „*Codros*“ (Szilágyi 1998, 519).

32 V této době se objevuje se tzv. dlouhé alabastron.

#### **4.3.4.1 Gruppo a Maschera Umana**

První z pozdních dílen, které budeme věnovat pozornost, je *Gruppo a Maschera Umana* (577-588). Jak napovídá název, je charakterizována pohárky vymodelovanými v podobě lidské tváře, ale spadá sem i velký počet kyliků, pohárky na nožce, o něco méně pyxid, jedna fiála a také plastické vázy – celkem se jedná o 200 nádob. Stylově vychází z *P. dei Rosoni* a tedy se podobá i *Ciclo di Codros*, ale na tuto dílnu už nikdo další nenavazuje (Szilágyi 1998, 588-9). Není zde identifikován žádný malíř a ani není možno přesněji určit jejich počet – to, co se může jevit jako díla různých lidí, můžou být jednotlivé fáze vývoje jednoho malíře (Szilágyi 1998, 594). I když tvary této skupiny jsou svěžím vánkem v čím dál mdlejší produkci, ikonografie je stejně chudá jako v předešlých dílnách – jen vzácně se objeví neobvyklý motiv. Jeden takový je na jednom z šálků – prosté zobrazení ptáka s rozpřaženými křídly (Obr. 30), což je populární v pozdní etapě korintského vázového malířství, ale v etruském prostředí nikoli (Szilágyi 1998, 590). Dalším ojedinělým motivem, v tomto případě nejen v námětu ale také zobrazením, je stylizovaná lidská postava na plastické váze ve tvaru sedící opice (vzápětí se ke tvaru vrátíme; Obr. 31). Jinak panuje uniformita – ku příkladu pták je, až na jednu výjimku, zobrazován vždy z profilu, tělo s prakticky neměnným detailem. U plastických váz je patrný jak korintský vliv, tak elementy z etruského prostředí; již zmiňovaná opice svým posemem reflektuje sedící sošky komastů z Korintu (Payne 1931, 180), ale samotné ztvárnění zvířete zřejmě vychází z místní plastiky (Szilágyi 1998, 591). Dále tu jsou vázy ve tvaru berana (Obr. 32) nebo unikátní ve tvaru lidské hlavy, ještě dozdobena malbou (Obr. 33). Tato zvláštní dílna byla činná přibližně v dekadě 565 – 555 př. Kr., přičemž zcela jistě nepřežila do druhé poloviny 6. stol. (Szilágyi 1998, 595); neméně pozoruhodná jsou místa nálezů, mezi kterými jsou Caere, Veje a také (s poměrně vysokou koncentrací tohoto zboží) Řím a Latium.

#### **4.3.4.2 Ciclo dei Galli Affrontati**

Známý cyklus z pozdního období je *Ciclo dei Galli Affrontati* (v češtině ustálený jako „cyklus antitetických kohoutů“), vyšlý z děl „třetí generace“ a poznamenán také následníky (Szilágyi 1998, 597). Obsahuje několik skupin, které ale mají navzájem mnohé společné a zřejmě se na nich podíleli, alespoň v některých případech, stejní malíři. Prvá skupina (*Gruppo di Michigan*) je ta, ve které viděl Amyx dílnu tzv. Malíře stromu (*Tree Painter*; Amyx 1988b, 697), ale identifikace jednotlivých malířů se projevila jako ne tak

jednoznačná po srovnání s ostatními skupinami cyklu. Je pravda, že je charakterizována zejména eponymním motivem celého cyklu, kohouty stojícími čelem k sobě, mezi kterými může být umístěn strom jako dělicí prvek, ale tento motiv i ve stejném stylu se objeví i jinde. Dalším častým námětem jsou okřídlení panterři. Drtivou většinu z celkového počtu 221 váz tvoří alabastra (korintská i dlouhá zašpičatělá) a arybally, v menší míře jsou zastoupeny pyxidy a také plastické vázy (Szilágyi 1998, 598-607). V této skupině je také stanoven standard kompozice jednotlivých vlysů – na alabastrech (korintských) jsou zpravidla dva, přičemž v horním jsou zobrazeni kohouti a ve vlysu pod nimi jeden nebo dva panterři, jako výplňový prvek se mohou objevit také vodní ptáci (Obr. 34). Dlouhé alabastron, které v etrusko-korintské produkci dostalo zašpičatělé dno a v této podobě se nyní vyrábí stále více, má obvykle více vlysů, čtyři až pět (Obr. 35). Aryballos má obvykle jen jeden vlys, dva jsou velmi vzácné. Rytí je poměrně střídme, na některých vázách dokonce chybí, jako v dílně *P. senza Graffito*. Plastické vázy se omezují na klečící laně, s odejmutelnými hlavami (které se bohužel nedochovaly); jedna je dokonce tvořena dvěma spojenými protomami (Obr. 36).

Další skupina (*Gruppo Ermitage*) je nejspíš ze stejné dílny jako ta z Michiganu, z drobnými rozdíly v rytí detailu (Szilágyi 1998, 611-614). Ikonografie je jinak totožná, jen občas se objeví prvek neznámý v předchozí skupině, jako starý motiv ptáka sedícího na hřbetě pantera; jiný bizarní obrázek ukazuje strom „vyrůstající“ z hlavy kohouta (Obr. 37). Vázy jsou výlučně alabastra (oba typy) a arybally (Szilágyi 1998, 614).

Ačkoliv je celý cyklus pojmenován po antitetických kohoutech, existuje celá skupina (*Gruppo di Toronto*; Szilágyi 1998, 616-619), ve které je tento motiv téměř neznámý. Naopak se vrací k původním vlysům pochodující zvěře, ve kterých jsou často zobrazováni býložravci (poprvé v tomto cyklu). Ohledně tvarů, aryballů je zde více než alabaster, přičemž sem spadá i zcela jedinečný, v etrusko-korintské keramice dosud chybějící prstencovitý aryballos (Obr. 38; Szilágyi 1998, 620). Dále sem náleží pyxis a plastické vázy v podobě laní (hlava a tělo jsou v tomto případě z jednoho kusu).

Nejméně početnou skupinou je tzv. *Gruppo di Pitigliano* (Szilágyi 1998, 621-623), ve které opět převládne motiv kohoutů. Na rozdíl od prvních dvou skupin se zde panter objevuje vždy neokřídlený a populárním zvířetem je také sova. Výjimečná je tato skupina v poměrně častém zobrazování postavy člověka – na třech aryballech se jedná o válečníka, podobný poměrně stylizované postavě z plastické vázy z *G. a Maschera Umana* (Obr. 39); na dalším aryballu je znázorněn jezdec, který je v produkci po „druhé generaci“ ojedinelý (Szilágyi 1998, 625).

Poslední určenou skupinou tohoto cyklu je *Gruppo Matsch* (Szilágyi 1998, 627-630) Kromě všudypřítomných aryballů a alabaster je zde také jedna oinochoé typu zavedeného *P. di Pescia Romana*. Jinak tato skupina stěží vybočuje ze standardu cyklu, za zmínku stojí snad aryballos s dvoutělným panterem, jehož těla pozvolna přecházejí v ptačí ocasy (Obr. 40).

#### 4.3.4.3 *Ciclo degli Ucelli*

Poslední velký cyklus pozdní fáze etrusko-korintské produkce je tzv. *Ciclo degli Ucelli*, jehož ikonografický bestiář se omezuje pouze na ptactvo a tvoří tak značně homogenní masu prací menších dílen. Dělí se do tří hlavních sekvencí a skupin, které mohou obsahovat menší celky váz. Prvou je sekvence *Albizzati*, tvořená osmi podskupinami, kde ve tvarech dominuje aryballos (alabastron se objevuje pouze ve dvou podskupinách; Szilágyi 1998, 648). Tento trend se drží i nadále, jen se v sekvenci *Fol* a v *Gruppo Santa Cecilia* se k nim připojují pyxidy, přičemž v posledně jmenované skupině se ještě objevují plastické vázy (Szilágyi 1998, 658-665). Celý cyklus je *de facto* myriádou podobných váz bez jakéhokoli ozvláštnění, každou vázu zdobí vodní pták, v jednom případě se k němu připojí sova. Jedněmi ze zajímavých jsou plastické vázy v podobě lidských nohou – buď typu, který jsme již mohli vidět u *P. delle Code Annodate* nebo, nově, jako narovnaná stojící noha (Obr. 41). Spojení tvaru kosmetických váz a námětu vodního ptáka nemusí být náhodné – v umění Předního Východu doprovází Paní zvířat právě takový pták a v řeckém světě bývá tato bohyně identifikována s Afrodítou, ke které parfémové flakóny neodmyslitelně patří (Szilágyi 1998, 675-676). Tento cyklus je datován do let 560 – 550 př. Kr. (Szilágyi 1998, 675), tedy do doby, kdy i samotné korintské dílny byly u samého konce své existence (Amyx 1988b, 428).

## 5 Srovnání Etrurie a Korinta

Přestože je etrusko-korintská keramika silně poznamenána korintskou, nepřebírá zdaleka tolik, aby byla pouze dílem kopistů. V každé fázi produkce jsou patrné podstatné rozdíly v ikonografii, stylu i tvaru. Nyní tyto odlišnosti shrneme a srovnáme s korintskými předlohami, přičemž důraz bude pokládán zejména na figurální scény a jejich případné řecké paralely.

Začněme od nejstarších polychromních váz. Vyskytují se zde stejné motivy jako v Korintu, ale ve velmi svérázném podání (panteři, lvi, jeleni, hadi). Výplňovým ornamentem může být, stejně jako v Korintu, bodová rozeta, a nebo zcela jiné náměty, v protokorintské keramice neužívané (menší zvířata nebo jen jejich části, kotouče, kruhy, řady oblouků apod.). Scény s lidskou postavou jsou generické, populární bylo zobrazení válečníka nebo falangy, které mělo mnohý předobraz v korintské produkci. Jediný případ, kde je možné uvažovat o narativní scéně, je výjev se svázaným mužem (*P. di Marsiliana*). Mezi surovějšími náměty byly v Korintu zobrazovány bitvy již od střední protokorintské fáze (Payne 1931, pl. 1:8), zcela ale chybí motiv šelmy s lidskou nohou v zubech. Zajímavé je, že ve skupině *Castellani* se objevuje mladší zašpičatělý aryballos, kdežto etrusko-korintská produkce v naprosté většině upřednostňuje starší typ, sférický aryballos.

Od konce 7. stol. př. Kr. začíná převažovat černofigurové zboží, jehož hlavním výrobcem je Caere. V této době se v Etrurii objevují i přistěhovalci, jako Malíř vousatých sfing a *P. dei Rondini*. Druhý žádné pokračovatele nemá, prvý naopak výrazně působí i na ostatní malíře a dílny. Do značné míry se odklání jak od řeckých předloh, tak od místní produkce a užívá hojně východní prvky (např. obrysovou kresbu, jako *P. dei Rondini*); nicméně ve své pozdní tvorbě čerpá jak z místního malířství (dvoutělý panter), tak z korintské produkce (kohout, který se na Peloponnésu stává běžnějším od raně korintské fáze). Ojediněle se objeví lidská postava – válečník začleněný v pásu zvířat; obdobně se v Korintu objevuje kómast (Payne 1931, pl. 20:1), ale tato kompozice není příliš častá. Scény s kómasty rovněž evokuje malba na eponymní váze *P. della Fiasca da Pellegrino*, kde jsou tančící muži v podobných postojích jako korintští kómasti. Námět kómastů je vůbec typický pro korintskou produkci, ale až od raně korintského období; v protokorintské a přechodné fázi jsou ještě neznámí (Payne 1931, 118). To je zřejmě jeden z důvodů, proč tento motiv nezakořenil v etrusko-korintském malířství, které čerpá zejména z pozdně protokorintské a přechodné fáze, ale není vyloučeno, že kómasti na dovážených

mladších vázách neovlivnili kompoziční řád v Etrurii.

Během úpadku výroby v Caere a následné ztráty vůdčí role v etrusko-korintské produkci se dostává do popředí Vulci – nastává „druhá generace“. V této etapě se objevují pozoruhodné motivy, které mají zřetelné řecké paralely. Začneme Gorgonou. Gorgona (zpravidla v běhu, s křídly i bez) a gorgoneion jsou od protokorintských fází velmi častými motivy na vázách vyráběných v Korintu (Payne 1931, 80). Patří také k těm nejpropracovanějším. V Etrurii se gorgoneion nevyskytuje, Gorgona ano, přičemž s několika zvláštnostmi (*P. di Feoli*). Prvou jsou býčí rohy, s kterými korintská Gorgona zobrazována není; druhou je postoj „paní zvířat“. Na váze *P. di Feoli* drží v každé ruce lva, tvoříc tak symetrickou kompozici. V Korintu je obdobou „paní zvířat“ okřídlená Artemis, která je ale v této produkci zobrazována v doprovodu vodního ptactva – není znám typ se dvěma lvy, který je zřejmě východního původu (Payne 1931, 78). S touto podobou se ale setkáme na váze Francois – mohl se do etrusko-korintského vázového malířství tento námět dostat skrz attickou produkci? Vyloučeno to není, je ale stejně tak možné, že byl tento motiv přejat přímo z východu nebo prostřednictvím korintské vázy, která se nedochovala.

Dalšími mýtickými postavami, které zobrazuje *P. di Feoli*, jsou okřídlení démoni a Minotauros. Okřídlení, zpravidla běžící muži, jsou zřetelnou paralelou „boreovců“, známých už od protokorintských fází a v celé produkci velmi častých (Payne 1931, 78). Mohou držet nějaké zvíře (ptáka či hada; Johansen 1923, pl. 23:1a). V případě *P. di Feoli* je okřídlený muž v doprovodu ptactva a může být spjat se sférou vzduchu podobně jako výše uvedená Gorgona se sférou zvířat. Stejným způsobem je zobrazen i Minotauros. Je pozoruhodné, že jak Gorgona, tak Minotauros jsou na této váze zachyceni bez jakékoli spojitosti s původními mýty o Perseovi a Théseovi; ba naopak v rolích, které jim v řeckém světě nebyly přisuzovány. Minotauros je v korintské produkci zobrazován jen v zápase s Théseem, a to od středně korintské fáze (Payne 1931, 134 fig. 47; pl. 34:6), zatímco v etruském prostředí odkazuje na nějaké božstvo. Toto je poměrně silná transformace netvorů z řeckých mýtů.

„Druhá generace“ zahrnuje i vázy velmi ne-korintské (*P. di Boehlau*), na kterých téměř chybí spojitosti s řeckými předlohami. Velmi pozoruhodné jsou práce *P. dei Caduti*, ve kterých se opět silně ukazuje brutalita jako ve výjevech s šelmami a jejich kořistí. Vyobrazení bitvy známe už ze středně protokorintské fáze (olpé Chigi) a nechybí ani v pozdějších etapách vývoje korintské produkce; s těmi rozdíly, že na některých vázách z pozdějších fází (středně a pozdně korintské) jsou jednotlivé postavy opatřeny popisky, díky



kterým je možné identifikovat boje o Tróju (Payne 1931, 135). Jak je pro řecké malířství té doby typické, zobrazen je střet proti sobě stojících šiků – bitva je dějištěm hrdinských činů a, přestože někde mohou být znázorněni i padlí (Payne 1931, pl. 34:7), boj stále trvá a není rozhodnut. Malby *P. dei Caduti* tvoří výrazný kontrast; je po boji, na poli leží zapomenutí mrtví, jejichž jedinými společníky jsou přeživší nepřátelé a mrchožrouti. Tíživá je přítomnost smrti. S tak explicitní a depresivní scénou se v korintském malířství nesetkáme, tudíž se opět jedná o invenci etruských malířů, kde je původní motiv boje doveden do nejzazší krajnosti.

Ve „třetí generaci“ se setkáváme s několika scénami, které mohou být ztvárněním konkrétních mýtů. Jeden ze dvou výjevů na kratéru od *P. dei Rosoni* je v pozoruhodné shodě s řeckými vyobrazeními Odyssea v Polyfémově jeskyni. Z následujících předloh je nejranější již uvedený Aristonóthův kratér z Caere, datovaný do poloviny 7. stol. př. Kr. (Haynes 2000, 63). Už v tuto ranou dobu se tedy do Etrurie dostává znalost konkrétních řeckých mýtů a jejich výtvarné zpracování, tak zřejmě i znalost epické poezie. Další dochovaná váza s tímto námětem z řeckého prostředí se datuje až do pozdně korintské fáze (Payne 1931, 319) a zobrazení se mírně liší od toho na Aristonóthově kratéru; na korintské váze Polyfémos vzpříma sedí, zatímco na kratéru zpola leží – druhý způsob je i na sloupkovém kratéru *P. dei Rosoni*. Můžeme konstatovat, že tato scéna je i v etrusko-korintském podání takřka totožná s řeckými předlohami, navíc přítomnost Aristonóthova kratéru v Caere poukazuje přinejmenším na znalost tohoto obrazu v Etrurii, možná i na znalost původního zdroje – Odysseje. Brát v úvahu druhou možnost není úplně od věci; srovnáme situaci v etruském umění ze stejné doby. Na slonovinové pyxidě z nekropole Pania (Chiusi), datované do konce 7. nebo na počátek 6. stol. př. Kr. (Haynes 2000, 110), vidíme na jednom z vlysů mořského netvora, loď, dva válečníky a za nimi berany, k jejichž břichům se tisknou další muži. Zobrazení je tak specifické, že scéna může představovat jen útěk z Polyfémovy jeskyně. Tento motiv je v korintském malířství velmi vzácný, jediný dochovaný fragment pochází až z pozdně korintské fáze (Payne 1931, 328). Nejranější příklady tohoto námětu jsou už zmiňovaná pyxis a pak krétský džbán z Aiginy (Payne 1931, 138). Zajímavým přídatkem na pyxidě je přítomnost mořské stvůry s trojicí psích hlav, nepochybně Skylly (Ovid., *Met.* 14.1.59-67). Tak rozsáhlý a navíc přesný obraz svědčí o porozumění látce i bez řecké předlohy – v tuto dobu představuje největší vliv z Řecka na etruské umění korintská keramika a v té se Odysseova dobrodružství objevují až od 6. stol., navíc zřídka (Payne 1931, 137). Jiný vlys na stejné pyxidě ukazuje procesí a válečníka na dvojspreží, ke kterému tvoří paralelu populární korintský motiv odchodu do

boje nebo svatební průvod (Payne 1931, 114). Ostatní vlysy představují pochodující zvířata, mýtická i obyčejná, zcela jistě převzatá z keramické produkce té doby.

U sloupkového kratéru *P. dei Rosoni* zůstaneme v souvislosti ještě s jedním mýtem – o Héraklovi a Geryonovu stádu. Jak bylo poukázáno na příslušném místě, tato interpretace je nejistá; jinou vázou, kde může být zobrazen tento příběh, je kratér z okruhu *P. delle Code Annodate*. Obsahuje několik scén a bohužel horší stav zachování situaci ještě více komplikuje, nicméně jeden výjev je podobný protokorintské pyxidě ze Sparty (Johansen 1923, pl. 24:2b). Vlevo je postava s lukem (Héraklés) a vpravo trojtělý neokřídlený netvor; na kratéru je vlevo v podstatě identický muž s lukem a vpravo jeho protivník, z kterého se bohužel nezachovalo více než chodidla. Podobnost umožňuje interpretovat scénu jako Hérakla s Geryonem, navíc je možné, že mýtus byl v Etrurii znám; stále je ale problematické vyhledat spojitost s tímto zobrazením s ostatními na kratéru.

První polovina 6. stol. př. Kr. je v Korintu charakterizována postupným úbytkem váz s výhradně orientalizujícími motivy a nástupem narativních scén, které mají v pozdní korintské fázi převahu (Payne 1931, 58-59). Tyto obrazy z mýtů nebo každodenního života jistě v Etrurii ovlivnily kompoziční a některé ikonografické prvky, ale v omezeném měřítku; o tom svědčí jak obtížná interpretace tak nízký počet figurálních scén. Nakonec v pozdních etapách etrusko-korintské produkce tyto scény takřka zmizí, jen výjimečně se objeví lidská postava nezasazená do žádného většího obrazu.<sup>33</sup> Zároveň v obou produkcích, etrusko-korintské i korintské, dochází k rozkladu stylu a uniformitě námětů.

Motivy předávané korintskou a etrusko-korintskou keramikou se objevují rovněž v architektonických dekoracích a drobném umění, jak jsme ukázali na pyxidě z Chiusi. Současný s etrusko-korintskou produkcí je rozsáhlý komplex budov v Poggio Civitate, jehož terakotová akroteria a reliéfy přejímají mnohé z řecké pevniny, z jihoitalských kolonií nebo z Východu – zčásti přímo, zčásti prostřednictvím keramiky. Ze starší budovy komplexu pocházejí např. jezdec nebo (fragmentární) *potnia théron* (Haynes 2000, 117). Z mladší fáze komplexu jsou vedle akroterií významnou památkou vlysy, zřejmě z reálného života (Haynes 2000, 120). Zobrazení jsou na nich jezdci (asi během sportovního zápolení, podobně jako na oinochoé z Tragliatelly); hostina – velmi podobně jako v korintském vázovém malířství (Payne 1931, pl. 27); zasedání (nebo, dle některých, shromáždění bohů; Haynes 2000, 124); a procesí, podobné již uváděným svatebním průvodům z korintských váz. Z etrusko-korintské produkce mohou ve své rozsáhlosti těmto scénám konkurovat

---

<sup>33</sup> Pozoruhodnou výjimkou mohla být olpé z okruhu *P. senza Graffito*, z které je ale dochován pouze zlomek figurálního vlysu.

pouze kráter *P. dei Rosoni*, olupé *P. dei Caduti*, neatribuovaný kráter s možným zobrazením Hérakla s Geryonem a oinochoé z Tragliatelly, která je ale velmi specifická i v širším kontextu etruského umění orientalizujícího období.

## 6 Závěr

V předchozích kapitolách jsme pokryli přibližně 80 let, ve kterých byla vyráběna etrusko-korintská keramika. Také jsme zběžným náčrtem přiblížili prostředí, do kterého vstoupila a v jehož kontextu se šířila. Nyní je čas vykreslit závěrečný obraz – co tento materiál vypovídá o lidech, kteří jej užívali; jak spoluutvářel kulturní prostředí, v němž tito lidé žili; a konečně, co vypovídá o procesu helénizace a jaký byl jeho charakter.

Pro zodpovězení prvního bodu se podívejme na samotný účel jednotlivých váz. Od počátku produkce až *de facto* po nástupu velkých pozdních cyklů<sup>34</sup> je většina nádob ze sféry jídelní, konkrétně pro konzumaci vína. Postupně se objevují alabastra a arybally, které v pozdní fázi etrusko-korintské produkce zcela převládají. Rituální hostina byla na území Toskány známa od pozdní doby bronzové, nebylo tedy nijak těžké začlenit řecké víno a některé řecké elementy do zvyklosti, která už měla místní tradici (Torelli 2001, 148). Dále pak vázy z *Ciclo dei Galli Affrontati* a *Ciclo degli Uccelli* – tedy většinou arybally a alabastra – se omezují na velká města jako Caere, Vulci nebo Tarquinie, kde jsou nezbytná pro způsob života určitých lidí (Szilágyi 1998, 674). Jak mohl čtenář už sám odvodit, typy váz ukazují na bohatší vrstvy obyvatel – na jedné straně to jsou bohatě zdobené amfory, olpai, oinochoai aj. pro hostinu a na straně druhé olejové nádoby pro atlety či parfémové flakóny. Samotné náměty dotvářejí dojem – podívejme se na sporé příklady figurálních scén. Zmiňovaná oinochoé z Tragliately byla nejspíš zhotovena na zakázku, navíc je opatřena nápisy – skutečnými jmény, která ji dělají osobním majetkem. Na jiných vázách ze stejné doby vidíme falangu, která opět upomíná na vládnoucí třídu a její způsob života. Motiv válečníka bude provázet celou produkci etrusko-korintské keramiky, ať už se jedná o postavy z „běžného života“ nebo z mýtických příběhů.

Posledním bodem se dostáváme ke kulturnímu významu. Mýtické příběhy – ale čím? Existuje názor, že etruské umění znázorňující nějakou narativní scénu má zpravidla za vzor řecký mýtus (Bellelli 2008, 32). Je pravda, že v některých případech je jasně zřetelná taková inspirace (např. oslepení Polyféma z kráteru *P. dei Rosoni*), ale v jiných případech, kterých je většina, je scéna interpretovatelná podle řeckého náboženství a zároveň obsahuje dostatečné množství důvodů k tomu pochybovat o jednoznačném řeckém výkladu. V tomto ohledu je Szilágyi (1998, 365) otevřený a nenutí helenocentrický výklad tam, kde není možné vyloučit jakékoli jiné možné významy. Vzhledem k tomu, že

<sup>34</sup> Poměr picích nádob k těm na olej či parfém se sice už začíná vyrovnávat během působení tzv. následníků, ale stále kyliky tvoří nezanedbatelné číslo z těchto váz.

autentický etruský pohled na věc v podobě písemných pramenů k dispozici nemáme, je opatrnější analýza tohoto materiálu na místě. Jistě, že etruská kultura vstřebala nezanedbatelný díl té řecké – etrusko-korintská keramika je důkazem – ale přejala ho takřikajíc „po svém“; byl přejímán motiv, některé výzdobné prvky, ale celkové vzezření váz je od řeckého odlišitelné na první pohled, a to nikoli porovnáním pouhých detailů. Možná je styl malby v porovnání s korintskou produkcí hrubší, ale kvalita leží ve svěžesti námětů, v dojmu, které vyvolávají. Jakmile se začne vytrácet tento prvek, můžeme pomalu mluvit o rozkladu etrusko-korintského vázového malířství.

V neposlední řadě je podstatná také variace v zobrazování řeckých mýtů samotnými Řeky. Protokorintské a zejména korintské vázové malířství vytvořilo mnoho standardizovaných obrazů, nicméně objevují se různé varianty. Zmínili jsme Polyféma a jeho posed během Odysseova útoku, dále můžeme uvést Hérakla s nemejským lvem na váze z přechodného období, kde hrdina bojuje mečem a naopak na ukázce ze středně korintské fáze už Héraklés má svůj kyj (Payne 1931, 126).

Zbývá na základě výše uvedených analýz přiblížit charakter helénizace v Etrurii 7. a 6. stol. př. Kr. Tím, že se jedná o nádoby spjaté s aristokracií (svým použitím i náměty), se značně omezuje rozsah dopadu řecké kultury. Dá se konstatovat, že v tomto období byla nejvíce helenizovaná města v jižní Etrurii, která navíc byla v bezprostřední blízkosti řeckých kolonií nebo domovem emporií. Pochopitelně, samotní Řekové mohli být přítomni v etruských velkých městech, podobně jako polomýtický Démaratos. K tomu musíme dodat, že Řekové helenizovali poněkud nenásilně – byli nositeli nejen své kultury, ale také nových technologických postupů a obchodu (Torelli 2001, 143). Aby se tyto novinky mohly šířit dál, musela být poměrně záhy překlenuta jazyková bariéra, velmi pravděpodobně ze strany Etrusků. Což nás vede k dalšímu podstatnému bodu – jazyku. Sice to byla chalkidská abeceda, kterou Etruskové přejali, ale s plným porozuměním ji upravili pro potřeby svého absolutně nepřibuzného jazyka, který i pod silnými vlnami helénizace zůstal primárním jazykem Etrurie ve všech kruzích společnosti.

## 7 Seznam literatury

### 7.1 Prameny

Homér: *Iliad*. Anglický překl. A. T. Murray, 1924 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014):

<<http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0134>>

Homeric Hymns: *To Dionysus*. Anglický překl. H. G. Evelyn-White, 1914 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014):

<<http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0138;layout=:query=card%3D%2346;loc=7.1>>

Livius: *Ab urbe condita*. Anglický překl. C. Roberts, 1912 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014):

<<http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0026>>

Ovidius: *Metamorphoses*. Anglický překl. B. More, 1922 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014)

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0028>>

Plinius: *Natural History*. Anglický překl. J. Bostock, 1855 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014):

<<http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137>>

Strabón: *Geography*. Anglický překl. H. C. Hamilton, W. Falconer, 1903 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014):

<<http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0239>>

Vergilius: *Aeneid*. Anglický překl. T. C. Williams, 1910 [online]

dostupné z (ke dni 31. 7. 2014)

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0054%3Abook%3D1%3Acard%3D1>>

### 7.2 Sekundární literatura

AMYX, D. A. 1988a: *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period I*. Berkeley

AMYX, D. A. 1988b: *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period II*. Berkeley

AMYX, D. A. 1988c: *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period III*. Berkeley

BELLELI, V. 2010: L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica. *Bollettino di Archeologia on line I*, 27-40. Dostupné online:

<[http://www.bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/bao\\_document/articoli/4\\_BELLELI.pdf](http://www.bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/bao_document/articoli/4_BELLELI.pdf)> (navštívěno 05/12/2013)

BLAKEWAY, A. 1935: „Demaratus“: A Study in Some Aspects of the Earliest Hellenisation of Latium and Etruria. *The Journal of Roman Studies* 25, 129-149

CAMPOREALE, G. 2011: *Gli etruschi: storia e civiltà*.<sup>3</sup> Torino

FURTWÄNGLER, A. 1885: *Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium*. Berlin

HAYNES, S. 2000: *Etruscan Civilization: A Cultural History*. Los Angeles

JOHANSEN, K. F. 1923: *Les vases sicyoniens*. Paris

MARTELLI, M. 2000: La ceramica etrusco-corinzia. In: MARTELLI, M. (ed.): *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*. Novara, 23-30

NASO, A. 2001: The Etruscan Aristocracy in the Orientalizing Period: Culture, Economy, Relations. In M. Torelli (ed.): *The Etruscans*. London, 111-130

PALLOTTINO, M. 1984: *Etruscologia*.<sup>7</sup> Milano

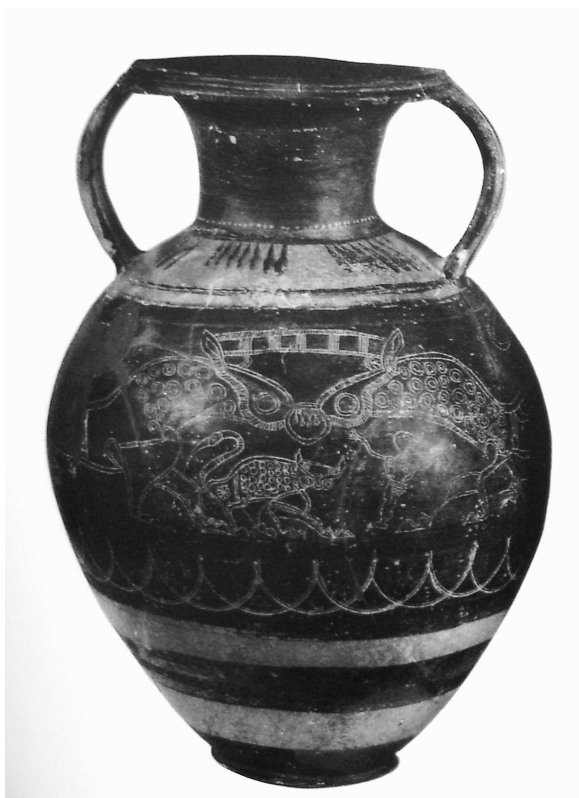
PAYNE, H. 1931: *Necrocorinthia*. Oxford

SZILÁGYI, J. G. 1992: *Ceramica etrusco-corinzia figurata, I, 630 – 580 a. C.*, Firenze

SZILÁGYI, J. G. 1998: *Ceramica etrusco-corinzia figurata, II, 590/580 – 550 a. C.*, Firenze

TORELLI, M. 2001: Hellenisation of Etruria. In M. Torelli (ed.): *The Etruscans*. London, 141-156

## 7 Obrazová příloha



Obr. 1: *Pittore dei Cippi* (Szilágyi 1992, tav. VI:a)

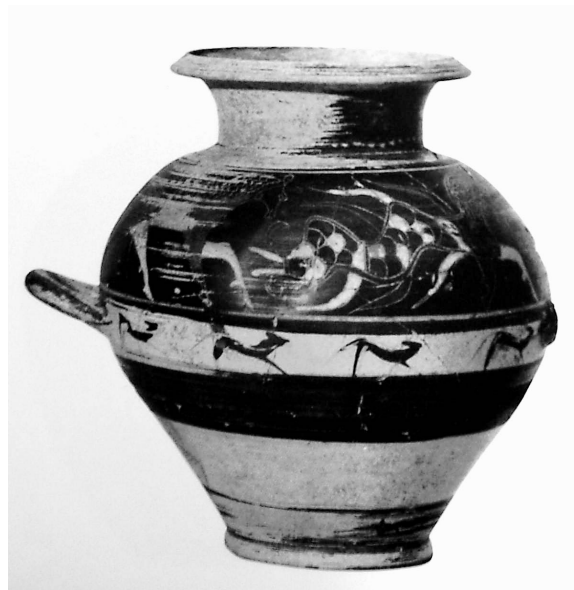


Obr. 2: *Pittore dei Cippi* (Szilágyi 1992, tav.VII:c-d)

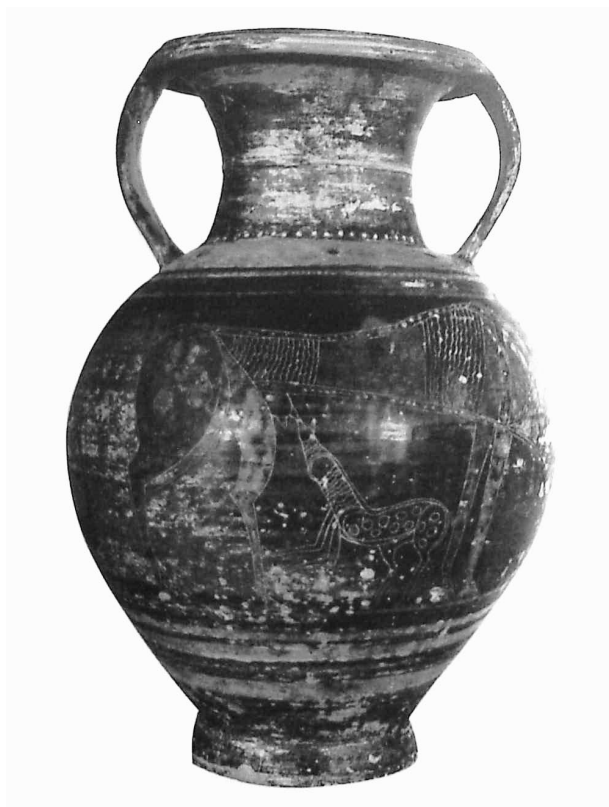




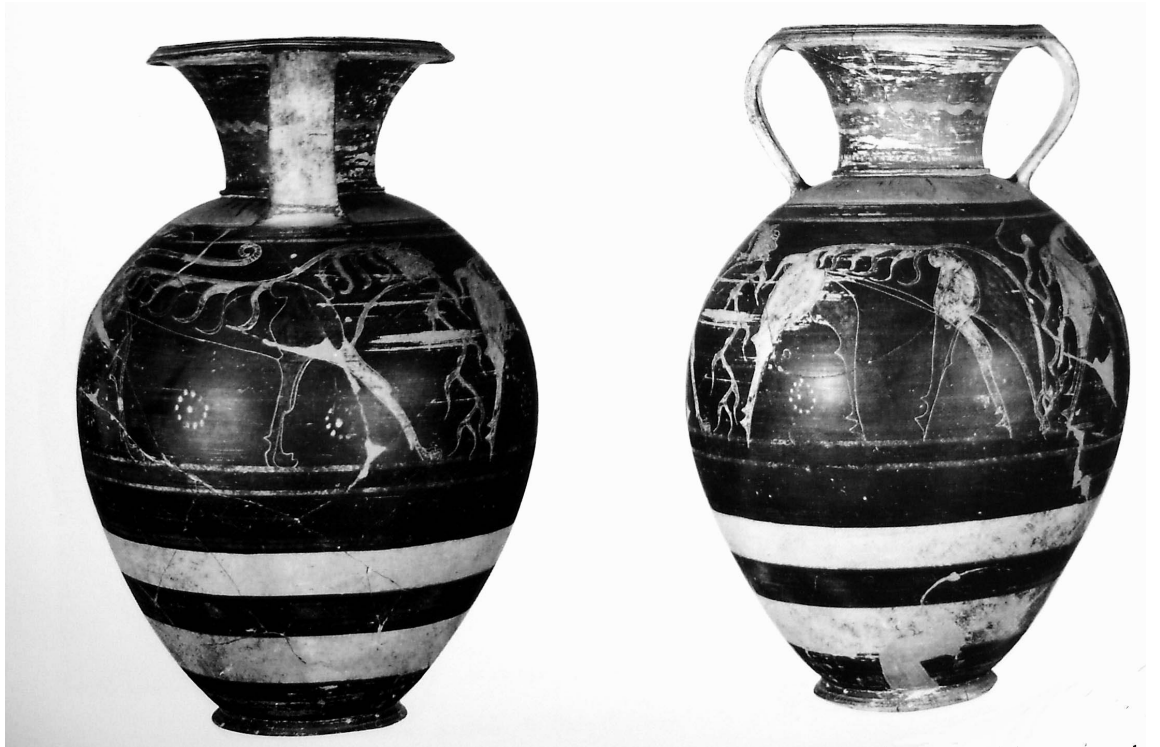
Obr. 3: *Pittore dei Cippi* (Szilágyi 1992, tav. VII:b)



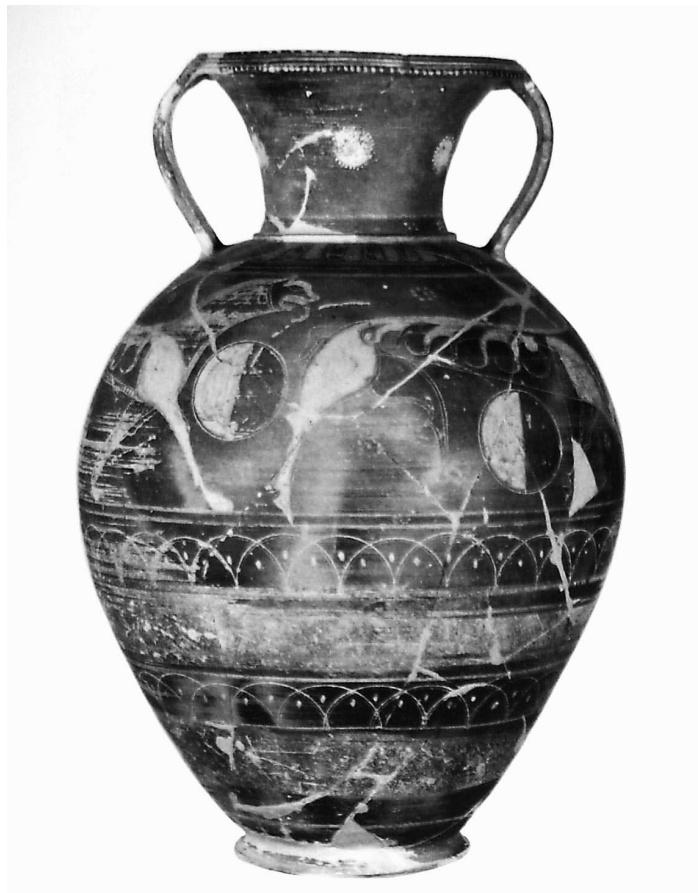
Obr. 4: *Pittore dei Cippi* (Szilágyi 1992, tav. VIII:c)



Obr. 5: *Pittore di Monte Abatone* (Szilágyi 1992, tav. III:c)



Obr. 6: *Pittore di Brown* (Szilágyi 1992, tav. IX:c-d)



Obr. 7: *Pittore di Brown* (Szilágyi 1992, tav. IX:a)



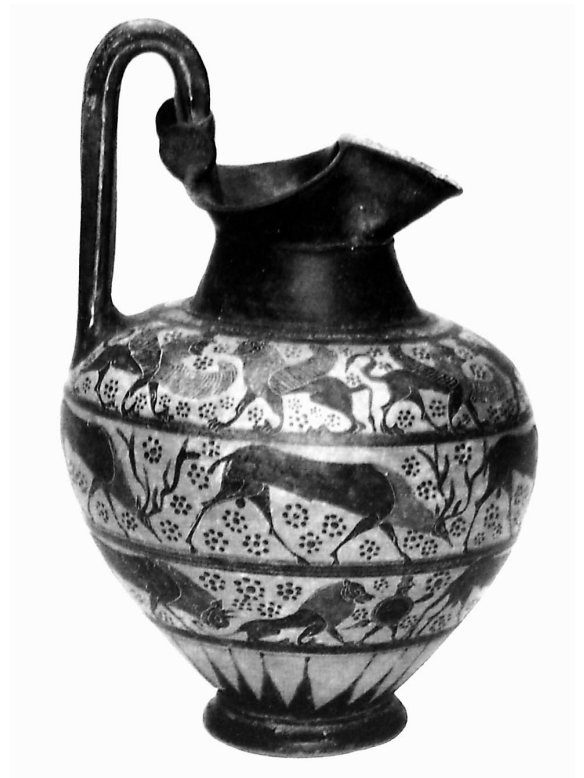
Obr. 8: *Pittore Castellani* (Szilágyi 1992, tav. XVI:b)



Obr. 9: *polychromní váza* (Szilágyi 1992, tav. XXIV:b)



Obr. 10: *Pittore della Sfinge Barbuta* (Payne 1931, 207 fig. 93)



Obr. 11: *Pittore della Sfinge Barbuta* (Szilágyi 1992, tav. XXXIII:b)



Obr. 12: *Pittore della Fiasca da Pellegrino* (Szilágyi 1992, tav. LXIII:a-b)



Obr. 13: *Pittore della Fiasca da Pellegrino* (Szilágyi 1992, tav. LXII:b)



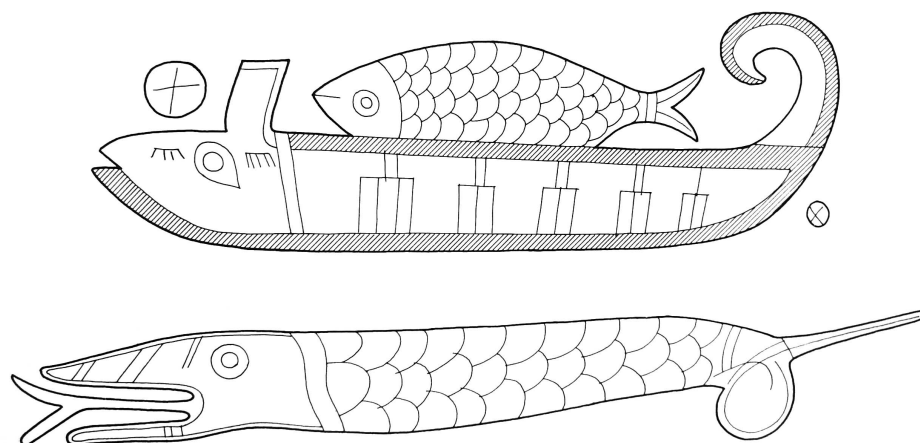
Obr. 14: *Pittore di Feoli* (Szilágyi 1992, tav. LXXX:a)

Obr. 15: *Pittore di Pescia Romana* (Szilágyi 1992, tav. XC:a)





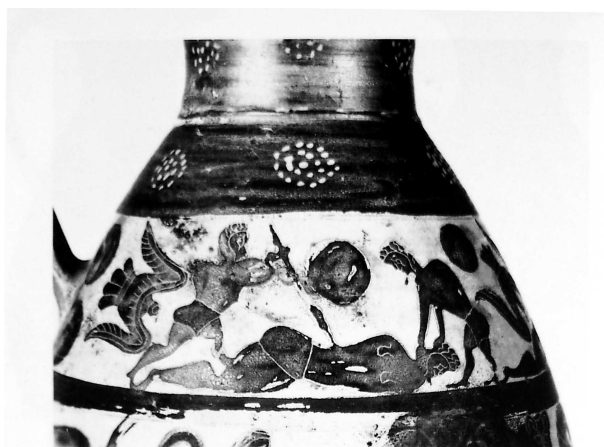
Obr. 16: *Pittore di Pescia Romana* (Szilágyi 1992, tav. LXXXVIII:a-b)



Obr. 17: *Pittore di Boehlau* (Szilágyi 1992, 227 fig. 36)

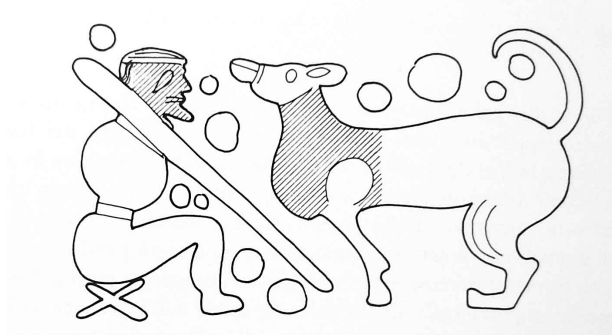


Obr. 18:  
*Pittore di  
St. Louis*  
(Szilágyi  
1992, tav.  
CII:d)



Obr. 19: *Pittore dei Caduti* (Szilágyi 1992, tav. CVIII:a)





Obr. 21: *Pittore della Hercle* (Szilágyi 1998, 300 fig. 42)

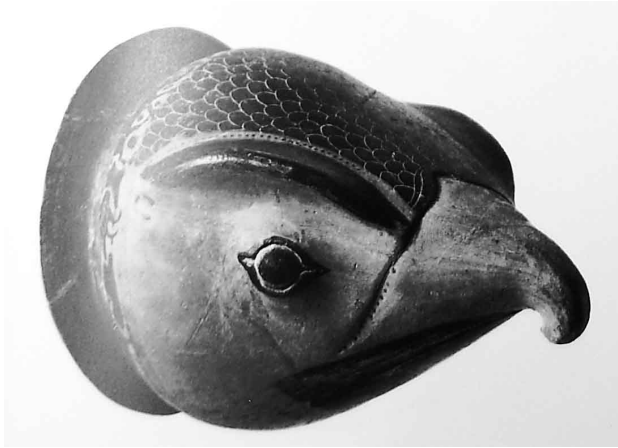
Obr. 20: *Pittore della Hercle* (Szilágyi 1998, tav. CXVIII:b)



Obr. 22: *Pittore dei Rosoni* (Szilágyi 1998, tav. CXXXVIII:a)



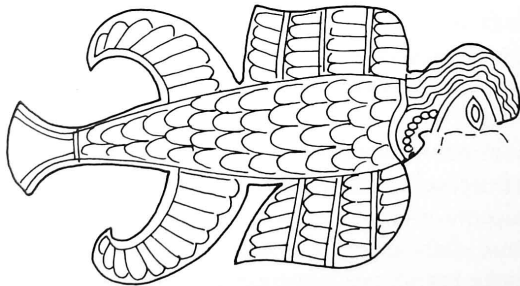
Obr. 23: *Pittore dei Rosoni* (Szilágyi 1998, tav. CXXXVIII:b)



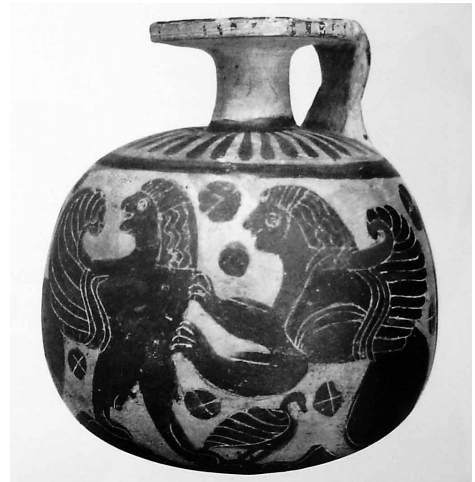
Obr. 24: okruh Pittore delle Code Annodate (Szilágyi 1998, tav. CLX:f)



Obr. 25: okruh Pittore delle Code Annodate (Szilágyi 1998, tav. CLXI:a)



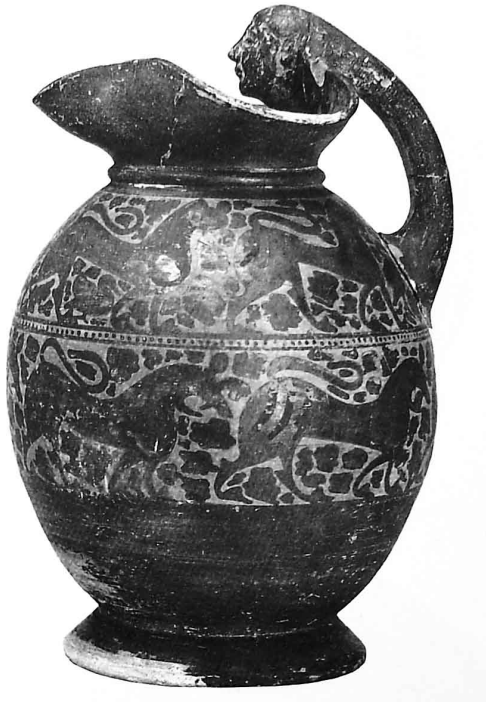
Obr. 26: okruh Pittore delle Code Annodate (Szilágyi 1998, 389 fig. 65:c)



Obr. 27: Gruppo Vitelleschi (Szilágyi 1998, tav. CLXXI:b)



Obr. 28: Pittore senza Graffito (Szilágyi 1998, tav. CLXXX:d)



Obr. 29: *Pittore senza Graffito* (Szilágyi 1998, tav. CLXXVI:b)



Obr. 30: *Gruppo a Maschera Umana* (Szilágyi 1998, tav. CCXXIII:c)



Obr. 31: *Gruppo a Maschera Umana* (Szilágyi 1998, tav. CCXXVI:a-b)





Obr. 32: Gruppo a Maschera Umana  
(Szilágyi 1998, tav. CCXXVI:e)



Obr. 33: Gruppo a Maschera Umana  
(Szilágyi 1998, tav. CCXXVII:b-c)



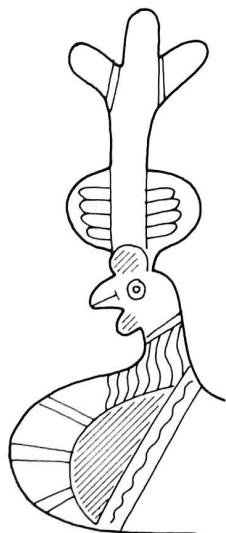
Obr. 34: Ciclo dei Galli  
Affrontati (Szilágyi 1998,  
tav. CCXXX:g)



Obr. 35: Ciclo dei  
Galli Affrontati  
(Szilágyi 1998,  
tav. CCXXXI:g)



Obr. 36: Ciclo dei Galli Affrontati (Szilágyi 1998, tav. CCXXXV:a)



Obr. 37: *Ciclo dei Galli Affrontati*  
(Szilágyi 1998, 615 fig. 148)



Obr. 38: *Ciclo dei Galli Affrontati* (Szilágyi 1998, tav. CCXXXIX:c)



Obr. 39: *Ciclo dei Galli Affrontati*  
(Szilágyi 1998, tav. CCXLI:e)



Obr. 40: *Ciclo dei Galli Affrontati* (Szilágyi 1998, tav. CCXLIV:e)



Obr. 41: *Ciclo degli Uccelli* (Szilágyi 1998, tav. CCLVI:h)