ARCHITECTURA ARCHAEOLOGICA ANTICA
Vol. V

ŽIVOT V NEAPOLSKOM ZÁLIVE

Miroslava Daňová - Tomáš Kolon
(eds.)

TRNAVA 2023

ARCHITECTURA ARCHAEOLOGICA ANTICA vol. V
Život v Neapolskom zálive.

Editori: M. Daňová - T. Kolon
Autori príspevkov: B. Adamíková - D. Andrej – J. Buraľová - M. Daňová – A. Igaz - T. Kolon - V. Macháčiková - J. Ondrášik - J. Považan – D. Priecel - K. Šebőková – I. Štefanovičová - K. M. Valúchová - T. Votroubeková - M. Zajac
Recenzenti: Mgr. Matúš Barbuščák (Univerzita Hradec Králové); Mgr. Michal Bernát, PhD. (nezávislý bádateľ, externý spolupracovník Štátneho banského archívu v Banskej Štiavnici); Mgr. Kamil Blažej (nezávislý bádateľ, PRO ARCH); Mgr. Tomáš Dragun, PhD. (Ponitrianske múzeum v Nitre); Mgr. Pavol Minarčák, PhD. (Podtatranské múzeum v Poprade); Mgr. Andrea Námerová, PhD. (nezávislá bádateľka); Mgr. Kamil Švaňa, PhD. (Archeológia Zemplín).

Vydavateľstvo: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Rok vydania: 2023
Jazyk: slovenský
Počet strán: 156
ISSN: 2729-8159

Elektronická publikácia, vychádza 1x ročne
© Katedra klasickej archeológie, Filozofická fakulta, Trnavská univerzita v Trnave
© Autori príspevkov
Publikácia bola vydaná v rámci grantu Rímsky tábor v Iži - súčasť svetového kultúrneho dedičstva UNESCO (VEGA 1/0051/22).

OBSAH

Predslov (*M. Daňová / T. Kolon*) **4**

Život v Neapolskom zálive (*M. Daňová / T. Kolon*) **5**

Než vzniklo *triclinium*

Etruskovia a počiatky tradície hodovania na území starovekej Itálie (*T. Votroubeková*) **10**

Hodovanie v rímskom *tricliniu*

Obytný dom na území Itálie (*T. Kolon/M. Daňová*) **24**

Triclinium v ikonografických prameňoch (*J. Považan*) **31**

Hostiny očami antických autorov (*M. Zajac*) **43**

Literárne pramene k podobe *triclinia* – ako antickí autori opisujú ich výzor, výzdobu, rozmery, a pod. (*K. Šebőková*) **52**

Hnuteľné vybavenie *triclinia* (*D. Andrej*) **58**

Luxus na stole: servírovanie a stolovanie z pohľadu toreutických výrobkov (*B. Adamíková*) **70**

Vývoj nástenných malieb v rímskom *tricliniu* (*J. Ondrášik*) **87**

***Triclinium* v architektúre. Príklady z Neapolského zálivu.**

Boscoreale

Vila P. Fannia Synistra (*V. Macháčiková*) **100**

Pompeje

Imperiálna vila / Villa Imperiale (Reg.VIII. Ins.1) (*J. Buraľová*) **108**

Dom Princa z Neapolu / Casa del Principe di Napoli (Reg. VI. Ins. 7. 8.) (*K. M. Valúchová*) **114**

Dom Vettiovcov / Casa dei Vettii (Reg. VI. Ins. 15.1.) (*D. Priecel*) **130**

Dom zlatých kupidov / Casa degli Amorini Dorati (Reg. VI. Ins. 16, 7, 38) (*A.Igaz*) **137**

Hodovanie uprostred mystéria? Analýza miestnosti č. 5 vo Vile mystérií/ Villa dei Misteri (*I. Štefanovičová*) **144**

Predslov

Piaty diel Architectura Archaeologica Antica v sebe spája teoretické znalosti o stolovaní v antickom Ríme a praktické príklady, ktoré mali študenti klasickej archeológie možnosť osobne preskúmať a zdokumentovať počas exkurzie do Neapolského zálivu v máji 2023.

Zostavovatelia sa snažili, aby bol aj tento zborník zameraný tematicky. Preto jednotlivé príspevku predstavujú v prvej časti zborníka vývoj a spôsob stolovania na základe dostupných dokladov (antickí autori, ikonografia, archeologické nálezy). Druhá časť predstavuje čitateľovi zaujímavé situácie a nálezy z Boscoreale a Pompejí. Práve príklady stolovania v domoch rôznych skupín obyvateľstva sú zároveň vysvetlením rôznorodého riešenia dispozícií antických domov a dekorácií na stenách priestorov. Snahou autorov príspevkov je zároveň vysvetliť a v správnom kontexte používať pomenovania rôznych druhov miestností, nábytku alebo riadu. Veríme, že Architectura Archaeologica Antica – Večera v Neapolskom zálive pomôže pochopiť tieto pojmy a v budúcnosti uľahčí napríklad opis interiéru rímskych obytných budov iným študentom.

Z pôvodne pripravovaného celkového počtu príspevkov sa po posúdení editormi a recenzentmi do zborníka dostala v roku 2023 len menej ako polovica. Do tvorby príspevkov sa okrem študentov zapísaných na predmet Exkurzia zapojili aj ich kolegovia, ktorí už predmet absolvovali, členovia Katedry klasickej archeológie aj iná autori, ktorí sa aktívne venujú problematike stredomorských civilizácií.

Veríme, že ďalšie číslo Architectura Archaeologica Antica prinesie čitateľovi nové informácie o významných pamiatkach a prvkoch antickej architektúry, ktoré sú opäť dostupné aj vďaka spracovaniu v slovenskom jazyku.

Editori

Život v Neapolskom zálive

MIROSLAVA DAŇOVÁ – TOMÁŠ KOLON

Neapolský záliv sa nachádza na západnom pobreží Apeninského polostrova. Úrodná pôda, dostatok vody a dobré podmienky na kotvenie tu vytvárali predpoklady na vznik a rozvoj sídel (**Obr. 1**). Ostrovček Pithecusae (dnes Ischia) si už v 8. stor. pred Kr. vybrali kolonisti z gréckeho ostrova Euboia na založenie prvej kolónie v strednej Itálii. O niekoľko desiatok rokov neskôr založili Gréci kolóniu Parthenope priamo v Neapolskom zálive, na vrchu Pizzofalcone (dnes Neapol) a postupne svoj vplyv na pobreží rozširovali (*Gallo 2023*, 27). Na brehoch Neapolského zálivu sa komunity Grékov aj ich obchodné záujmy v nasledujúcich stáročiach stretávali priamo s predstaviteľmi a záujmami miestnych kmeňov, medzi ktorými vynikali najmä Samniti. Okrem nich si svoje obchodné záujmy v regióne hájili aj Etruskovia. Všetky tri skupiny udržiavali kontakty aj so ďalšími sídlami v Neapolskom zálive (*Merola 2016*), medzi ktorými sú najlepšie preskúmané Pompeje. Najstaršie osídlenie na území neskorších Pompejí vzniklo pravdepodobne už v 7. stor. pred. Kr., na prirodzenej vyvýšenine nad riekou Sarno (*Vingola et al. 2022,* 173-174). Vďaka centrálnej polohe v Neapolskom zálive, niekoľkým prístavom, blízkosti rieky Sarno a dostatku priestoru na rozširovanie sa Pompeje postupne sa stali významným centrom v oblasti.

Práve Samniti kládli mimoriadne húževnatý odpor expandujúcemu Rímu od polovice 4. stor. do roku 290 pred Kr., keď boli nútení prijať mierové podmienky a ukončiť tretiu samnitskú vojnu (App. *Sam.* I.7; Liv. *Hist.* X.30.7-8). Počas tohto konfliktu vybudovali Rimania významnú cestnú komunikáciu medzi Rímom a Neapolským zálivom, ktorá dostala meno Via Appia. Napriek podpísanému prímeriu podporovali Samniti až do 1. stor. pred Kr. všetkých protivníkov Ríma (Tarent, Kartágo..) a definitívnu porážku a ich vysťahovanie pôvodných obyvateľov z niektorých sídel zabezpečil až L. Cornelius Sulla.

Práve porážka Samnitov a odporcov L. Cornelia Sullu v roku 89 pred Kr. bola výrazným podnetom k prestavbe mesta a zmenila pomer síl v regióne. Keďže obyvatelia Pompejí podporovali v konflikte nepriateľskú stranu, Sulla sa rozhodol pre vysídlenie obyvateľov a jeho priestor zveľadil a venoval svojim veteránom. Nasledujúca rozsiahla prestavba výrazne ovplyvnila urbanizmus mesta. Vznikol amfiteáter, divadlo, odeon, mnohé palaestry a niektoré chrámové okrsky i chrámy prešli prestavbami. Patrónkou mesta sa stala *Venus Pompeiana* (**Obr. 2**), mesto dostalo v roku 80 pred Kr. štatút kolónie a jeho meno znelo *Collonia Cornelia Veneria Pompeianorum*. V danom období nadobudol v hlavných rysoch svoju konečnú podobu aj pôdorys mesta.

Významné miesto v rímskej politike zohrala oblasť Neapolského zálivu aj v posledných desaťročiach existencie Rímskej republiky. V roku 39 sa v Misene stretli Oktavián a Sextus Pompeius, aby tu uzavreli dohodu. Tá síce trvala krátko, ale M. Agrippa využil čas na to aby, neďaleko Puteoli a Misena vybudovali rímsky vojenský prístav, ktorý sa následne stal sídlom najdôležitejšej rímskej flotily (*Classis Misenensis*) na Apeninskom polostrove. Oktaviánove aktivity priniesli celej oblasti prosperitu. Nechal vybudovať vodovod *Aqua Augusta* (**Obr. 3**), ktorý z prameňa *Fons Augusti* transportoval vodu pre *Classis Misenensis.* Jeho bočné vetvy zásobovali aj mestá Nola, Pompeje alebo Baia. Rozvoj miest v oblasti zabezpečili aj podporovatelia Oktaviána, ktorí tu po občianskej vojne zostali a investovali do zveľadenia miest. Azda najvýznamnejším z nich sa javí M. Nonnius Balbus, ktorého aktivity sú neprehliadnuteľné v Pompejach aj Herculaneu.

Do rímskych dejín sa Pompeje a oslavy v meste v roku 59 po Kr. dostali pomerne netradičným spôsobom. C. Tacitus v Letopisoch spomína udalosť, kedy sa gladiátorské hry v pompejskej aréne premenili na potýčky a vraždenie v uliciach. Medzi obeťami boli podľa dobových prameňov hlavne obyvatelia mesta Nocera, ktorí sa následne sťažovali pred senátom. Výsledkom bol zákaz gladiátorských hier v meste na 10 rokov a vyhnanstvo pre hlavných aktérov konfliktu (Tac. *Ann.* XIV.17). Danú udalosť zrejme zobrazuje aj freska v jednom z domov neďaleko amfiteátra (Reg. I. Ins. 3.23; **Obr. 4**).

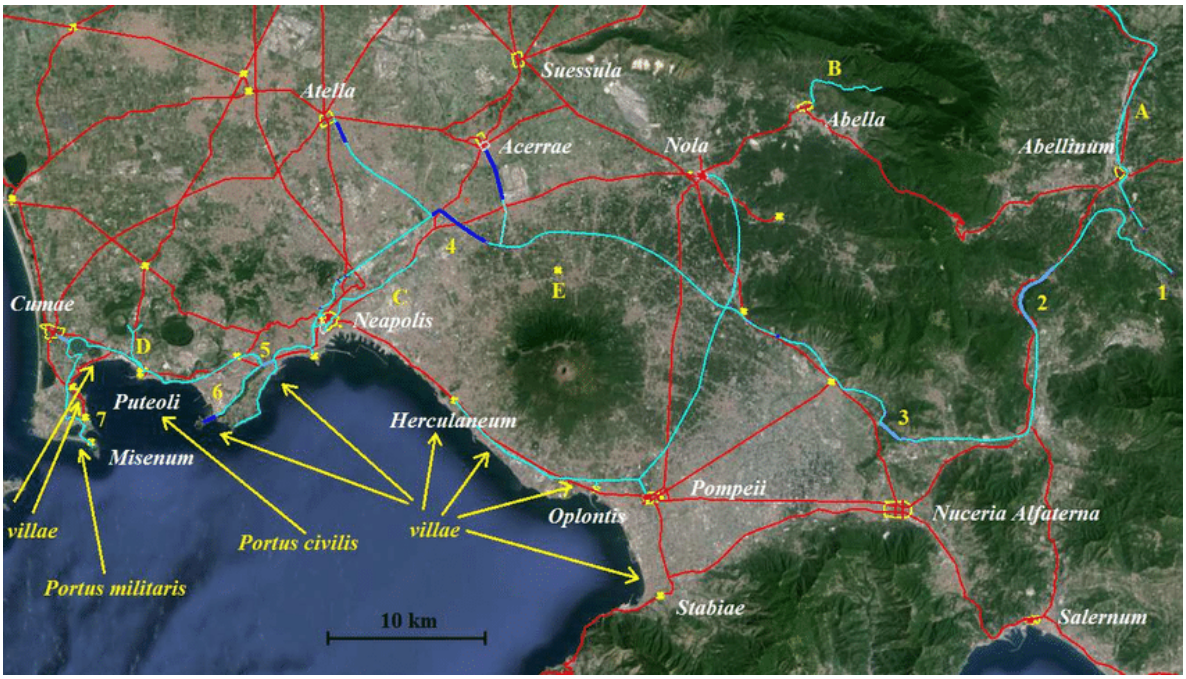
V nasledujúcom období život v meste významne zmenilo zemetrasenie v roku 63 po Kr. Poškodilo

Obr. č. 1 Mapa Neapolského zálivu.

Obr. č. 2 Venus Pompeiana – patrónka mesta s kormidlom, olivovou ratolesťou a žezlom. Freska z domu IX.7.1.

vedenie vodovodného potrubia, statiku mnohých budov či výzdobu priestorov. Opravy si vyžiadali veľké investície mestskej infraštruktúry, kúpeľov, verejných aj súkromných budov. Niektoré stavby boli zrekonštruované pomerne rýchlo a na vysokej úrovni (Chrám Izis, Kúpele pri Porta Marina), iné zastihla séria zemetrasení a následná erupcia Vezuvu o 16 rokov neskôr stále nedokončené (Venušin chrám, Centrálne kúpele).

Známej erupcii sopky Vezuv v roku 79 po Kr. predchádzala séria zemetrasení. Priebeh ničivej udalosti sledoval z Misena vtedajší veliteľ flotily Plinius Starší, spolu so svojím synovcom Plinom Mladším. Plinius Mladší v neskoršej korešpondencii podal podrobné svedectvo o výbuchu: *„Pri pohľade z diaľky sa nedalo dobre rozoznať, z ktorej hory stúpa mrak, ktorého vzhľad a tvar by zo všetkých stromov najskôr zodpovedal pínii (až neskôr sa zistilo, že to bol Vezuv). Mrak sa zdvíhal do výšky ako veľmi štíhly kmeň a hore akoby sa rozvetvoval, podľa môjho názoru preto, lebo bol práve vymrštený prúdom vzduchu, a keď prúd ochaboval, mrak strácal oporu, alebo tiež svojou vlastnou váhou sa rozplýval do šírky. Bol hneď biely,*



Obr. č. 3 Aqua Augusta – zdroj vody pre sídla Neapolského zálivu.

Obr. č. 4 Freska so zobrazením amfiteátra v Pompejach.

hneď zase špinavý a plný škvŕn, podľa prímesi zeme alebo popola, ktoré vyniesol so sebou. Strýko usúdil, ako to zodpovedalo jeho vedeckým záujmom, že tento dôležitý jav musí bližšie preskúmať" (*Plin. Let.* VI.16). Vďaka tomuto opisu sa dnes táto fáza erupcie nazýva ako „plíniovská". Pliniovi Staršiemu sa jeho výprava na pobrežie stala osudnou, rovnako ako tisícom obyvateľov, ktorí z oblastí pod sopkou včas neutiekli.

Primárne zdroje:

App. *Sam.* Appianus. *Foreign Wars. The Samnite history*. Anglický preklad editoval H. White. New York, 1899.
Liv. *Hist.* Titus Livius. *Ab urbe condita.* Perložil Rev. C. Roberts. New York, 1912.
Plin. *Let.* Plinius mladší. *Dopisy.* Preložil L. Vidman. Praha, 1988.
Tac. *Ann.* Cornelius Tacitus. *Letopisy.* Preložil A. Minařík/A. Hartmann. Praha, 1975.

Zoznam zdrojov:

Gallo 2023 L. Gallo. Neapolis, la città nuova. In: L. Savonardo/F. Fariello (Eds.), Sirena digitale. Suoni e visioni della Napoli postmoderna. Milano, 2023, s. 27-31.
W. Lorenz et. al. 2016 W. Lorenz/G. Libertini/ B. Miccio/N. Leone/G. De Feo. Prominent Features of the Augustan Aqueduct in the Naples Bay Area. In: *Water Supply,* Vol. 18/6, 2016, s.1968-1975.
Merola 2016 M. Merola. Pompeii Before the Romans. In: *Archaeology Magazine. A publication of the Archaeological Institute of America.* January/February 2016, nestránkované. Dostupné online [20.11.2023]: <https://www.archaeology.org/issues/202-1601/trenches/3944-trenches-pompeii-samnite-burial>.
Vingola et al. 2022 C. Vignola/J. Bonetto/ G. Furlan/ M. Mazza/ C. Nicosia/ E.R. Ermolli/ L. Sadori: At the origins of Pompeii: the plant landscape of the Sarno River floodplain from the first millennium bc to the ad 79 eruption. In: *Vegetation History and Archaeobotany,* Vol. 31, 2022, s. 171-186.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Mapa Neapolského zálivu (Zdroj: <https://www.britannica.com/place/Bay-of-Naples#/media/1/402901/148044> Dostupné online [20.11.2023].
Obr. 2: *Venus Pompeiana* – patrónka mesta s kormidlom, olivovou ratolesťou a žezlom. Freska z domu IX.7.1 Pompeii (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2007%2001.htm> Dostupné online [20.11.2023].
Obr. 3: Aqua Augusta – zdroj vody pre sídla Neapolského zálivu (Zdroj: G. Libertini In: *W. Lorenz et. al. 2016,* 1969 Fig. 1).
Obr. 4: Freska so zobrazením amfiteátra v Pompejách (Zdroj: M. Daňová).

NEŽ VZNIKLO *TRICLINIUM*

Etruskovia a počiatky tradície hodovania na území starovekej Itálie

TATIANA VOTROUBEKOVÁ

Pestovanie viniča a výroba vína boli na území starovekej Itálie známe už pred Etruskami, avšak ich rozvoj a rozšírenie je späté práve až s rozmachom etruskej kultúry. V orientalizujúcom období si vznikajúca aristokracia prostredníctvom kontaktov s kultúrami východného Stredomoria postupne osvojila novú formu usporadúvania hostín a pitia vína. V archaickom období si už vládnuca vrstva budovala paláce so samostatnými miestnosťami určenými pre konanie hostín. Neskôr sa hodovanie a pitie vína rozšírilo od náčelníkov a vládcov aj medzi vyššiu strednú triedu spoločnosti. Cieľom tohto príspevku je popísať vznik a vývoj zvykov spojených s konzumáciou vína u Etruskov od najstaršieho obdobia po zánik ich kultúry. Na príkladoch konkrétnych archeologických nálezov a prostredníctvom rozboru ikonografie rekonštruovať, ako etruská hostina mohla vyzerať a kto sa jej zúčastňoval. Popísať ako pôvodný zvyk hodovať v sede nahradilo hodovanie na lôžku, kde vlastne táto móda vznikla a ako sa rozšírila medzi Etruskami. Celkový obraz dopĺňajú informácie z písomných prameňov od antických autorov.

Kľúčové slová: Etruskovia, hostina, víno, kliné, aristokracia

Úvod

Etruskovia boli v starovekom svete známi svojou záľubou v spoločnom hodovaní. Informujú nás o tom správy antických autorov a potvrdzujú to aj archeologické nálezy a ikonografia – scény hostín vyobrazené na architektonických terakotách z palácov etruskej aristokracie, početné výjavy hostín namaľované na stenách komôr etruských hrobiek a nálezy veľkého množstva keramických a kovových nádob, ktoré spolu s príslušenstvom slúžili na konzumáciu vína. Tradícia kultivácie viniča, výroby a konzumácie produktov z neho na území starovekej Itálie siaha do doby kamennej, no kultúra spojená s pitím vína v Etrúrii zaznamenala skutočný rozmach až v období okolo prelomu 8. a 7. stor. pred Kr. Tento vývoj priamo súvisel s rastom moci rozvíjajúcich sa miestnych elít a príchodom gréckych a fenických obchodníkov a kolonistov. Tí so sebou prinášali luxusné tovary, medzi nimi víno, nádoby súvisiace s jeho prípravou a konzumáciou, a tiež rozvinutejšie znalosti jeho výroby. Zakrátko nasledoval príchod novej módy hodovať v poloľahu na *kliné* z oblasti východného Stredomoria, ktorá nahradila pôvodný zvyk hodovať v sede. Jej rozšírenie v 6. stor. pred Kr. ilustrujú ikonografické pramene a archeologické doklady hodovania v palácoch a domoch bohatšej vrstvy etruskej spoločnosti. Hodovanie a pitie vína na *kliné* bolo znakom prestíže, malo dôležitú funkciu v budovaní a potvrdzovaní spoločenského postavenia a vzťahov. Po celú dobu trvania etruskej kultúry bolo tiež úzko spojené s náboženstvom a eschatologickými predstavami. Blízkovýchodné kultúry, Etruskovia a Gréci boli zdrojom inšpirácie pre Rimanov, ktorí si podobu hostiny na *kliné* tiež osvojili a prispôsobili.

Pestovanie viniča a výroba vína v starovekej Itálii

Tradícia kultivácie viniča a konzumácie produktov z neho na území starovekej Itálie siaha ďaleko do ľudskej histórie. Vďaka archeobotanickým výskumom máme doklady o tom, že ľudia tu poznali plody divokého viniča už v období paleolitu (epigravettienu) a mezolitu (*Delpino 2012*, 190; *Acconcia/Piergrossi 2021*, 186). Od neolitu je vinič divý doložený na mnohých lokalitách a slúžil nielen na priamu konzumáciu, ale aj výrobu fermentovaného nápoja (*Bartoloni/Acconcia/ten Kortenaar 2012*, 201; *Acconcia/Piergrossi 2021*, 187). K domestikácii došlo v strednej dobe bronzovej, ale domestikovaný vinič a organizovaná produkcia vína sa rozšírili až medzi mladšou a neskorou dobou bronzovou. Bol to výsledok kontaktu s egejskou oblasťou prostredníctvom fenických a mykénskych námorníkov, ktorí priniesli do Itálie nielen lepší samotný produkt – víno, ale aj rozvinutejšie znalosti jeho kultivácie (*Delpino 2012*, 190; *Acconcia/Piergrossi 2021*, 189, 191). Od doby železnej je preukázaná produkcia lokálneho vína z divého viniča, ktoré sa nazývalo latinsky *temetum*. Neriedilo sa a nemiešalo, a pravdepodobne bolo používané výhradne na

Obr. č. 1 Detail veka urny z Montescudaio.

obetné účely. Na libácie slúžili aj špeciálne lokálne tvary nádob (*Menichetti 2002*, 76; *Bartoloni/Acconcia/ten Kortenaar 2012*, 201; *Colivicchi 2017*, 210; *Acconcia/Piergrossi 2021*, 193). Od konca 8. stor. pred Kr. sa začalo extenzívne rozvíjať poľnohospodárstvo a pestovateľské techniky z predchádzajúcich období boli štandardizované. Taktiež z oblasti Veľkého Grécka prenikli a začali sa využívať pestovateľské postupy a dovážať rastliny viniča (*Acconcia/Piergrossi 2021*, 195). V protiklade k *temetum* bolo *vinum* – víno z Grécka a východného Stredomoria určené na bežný konzum, ochucovalo sa, sladilo a miešalo s vodou (*Bartoloni/Acconcia/ten Kortenaar 2012*, 201). Od konca 7. až do 4. stor. pred Kr. sa v Etrúrii presadilo pestovanie vybraných dovezených druhov viniča, aby sa uspokojil zvýšený dopyt a export (*Acconcia/Piergrossi 2021*, 196).

Orientalizujúce obdobie – vznik aristokracie, rozšírenie hostín a pitia vína

Rozšírenie hostín spojených s pitím vína priamo súviselo so spoločenskými procesmi v starovekej Itálii a aj vo východnom Stredomorí. Od obdobia záveru villanovského obdobia, a hlavne v orientalizujúcom období, od konca 8. stor. pred Kr. a začiatku 7. stor. pred Kr., sa na území starovekej Etrúrie začala zreteľne vydeľovať vyššia vrstva spoločnosti. Tento proces sa prejavil vo funerálnej sfére vznikom hrobiek s nákladnou hrobovou výbavou, ktorá obsahovala luxusné predmety domáceho aj cudzieho pôvodu (*Kistler 2017*, 196–197).

V 1. pol. 8. stor. pred Kr. na Apeninský polostrov začali prichádzať vo väčšej miere fenickí a grécki námorní obchodníci a neskôr aj kolonisti. Priniesli si svoju kultúru spojenú s pitím vína, ktorá bola aj ich obchodným artiklom. Dobrým príkladom je tzv. „Nestorov pohár", nájdený v neskorogeometrickom hrobe v Pithekoussai (*Menichetti 2002*, 77, obr.1; *Delpino 2012*, 191; *Baughan 2013*, 215). Kontakty Feničanov a Grékov s miestnymi kultúrami staršej doby železnej sa prejavili v hrobkách mocnejúcich elít, kde sa ako súčasť hrobovej výbavy objavili importované výrobky určené na pitie vína (grécke vázy zdobené v geometrickom štýle, strieborné a bronzové nádoby blízkovýchodného pôvodu, následne domáce výrobky, ktoré ich napodobňovali) a príslušenstvo k príprave mäsa (*Bartoloni/Acconcia/ten Kortenaar 2012,* 201–269*; Delpino* 2012, 192; *Nijboer 2013,* 107–117; *Kistler 2017,* 198–199; *Colivicchi 2017*).

V čase príchodu Grékov do starovekej Itálie, bolo už v celom gréckom svete niekoľko storočí (minimálne od neskorej doby bronzovej a staršej doby železnej) pitie vína neoddeliteľnou súčasťou hostín vyššej vrstvy spoločnosti. Informujú nás o tom oba homérske eposy. Popisy hostín sa v nich vyskytujú tak často, že môžeme konštatovať, že v Odyssey a (popri bojoch aj) v Illiade hrali ústrednú rolu (*Sherratt 2004*, 301). Ich účastníkmi boli (s výnimkou bohýň a polobohýň) vždy iba muži, ktorí (ak sa hostina konala v interiéri) sedeli pri stoloch na stoličkách a konzumovali hlavne mäso a víno (*Hom. Il.* 9.205–220; *Hom. Od.* 2.310, 9.1–10, 16.40–50).

Ikonografické pramene svedčia o tom, že tak ako je to opisované v homérskych eposoch, aj na území Etrúrie už existoval zvyk konzumovať jedlo a nápoje sediac na stoličke pri stole (*Tuck 1994*, 623). Najstaršie zobrazenia hostiny z územia Etrúrie pochádzajú najmä z funerálnych kontextov. Medzi ne patria plastické figúrky (Obr.1) na veku popolnicovej urny z Montescudaio (cca 650–625 pred Kr.), ktoré predstavujú sediacu postavu muža pri okrúhlom stole a vedľa stojacu obsluhujúcu ženu (*Tuck 1994*, obr. 2; *Bartoloni 2012,* 27, obr. 2; *Baughan 2013*, 229). V komorovej hrobke *Tomba delle Cinque Sedie* v Caere (cca. 630–600 pred Kr.) bolo pôvodne päť sediacich sôch (tri mužské a dve ženské) na sedadlách vytesaných do skalného podložia v jednom rade pozdĺž steny a pred nimi boli dva stoly (*Tuck 1994*, 617–619; obr. 3, 4). V rovnakej dobe máme z oblasti severnej Etrúrie

Obr. č. 2 a Pohrebná výbava.

Obr. č. 2 b Tzv. kanopická urna, antropomorfizovaná popolnicová urna na miniatúrnom tróne.

(Chiusi a Chiancano Terme) a popádskej Etrúrie (Verucchio) doložený zvyk ukladať spálené pozostatky členov aristokracie do hrobiek spôsobom, ktorý mal pripomínať hostinu pri stole (*Baughan 2013*, 229; *Colivicchi 2017*, 207). V Chiusi a Chianciano Terme získali popolnicové urny (tzv. kanopické urny) antropomorfizované tvary (Obr.2b) a boli spravidla položené na miniatúrnom tróne, pred ktorým bol v niektorých prípadoch postavený stolík (Obr.2a). Taktiež vo Verucchiu bol v niektorých bohatých hroboch okrem urny aj trón a stolík (*von Eles 1995*, 36–37, 80, obr.81). Na stolíku a v okolí urny bolo v početných nádobách uložené jedlo, nápoje, a kompletné súpravy riadu s príslušenstvom na pitie vína a pečenie mäsa.

Zobrazenia hostiny po sediačky nájdeme aj mimo funerálneho kontextu, ako napr. na reliéfnom vlyse na kalichu z čierneho *bucchera* pochádzajúceho z Pienzy. Je tu znázornená postava, ktorá sedí na stoličke pri stole a v ruke drží pravdepodobne *kantharos*. Na stole stoja tri kalichy a pri opačnej strane stola stojí hráč na *diaulos (Monaci 1965*, č. 97, 433, obr. XCIb).

Archaické obdobie – vznik palácov a samostatných jedální

V 7. stor. pred Kr. bývala väčšina obyvateľov Etrúrie v jednopriestorových chatách prevažne oválneho, menej často pravouhlého pôdorysu, v ktorých si pripravovali jedlo na jednoduchých ohniskách. Jeden z mála dokladov o tom, že vzmáhajúca sa aristokratická vrstva spoločnosti začala žiť v honosných obydliach sa nachádza na lokalite Poggio Civitate pri obci Murlo neďaleko Sieny. Medzi rokmi 630–620 pred Kr. tu bol postavený komplex troch budov. Jedna z nich slúžila ako obytný reprezentatívny palác pre rodinu etruskej aristokracie regionálneho významu. Výskum v priestore tzv. „Rezidencie" odkryl predmety slúžiace na prípravu jedál, súpravu nádob na hostinu z jemnej miestnej a importovanej gréckej keramiky a fragmenty dekorácií nábytku z kosti, parohoviny a slonoviny (*Berkin 2003,* 21–25; *Winter 2009*, 54–55). Na základe týchto nálezov môžeme predpokladať, že toto miesto je jedným z prvých dokladov existencie palácov etruských aristokratov a konania honosných hostín v týchto sídlach (*Berkin 2003,* 20–26, 119–127; *Kistler 2017*, 199–202).

Prvý ležiaci hodovník?

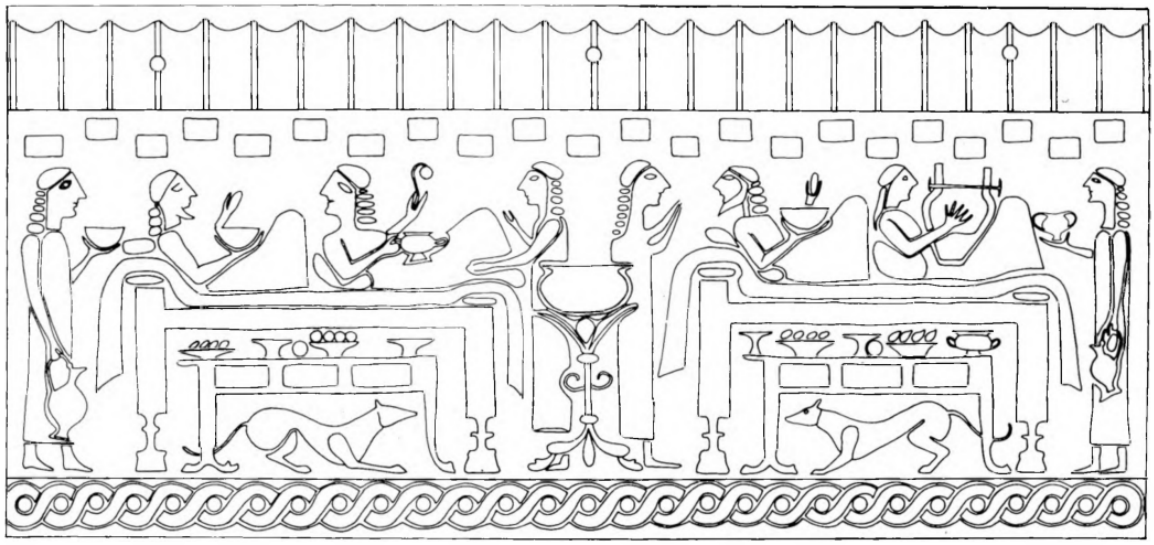
Približne v rovnakej dobe, ako vznikol palác v Murle a konali sa v ňom prvé honosné hostiny, v Chianciano Terme bola do hrobu uložená urna s miniatúrnou figúrkou na vrchnáku (Obr.3), ktorá má rovnakú polohu tela, aká je typická pre hodovanie na *kliné* (pl. *klinai*, gr. posteľ, lôžko). Táto plastická terakotová figúrka pravdepodobne predstavuje zosnulého, pretože sa nachádza na vrchnáku pokrievky uzatvárajúcej amforu, ktorá bola využitá ako popolnicová urna. Táto figúrka nadviazala na tradíciu antropomorfizovaných, tzv. kanopických popolnicových urien typických pre Chianciano Terme a Chiusi (*Paolucci 2000*; *Maggiani/Paolucci 2005*, 5–6, obr. 8–11). Figúrka zobrazuje muža v poloľahu na ľavom boku. Jednu nohu má vystretú a druhú zohnutú v kolene, jeho trup je nadvihnutý, opiera sa o ľavý lakeť a pravá ruka je voľne položená na boku. Okrem typickej polohy tela nemá postava žiadne ďalšie zachované atribúty poukazujúce na hostinu. Urna pochádza z hrobky č. 23 na nekropole Tolle pri Chianciano Terme a je datovaná medzi roky 630–620 pred Kr. Ak je datovanie tejto hrobky na základe keramiky z hrobovej výbavy správne, ide o najstaršie známe zobrazenie osoby v poloľahu, teda v polohe ako pri hostine na *kliné*, nielen v rámci etruskej kultúry, ale aj na území celej starovekej Itálie a Grécka. Ak by sme nepočítali zobrazenia na fenických nádobách z Cypru, o ktorých ešte budeme hovoriť ďalej v texte, tak by to bolo aj najstaršie zobrazenie mimo oblasť Blízkeho Východu (*Krauskopf 1987*, 13, pozn. 3; *Paolucci 2000*, 219–248, obr. 28, 29; *Baughan 2013*, 228, pozn. 391; *Colivicchi 2017*, 209). Podľa niektorých bádateľov však môže byť najstarší dôkaz o popíjaní v poloľahu v starovekej Itálii v bohatých kostrových hroboch latijskej kultúry v Castel di Decima. Tu boli umiestnené nádoby na pitie pri ľavej ruke zosnulých pochovaných vo vystretej polohe na chrbte (*Baughan 2013*, 230; *Nijboer 2013,* 110–112, obr. 3). Na tejto lokalite v Latiu neďaleko Ríma, sú najstaršie takéto hroby datované do obdobia okolo roku 825 pred Kr. Interpretáciu podporuje aj inventár hrobových výbav obsahujúci súpravy na hostinu pozostávajúce z lokálnych, ale najmä importovaných výrobkov z Grécka a Levanty.

Pôvod tradície hodovania na *kliné*

Odkiaľ sa však vzal v etruskom prostredí námet pre figúrku z Chianciano Terme, ktorá zobrazuje muža v poloľahu a nemá v období svojho vzniku

Obr. č. 3 Urna z hrobky č. 23, nekropola Tolle, Chianciano Terme.

žiadne známe analógie? Na základe kombinácie archeologických, ikonografických a písomných dokladov dnes vieme, že zvyk hodovať, slávnostne konzumovať jedlo a nápoje (hlavne víno) v poloľahu na *kliné* vznikol v oblasti starovekej Sýrie a Fenície v 9. alebo 8. stor. pred Kr. Túto módu rozšírili Feničania v priebehu 8. a 7. stor. pred Kr. k ďalším kultúram východného Stredomoria – na Cyprus, Krétu a na Blízky východ do Asýrie (*Baughan 2013*, 202, 209–214, 232, obr. 134–137, 139; *Colivicchi 2017*, 208–209). Prvým písomným záznamom, ktorý jednoznačne hovorí o konzumácii vína na lôžku je pasáž zo Starého zákona, z knihy proroka Ámosa, ktorej vznik sa datuje do obdobia medzi pol. 8. stor. pred Kr. až 2. pol. 8.stor. pred Kr. (Ám. 6.3–6; *Baughan 2013*, 201). Pravdepodobne najstarším dochovaným zobrazením hodovania na *kliné* sú scény vyryté na fenických bronzových nádobách z Cypru, ktoré sú datované do 8. alebo raného 7. stor. pred Kr. (*Baughan 2011*, 25, obr. 16; *Baughan 2013*, 202, obr. 134–137). V rámci nadviazania obchodných prepojení Etrúrie s východným Stredomorím, popri gréckych obchodníkoch prišli aj fenickí, a tak ako Gréci aj Feničania zohrali významnú úlohu nielen v importovaní hmotných predmetov - luxusných tovarov súvisiacich hlavne s pitím vína a vína samotného, ale aj v prenose ideológie spojenej s hostinou z oblasti Levanty (*Rathje 1990,* 281–282). Vedci sa v súčasnosti nezhodujú v tom, či prijali Etruskovia módu konzumácie vína v poloľahu na *kliné* od Feničanov, alebo od Grékov. Pravdepodobne sa to dialo postupne od oboch



Obr. č. 4 Kresba jednej z architektonických terakotových dosiek z paláca v Poggio Civitate, Murlo.

Obr. č. 5 Keramika na pitie vína z domu s impluviom, miestnosť VII – jedáleň, Rusellae.

kultúr súčasne a nezávisle na rôznych miestach Etrúrie medzi 8. a 7. stor. pred Kr.(*Steingräber 2006*, 42; *Kistler 2017*, 199).

Hostina na *kliné* ako symbol spoločenského statusu elít

Tak ako v najstaršom období v Etrúrii a v Grécku doby homérskych eposov, aj v Asýrii na kráľovskom dvore za panovania Sargona II. sa ešte koncom 8. stor. popíjalo v sede, alebo po stojačky. Názorne to ilustrujú reliéfy z paláca v Ninive (*Bartoloni 2012*, obr. 4, 5). V 7. stor. pred Kr. sa však už dal Sargonov pravnuk Aššurbanipal zobraziť hodujúci v poloľahu na *kliné,* zatiaľ čo kráľovná sedí oproti nemu na stoličke. Toto zobrazenie na reliéfe v Ninive je jedno z najstarších a dokazuje, že módu popíjať na *kliné* prijal kráľ a tak sa stala aj symbolom príslušnosti k najvyššej vrstve spoločnosti (*Dentzer 1982*, 56; *Menichetti 2002*, 80; *Baughan 2011*, 25, obr. 15; *Baughan 2013*, 232, obr. 133, 140). V priebehu 7. stor. pred Kr. a včasnom 6. stor. pred Kr. si hodovanie na *kliné* osvojili aj panovníci Lýdie (*Baughan 2013*, 222–223). Koncom toho istého storočia už spomínajú hodovanie na *kliné* básnici z východného Grécka (*Baughan 2013*, 216) a objavuje sa na terakotových reliéfoch z tejto oblasti, napr. z Larisy na Hermose (*Baughan 2013*, 221, obr. 146). Sú tu zobrazení hodujúci muži v poloľahu a ak sú s nimi aj ženy, tak sedia na stoličkách, alebo na *kliné* pri nohách mužov. Pre umenie východogréckej oblasti 6. stor. pred Kr. sú už špecifické veľké sochárske zobrazenia postáv na *klinai* (*Baughan 2011*; *Baughan 2013*, 221). Množstvo indícií podporuje teóriu, že móda hodovať na *kliné* prešla z oblasti svojho

vzniku do kultúry východných Grékov práve prostredníctvom Lýdie (*Baughan 2013*, 221). Absencia opisu hodovania na *kliné* v homérskych eposoch nám dokazuje, že tento spôsob hodovania v čase vzniku ustálenej podoby eposov v 8. stor. pred Kr. v Grécku ešte nepoznali, a táto móda sa objavila až potom (*Baughan 2013*, 214–215). V umení pevninského Grécka sa hostina objavuje od konca 7. stor. pred Kr. a ako účastníci sú vyobrazení iba muži. Od 6. stor. pred Kr. na korintských a attických vázach sú spolu s mužmi zobrazené aj ženy ležiace na *kliné* (*Baughan 2013*, 217–218).

Etruskovia začínajú hodovať na *kliné*

Kedy sa móda hodovať v poloľahu na *kliné* udomácnila u Etruskov? Spomenutá figúrka muža v poloľahu na urne z Chianciano Terme, datovaná medzi roky 630–620 pred Kr., síce môže predstavovať prvý doklad o prieniku tejto módy, avšak rozširovať sa začala približne o pol storočie neskôr. Prvé jednoznačné zobrazenie skupinovej hostiny v poloľahu na *klinai*, ktoré má až na jeden detail všetky atribúty (*Winter 2009*, 159), ktoré sa zakrátko stali štandardom rozšíreným v etruskom umení, je o čosi mladšie a pochádza z už spomínanej lokality Poggio Civitate pri obci Murlo. Po náhlom zániku prvého komplexu budov aristokratického sídla niekedy medzi rokmi 590 až 580 pred Kr. (*Winter 2009*, 54–55), vznikol na rovnakom mieste ešte väčší nový palác (*Menichetti 2002*, 83, obr. 4). Z výzdoby tejto budovy pochádzajú reliéfne zdobené terakotové dosky, ktoré sú datované medzi roky 580 až 570 pred Kr. Pôvodne boli pripevnené v exteriéry na drevených častiach krovu strechy paláca a tvorili kontinuálny vlys (*Small 1971,* obr. 1; *Winter 2009*, 154, 184, 186–189). Na týchto doskách sa nachádza najstaršie zobrazenie skupinovej hostiny na lôžkach v etruskom umení (Obr. 4). Na *klinai* ležia muži – starší, mladší a aj žena (*Colivicchi 2017*, 212, obr. 14.3) a okolo nich stoja sluhovia. Pred každým lôžkom je umiestnený stôl s jedlom. Analogické, avšak o niečo mladšie sú terakotové dosky datované medzi roky 550 až 525 pred Kr. pochádzajúce z Ríma, Veii a Velletri (*Winter 2009*, 365–366; *Colivicchi 2017*, 212).

Na lokalite Acquarossa pri Viterbe máme dve indície, ktoré poukazujú na to, že sa tu v sídlach aristokratov konali bohaté hostiny. V „zóne F“ na akropole v monumentálnej „budove A“ boli nájdené terakotové dosky, na ktorých sú zobrazené trojice starších a mladších mužov na jednom *kliné* (*Winter 2009*, 231, 276, 279; *Colivicchi 2017*, obr. 14.4). V monumentálnej „budove C“ s *porticom* bola jedna miestnosť identifikovaná ako samostatná jedáleň (*Winter 2009*, 235). „Budova A“ je datovaná okolo roku 560 pred Kr. a „budova C“ s jedálňou okolo roku 550 pred Kr.

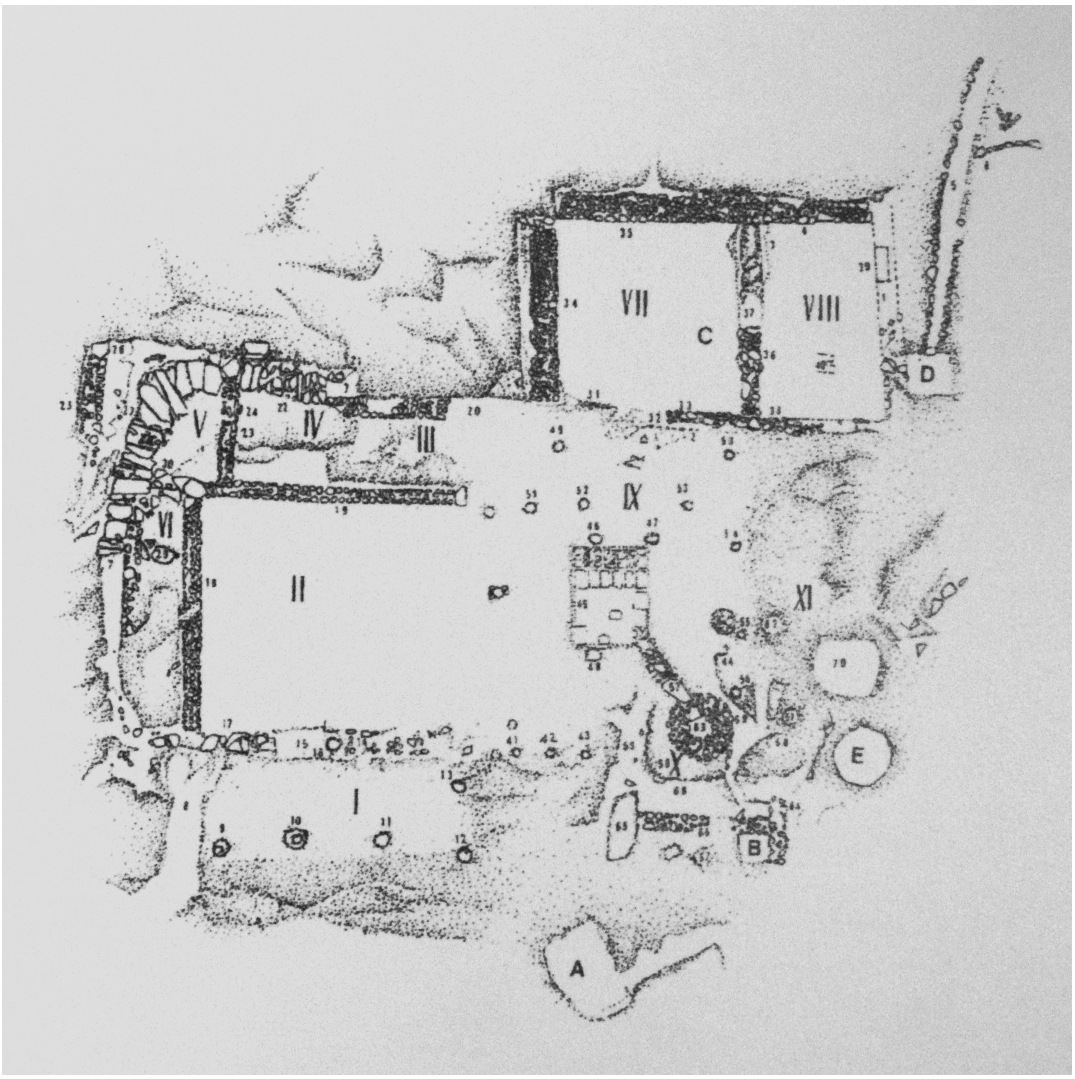
V 6. stor. pred Kr. sa scény z banketu stali jedným z najpopulárnejších motívov na architektonických terakotových doskách a pochádzajú z rôznych miest po celej Etrúrii (*Small 1971*, 25; *Winter 2009*, 233, 235). Môžeme usúdiť, že ilustrujú aktivity odohrávajúce sa v budovách, ktoré zdobili. Hostina na *kliné* a pitie vína sa teda etablovali ako dôležitá súčasť života vyššej spoločenskej vrstvy v palácoch po celej Etrúrii.

Samostatná jedáleň v tzv. „dome s *impluviom*“

V priebehu 6. stor. pred Kr. už nebolo hodovanie a pitie vína praktizované iba vo veľkých palácoch patriacim *principes*, ale aj v trochu skromnejších veľkých domoch aristokratov. V etruskom meste, ktoré poznáme pod rímskym názvom Rusellae, bol v období okolo pol. 6. stor. pred Kr. na terase na severnom vrchu vybudovaný tzv. „dom s *impluviom*“. Tento nadštandardne veľký dom (21,5 x 50 m, 300m^2) mal deväť častí a bol obývaný medzi rokmi 550 až 480 pred Kr. Pravdepodobne v ňom žila bohatá rodina spolu so služobníctvom. Na tú dobu inovatívne bolo riešenie jeho severovýchodnej časti, kde boli miestnosti zoradené okolo malého nezastrešeného nádvoria s *impluviom*. Jedná sa pravdepodobne o jeden z najstarších príkladov domu s átriom v Etrúrii (*Winter 2009*, 19). Jedna z týchto miestností (VII), je na základe nálezov keramiky (Obr.5) určenej k hostine interpretovaná ako samostatná jedáleň, a druhá miestnosť (VIII, Obr.6) na základe ohniska a skladovacieho priestoru, ako k nej prislúchajúca kuchyňa (*Winter 2009*, 19). Iné indície ako poloha miestnosti v rámci domu a nálezy predmetov spojených s pitím, konzumáciou a varením k identifikácii využitia miestností ako samostatných jedální v etruských domoch nemáme (*Bartoloni 2012*, 202–205).

Miesto pre hostinu – etruské *triclinium*?

V gréckych, rímskych a aj v etruských domoch nie je vždy jednoduché identifikovať miestnosť určenú na hodovanie, pretože nábytok pozostávajúci z *klinai*, podnožiek a stolíkov bol



Obr. č. 6 Tzv. „dom s impluviom“, Rusellae, a) model, b) pôdorys.

prenosný. Vhodný priestor mohli obyvatelia vybrať a dať zariadiť podľa potreby pri príležitosti konania hostiny (Obr.8). *Klinai* sa tak isto mohli používať počas dňa na hodovanie a počas noci na spanie. Grécke slovo κλίνμ v antickej literatúre označuje posteľ, lôžko, ležadlo, určené aj na spánok aj na stolovanie (*Baughan 2013*, 17). *Kliné* ako forma nábytku vzniklo v oblasti Levanty a prostredníctvom Kréty sa približne v 8. až 7. stor. pred Kr. dostalo do Grécka (*Nijboer 2013*, 98). Do Etrúrie ho z Grécka následne priniesli iónski prisťahovalci v 6. stor. pred Kr. (*Baughan 2013*, 230). Latinský termín *triclinium* je odvodený od gréckeho τρικλίνιον, ktorý doslova znamená „tri lôžka". Označuje typické usporiadanie troch lôžok do troch strán, v tvare gréckeho písmena Π, aké poznáme z popisov v rímskej antickej literatúre, z rímskej ikonografie a máme ho doložené aj archeologicky v murovanej forme. Existovalo ale *triclinium* už u Etruskov? V etruskej architektúre nepoznáme rímsky typ *triclinia* ako miestnosti s murovanými vyvýšenými lavicami, prípadne aj nízkym stolíkom, aké boli odkryté v Pompejách. Nemáme k dispozícii ani nálezy pozostatkov drevených *klinai* zachovaných v miestnosti *in situ* ako v Herculaneu. Existujú iba nepriame indície naznačujúce, že Etruskovia poznali a používali tento spôsob organizácie.

Ako sme si ukázali, v 6. stor. pred Kr. sa v etruskej ikonografii rozšírilo zobrazovanie hostiny na *klinai* a v architektúre palácov a bohatých domov samostatné jedálne. Súčasne sa objavilo v hrobových komorách v Caere a v Tarquínii, a neskôr aj inde, architektonické riešenie pripomínajúce usporiadanie do tvaru gréckeho písmena Π (*Baughan 2013*, 227–228). Na troch stranách v hrobových komorách boli vytesané do podložia lavice alebo výklenky, kde boli umiestnené urny, alebo sarkofágy. Hlavne v helenistickom období boli populárne urny a sarkofágy, ktoré mali na veku zobrazených zosnulých ako hodujúcich na *klinai*. Miestnosť s takýmito urnami alebo sarkofágmi na troch stranách musela v návštevníkovi budiť dojem, že sa ocitol uprostred rodinnej hostiny (napr. *Tomba degli Anina* v Tarquínii).

Svedectvo hrobiek

Na nástenných maľbách v hrobkách sú scény kde účastníci hodujú na ležadlách situované vo väčšine prípadov iba na jednu – zadnú stenu hrobky. Výnimkou je napr. *Tomba degli Scudi* v Tarquínii, kde sú v rohu hrobovej komory na dvoch stenách vedľa seba dva páry pozostávajúce z muža a ženy. Ležadlá sú zobrazené väčšinou v jednej línii vedľa seba. V niektorých hrobkách sú dve *klinai* zobrazené z dlhšej strany a tretie z boku z kratšej strany, čiže sú postavené do tvaru písmena „L" (napr. *Tomba del Triclinio*). Ich počet sa pohyboval od jedného do štyroch, najbežnejšie sú dve, alebo tri.

Vybavenie miestnosti kde sa konali hostiny pozostávalo z *klinai* a stolíkov, na ktorých boli položené nádoby na víno a miestnosť osvetľovali bronzové kandelábre. Lôžka vyrobené z dreva siahali do výšky pása a mali ornamentálne vyrezávané nohy podľa gréckej módy. Na nich boli položené zväčša prevísajúce matrace a vankúše, ktoré mali na povrchu pestré geometrické vzory a rôzne deky a prikrývky z textilu, alebo kože.

Osoby ležiace na *klinai* sú spravidla zobrazené spredu ležiac na ľavom boku a opierajú sa o ľavý lakeť, aby bola pravá ruka voľná pri konzumácii. Z tohto dôvodu bolo *kliné* pre zvýšenie komfortu na ľavej strane vybavené opierkou a/alebo vankúšmi. Iba výnimočne sú osoby zobrazené tak, že sa opierajú na ľavej strane *kliné*, napr. spomínané najstaršie zobrazenie na terakotových doskách z Poggio Civitate (*Baughan 2013*, 229–230). Na tzv. pontskej amfore od tzv. Parížskeho maliara sa čisto ženské osadenstvo hostiny netypicky opiera na ľavej strane *klinai* z pohľadu diváka, avšak pravdepodobne ide o netradičný pohľad zo zadu (*Baughan 2013*, 22, obr. 9). V niektorých hrobkách účastníci hodujú v poloľahu priamo na zemi, alebo na matraci na zemi, napr. v *Tomba del Frontoncino*, *Tomba delle Leonesse*, *Tomba della Caccia e della Pesca* (*Amann 2016*, 46–48, 51, obr. 1, 2, 6). Etruská hostina sa mohla odohrávať aj mimo budovy v exteriéry (napr. *Tomba dei Leopardi* (Obr.7), *Tomba della Caccia e della Pesca, Tomba dei Iscrizioni, Tomba Cardarelli, Tomba dei Baccanti*). To, že hostina je situovaná v exteriéry v prírode, naznačujú rastliny vyplňujúce pozadie a aj priestor pod *klinai* (*Steingräber 2006*, 133, obr. na str. 130). Nemôžeme taktiež vylúčiť, že zobrazenia hostiny v exteriéry predstavujú pohrebnú hostinu, ktorá sa konala na nekropole pri hrobke.

Jedlo a nápoje na hostinu pripravovali sluhovia na mieste k tomu vyhradenom a oddelenom od jedálne. Zákulisie prípravy bohatej hostiny môžeme vidieť na nástenných maľbách v *Tomba Golini I* (*Steingräber 2006*, 211–212). Sú tu

Obr. č. 7 Tomba dei Leopardi, Tarquínia.

zobrazené usmrtené zvieratá pripravené na spracovanie. Hneď vedľa môžeme vidieť pečenie chleba v peci a prípravu jednotlivých porcií. Ďalší sluhovia nosili jedlo a pitie na stôl, nalievali, podávali, odnášali. Pri hodovaní boli prítomní hudobníci, ktorí hrali najčastejšie na dvojitú flautu *diaulos* a lýru.

Etruské ženy na hostine

Keď porovnáme ikonografiu hostín a ich účastníkov u blízkovýchodných kultúr, Grékov, Rimanov a Etruskov všimneme si, že práve u Etruskov sú na vyobrazeniach významne zastúpené ženy. Téma hostiny je preto úzko spätá s témou postavenia žien v etruskej spoločnosti. Na spomínanej urne z Montescudaio (okolo 650–625 pred Kr.) je žena zobrazená, ako stojí pri stole na podnožke a dvíha obe ruky. Túto ženskú postavu bádatelia interpretujú rôzne – môže to byť slúžka, manželka, kňažka, alebo bohyňa. Je zobrazená žena, ktorá servíruje slúžkou podriadenou mužovi vo vyššom postavení, alebo naopak, je to pani domu, ktorá na seba preberá významnú úlohu kňažky riadiacej rituál (*Maggiani/Paolucci 2005*, 4; *Bartoloni 2012*, 27)? Sediace sošky v hrobke *Tomba delle Cinque Sedie* (okolo 630–600 pred Kr.) predstavovali troch mužov a dve ženy, ktorí sa rovnocenne účastina hostiny. Od 2. pol. 6. stor. pred Kr. sa hodovníci na *kliné* objavujú ako námet na nástenných maľbách v hrobových komorách etruských hrobiek. Najprv sú hodovníkmi iba muži, od konca 6. stor. pred Kr. sú medzi mužmi aj ženy (*Steingräber 2006*, 68). Zobrazenie čisto ženských hostín v etruskom umení je vzácnou výnimkou. Do obdobia okolo roku 540 pred Kr. je datovaná spomínaná etruská tzv. pontská amfora prisudzovaná tzv. Parížskemu maliarovi (*The Paris Painter*). Na čiernofigurovej maľbe sú zobrazené dva páry žien, každý pár na jednom *kliné* (*Baughan 2013*, 22, obr. 9).

Hodovníci v poloľahu boli najprv zobrazovaní na plochách štítov pod zošikmeným stropom hrobovej komory, napr. v *Tomba del Topolino* (okolo 520 pred Kr.) je jeden muž na *kliné*, v *Tomba Bartoccini* (okolo 520 pred Kr.) sú muži na *kliné* a žena na stoličke, v *Tomba della Caccia e della Pesca* (okolo 510 pred Kr.) ležia na *kliné* spolu muž a žena. Po rokoch 510 až 500 pred Kr. už zaberajú aj hlavnú výzdobnú plochu na prostrednej zadnej stene hrobovej komory. Napríklad v *Tomba dei Vasi dipinti* (okolo 500 pred Kr.) je pár muža a ženy spoločne na *kliné* a hneď vedľa sedí muž a žena vedľa seba na stoličke. V *Tomba del Vecchio* (okolo 500 pred Kr.) sú muž a žena spolu na *kliné*, v *Tomba delle Bighe* (okolo 490 pred Kr.) sú dvojice mužov na *kliné* (*Steingräber 2006*, 66–68). V *Tomba del Biclinio* (okolo 450–425 pred Kr.) boli po prvý krát zobrazené v jednej miestnosti štyri *klinai*. Na každom leží pár muža a ženy (*Steingräber 2006*, 162–163). V niektorých prípadoch, ako v *Tomba 5513* (okolo 450 pred Kr.), iba muži

Obr. č. 8 Rekonštrukcia etruskej jedálne.

ležia v dvojiciach na jednom *kliné* a pri každom z mužov stojí žena (*Steingräber* 2006, 134, obr. na strane 134). Žena je zobrazená sediaca na *kliné* pri nohách muža až od neskorého 5. stor. pred Kr., po prvý krát na urnách z Chiusi (*Steingräber 2006*, 142). Tento typ zobrazenia sa stal pomerne častým aj v nasledujúcich storočiach , napr. ženy sediace pri nohách mužov na *kliné* v *Tomba degli Scudi* (350–325 pred Kr.).

Medzi rokmi 530–520 pred Kr. sa zobrazenie zosnulého v poloľahu v polohe ako pri hostine objavilo opäť na veku urny (ak počítame aj vyššie spomínanú urnu z nekropole Tolle, Chianciano Terme) v podobe dvoch terakotových popolnicových urien z Caere, známych ako tzv. sarkofágy manželov, kde spoločne ležia na *kliné* muž a žena. Okrem Caere sú urny s manželským párom na veku známe aj zo severnej oblasti Etrúrie. Najstarším príkladom je terakotová urna z *Tumulo del Molinello* pri meste Asciano neďaleko Sieny (520–510 pred Kr.). U niektorých mladších urien je žena zobrazená sediaca pri nohách muža a niekedy je žena nahradená démonkou Vanth. Zobrazenie manželského páru na veku pretrvalo až do záveru výroby etruských popolnicových urien v 1. stor. pred Kr. Sarkofágy a urny s vyobrazením zosnulého jedinca na veku vo vysokom reliéfe boli veľmi populárne počas celého obdobia helenizmu až do záveru etruskej kultúry v 1. stor. pred Kr. a predstavujú tak mužské, ako aj ženské postavy (napr. sarkofág Seianti Hanunie Tlesnasy, sarkofág Larthie Seianti). Na základe veľkého množstva ženských podobizní na urnách a sarkofágoch môžeme vyvodiť, že žena ako účastníčka hostiny bola v helenistickom období bežným javom. Je nutné pripomenúť, že ženy zobrazené na etruských hostinách sú manželky mužov. Toto tvrdenie je založené práve na vyobrazeniach na urnách, sarkofágoch a nápisoch na nich, vďaka ktorým poznáme rodinné vzťahy pochovaných. Čo sa týka iných zobrazení žien na hostinách, niektorí bádatelia status manželiek čiastočne spochybňujú (*Amann 2016*, 49, 51). Každopádne bol spôsob konania etruskej hostiny v kontraste s gréckym *symposionom,* ktorého sa mohli tradične zúčastniť iba muži (aj o všeobecnej platnosti tohto tvrdenia bádatelia vedú polemiku) a ak boli pozvané ženy, boli to „kurtizány" (gr. *hetairai*) alebo hudobníčky (*Steingräber 2006*, 68).

Antickí autori o etruskej záľube v hodovaní

Zmienky o etruských hostinách nájdeme u latinsky a grécky píšucich autorov hlavne v období medzi 3. a 1. stor. pred Kr. (*Steingräber 2006*, 142). Potvrdzujú nám, že hostina na *kliné* bola súčasťou etruskej kultúry až do obdobia jej zániku. Podľa popisu Diodóra Sicílskeho Etruskovia *„každý deň dva krát pripravili drahé stoly a bohato ich obložili všetkým, čo k nadmernému luxusu patrí, pripravili farebné lôžka, po ruke mali strieborné poháre všemožných*

tvarov a nemalé množstvo sluhov čakajúcich na pokyny, niektorí zo sluhov boli až prehnane pôvabní a odetí nákladnejšie než sa k postaveniu otroka patrí. (Etruskovia) trávia život opíjaním sa a zábavkami nehodnými mužov, je ľahko pochopiteľné ako stratili svoju slávnu povesť vo vedení vojny ktorou oplývali ich otcovia" (*Diod. Sic.* V 40, 3–5).

Antickí autori sa o Etruskoch v spojitosti s hostinami a spoločenskými zvykmi často vyjadrovali s dešpektom (*Dion. Hal. Ant. Rom.* I 37, 1–4). Popisovali Etruskov ako zhýralcov a považovali ich (podľa nich) prílišný hedonizmus za príčinu úpadku a zániku ich kultúry. U básnikov z 1. stor. pred Kr. sa opakovane stretneme s typizovaným popisom korpulentnosti u Etruskov - lat. *obesus etruscus* - „obézny Etrusk" (*Cat.* XXIX,11), či lat. *pinguis Tyrrhenus* - „tlstý Tyrrhén" (*Verg. Georg.* II, 193). K týmto správam je však potrebné pristupovať kriticky a vnímať ich v širšom kontexte. Svoju pozornosť antickí autori venovali iba vyššej vrstve etruskej spoločnosti. Nižšie vrstvy, ktoré tvorili väčšinu spoločnosti žili skromne.

Záver

Hostiny konané pri rôznych príležitostiach, vrátane náboženských a pohrebných rituálov boli od najstarších čias súčasťou kultúr starovekej Itálie. Pestovanie viniča a víno boli známe už od praveku. Avšak až na konci villanovského obdobia a hlavne v nasledujúcom orientalizujúcom období dva faktory vytvorili podmienky pre skutočný rozmach kultúry spojenej s vínom. Bol to vznik vyššej vrstvy spoločnosti, ktorá mala dopyt po luxusnom tovare a symboloch spoločenskej prestíže a súčasne príchod fenických a gréckych obchodníkov, ktorí tento tovar a idei sprostredkovali. Hostiny a pitie vína boli ospevované v homérskych eposoch ako ideálne trávenie času bájnych kráľov a hrdinov, a dialo sa tak aj na dvoroch vládnucej vrstvy vo východogréckej oblasti a na panovníckych dvoroch oblasti Blízkeho východu. Bola to forma sebaprezentácie elít, symbol statusu a spoločenskej prestíže, ktorú si osvojili aj elity Itálie v staršej dobe železnej. Usporiadanie hostín a účasť na nich boli po celú dobu trvania etruskej civilizácie výsady aristokracie. Najprv boli vyhradené pre náčelníkov, vládcov a ich rodiny (*capi guerrieri* a *principes*), neskôr sa rozšírili aj k majetnej vyššej a strednej spoločenskej triede (*gentes*). Účasť etruských žien na hostinách veľa napovedá o ich postavení v spoločnosti a zásadne odlišuje etruské hostiny od gréckeho *symposionu* vyhradeného pre mužov. Najskôr bolo importované víno a nádoby spojené s jeho uchovávaním, prípravou a konzumáciou. Neskôr prišla nová móda líhať pri hostine na *kliné,* ktorá nahradila pôvodné sedenie pri stole. Na základe súčasného stavu poznania môžeme skonštatovať, že v rámci etruskej archeológie nepoznáme špecifickú architektonickú formu akou bolo rímske *triclinium,* avšak podobne ako u Grékov *andron*, aj etruské jedálne boli zrejme vyčlenené miestnosti v domoch bohatých, bez zvláštnych architektonických prvkov, v ktorých boli umiestnené drevené nábytky – *klinai*, stolíky, svietniky, podstavce pod nádoby. Vhodná miestnosť v menších domoch mohla byť vyčlenená a pripravená na hostinu iba pri týchto príležitostiach. Archeologicky sú jedálne identifikovateľné v prvom rade ako miestnosti vo veľkých domoch a rezidenciách, kde sa objaví významné množstvo črepov nádob zo súprav určených na hostinu, výnimočne pozostatky výzdoby nábytku. Funerálne umenie tak predstavuje najväčší zdroj informácií o živote Etruskov. Hoci sú hostiny zobrazené v kontexte eschatologických predstáv, predsa len odzrkadľujú reálie pozemského života ako spôsob prípravy a konania hostiny, materiálne vybavenie a spoločenské role účastníkov.

Zdroje

Primárna literatúra:

Ám. Biblia: *Stará zmluva*: *Prorok Ámos.* Slovenský ekumenický preklad, 4. opravené vydanie. Banská Bystrica, 2018.

Cat. Catullus. *Carmina*. Preklad R. F. Burton/L. C. Smithers, London, 1894.

Diod. Sic. Diodorus Siculus. *The Library of History, Vol. III*. Preklad C. H. Oldfather, Cambridge, 1939.

Dion. Hal. Dionysius Halicarnassensis. *Antiquitatum Romanarum quae supersunt, Vol. I-IV*. Preklad K. Jacoby, Leipzig, 1885.

Hom. Il. Homer. *Iliad.* Preklad A. R. Benner, New York, 1979.

Hom. Od. Homér. *Odysseia*. Preklad O. Vaňorný, Praha, 2007.

Verg. Georg. Vergilius. *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. Preklad J. B. Greenough, Boston, 1900.

Sekundárna literatúra:

Acconcia/Piergrossi 2021 V. Acconcia/A. Piergrossi. L' archeologia del vino nella penisola italiana e nelle grandi isole del Tirreno tra il Neolitico e la Romanizzazione: tematiche, dati e approcci possibili. In: *Bollettino di archeologia On line* XII/2, 2021, s. 183-230.

Amann 2016 P. Amann. L'immagine della coppia nella pittura tombale arcaica dell'Etruria. In: *Anabases* 24, 2016, s. 43-62.

Bartoloni 2012 G. Bartoloni. Il cinerario di Montescudaio e il culto degli antenati. In: *Francesco Nicosia: l'archeologo e il soprintendente: scritti in memoria*, *Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana* 8, Supplemento 1, 2012, s. 91-96.

Bartoloni/Acconcia/ten Kortenaar 2012 G. Bartoloni/V. Acconcia/S. ten Kortenaar. Viticoltura e consumo del vino in Etruria: la cultura materiale tra la fine dell' età del Ferro e l'Orientalizzante antico, In: A. Ciacci/P. Rendini/A. Zifferero (eds.), *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio. Dalle tecniche di indagine archeologica alle prospettive della biologia molecolare*. Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, Sezione Archeologia – Università di Siena, Firenze, 2012, s. 201-276.

Baughan 2011 E. P. Baughan. Sculpted Symposiasts of Ionia. In: *American Journal of Archaeology* 115/1, 2011, s. 19-53.

Baughan 2013 E. P. Baughan. *Couched in Death. Klinai and Identity in Anatolia and Beyond.* Madison, London, 2013.

Berkin 2003 J. Berkin. *The Orientalizing Bucchero from the Lower Building at Poggio Civitate (Murlo)*, Philadelphia, 2003.

Colivicchi 2017 F. Colivicchi. 14 Banqueting and food. In: A. Naso (ed.): *Etruscology*. Boston-Berlin 2017, s. 227-220.

Delpino 2012 F. Delpino. Viticoltura, produzione e consumo del vino nell'Etruria protostorica, In: A. Ciacci/P. Rendini/A. Zifferero (eds.), *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio. Dalle tecniche di indagine archeologica alle prospettive della biologia molecolare*. Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, Sezione Archeologia – Università di Siena, Firenze, 2012, s. 189-200.

Dentzer 1982 J.-M. Dentzer. *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec di VIIe au IVe siècle avant J.C.* Rome, 1982.

Kistler 2017 E. Kistler. 13 Feasts, Wine and Society, eight-sixth centuries BCE. In: A. Naso (ed.) *Etruscology*, Boston-Berlin 2017, s. 195-206.

Krauskopf 1987 I. Krauskopf. *Todesdämonen und Totengötter im Vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*. Firenze, 1987.

Maggiani/Paolucci 2005 A. Maggiani/G. Paolucci. Due vasi cinerari dall'Etruria settentrionale. Alle origini del motivo del 'recumbente' nell'iconografia funeraria. In: *Prospettiva* 117/118, 2005, 2005, s. 2-20.

Menichetti 2002 M. Menichetti. Il vino dei principes nel mondo etrusco-laziale. Note iconografiche. In: *Ostraka* 11, s. 2002, 75-99.

Monaci 1965 M. Monaci. Catalogo del Museo archeologico vescovile di Pienza, In: *Studi Etruschi* XXXIII, 1965, s. 425-468.

Nijboer 2013 A. J. Nijboer. Banquet, Marzeah, Symposion and Symposium during the Iron Age: Disparity and Mimicry. In: F. De Angelis (ed.), *Regionalism and Globalism in Antiquity; Exploring Their Limits.* Colloquia Antiqua 7, Leuven/Paris, 2013, s. 95-126.

Paolucci 2000 G. Paolucci. Prime considerazioni sulla necropoli di Tolle presso Chianciano Terme. In: *Annali Faina* 7, 2000, s. 219-248.

Rathje 1990 A. Rathje. The Adoption of the Homeric Banquet in Central Italy in the Orientalizing Period. In: O. Murray (ed.), *Sympotica: A Symposium on the Symposion.* Oxford, 1990, s. 279-288.

Small 1971 J. P. Small. The Banquet Frieze from Poggio Civitate (Murlo). In: *Studi Etruschi* XXXIX, 1971, s. 25-61.

Sherrat 2004 S. Sherratt. Feasting in Homeric Epic. In: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens,* Vol. 73/2, 2004, s. 31-337.

Steingräber 2006 S. Steingräber. *Abundance of Life. Etruscan Wall Painting*. Verona, 2006.

Tuck 1994 A. S. Tuck. The Etruscan Seated Banquet: Villanovan Ritual and Etruscan Iconography. In: *American Journal of Archaeology,* Vol. *98*/4, 1994, s. 617-628.

von Eles 1995 P. von Eles. *Museo Civico Archeologico Verucchio: Guide to the Museum*. Rimini, 1995.

Winter 2009 N. A. Winter: *Symbols of Wealth and Power: Architectural Terracotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640-510 B.C.* Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 9, Rome, 2009.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Detail veka urny z Montescudaio (Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Arte_etrusca%2C_cinerario_di_montescudaio%2C_700-650_ac_ca.%2C_%28fi_man%29_03.jpg>, Dostupné online [24.6.2023]).

Obr. 2a: Pohrebná výbava (Museo Archeologico Chianciano Terme, Autor: T. Votroubeková).

Obr. 2b: Tzv. kanopická urna, antropomorfizovaná popolnicová urna na miniatúrnom tróne (Museo Archeologico Chianciano Terme, Autor: T. Votroubeková).

Obr. 3: Urna z hrobky č. 23, nekropola Tolle, Chianciano Terme (Museo Archeologico Chianciano Terme, Autor: T. Votroubeková).

Obr. 4: Kresba jednej z architektonických terakotových dosiek z paláca v Poggio Civitate, Murlo (Zdroj: *Menichetti 2002*, obr. 9).

Obr. 5: Keramika na pitie vína z domu s *impluviom*, miestnosť VII – jedáleň, Rusellae (Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, Grosseto, Autor: T. Votroubeková).

Obr.6: Tzv. „dom s *impluviom*", Rusellae, a) model, b) pôdorys (Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, Grosseto, Autor: T. Votroubeková)

Obr. 7: *Tomba dei Leopardi*, Tarquínia (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomba_dei_Leopardi_Tarquinia_c.jpg>, Dostupné online [24.6.2023]).

Obr. 8: Rekonštrukcia etruskej jedálne (Museo Archeologico Chianciano Terme, Autor: T. Votroubeková).

HODOVANIE V RÍMSKOM *TRICLINIU*

Obytný dom na území Itálie

TOMÁŠ KOLON – MIROSLAVA DAŇOVÁ

Predmetom predloženého príspevku je analýza obytnej architektúry Rimanov na území Itálie. Jadro práce predstavuje vyhodnotenie dvoch hlavné typov príbytkov - nájomných viacposchodových blokových budov a samostatne stojacich mestských domov. Prostredníctvom kombinácie archeologických dokladov a dochovaných správ antických spisovateľov sú opísané ich hlavné znaky a charakteristiky. Dôraz je kladený na pochopenie významu príbytkov pre súvekú spoločnosť v celkovom kontexte historického vývoja od začiatku republiky až do obdobia cisárstva.

Kľúčové slová
dom, architektúra, doba rímska, Itália

Obytné stavby predstavujú z pohľadu bežnej archeologickej praxe jeden z rozhodujúcich zdrojov informácií o ľudských spoločnostiach v minulosti. Bez ohľadu na to či sa bádanie zameriava na dobu bronzovú alebo neskorú antiku, oblasť Neapolského zálivu či územie niektorej zo vzdialených provincií Rímskej ríše, architektúra domov umožňuje poodhaliť rôzne aspekty života jeho obyvateľov, ktoré by inak zostali navždy skryté. Spôsob ako pristupovať k skúmaniu ich dochovaným architektonických pozostatkov sa v každom období líšil. Charakter výskumných otázok sa významne menil ruka v ruke s rozvojom archeologickej teórie a dokumentačných, konzervačných či laboratórnych metód spracovania nálezov. Žiadna vedecká disciplína nie je a ani nikdy nebola izolovaným ostrovom a tak v konečnom dôsledku vo svojich cieľoch minimálne do určitej miery reflektovala dobové trendy a požiadavky spoločnosti. Prístup bádateľov k sídliskovým areálom na niekoľko storočí pochovaných hrubou vrstvou sopečného popola nebol preto vždy jednotný. Po fáze takmer neobmedzeného drancovania spojeného s cieleným vyhľadávaním čo najväčšieho počtu artefaktov umeleckej hodnoty sa v závere 19. a prvej polovici 20. stor. sa pozornosť archeológov zamerala na postupné vedecké vyhodnotenie a publikovanie nadobudnutých nálezov. Snahy o uplatnenie nových metód vyústili do potreby realizácie revíznych terénnych výskumov s precízne vyhotovenou dokumentáciou nálezových situácií. V prípade nepreberného množstva dochovaných zvyškov materiálnej kultúry bolo navyše potrebné vyriešiť nielen legislatívnu úpravu ich ochrany, ale takisto vhodné spôsoby ich konzervácie, dokumentácie a prezentácie. Dosah pôsobenia poveternostných a klimatických faktorov na odkryté architektonické štruktúry sa v niektorých prípadoch prejavil pomerne rýchlo. Neraz v pôvodne relatívne dobrom stave zachované prvky začali už krátko po ich odkrytí značne degradovať. Ako obzvlášť náchylné sa ukázali nadzemné murivá s dochovanou povrchovou úpravou v podobe omietok a fresiek. Je smutnou skutočnosťou, že mnohé nástenné maľby odkryté v minulých storočiach sú dnes nenávratne zničené a v odbornej literatúre sú v súčasnosti známe už len prostredníctvom opisov, skíc či akvarelov z 19. storočia. Ich efektívna konzervácia si vyžaduje nielen adekvátne materiálovo-technické zabezpečenie, ale potrebu vyriešiť vhodné celkové plánovanie a organizáciu výkopových prác. Práve vďaka tomu už dlhé desaťročia nie je možné na týchto lokalitách uskutočniť akýkoľvek terénny výskum, pokiaľ nie je adekvátne zabezpečená koncepcia ich dlhodobej konzervácie a ochrany.

Architektúra príbytkov Rimanov nepredstavuje unifikovanú a homogénnu skupinu. Do veľkej miery každý druh obytnej architektúry je vždy viac či menej výsledkom kompromisu medzi jeho funkčnou, estetickou a symbolickou stránkou, finančnými možnosťami a špecifickými nárokmi majiteľa a takisto veľkosťou stavebného pozemku. Rôznorodosť sa prejavuje v konštrukčnom riešení, v druhu použitého materiálu ale i v priestorovom usporiadaní (porovnaj napr. *Vitruvius VI,* 1-2). Základy bežných domov boli budované najčastejšie z riečnych kameňov. Voľba stavebného materiálu určeného na nadzemné časti závisela od lokálnych možností (dostupné zdroje vhodného materiálu), miestnej technologickej tradície a rozpočtu. V mnohých častiach Itálie sú bežné najmä pomerne mäkké vulkanické horniny, z tohto dôvodu Rimania

inklinovali k využívaniu viacerých kompozitných druhov murív. K tým najobľúbenejším prislúchala kombinácia maltoviny s vlastnosťami dnešného betónu s menšími kameňmi či tehlami - tzv. *opus incertum*, *opus reticulatum* a *opus testaceum*. Inou alternatívou bola technika výstavby pomocou hrázdeného muriva, pri ktorej sa základná konštrukcia vyhotovila pomocou drevených trámov a steny medzi nimi boli vymurované z nevypálených vysušených tehál, príp. z vypletaného prútia omazaného hlinou.

Svoju úlohu pri každom konštrukčnom riešení samozrejme zohrávali aj miestne klimatické podmienky. Z pohľadu učebníc starovekej architektúry či klasickej archeológie prominentné miesto neraz prináleží skôr honosným príkladom domov s krásne dochovanou výzdobou. Nerovnomenné zastúpenie jednotlivých typov obytnej architektúry v publikovanej literatúre tak odráža náchylnosť k určitej forme selektívnosti. V skutočnosti pre značnú časť obyvateľstva lukulské hody usporadované v majestátnych tricliniach predstavovali niečo nedosiahnuteľné a v určitom zmysle aj abstraktné. Ich priebeh mohli neraz spoznávať len prostredníctvom klebiet služobníctva či uštipačných poznámok niektorých známych spisovateľov. Inými slovami, hodovanie o akom sa z mnohých uhlov pohľadov píše v tomto zborníku bolo prevažnej časti obyvateľstva rímskeho impéria v skutočnosti také vzdialené, ako v súčasnosti večierky hollywoodskych hviezd pre bežného človeka z menšieho okresného mesta na Slovensku.

Z pohľadu priestorového usporiadania máme na území Itálie doložených viacero architektonických typov domov. Výrazne rozdiely sú badateľné najmä pri porovnaní architektúry z agrárnych osád, vidieckych poľnohospodárskych usadlostí typu *villa rustica* a z väčších miest. Pre aglomerácie mestského typu sú príznačné viacposchodové stavebné komplexy zvané *insulae* (doslova „ostrovy"), ktoré slúžili na ubytovanie alebo nájomné domy pre viacero jednotlivcov či rodín. Z terminologického hľadiska tento výraz pomenúva štvorcovú stavebnú parcelu určenú pre šesť až osem obytných blokov, alebo v užšom zmysle pravouhlú blokovú bytovú zástavbu. Zvyčajne išlo o viacúčelové stavby, ktorých prízemné priestory sa využívali ako obchodíky (*tabernae*) či menšie dielne. Vyššie poschodia boli určené najmä k bývaniu ako byty (tzv. *coenacula* - singulár *coenaculum*), pričom z dôvodu bezpečnosti a aj istého nepohodlia sa s každým zvyšujúcim podlažím znižovala ich obľuba a teda aj cena. Tieto blokové domy poskytovali ekonomicky výhodný a zároveň praktický obytný priestor v zastavaných oblastiach s hustým osídlením, kde v dôsledku narastajúcej urbanizácie sa v cisárskom období sa zvyšoval dopyt po bývaní v tesnej blízkosti centier (*Adkins/Adkins 2004,* 153). Boli určené pre menej zámožných obyvateľov zo stredných a nižších spoločenských rebríčkov. Viacposchodová dispozícia s tromi, štyrmi či dokonca až šiestimi nadzemnými podlažiami a s jedným ústredným centrálnym dvorom so spoločným schodiskom, definovala ich priestorové možnosti a spôsob využitia bytových jednotiek. Bezpečnostné riziká vyústili k vydávaniu rôznych zákonov a nariadení týkajúcich sa ich konštrukčného riešenia a obmedzenia ich výšky. Napríklad za cisára Augusta bola ich maximálna výška obmedzená na 60 rímskych stôp, čo zodpovedá stavbe s maximálne piatimi poschodiami. Zvyčajná absencia kuchyne, vykurovania, zdroja vody či hygienického zariadenia na najvyšších vyšších poschodiach predstavovala kľúčový faktor, ktorý vplýval na reálne možnosti. Ich obyvatelia boli nútení spoliehať sa na verejné toalety, kúpele a stravovať sa v okolitých hostincoch. Samozrejme existovali aj alternatívne riešenia v podobe používania prenosných vykurovadiel a piecok na varenie, avšak ich použitie limitovala neprítomnosť dymovodov a značné riziko vzniku požiarov. Neutešenú situáciu výstižne opísali Iuvenalis v jednej zo svojich satír (*Juvenalis, Satir.* III, 93-202) či Marcus Valerius Martialis vo svojich Epigramoch (*Martialis, Epigramy VIII,14. 5-6*). Cicero v Listoch Atticovi zas doslova píše: *„Dve z mojich budov sa zrútili a ostatné majú veľké trhliny. Nielen nájomníci, ale aj myši sa odsťahovali!"* (*Cicero, Listy Atticovi* 14, 9; citované aj v *Shelton 1998,* 63-64). Vzrastajúci dopyt postupne viedol k narastaniu cien nájomného, v dôsledku čoho boli chudobnejší obyvatelia nútené prenajímať niektoré izby ďalším rodinám (*Adkins/Adkins 2004,* 153; *Hlinovský 2018,* 94). Preto vôbec neprekvapuje strohosť zariadenia a zvyčajná absencia reprezentatívnej miestnosti určenej výhrade pre hodovanie. Na druhú stranu, byty situované na dolných poschodiach *insulae* mohli mať oveľa viac spoločného s príbytkami vyšších vrstiev. Dokonca v niektorých prípadoch bolo v bývanie také honosné, že sa označovali

za *domus* (*Carcopino 1975,* 32). Disponovali viacerými miestnosťami, v niektorých prípadoch i tečúcou vodou a hygienickým zariadeniami. V prízemných častiach niektorých bytových komplexov v Ostii je napr. doložený variant s centrálnou pozdĺžnou miestnosťou používanou ako jedáleň, ktorá sa v odbornej literatúre označuje ako tzv. *medianum*. Išlo o reprezentatívny priestor s oknami zvyčajne obrátenými smerom ku vnútornému dvoru (podrobne *Hlinovský 2018,* 92-93). Niektoré nájomné byty sa mohli nachádzať aj vo vyhradených častiach samostatne stojacich súkromných domov, prípadne bol celý ich priestor účelovo prispôsobený pre podnájom viacerých rodín (*Shelton 1998,* 63).

Najznámejším druhom obytnej architektúry v Itálii predstavuje rímsky typ mestského domu s átriom - tzv. *domus*. I keď ide o jeden zo základných typov s dlhou tradíciou vývoja, ktorý poznáme nielen prostredníctvom archeologických nálezov a dobových správ starovekých spisovateľov, jeho vlastníctvo si mohli dovoliť len zámožnejší občania. Danú skutočnosť výstižne ilustruje jeden z dochovaných súpisov regiónov Ríma zo 4. stor. kde sa uvádza, že v meste bolo v tom čase evidovaných dovedna 44 850 *insulae* a len 1781 stavieb typu *domus*. Tento údaj nám napomáha lepšie si predstaviť skutočný rozsah použitia oboch typov architektúr. Jednoduchý prepočet naznačuje ich vzájomný pomer približne 25:1 v prospech blokových bytov (*Adkins/Adkins 2004,* 154). Samotný pôvod typického rímskeho domu sa zvykne spájať s vplyvom etruskej architektúry. V tomto duchu sa vyjadruje jeden z najznámejších antických spisovateľov o architektúre Marcus Vitruvius Pollio. Danú hypotézu podporuje i základné pôdorysné riešenie a spôsob usporiadania miestností, ktoré poznáme z dochovaných pôdorysov príbytkov na etruských sídliskách už zo 6. až 5. stor. pred Kr. Jednoduchý nečlenený koncept príznačný pre staršie obdobia zámožnejšie vrstvy Etruskov postupne nahradzujú stavbami so zložitým vnútorným priestorovým usporiadaním, ktoré indikuje aj funkčnú diferenciáciu jednotlivých miestností (*Yegül/Favro 2019,* 10). Na lokalitách Murlo, Marzabotto (napr. tzv. dom „A"), San Giovanale či Acquarossa sú zachytené obytné architektúry s dlhý úzkym koridorom lemovaným po oboch stranách miestnosťami, ktorý vyúsťuje do vnútorného dvora (*Bouzek 2003,* 78). Obdobné východiskové princípy možno vysledovať v niektorých hrobkách a takisto u terakotových modelov. Tie minimálne z časti reflektujú vtedajšiu profánnu architektúru. Napríklad v Cerveteri sa vyskytujú hrobky so vstupnou časťou, ústredným dvorom odpovedajúcim neskoršiemu átriu - tzv. protoátrium (pre termín pozri *Yegül/Favro 2019,* 12), bočnými postrannými miestnosťami a hlavnou reprezentačnou miestnosťou v zadnej časti dvora situovanou oproti vstupu (*Bouzek 2003,* 83). Aj keď z pohľadu symetrie nemožno vylúčiť čiastočný vplyv z Grécka, usporiadanie archaických etruských domov s miestnosťami okolo vnútorných dvorov s plytkou nádržou na dažďovú vodu je v hlavných rysoch bližšie neskoršiemu typickému rímskemu átriu než princípom stredomorskej obytnej architektúry s peristylom (*Yegül/Favro 2019,* 10, 12). Pozoruhodné včasné príklady átriového domu boli preskúmané aj v Ríme neďaleko *Forum Romanum* na severných svahoch Palatína (napr. tzv. Dom 3). Z uličnej užšej strany sa nachádzali priestory určené ako obchodíky (*tabernae*), pričom vstup do samotného príbytku bol situovaný približne uprostred priečelia a mal podobu úzkej chodby (*fauces* - v latinčine tento výraz doslovne znamená hrdlo), ktorá ústila do symetricky umiestneného vnútorného dvora s plytkou zbernou nádržou na dažďovú vodu. Nálezové okolnosti umožňujú datovanie ich vzniku už do 6. stor. pred Kr. (*Yegül/Favro 2019,* 245, 247). Vývoj mestského domu v období ranej až vrcholnej republiky zachycujú dochované pozostatky z rôznych lokalít v strednej Itálii. Postupne kombinuje prvky staršej lokálnej italickej tradície ale aj cudzie helenistické. Napriek tomu mu zostáva príznačná rímske poňatie funkčnosti a estetiky (porovnaj *Donati 2015,* 15). Bez ohľadu na existenciu rozličných individuálnych rysov, vo variabilite veľkosti a zložitosti jednotlivých stavebných projektov či druhu použitých stavebných materiálov, átriový typ domu sa postupne do 2. stor. pred Kr. stal štandardným sídlom strednej a vyššej spoločenskej triedy Rímskych občanov (*Yegül/Favro 2019,* 247).

Ako napovedá samotný názov, základným prvkom kompozičného riešenia mestského domu bolo centrálne nádvorie, resp. ústredný vnútorný priestor v dobových prameňoch označovaný ako átrium (*atrium*). Z hľadiska preferovaného pôdorysu a snahy o dodržanie symetrie mávalo pravouhlý obdĺžnikový tvar (*Sear 1982,* 60).

Výsledný pomer šírky a dĺžky mohol byť v rôzny. V súvekých prameňoch sú zaznamenané odporúčania nabádajúce uplatňovať pomer 5:3, 3:2 alebo vypočítať prostredníctvom vzorca, kde sa dĺžka átria bude zhodovať s dĺžkou pomyselnej prepony pravouhlého trojuholníka, ktorého obidve odvesny zodpovedajú šírke budúceho vnútorného nádvoria (*Vitruvius VI,3* 2; *Shelton 1998,* 61). Vo väčšine známych variantov išlo o čiastočne zastrešený priestor, keďže uprostred stropu býval umiestnený svetlík, ktorý bol pôvodne využívaný pre odvod dymu a splodín z rodinného kozubu alebo prenosnej piecky. Vitruvius vo svojom architektonickom spise uvádza hneď niekoľko stavebných riešení vnútorného dvora. Využitie toho či oného variantu záviselo o predstáv majiteľa domu a takisto od klimatických faktorov. Najrozšírenejším variantom v Neapolskom zálive bolo tzv. *atrium/cavum tuscanium* (tzv. tuskánske átrium) s centrálne umiestneným svetlíkom (tzv. *compluvium*) a časťou strechy zvažujúcou sa smerom dovnútra. Príznačná je absencia stĺpov alebo pilierov na nádvorí, čo umocňovalo dojem z priestoru. Celú strešnú konštrukciu držali dva horizontálne masívne prievlaky, na ktorých sa nachádzali kolmo ležiace užšie trámy. Zvažovanie strechy časti strechy smerom dovnútra dovoľovalo zachytiť časť dažďovej vody do centrálnej plytkej zbernej nádrže (tzv. *impluvium*) umiestnenej priamo pod svetlíkom (*Vitruvius VI,III* 1-4). Z dôvodu obmedzenej kapacity sa mohla prebytočná voda ďalej odvádzať do podzemnej cisterny. Išlo o praktické riešenie ak prihliadneme na horúce a suché počasie v lete (*Yegül/Favro 2019,* 247; pozri aj *Clarke 1991,* 2-6). *Compluvium* bolo súčasťou aj ďalších troch architektonických riešení vnútorného dvora, ktoré sa od seba odlišovali len modifikáciou niektorých prvkov. Kým *atrium displuviatum* umožňovalo lepší prívod svetla do okolitých miestností, nakoľko jeho strecha sa nezvažovala ako pri predošlom type smerom ku stredu nádvoria ale naopak sa zdvíhala, tzv. *atrium corinthium* a tzv. *atrium tetrastylon* využívali systém podporných stĺpov (korintský variant 16 a tzv. *atrium tetrastylon* dovedna 4 stĺpy). V severnejšie položených oblastiach odporúčal z praktických dôvodov Vitruvius uplatnenie plne zakrytého átria (tzv. *atrium testudinatum*). Tento variant sa zároveň využíval aj v situáciách, že sa na druhom poschodí plánovali umiestniť priestorné miestnosti (porovnaj *Vitruvius VI,I* 1-2; *VI,III* 1-4; *Sear 1982,* 60). Vo výslednom architektonickom riešení predstavoval tento ústredný priestor východzí bod, čo sa prejavuje v snahe rozmiestniť okolo vnútorného dvora jednotlivé miestnosti závislosti od ich funkcie. Svoju úlohu pritom zohrával nielen predpokladaný účel toho či onoho priestoru, ale i symbolické a náboženské aspekty. Tieto prvky sú postrehnuteľné aj v rôznych úkonoch a rituáloch. Kým niektoré z nich postupne prenikli do štandardnej súčasti bežného dňa (napr. *salutatio*), iné sa odrážajú v rôznych zaužívaných zvyklostiach spojených s významnými udalosťami ako svadba či smrť. Práve z tohto dôvodu bývalo svadobné lôžko (*lectus genialis*) umiestnené nie do spálne ale do átria. Podobne aj *lectus funebris* so nebožtíkom sa umiestňovalo do vnútorného dvora, pričom zosnulý musel vždy ležať nohami smerom ku dverám. *Domus* pre Rimanov predstavoval mikrokozmos, kde bolo potrebné harmonicky prepojiť dve jeho čiastočne protichodné zložky. Jednu tvorili súkromné priestory prístupné výlučne pre členov domácnosti, kým druhá mala za cieľ prezentovať adekvátnym spôsobom status majiteľa verejnosti. V istom zmysle predstavoval spojenie obchodných, výrobných a obytných funkcií v jednej stavbe. Mal teda polyfunkčný a viacúčelový charakter (*Shelton 1998,* 78). V praktickom živote to znamenalo koncipovať priestor tak aby umožnil hosťovi v závislosti od jeho postavenia na vlastné oči uvidieť neraz najokázalejšie a najluxusnejšie vybavené priestory a zároveň rešpektovať súkromie rodiny. Kombinuje sa v ňom dlhá patricijská tradícia s pomyselnou divadelnosťou, okázalosťou a efektnosťou. V metaforickom zmysle abstrahujú v sebe hlbokú rituálnu náboženskú zložku a zároveň sa niektoré jeho časti stávajú verejným javiskom - centrom diania určeným k seba prezentácii hlavy rodiny (*Clarke 1991,* 1-2; *Yegül/Favro 2019,* 249). Z tohto dôvodu antickí autori neraz zdôrazňujú divadelný a politický aspekt ústredného vnútorného dvora, ktorý v prípade tých najväčších architektonických projektov mohol poňať až niekoľko stoviek hostí naraz. Treba si uvedomiť, že veľká časť komunitného života Rimanov bola definovaná striktnou spoločenskou hierarchiou (porovnaj napr. *Wallace-Hadrill 1994,* 10-11). Bohatšia či mocnejšia osoba vystupovala ako tzv. patrón (*patronus*) pre spoločensky nižšie postaveného

klienta (*cliens*). Jeho úloha bola pritom rôznorodá a nespočívala len v rozdávaní láskavostí, ale aj v aktívnej účasti pri riešení sporov, udržiavaní zmieru a dohľade nad rodinou a v uzatváraní neformálne dohôd a obchodov (*Yegül/Favro 2019,* 249). Spôsob sociálneho usporiadania rímskej spoločnosti sa tak odráža v architektúre domov a v širšom zmysle aj v štruktúre domácností ako takých. Na túto skutočnosť už dávnejšie výstižne poukázal napr. A. Wallace-Hadrill: „*Len ak sa naučíme čítať sociálne kódovanie architektonickej formy a výzdoby, môžeme byť schopní priblížiť sa k pochopeniu toho, ako spoločenský priestor rímskeho domu bol artikulovaný. Nejde tu ani tak o identifikáciu výlučne fyzickej funkcie priestoru (napr. určenej na jedenie, spanie, varenie, atď.), na ktorú sa zameriavajú tradičné postupy. Skôr ide o to pochopiť, ako forma a výzdoba usmerňujú sociálny tok aktivít v dome, zvyšujú alebo znižujú sociálne bariéry*“ (*Wallace-Hadrill 1994,* 38). Rímsky dom využívali tri hlavné skupiny: rodina majiteľa, služobníctvo a priatelia (*Wallace-Hadrill 1994,* 38). V danom momente je dôležité poznamenať, že rímska rodina (*familia*) nepozostávala na rozdiel do súčasnosti len z otca (*pater familias*), matky (*mater familias*) a deti (príp. ich manželiek a detí), ale takisto z otrokov patriacich rodine. Každý pozvaný hosť vstupoval do domu z ulice skrze hlavný vchod situovaný od ulice. Najprv prešiel cez predsieň tvorenou menšou vstupnou halou (*vestibulum*), ktorá bola oddelená dverami od úzkej centrálnej chodby zvanej *fauces*. Domy mohli v závislosti od potreby disponovať aj ďalšími bočnými vchodmi (*posticum*), ale tie väčšinou využívalo len služobníctvo. Na prvý pohľad akoby stiesnené rozmery *fauces* mali umocniť dojem veľkoleposti z átria do ktorého prístupová chodba vyúsťovala. Išlo teda o zámerný architektonický trik. Funkcia ústredného dvora ako centra života mestského domu umocňovala prítomnosť rodinného kozubu a *lararia* (domácej svätyne). Náhodné nebolo ani rozmiestnenie jednotlivých miestností okolo dvora. Prvé izby situované z ľavej aj z pravej strany hneď pri vstupe do átria zvyčajne slúžili ako spálne (*cubicula*). Ďalšie postranné priestory tvorili bočné krídla domu. Z toho sa odvodzuje aj ich latinský názov *alae*. Presne oproti vstupu sa v osovej symetrii nachádzalo priestranné a otvorené *tablinum*. Išlo o jeden z najdôležitejších reprezentačných priestorov, čomu zodpovedala aj jeho výzdoba a zariadenie. Funkcia *tablina* sa v priebehu času menila. V starších obdobiach slúžila ako jedáleň a dokonca v nej mohla byť umiestnená aj posteľ pána domu (*pater familias*). Neskoršie sa v nej nachádzala pracovňa hlavy rodiny so študovňou s rodinnou kronikou a s portrétmi predkov, kde sa prijímali oficiálne návštevy. Keď pod vplyvom helenizmu začali byť populárne prístavby v podobe peristylových záhrad, *tablinum* začalo plniť aj funkciu noblesného prechodu do ďalšej časti domu (podrobne k osovej symetrii *fauces - atrium - tablinum - peristylum* aj s kritickým komentárom *Anderson 2023,* 83-90). Postupné preberanie rôznych zvyklostí od Grékov reflektujú viaceré zmeny v architektúre domov. Tie sa najviac prejavili v dvoch aspektoch. Prvým je vytvorenie samostatného priestoru určeného výlučne na usporadúvanie hostín - tzv. *triclinií*. Ich názov je odvodený od charakteristického základného inventára, ktorý zväčša pozostával z troch ležadiel usporiadaných do v tvaru gréckeho písmena „Π“. Vo všeobecnosti prislúchali k najväčším miestnostiam v dome, ktorých dĺžka mala byť dvojnásobná oproti ich šírke. Ich presné situovanie v jednotlivých domoch nebýva unifikované a existuje tam značná variabilita. Tá súvisí so snahou o optimálne využitie slnečného svetla a klimatických podmienok konkrétneho ročného obdobia. Odráža sa to v orientácii miestností voči svetovým stranám a zároveň v existencii aj viacerých hodovacích miestností v rámci jedného domu. Istá miera variability teda vyplýva v závislosti od toho či išlo o miestnosť univerzálne využívanú počas celého roka, alebo o jeden z variantov tzv. letného, zimného, jarného alebo jesenného *triclinia*. Napríklad pre zimné jedálne sa odporúčala ich orientácia smerom na západ, keďže ich mohlo najdlhšie osvetľovať denné svetlo a zároveň v dôsledku slnečných lúčov zapadajúceho slnko pôsobila táto časť domu večer teplejšie. Naopak jarné a jesenné tricliniá mali byť orientované na východ, odkiaľ boli vystavené najsilnejšiemu slnečnému svetlu v ranných hodinách a v čase ich zvyčajného použitia sa slnko už presunulo západnejšie. Severná, chladná expozíciu hodovacej miestnosti zas hostia ocenili najmä počas horúcich letných dní (*Vitruvius VI,*4 1-2; *Shelton 1998,* 62). Ďalšia radikálna zmena v architektúre mestských domov nastáva so stále väčším rozširovaním sa helenistických myšlienok v období neskorej

republiky. Kontakt s elitami vo východnom Stredomorí a v Egejde vyústil nielen do snáh o napodobňovanie nákladných mramorových obkladov murív, ale i v náraste obľuby dvora s vnútorným krytím stĺporadím. Samotné využitie peristylu mohlo byť dvojaké. Vo východných častiach ríše býval vnútorný dvor s krytým stĺporadím uplatnený ako alternatíva ku rímskemu átriu, kedy zároveň prevzal aj jeho funkcie. Najznámejšie príklady poznáme z ostrova Délos. V samotnej Itálii sa ale často stretávame s možnosťou, pri ktorej stavba kombinuje tak átrium ako aj peristylovú záhradu. Kým jedna polovica domu v hlavným rysoch zásade zodpovedá tradičnému rímskemu átriovému konceptu luxusného obydlia, za *tablinom* zvyčajne nadväzuje druhá časť. Dominantným prvkom pomyselnej „prístavby" sa stáva ďalší vnútorný dvor, ktorý je ale väčší a obsahuje kryté stĺporadie. Pri takomto priestorovom riešení bolo zároveň výhodné premiestniť niektoré reprezentatívne miestnosti až do zadnej časti druhého dvora. Praktické a účelné sa to ukázalo najmä v prípade letných triclinií, ktoré sa tak ocitli osovo súmerne priamo oproti tablinu. Izba pána domu preto čiastočne prevzala funkciu elegantného vstupu do peristylovej časti. Pokojná vnútorná záhrada s altánkami (*diaetae*), prijímacími miestnosťami (*oeci*), letnými jedálňami, ale aj knižnicami (*bibliothecae*) či malými kúpeľmi (*balnea*) sa tak stala oázou samoty a ústredným bodom súkromného života rodiny (*Sear 1982,* 62). Početné umelecké diela a prítomnosť vodných prvkov umocňovali dojem luxusu. Nevyhnutnou súčasťou každého takéhoto domu boli samozrejme aj mnohé ďalšie priestory, ktoré ale boli prístupné výlučne členom rodiny alebo početnému služobníctvu.

Samozrejme, v rámci Rímskej ríše existovali aj ďalšie druhy obytnej architektúry určenej pre najvyššie vrstvy vrátane cisárskej rodiny. Napriek ich značnej konštrukčnej a pôdorysnej variabilite v hlavných rysoch zodpovedajú vyššie popísaným konceptom členenia priestoru. Hlavný rozdiel je vo veľkosti projektu, rôznych architektonických nuansách a v snahe využiť buď nové inovatívne prvky, alebo ich zámerne netradične vzájomne prepájať. Líši sa aj druh použitých materiálov - najmä čo sa týka v niektorých prípadoch prakticky neobmedzených možností získať aj z pomerne vzdialených oblastí rôzne farebné druhy kameňa. V tomto ohľade obytné časti určené k reprezentačným účelom nadobúdajú až grandióznu podobu. Typickým príkladom tejto skupiny architektúr sú luxusná usadlosti vilového typu, ktoré sa v dobových prameňoch vyskytujú pod názvami *villa urbana*, *villa suburbana* a *villa maritima*. Nielen v rámci Itálie postupne získali na obľube čoho dokladom sú aj rôznom stave dochované zvyšky v samotnom Ríme či v jeho blízkom okolí (napr. Hadriánova vila v Tivoli). Z ďalších možno aspoň v krátkosti spomenúť *Villu Jovis* na Capri, Tibériovu vilu v Sperlonge, Domitianovu vilu na juhozápadných svahoch hôr pri jazere Albano, ale aj viacero ďalších v okolí miest pochovaných známym výbuchom Vezuvu (napr. vila v Oplontis). Obdobné príklady avšak poznáme aj z oveľa vzdialenejších miest - napr. palácová vila na lokalite Lixus (územie dnešného Maroka), Vila „*dell'Odeon*" v Siline (dnešná Líbya), Vila „*Val Catena*" na ostrove Brijuni v Dalmátii. Samostatnú kategóriu vo svojej dobe predstavovali paláce samotných vládcov impéria (napr. *Domus Tiberiana* či *Domus Flavia* na Palatíne). Krásnym príkladom je Nerov *Domus aurea*, ktorý dodnes je predmetom značného záujmu tak odbornej ako i laickej verejnosti.

Záver

Cieľom príspevku bolo charakterizovať v hlavných rysoch vývoj rímskej obytnej architektúry v Itálii. Zložitý historický vývoj daného regiónu výrazným spôsobom ovplyvnil aj spôsob bývania Rimanov. Dochované príklady avšak ani zďaleka nepredstavujú unifikovanú skupinu. Do veľkej miery každý druh obytnej architektúry bol výsledkom kompromisu medzi jeho funkčnou, estetickou a symbolickou stránkou, finančnými možnosťami a špecifickými nárokmi majiteľa a takisto veľkosťou stavebného pozemku. U rímskych príbytkov sa rôznorodosť sa prejavuje v konštrukčnom riešení, v druhu použitého materiálu, v priestorovom usporiadaní či v zavádzaní rôznych inovácií. Mestský typ domu predstavuje jeden zo základných typov, ktorý má dlhú tradíciou vývoja. Je početne doložený prostredníctvom archeologických nálezov ale takisto skrze opisy antických autorov. Napriek tomu, jeho vlastníctvo si mohli v skutočnosti dovoliť len zámožnejší občania. Naopak, menej majetní obyvatelia zo stredných a nižších spoločenských rebríčkov využívali hlavne nájomné bývanie vo viacposchodových obytných blokových budovách zvaných *insulae*.

Zdroje

Primárna literatúra

Cicero, Listy Atticovi Marcus Tullius Cicero. *Letters to Atticus (Epistulae ad Atticum)*. Preklad E. O. Winstedt, London 1912.

Juvenalis, Satir. Decimus Junius Juvenalis. *Satires (Saturae).* Preklad G. G. Ramsay, London 1918.

Martialis, Epigramy Marcus Valerius Martialis. *Epigrams (Epigrammata).* Preklad C. A.Walter/M. A. Ker, London 1919.

Vitruvius Marcus Vitruvius Pollio. *Deset knih o architektuře.* Preklad Alois Otoupalík, Praha 2009.

Sekundárna literatúra

Adkins/Adkins 2004 L. Adkins/R. A. Adkins. *Handbook to Life in Ancient Rome.* New York, 2004 [reprint z roku 1994].

Anderson 2023 M. A. Anderson. *Space, Movement, and Visibility in Pompeian Houses.* London/New York, 2023.

Bouzek 2003 J. Bouzek. *Etruskové jiní než všechny ostatní národy.* Praha, 2003.

Carcopino 1975 J. Carcopino. Domy a vnútorné zariadenie. In: G. Giannelli/U. E. Paoli (eds.), *Antický Rím.* Bratislava 1975, s. 23-38.

Clarke 1991 J. R. Clarke. *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.–A.D. 250: Ritual, Space, and Decoration.* Berkeley/Los Angeles/London, 1991.

Donati 2014 J. C. Donati. The City in the Greek and Roman World. In: C. Marconi (edit.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture.* 2014, s. 1-31.

Hlinovský 2018 P. Hlinovský. *Ostia: Přístav antického Říma.* Praha, 2018.

Sear 1982 F. Sear. *Roman Architecture.* London, 1982.

Shelton 1998 J.-A. Shelton. *As the Romans did. A Sourcebook in Roman Social History.* New York/Oxford, 1998.

Wallace-Hadrill 1994 A. Wallace-Hadrill. *Houses and society in Pompeii and Herculaneum.* Princeton, 1994.

Yegül/Favro 2019 F. Yegül/D. Favro. *Roman Architecture and Urbanism: From the Origins to Late Antiquity.* Cambridge, 2019.

Triclinium v ikonografických prameňoch

JÁN POVAŽAN

Snahou predloženého príspevku je priblížiť čitateľom na vybraných príkladoch problematiku rímskych triclinií s dôrazom na ikonografiu dobovej rímskej praxe pri stolovaní. V úvodných kapitolách sa pokúsim stručne zadefinovať základné formálne a funkčné parametre gréckych, resp. rímskych jedální a zároveň poukázať na rozdiely medzi nimi, vrátane sociálneho aspektu, opierajúc sa pritom o antické pramene. Nosná kapitola ilustruje rímske triclinia vo vybraných ikonografických prameňoch, ktoré vo všeobecnosti tvoria jeden z najvýznamnejších zdrojov nášho poznania.

Kľúčové slová: *triclinium*, *klíné*, hostina, ležadlo, ikonografia

Úvod

Keď niekto navštívil bohatého Rimana v jeho obydlí, pozornosť hostiteľa sa sústredila predovšetkým na stolovanie. Hostia mohli časť dňa stráviť jazdou na koni alebo lovom, v kúpeľoch, čítaním a diskusiou, ale vrcholom bola večera, ktorá sa začínala uprostred popoludnia a mohla trvať dlho do noci. O úspechu pohostenia rozhodovala nielen kvalita a rozmanitosť podávaných jedál a nápojov, ale aj elegancia prostredia, v ktorom sa tieto bankety odohrávali. Majiteľ vidieckej usadlosti mal predsa len určité možnosti, ktoré v meste neboli, a to predovšetkým pri zabezpečovaní, resp. výbere vhodného prostredia, určeného k stolovanie. Hostina sa tak nepochybne stala ústrednou udalosťou rímskeho spoločenského života a zároveň dobrou príležitosťou na nápadné predvádzanie sa hostiteľa.

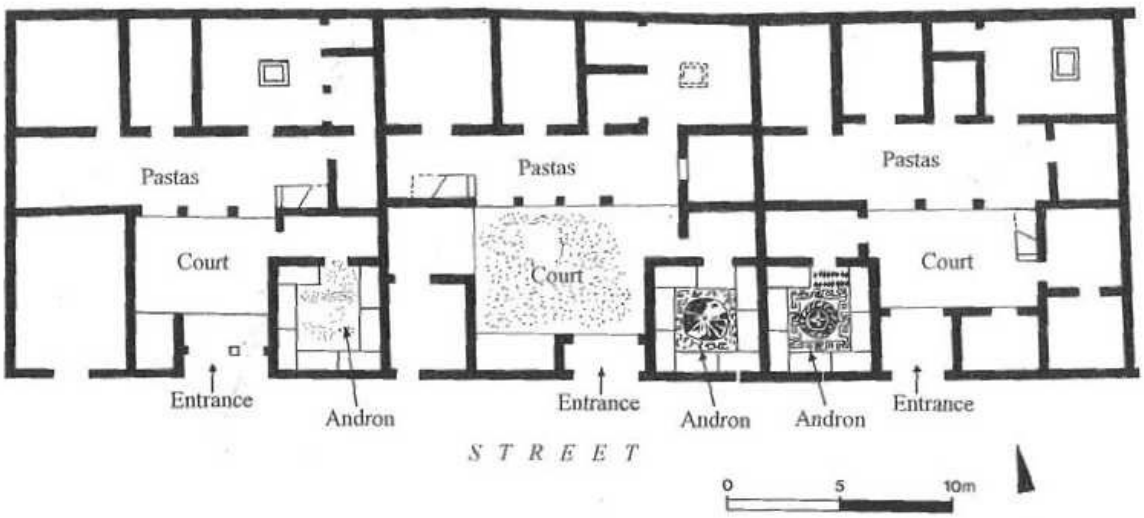
Problematikou rímskych *triclinií* sa v priebehu času venovalo množstvo bádateľov ako aj antických autorov. Z antických prác si zaslúžia našu pozornosť najmä diela Vitruvia a Plínia Mladšieho. Zo súčasných autorov by som spomenul predovšetkým K. Dunbabin, ďalej J. H. D'Armsa a P. Fossa. Príspevok si kladie za cieľ oboznámiť čitateľov nielen s už spomínanými písomnými prameňmi, ale hlavne s prameňmi archeologickými, resp. ikonografickými.

Grécke vs. rímske *triclinium*

Grécko

V bežnom gréckom dome z 5. - 4. storočia pred Kr. majú *andróny* („miestnosť určená mužom, slúžiaca predovšetkým na hodovanie a stolovanie") klasickú homogénnu formu v usporiadaní i mierke. Charakteristické črty sú dobre známe: takmer štvorcová miestnosť s dverami mimo stredu, priestor pre *klíné* („ležadlo") zaberal po obvode tri a pol strany **(Obr. 1)**. Vo väčšine obytných budov boli miestnosti navrhnuté tak, aby sa do nich zmestilo sedem ležadiel s viac-menej štandardizovanými rozmermi, približne 1,80 až 1,90 m dlhými a 0,80 až 0,90 m širokými. Priestory rovnakého tvaru s jedenástimi *klíné* sú bežné v budovách určených na občianske a rituálne stolovanie a v niektorých väčších súkromných domoch. Iné počty ležadiel, ako napríklad päť alebo deväť, si už vyžadovali obdĺžnikový tvar (*Heermann 1986*, 336-345).

Z takéhoto usporiadania vyplývajú určité dôsledky pre sociálne správanie sa prítomných. Za predpokladu, že každé *klíné* mohlo pojať buď jedného, alebo dvoch hostí, typické grécke *symposion* („hostina") ponúkalo priestor pre štrnásť hostí so siedmimi, resp. pre až dvadsaťdva hostí s jedenástimi ležadlami. Každý hosť, alebo dvojica hostí mala svoj vlastný nízky stolček. Služobníctvo sa pohybovalo uprostred, aby dokázalo všetkých prítomných náležite obslúžiť. Miestnosť s jedenástimi *klíné* mala veľkosť približne 6,5 x 6,8 m, miestnosť so siedmimi asi 4,5 x 4,8 m. Ide teda o pomerne rozsiahle priestory. Komunikácia medzi hosťami na opačných stranách bola možná iba pri dodržaní určitých prísnych pravidiel. Miestnosti boli naopak dobre prispôsobené na formálnejšie predstavenia. Hostia sa navzájom zabávali spevom, hrou na lýru, alebo sa rozprávali v prísnom „zasadacom" poriadku. V opačnom prípade by mali tendenciu rozdeľovať sa na menšie skupiny alebo by sa diskusia zvrhla na pokrikovanie cez celú miestnosť. Rozloženie ležadiel okolo štyroch stien dávalo len málo príležitostí na to, aby sa medzi prítomnými prejavil nejaký rozdiel v spoločenskom postavení. Je pravdou, že niektoré pramene rozlišujú miesto pre čestného hosťa na



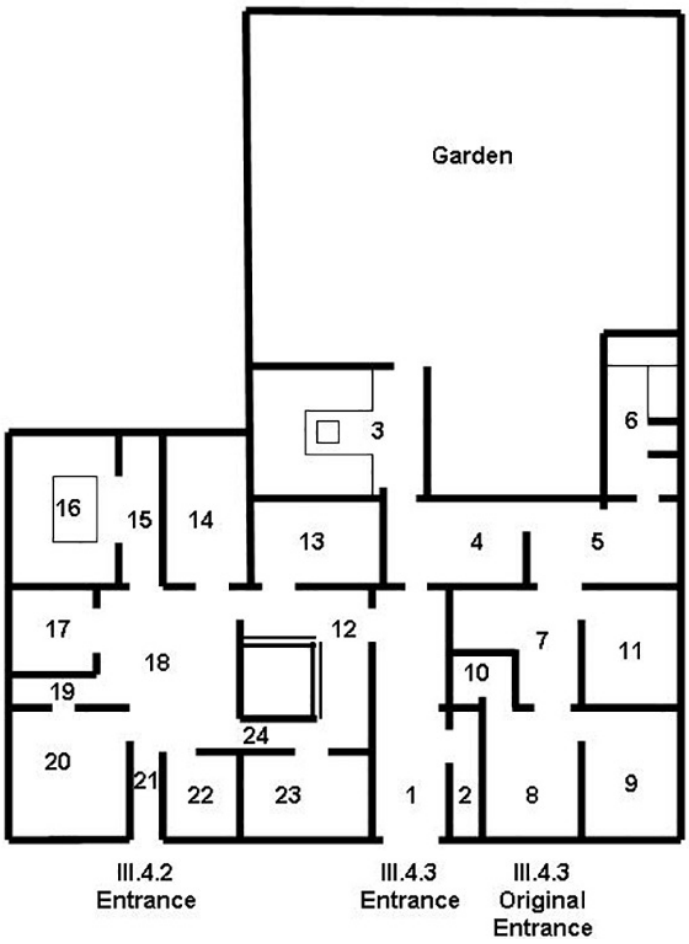
Obr. č. 1 Olynthos (A VI 2, A VI 4, A VI 6), andróny s vyznačenými pozíciami ležadiel.

Obr. č. 2 : Casa del Moralista (III 4.3), pohľad do letného murovaného triclinia, Pompeje, cca. 1. stor. po Kr.

prvom *klíné* napravo od dverí, zatiaľ čo hostiteľ mal svoje miesto na poslednom vľavo, no vo všeobecnosti tu nie je žiaden náznak prísneho hierarchického usporiadania (*Bergquist 1990*, 37-39). Podľa Platóna to zodpovedá gréckemu étosu, aký sa uplatňoval pri spoločenských udalostiach (*Plat. Symp.*, 175c, 177d).

Rím

Naproti tomu typické rímske *triclinium* („tri ležadlá“) z konca republiky alebo začiatku cisárstva, sa vyznačuje rovnomerným rozložením troch ležadiel v miestnosti. Sporadicky sa nám dochovali aj murované *klíné* **(Obr. 2, 3)**, ako napríklad v letnom *tricliniu* v Casa del Moralista v Pompejach



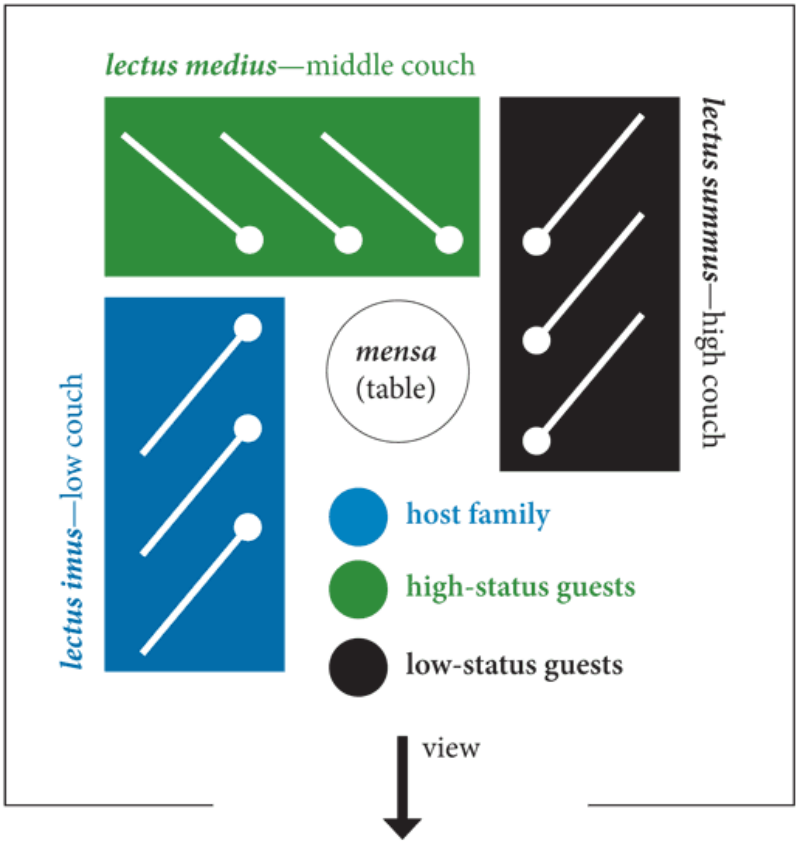
Obr. č. 3 Casa del Moralista (III 4.3), pôdorys, Pompeje, miestnosť č. 3 – letné triclinium, miestnosť č. 16 – triclinium

(III.4.2-3). Častejšie však, vzhľadom k tomu, že išlo o mobiliár, je rozloženie ležadiel naznačené značkami na podlahe a stenách (*Dunbabin 1991*, 123-124). Rimania síce prevzali názov pre jedáleň od Grékov, no vo veľmi špecifickej podobe. V dobovej spisbe sa prakticky nespomínajú miestnosti so siedmimi alebo viacerými ležadlami, ale len s troma. Termín *triclinium* sa v rímskom prostredí používal pre jedáleň bez ohľadu na veľkosť a tvar miestnosti.

Tradičný protokol stanovil pravidlá pre nakladanie s hosťami. Na tri ležadlá sa malo zmestiť až deväť osôb, pričom ich pozície boli prísne hierarchizované **(Obr. 4)**. A. Mau, na základe značiek na podlahách a stenách pompejských *triclinií* vypočítal, že dĺžka *klíné* sa pohybovala medzi 2,25 až 2,80 m a šírka medzi 1,20 až 1,50 m. Z vyššie uvedeného vyplýva, že ak sa mali na jedno *klíné* umiestniť traja stravníci bolo potrebné, aby ležali diagonálne, nohami k vonkajšiemu okraju ležadla (*Mau 1893*, 69-70). Nič z takéhoto usporiadania nezodpovedalo gréckym predchodcom. Zároveň je odlišný aj spôsob, akým boli hostia rozmiestnení okolo jediného stolčeka, z ktorého spoločne jedli a pili. Zdá sa, že rímske *triclinium* vo svojej pôvodnej podobe malo za cieľ presadiť skupinovú solidaritu a veľmi úzky kontakt medzi zúčastnenými. Obsluhujúci personál a otroci sa zväčša zdržiavali mimo skupiny. Vzhľadom k veľkosti miestnosti, v ranom usporiadaní prakticky nebol priestor pre zabávačov. J. D'Arms celkom správne poukázal nato, že za ideálmi rovnosti pri rímskom stole, o ktorých nám hovoria mnohé antické pramene, sa skrýva diskriminácia a zložité sociálne štruktúry. Fyzické prostredie, v ktorom sa tieto udalosti odohrávajú, tak podporuje a posilňuje ilúziu spoločenstva, ako aj hierarchický poriadok, ktorý sa za touto ilúziou skrýva (*D'Arms 1990*, 308-320).

Rímske *triclinium* z pohľadu antických autorov

Rimania vo všeobecnosti používali pre jedálne rôzne pomenovania, ktoré sa v priebehu času menili. Antický autori sa konkrétne zmieňujú o troch: *cenatio*, *triclinium* a *oecus*.



Obr. č. 4 Typické rímske triclinium

Termín *cenatio* označuje priestor, ktorého funkciou je predovšetkým stravovanie. V konečnom dôsledku to môže byť prakticky akákoľvek jedáleň bez ohľadu na jej veľkosť alebo vybavenie (*Foss 1994*, 88). Neskôr bol tento termín nahradený pojmom *triclinium*, ktorý mal však už isté špecifiká (rozloženie troch *klíné*, atď.). A napokon, pomenovanie *oecus* Vitruvius vysvetľuje ako priestor, ktorý bol omnoho väčší ako *triclinium* a kde sa pokojne zmestili aj dve súpravy ležadiel, t. z. šesť samostatných *klíné* (*Vitr. De arch.* VI, 3.8).

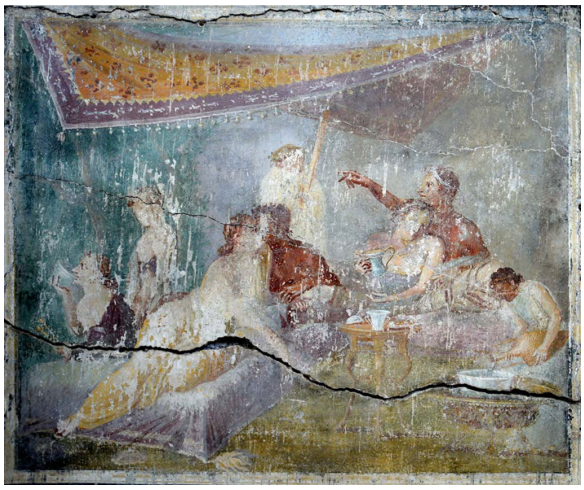
V 1. stor. pred Kr. Varro opisuje, že v rímskych domoch sa nachádzali ležadlá rôznych veľkostí a tvarov. Niektoré slúžili na spanie, iné na stolovanie (*Varro Ling.* VIII, 32). Okrem toho prezentuje všeobecnú zhodu vo veľkosti a tvare *triclinia* (súpravy troch jedálenských *klíné*), ktoré sa však mohli odlišovať materiálmi, z ktorých boli vyhotovené (*Varro Ling.* IX, 47). Vo všeobecnosti Rimania používali na stavbu ležadiel drevo, bronz, striebro, prípadne slonovinu, no ako dokazujú archeologické nálezy, existovali aj murované *klíné* (*Plin. HN* 33.144-6; 34.14).

Azda najvýznamnejšie písomné pramene, ktoré máme o *tricliniách* sa opierajú o diela Plínia Mladšieho a Vitruvia. V liste svojmu priateľovi Gallovi opisuje Plínius Mladší *triclinium* vo *vile Laurentiu* (*Plin. Ep.* II,17.5; II,17.13) a v ďalšom, Domitiovi Apollinarisovi tri *triclinia* z vily v Toskánsku (*Plin. Ep.* V, 6.19; V, 6.29). Vo svojich opisoch sa sústreďuje predovšetkým na vizuálny efekt, ktorý poskytovali tieto priestory. Išlo najmä o krásne výhľady, či už na more so zvukom vĺn, ktoré sa rozbíjajú o pobrežie, pohľady do upravených záhrad, alebo divokej krajiny. Plínius Mladší prezentuje *triclinia* ako miestnosti na usporiadanie malého stretnutia niekoľkých priateľov, no zároveň aj ako priestory na veľkú večeru (*Plin. Ep.* I, 3.1). Podobne aj Cicero uvádza, že niektoré domy mali viacero jedální, v ktorých sa konali rôzne večierky (*Cic. Att.* XIII, 52.1-2). V prvom rade treba Pliniove listy interpretovať ako konkrétne opisy rezidencií elitných jednotlivcov a jeho cieľom bolo ukázať ich veľkoleposť, nie poskytnúť nám architektonický opis. Po druhé, podobne ako Plínius Starší nerozlišuje medzi termínmi *cenatio* a *triclinium* (*Plin. Ep.* II,17.15; *Plin. HN* 12.5,3).

Na rozdiel od Plínia bol Vitruvius architekt a azda jediný, kto vnímal a prezentoval *triclinium*

Obr. č. 5 Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), pohľad do triclinia, Pompeje, cca. 35-45 po Kr.

Obr. č. 6 Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), triclinium, západná stena, interiérový banket, Pompeje, cca. 35-45 po Kr.



Obr. č. 7 Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), triclinium, severná stena, exteriérový banket, Pompeje, cca. 35-45 po Kr

ako kategorizovanú miestnosť na základe jej formy. Konkrétne hovorí o priestore, ktorého dĺžka je dvojnásobkom šírky (*Vitr. De arch.* VI, 3.8). *Triclinia* definuje ako miestnosti, kam mohli ľudia vstúpiť len s pozvaním (*Vitr. De arch.* VI, 5.1). Okrem toho, bolo podľa neho potrebné v týchto priestoroch zabezpečiť dostatočné množstvo svetla (*Vitr. De arch.* VI, 6.7). Vitruvius rozlišuje tri typy *triclinií*, ktoré mali mať rôznu expozíciu vzhľadom na ich využitie v rôznych ročných obdobiach: zima, leto a jar/jeseň (*Vitr. De arch.* VI, 4.1-2).

Do 4. stor. po Kr. malo *triclinium* všeobecný význam jedálne, no po tomto období obdĺžnikové ležadlá nahradili polkruhové, ktoré sa nazývali *stibadiá*. Marius Servius Honoratus uvádzal, že v jeho časoch sa na stolovanie používali *basilika* a *cenatio* (*Honor. Aeneid.* 1.698).

Obr. č. 8 Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), triclinium, východná stena, interiérový banket, Pompeje, cca. 35-45 po Kr.

Obr. č. 9 Herkulaneum, freska, mladík a hetéra, Museo Nazionale 9024, Neapol, pol. 1. stor. po Kr.

Triclinium v ikonografických prameňov

Z písomných zdrojov nie je úplne jasné ako sa taká antická hostina organizovala a produkovala. Ak chceme mať lepšiu predstavu ako to fungovalo v praxi, musíme sa obrátiť na archeologické dôkazy. Písomné opisy stolovania musíme teda porovnať s ilustráciami, ktoré boli vyhotovené na rôznych médiách. Pre lepší prehľad som tieto pramene zoradil do štyroch skupín na základe ikonografického popisu.

I. skupina – grécka helenistická predloha hostiny

Jedným z najzaujímavejších príkladov tejto skupiny sú fresky z *triclinia* Casa dei Casti Amanti (IX 12.6) v Pompejach **(Obr. 5)**. Stred každej steny vypĺňajú banketové scény vytvorené v treťom, resp. obnovená východná stena v štvrtom pompejskom štýle v rokoch 35-45 po Kr.. Hostina na západnej stene sa odohráva v interiéri **(Obr. 6)**. Vidíme tu dva páry elegantných milencov sediacich na dvoch *klíné*, ktoré sú postavené v pravom uhle, a na ktorých sa nachádzajú bohato zdobené vankúše a prikrývky. Medzi ležadlami stoja dva trojnohé guľaté stolčeky s nádobami na pitie. Zatiaľ čo muži sú vyobrazený v tmavších odtieňoch okrovej farby a sú do pása nahí, pokožka žien je svetlejšia a ich telá sú rafinovane zahalené. Na ľavej strane výjavu sa nachádza záhadná postava zjavne opitej ženy, ktorú podopiera otrok, v pravej ruke drží pohár. Uprostred scény, na okraji ľavého ležadla v tieni, je len sotva rozoznateľná tvár a lakeť postavy muža, ktorý je pravdepodobne ponorený do spánku. Obdobná scéna je zobrazená aj na severnej stene *triclinia* **(Obr. 7)**, s tým rozdielom, že sa

Obr. č. 10 Casa di MM. Obellii Firmi (IX 14.2/4), lararium, banketová scéna vľavo dolu, Pompeje, koniec 1. stor. po Kr.

odohráva v exteriéri, o čom svedčí bohato vyšívaná markíza nad účastníkmi hostiny. Na rozdiel od predchádzajúceho výjavu je medzi ležadlami iba jeden stolček. Okrem dvoch mileneckých párov na okraji ľavého *klíné* sedí pijúca žena, za ktorou je pravdepodobne socha s fakľou. V strede maľby sa nachádza hráč na flautu a v pravom dolnom rohu postava sluhu, ktorý prelieva víno z amfory

do veľkej nádoby na zemi, zrejme aby ho nachladil. Tretia scéna na reštaurovanej východnej stene má úplne odlišný štýl a charakter **(Obr. 8)**. Výjav zobrazuje dvoch mladíkov a ich priateľky v pokročilom štádiu opitosti. Niektoré detaily sú oveľa menej zreteľné. Napríklad, nie je jasné, či zúčastnení sedia na jednom alebo dvoch ležadlách. Na jedinom stole sú rôzne nádoby na pitie. Obaja muži držia poháre. Jeden z mladíkov sa za asistencie svojej spoločníčky chystá piť z rohu, ktorý drží v pravej ruke. Za dobre sa baviacou skupinou stojí slúžka, držiaca v ľavej ruke vejár. Nad prítomnými visia markízy, čo opäť poukazuje nato, že sa scéna odohráva v exteriéri (*Dunbabin 2003*, 53-56).

Do rovnakej kategórie patrí aj veľmi pekná freska z Herkulanea, namaľovaná v štvrtom pompejskom štýle, ktorá sa dnes nachádza v Museo Nazionale v Neapole **(Obr. 9)** (*Pozzi 1986*, 65). Zobrazuje jediné ležadlo, na ktorom sedí mladý muž, do pása nahý, dolnú časť tela a ľavú ruku mu zakrýva purpurový plášť. V ľavej ruke drží veniec, v pravej strieborný roh na pitie, z ktorého mu do úst tečie prúd vína. Vedľa neho sedí žena, spodnú časť tela má zahalenú v okrovom plášti, cez ramená má prehodený transparentný závoj a cez vlasy zlatú sieťku. Za ňou sa nachádza slúžka, ktorá jej ponúka krabičku, možno so šperkami. Pred ležadlom stojí malý trojnohý stolček, na ktorom je položený strieborný pici servis. Môžeme jasne rozlíšiť rôzne tvary nádob, malú naberačku a nástroj s dlhou rukoväťou, ktorý takmer určite slúžil na miešanie nápoja. Jednoduchá stena v pozadí naznačuje interiérové prostredie. Elegantný a zjavne drahý strieborný riad opäť nachádza paralely, hoci nie úplne presné, medzi skutočnými nádobami z 1. stor. pred Kr. až 1. stor. po Kr.. Strieborný roh, z ktorého muž pije, však zrejme neodráža bežnú prax, ale skôr pôsobí ako symbol výnimočného luxusu a pôžitkárstva (*Tamm 2001*, 168-169).

II. skupina – reálna rímska hostina

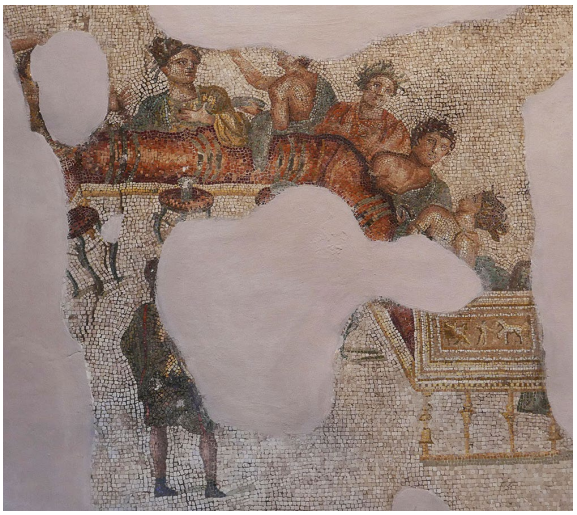
Niektoré výjavy z Pompejí však omnoho lepšie odrážajú rímsku realitu hodovania. Jeden z takýchto príkladov zdobil *lararium* kuchyne domu Casa di MM. Obellii Firmi (IX 14.2/4, **Obr. 10)** (*Fröhlich 1991*, 179-181). V ľavom dolnom rohu fresky vidíme trojstranné usporiadanie *triclinia*, ktoré je zreteľne vykreslené. Ďalej sa tu nachádza jediný stôl, ktorý je v dosahu všetkých účastníkov hostiny. Šesť mužov leží, siedmy uprostred stojí a v oboch rukách dvíha pohár ako pri prípitku. Vyhotovenie je stručné a jednoduché, v podstate ide o náčrt, čo jednoznačne odráža nižšie spoločenské postavenie zúčastnených osôb. Predpokladá sa, že scéna predstavuje členov domácnosti, možno dokonca otrokov oslavujúcich nejaký sviatok. Odkaz na dobové zvyky by bol pre takýto účel nevyhnutný, no grécky luxus by tu nemal miesto. Dôraz je kladený výlučne na pitie, vzhľadom k tomu, že sa na maľbe nenachádza žiadne jedlo. Ani pomerne schematizované vyhotovenie však nebráni tomu, aby boli na stole zobrazené nielen rôzne nádoby na pitie, ale aj náradie na ich podávanie, ako napríklad naberačka (*Dunbabin 2003*, 56-58).

Ďalšie veľmi zaujímavé tri fresky, ktoré sú dnes deponované v Museo Nazionale v Neapole sa pôvodne nachádzali v *tricliniu* domu Casa di Bacco (V 2.4) v Pompejach a sú vyhotovené v štvrtom pompejskom štýle, pravdepodobne ešte pred zemetrasením v roku 62 po Kr. (*Fröhlich 1991*, 222-229). Prvá scéna sa odohráva v interiéri **(Obr. 11)**, druhá pravdepodobne za dverami *triclinia* **(Obr. 12)** a tretia v exteriéri **(Obr. 13)**. V prvej, interiérovej scéne môžeme zreteľne rozoznať tvary troch ležadiel. Na ľavej strane výjavu, pokojne sedí jeden z hostí, zatiaľ čo mu otrok vyzúva topánky. Na prostrednom „čestnom“*klíné* sedí zrejme významný muž, ktorého sprevádza malý sluha, pravdepodobne černoch. Vpravo dole sa nachádza zvracajúci opitý hosť, podopieraný sluhom. Ďalší personál ponúka poháre a džbány s vínom, no opäť tu nie je vidieť žiadne jedlo a čo je zaujímavé, v tomto prípade ani ženy. Účesy a odevy sa zdajú byť skôr rímske ako grécke. Celková atmosféra pripomína nespútaný mužský súboj v bujarom pití. Uprostred druhej scény sa jeden z hosti v ťažkej opitosti padá dopredu cez prednú časť ležadla smerom k stolu. Ďalej tu vidíme zabávačov, nahú tanečnicu a dvoch hráčov na flautu. V popredí je v zmenšenej mierke vyobrazená bronzová socha mladíka držiaceho podnos, ako symbol luxusu. Na treťom obraze, ktorý sa odohráva v exteriéri sú znázornené postavy polonahých mužov a žien. Usporiadanie *klíné* je dobre viditeľné. Ústredným prvkom scény je trojnohý stôl. Všetci hodovníci držia v ruke nápoj. Spoločnosť má taktiež k dispozícii dvoch sluhov. Nad hlavami účastníkov banketu sú okrem tieniacich markíz aj tri nápisy v latinčine, ktoré slúžia na lepšie pochopenie obsahu scény. Prvý zľava nad baviacou sa trojicou hovorí (*facitis vobis suaviter*) „Dobre sa bavte“, druhý v strede (*ego canto*) „Spievam“, a napokon tretí nad dvojicou hodovníkov (*est ita valeas*) môžeme preložiť ako „To je ono, na zdravie“

Obr. č. 11 Casa di Bacco (V 2.4), freska, interiérový banket (východná stena triclinia), Museo Nazionale 120029, Neapol, pol. 1. stor. po Kr.

Obr. č. 12 Casa di Bacco (V 2.4), freska, banket za dverami (západná stena triclinia), Museo Nazionale 120030, Neapol, pol. 1. stor. po Kr.

Obr. č. 13 Casa di Bacco (V 2.4), freska, exteriérový banket (severná stena triclinia), Museo Nazionale 120031, Neapol, pol. 1. stor. po Kr.



Obr. č. 14 Capua, mozaika, banket, Museo Campano, Capua, cca 100 po Kr.

(*CIL* 4.3442). Pomerne realistické zobrazenie hostiny v *tricliniu* sa nachádza aj na mozaike z Capuy **(Obr. 14)**, ktorá pochádza z konca 1., resp. začiatku 2. storočia po Kr. (*Johannowsky 1989*, 263). Mozaika je fragmentárna dochovaná, jej ľavá strana je takmer zničená, no usporiadanie ležadiel v tvare gréckeho písmena „Π“ je veľmi zreteľné. Na zachovanej časti vpravo sú dobre viditeľné drevené nohy a čelo *klíné*. Napriek značnému poškodeniu ľavej strany, kde sa pravdepodobne nachádzali ďalšie tri postavy môžeme usúdiť, že celkový počet zúčastnených hostí bol deväť. Priestor medzi ležadlami sa zdá byť o niečo širší a namiesto tradičného jedného veľkého stolčeka ho vypĺňajú tri malé. Vpredu je priestor pre sluhu, ktorý sa môže voľne presúvať do centrálnej časti. Medzi hosťami sa nachádzajú aj dôstojne oblečené ženy, ktoré predstavujú plnohodnotné účastníčky hostiny. Jedna z nich dokonca sedí v strede centrálneho *klíné* na prestížnom mieste, aj keď nie na tom úplne najčestnejšom. Ďalšia žena na pravom ležadle sa zdá byť polonahá, rovnako ako aj dvaja muži, čo naznačuje, že niektoré prvky scény sú odvodené z tradície hedonistickej hostiny, podobne ako na pompejských maľbách, o ktorých sme už hovorili. Aj tu sú však na stoloch a v rukách hostí viditeľné iba nádoby na pitie (*Dunbabin 2003*, 61-2).

III. skupina – hostina ako fantázia

Niekedy je motív hostiny spracovaný celkom explicitne ako fantázia. Jedným z takýchto príkladov je freska, ktorá sa pôvodne nachádzala na nízkom spojovacom múriku peristylu v Dome lekára

Obr. č. 15 Dom lekára (VIII 5.24), freska, exteriérový banket (stena spájajúca peristylové stĺpy), Museo Nazionale 113196, Neapol, pol. 1. stor. po Kr.

(VIII 5.24) v Pompejach, dnes v Museo Nazionale v Neapole **(Obr. 15)**. Aktérmi exteriérového pikniku sú malé groteskné postavičky, ktoré si zjavne užívajú družnú, zábavnú až erotickú atmosféru. Narážka na egyptské prostredie s typickou nílskou flórou a faunou, Rimanom evokovala exotickú až takmer mýtickú krajinu. Zámerom je odkaz na pôžitky a luxus helenistickej Alexandrie, ktorá bola v tom čase zdrojom módy stolovania pod holým nebom. V konečnom dôsledku sa však prostredníctvom týchto malieb prenáša svet fantázií priamo do života majiteľov rímskych domov (*Dunbabin 2003*, 61).

Obr. č. 16 Hrobka Vestória Prisca, freska, banket, Pompeje, krátko po 70/71 po Kr.

IV. skupina – pohrebná hostina

V tejto súvislosti je potrebné zmieniť sa aj o použití témy hostiny v pohrebných kontextoch, ktoré nám ešte jasnejšie ako tie z domáceho prostredia ukazujú spôsob, akým sa tento motív mohol prispôsobiť špecifickým potrebám sebaprezentácie. Spomeniem len jednu, a to maľbu banketovej scény z hrobky Vestória Priska v Pompejach **(Obr. 16)**. W. Engelmann ju opísal ako: „*pohrebnú hostinu, na ktorej sa zúčastňuje šesť osôb, čiastočne stojacich, čiastočne sediacich okolo veľkého stola. Rozoznateľní sú aj traja sluhovia, ktorí prinášajú jedlo a nápoje*“ (*Engelmann 1929*, 55). Táto scéna, podobne ako ostatné maľby v hrobke, má navodiť dojem postavenia a bohatstva Vestória Priska a jeho rodiny, a zároveň má odkazovať na dobové rímske zvyklosti. Aj tu sa však nachádzajú detaily, ktoré pripomínajú tradičné scény helenistického sympózia. Jeden muž pije z rohu, iný sa opitý skláňa dopredu nad stolom. Pocit hedonistického luxusu, ktorý takéto obrazy sprostredkúvali, bol neoddeliteľne spätý s ideológiou hostiny a jej pôžitkov.

Diskusia

Vitruviove proporcie *triclinia* len sotva zodpovedajú jedálňam v Pompejach a Herculaneu (*Foss 1994*, 94-95). Môžeme tu hovoriť iba o akýchsi „ideálnych vzorcoch“. Vitruvius definoval jedálenské priestory najmä na základe ich architektonickej formy (rozmery a proporcie), prípadne rozmiestnenia nábytku, výzdoby a artefaktov súvisiacich so stolovaním. Naopak funkcia jedální v rímskych domoch mohla byť flexibilná, čo dokazuje Plíniov opis, kde tvrdí, že priestor mohol slúžiť buď ako miesto na spanie, alebo ako miesto na stolovanie (*Plin. Ep.* II, 17.10).

V písomných prameňoch nachádzame teda určité nepresnosti, a to predovšetkým pre nejednotnosť terminológie. Prakticky vo všetkých mohla byť umiestnená súprava jedálenských *klíné* a zároveň mohli mať krásny výhľad na záhrady a iné prírodné scenérie. Funkcia miestnosti nebola teda do veľkej miery definovaná iba tým, ako sa miestnosť nazývala, ale skôr tým, kto sa v nej nachádzal a čo tam robil. Preto by bolo asi lepšie interpretovať tieto priestory ako jedálne iba vtedy, ak máme dostatočné dôkazy, že sa skutočne na

tento účel používali. Z toho jednoznačne vyplýva, že *triclinium* nemožno spoľahlivo rekonštruovať iba na základe literárnych prameňov, ale štúdium je potrebné doplniť aj o pramene archeologické.

Vývoj *triclinií* nám ukazuje, aké zložité boli vzťahy medzi spoločenskou módou v helenistickom svete a módou v rímskom prostredí. Helenistický luxus poskytoval vzory pre život v rozkoši vyššej rímskej triedy. V mestách ako Pompeje alebo Herkulaneum, z ktorých pochádza väčšina dochovaných nálezov, bohatšie vrstvy zase napodobňovali módu, ktorú určovali bohatí a mocní v Ríme. Banketové scény, ktoré tvoria ústredný prvok stien boli vyhotovené prevažne v treťom a štvrtom pompejskom štýle. Oprávnene môžeme predpokladať, že sú určené na to, aby zhromaždeným hosťom sprostredkovali ideál družného správania sa alebo aby implicitne oslavovali hostiteľa, ktorý ponúka jedlo a pitie. Vo väčšine prípadov sa však zdá, že tieto obrazy majú len obmedzený vzťah k skutočným rímskym stolovacím praktikám a vyvolávajú úplne iné asociácie, ktoré sa obracajú späť k helenistickému svetu.

Záver

Z uvedených ikonografických príkladov je zrejmé, že len málo odkazujú na rímsku prax a ešte menej na ich skutočný kontext. Do bronzova opálení elegantní mladí muži s obnaženými hrudníkmi v gréckom štýle sú rovnako vzdialení pompejskej spoločnosti ako ženy, ktoré ich sprevádzajú a ktoré treba chápať skôr ako hetéry. Maľby majú zjavne navodiť hosťom, ktorí sa budú zdržiavať bezprostredne pod nimi, primeranú slávnostnú náladu a zároveň majú slúžiť ako paradigma luxusného života, ktorý bol mimo dosahu strednej vrstvy obyvateľov miest, akými boli Pompeje alebo Herkulaneum.

Rímski umelci v tomto smere, ako aj v mnohých iných, zdedili helenistickú ikonografickú tradíciu a veľká časť ich tvorby vychádzala viac-menej priamo z týchto predlôh. Je takmer vždy problematické rozlíšiť, do akej miery tieto prototypy upravovali a prispôsobovali a do akej miery boli ovplyvnení súdobým svetom okolo nich. Je pozoruhodné, že na veľkom počte týchto obrazov nie je možné rozpoznať nič, čo by odkazovalo na usporiadanie rímskeho *triclinia*. Postavy väčšinou ležia, jednotlivo alebo častejšie v pároch, v interiéri alebo exteriéri, rovnako ako na gréckej vázovej maľbe alebo na náhrobných pomníkoch s výjavmi ležiaceho hostiteľa, ktoré boli rozšírené v celom helenistickom svete. To samo osebe naznačuje, že súdobí umelci čerpali námety zo starších vzorov a predlôh, no častokrát zavádzajú nové prvky, ktorými jednoznačne vyjadrujú svoj vlastný špecifický rukopis, vkus a ideológiu.

V maľbách a mozaikách banketov z kampánskych a iných miest s podobným dátumom vzniku nie je jednoduché oddeliť „grécke“ a „rímske“ prvky. Zdá sa však, že drobné detaily boli ponechané na uvážení umelcov, čo umožnilo do jednotlivých diel vniesť dobové rímske prvky. Výskyt rozpoznateľného usporiadania *klíné* v niekoľkých scénach je menej príznačným znakom, no je kompatibilný s použitím špecifických motívov prevzatých priamo z helenistickej tradície. Jednoznačne dominujú scény s vonkajšieho prostredia, či už hodovníci používajú samostatné *klíné*, súpravy ležadiel alebo jednoducho iba vankúš položený priamo na zemi.

Takmer všetky uvedené príklady prevzali grécky ideál „pitky“ a preniesli ho do rímskeho prostredia, čím sa do istej miery vytratila elegancia kultivovanejších diel v helenistickom štýle. Niet pochýb o tom, že maľby a mozaiky si dali za cieľ predstaviť hostiny v rozpoznateľnej dobovej podobe, ktoré sa v rímskych *tricliniach* mohli skutočne konať. Naznačujú snahu majiteľa vytvoriť nielen vhodnú slávnostnú atmosféru, ale zároveň ponúknuť pôžitky z hostiny, doplnené aspoň v ideálnom prípade o služobníctvo, zábavu a neobmedzené množstvo vína. Zobrazená hostina je ideál, ktorý možno účinne vyjadriť prostriedkami, ktoré sú zväčša konvenčné a tradičné. Napriek tomu sú na niektorých z týchto obrazov zjavné prvky sebaprezentácie, ktoré naznačujú potrebu priamejšieho odkazu na súdobú skúsenosť.

Zdroje

Primárna literatúra:

Cic. Att. Cicero. *Epistulae ad Atticum.* Dostupné na internete: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/att13.shtml>, dostupné online [16. 6. 2023].

Honor. Aeneid. Honoratus. *In Vergilii Aeneidos Libros.* Dostupné na internete:<https://latin.packhum.org/loc/2349/5/0#647>, dostupné online [16. 6. 2023].

Plin. HN. Plínius Starší. *Historia Naturalis.* Dostupné na internete: časť: 12.5,3 <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D12%3Achapter%3D5>, dostupné online [16. 6. 2023]; časť 33.51 <https://www.perseus. tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D33%3Achapter%3D51>, dostupné online [16. 6. 2023]; časť 34.8 <https://www.perseus. tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D34 %3Achapter%3D8>, dostupné online [16. 6. 2023].

Plin. Ep. Plínius Mladší. *Epistulae.* Dostupné na internete: <http://www.thelatinlibrary.com/pliny.html>, dostupné online [16. 6. 2023].

Plat. Symp. Platón. *Symposion.* Preklad F. Novotný, Praha, 2005.

Varro Ling. Varro. *De Lingua Latina.* Dostupné na internete: <https://www.attalus.org/info/varro.html>, dostupné online [16. 6. 2023].

Vitr. De arch. Vitruvius. *De Architectura Libri Decem* (Deset knih o architektuře), Praha, 2021.

Sekundárna literatúra:

Bergquist 1990 B. Bergquist. Sympotic space: a functional aspect of Greek dinning-rooms. In: O. Murray (ed.), *Sympotica: A Symposium on the Symposion.* Oxford, 1990, s. 37-65.

CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*

Dunbabin 1991 K. M. D. Dunbabin. Triclinium and stibadium. In: W. J. Slater (edit.), *Dining in a Classical Context.* Ann Arbor, 1991, s. 121-148.

Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin. *The Roman Banquet: Images of Conviviality.* Cambridge 2003.

D'Arms 1990 J. H. D'Arms. The Roman convivium and the idea of equality. In: O. Murray (edit.), *Sympotica: A Symposium on the Symposion.* Oxford, 1990, s. 308-320.

Engelmann 1929 W. Engelmann. *New Guide to Pompeii.* Leipzig, 1929.

Foss 1994 P. Foss. *Kitchens and Dining Rooms at Pompeii: the spatial and social relationship of cooking to eating in the Roman household.* Nepublikovaný rukopis dizertačnej práce, University of Michigan, 1994.

Fröhlich 1991 T. Fröhlich. *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur ‚volkstümlichen' pompejanischen Malerei.* RM ErgH 32, Mainz, 1991.

Heermann 1986 V. Heermann. *Studien zur Makedonischen Palastarchitektur.* Berlin, 1986.

Johannowsky 1989 W. Johannowsky. *Capua antica.* Naples, 1989.

Mau 1893 A. Mau. *Führer durch Pompeji.* Naples, 1893.

Pozzi 1986 E. Pozzi. *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori.* Rome, 1986.

Tamm 2001 J. Tamm. *Argentum potorium in Romano-Campanian wall-painting.* Nepublikovaný rukopis dizertačnej práce, McMaster, 2001.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Olynthos (A VI 2, A VI 4, A VI 6), *andróny* s vyznačenými pozíciami ležadiel (Zdroj: <www.worldhistory.biz/uploads/posts/2015-09/294w-212.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).

Obr. 2: Casa del Moralista (III 4.3), pohľad do letného murovaného *triclinia*,Pompeje, cca. 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R3/3%2004%2003%20p2_files/image009.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).

Obr. 3: Casa del Moralista (III 4.3), pôdorys, Pompeje, miestnosť č. 3 – letné *triclinium*, miestnosť č. 16 – *triclinium* (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R3/3%2004%2003%20plan.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 4: Typické rímske *triclinium* (Zdroj: <https://blogs.getty.edu/iris/files/2012/08/triclinium_diagram.png?x45884>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 5: Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), pohľad do *triclinia*,Pompeje, cca. 35-45 po Kr. (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2012%2006%20p4_files/image008.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 6: Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), *triclinium*, západná stena, interiérový banket, Pompeje, cca. 35-45 po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2012%2006%20p4_files/image026.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 7: Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), *triclinium*, severná stena, exteriérový banket, Pompeje, cca. 35-45 po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2012%2006%20p4_files/image041.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 8: Casa dei Casti Amanti (IX 12.6), *triclinium*, východná stena, exteriérový banket, Pompeje, cca. 35-45 po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2012%2006%20p4_files/image054.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 9: Herkulaneum, freska, mladík a hetéra, Museo Nazionale 9024, Neapol, pol. 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum_Fresco_001.jpg>, dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 10: Casa di MM. Obellii Firmi (IX 14.2/4), *lararium*, banketová scéna vľavo dolu, Pompeje, koniec 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2014%2004%20p7_files/image053.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 11: Casa di Bacco (V 2.4), freska, interiérový banket (východná stena *triclinia*), Museo Nazionale 120029, Neapol, pol. 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2004%20p4_files/image028.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 12: Casa di Bacco (V 2.4), freska, banket za dverami (západná stena *triclinia*), Museo Nazionale 120030, Neapol, pol. 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2004%20p4_files/image010.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 13: Casa di Bacco (V 2.4), freska, exteriérový banket (severná stena *triclinia*), Museo Nazionale 120031, Neapol, pol. 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2004%20p4_files/image019.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 14: Capua, mozaika, banket, Museo Campano, Capua, cca 100 po Kr. (Zdroj: <https://pbs.twimg.com/media/EkGwE6AU4AI-Xnq?format=jpg&name=medium>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 15: Dom lekára (VIII 5.24), freska, exteriérový banket (stena spájajúca peristylové stĺpy), Museo Nazionale 113196, Neapol, pol. 1. stor. po Kr. (Zdroj: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2005%2024%20p4_files/image010.jpg>, Dostupné online [9. 7. 2023]).
Obr. 16: Hrobka Vestória Prisca, freska, banket, Pompeje, krátko po 70/71 po Kr. (Zdroj: <https://o.quizlet.com/iqRiGdcjvx1Lbk9TOwVocw.jpg>, dostupné online [9. 7. 2023]).

Priebeh hostín a jedlá od antických autorov

MATEJ ZAJAC

Príspevok poskytuje prehľad známych antických správ o tom, prečo, za akých okolností a pre koho sa konali hostiny v antickom Ríme a opisuje ich priebeh so zameraním na Cena Trimalchionis. Sústreďuje sa taktiež na typy jedál a s ním spojené prepychové zákony. Zdrojom práce sú primárne texty antických autorov, ich doslovné preklady alebo interpretácie. Obsah týchto textov ponúka základné charakteristiky, ale aj špecifické detaily o priebehu konkrétnych rímskych večerí.

Kľúčové slová: antickí autori, hostina, jedlo, Trilmachio, *triclinium, cena*

Úvod

Večera v antickom Ríme predstavovala časť dňa, keď si ľudia dopriali jediné výdatnejšie jedlo. To v kombinácii s vínom, konverzáciami a zábavou tvorilo veľmi dôležitú spoločenskú udalosť s možnosťou nadväzovať sociálne a politické vzťahy, ako aj upevňovať obchodné dohody. Pre hostiteľa to bola najmä príležitosť ukázať svoj majetok prostredníctvom jedinečných a ťažko dostupných surovín, získaných primárne z vlastných hospodárskych statkov, fariem alebo usadlostí. Počas večera sa hostia presúvali vnútrom príbytku. To bola ďalšia možnosť, kde mohol hostiteľ zaujať maľbami a mozaikovou výzdobou. Program nemohol za jedlom svojou úrovňou zaostávať. Všetko spomínané sa však nikdy nezaobišlo bez kritiky pozvaných hostí.

Dejiny bádania

Témou rímskych hostín sa v minulosti zaoberalo viacero bádateľov. Aspekty, na ktoré sa zameriavali, sa u väčšiny líšili. Niektorí autori na seba nadväzovali a myšlienky ďalej rozvíjali. Carcopino vo svojej štúdii (*Carcopino 1941,* 287-300) ako jeden z prvých spomína večerné hodovanie. Kým v prvej časti komplexne rozoberá každodennosť rímskeho občana, od príbytku, cez rodinu až po náboženstvo. V druhej časti sa venuje životu od rána až po večer pričom píše o viacerých druhoch jedál a dielo zakončuje práve večernou hostinou. J. Goody sa vo svojej monografii (*Goody 1982,* 97-153) sústredí na rozdiely, ale aj spojitosti gastronómie odlišných kultúr v rôznych časových obdobiach, pričom opisuje aj stravovacie návyky v Augustovskom Ríme. Apicia ako autora, jeho spoľahlivosť, kuchársku knihu a detailný popis prípravy jedál rozoberá vo svojej práci (*Vehling 1977,* 27-70, 220) J. D. Vehling. Rozdiely medzi rímskou a gréckou kuchyňou porovnáva P. Garnsey (*Garnsey 1999*, 12-21, 128-138). K jedlu sa stavia ako k niečomu, čo dokáže deliť spoločnosť, najmä ak ide o jeho množstvo, kvalitu alebo druh. To kombinuje so sociálnou diferenciáciou, ktorú vyobrazuje práve v grécko-rímskej spoločnosti. J. H. D'Arms (*D'Arms 1999*, 301-315) vo veľkej miere kritizuje, ale aj nadväzuje na Goodyho. Rieši viaceré uhly pohľadu na otrokov vykonávajúcich predstavenia a porovnáva ich s tým, čo máme možnosť vidieť na freskách. Z pohľadu ikonografie porovnáva vyobrazenia hostín aj K. M. D. Dunbabin (*Dunbabin 2003,* 11-35, 72-102, 141-174). K textom antických autorov primeriava známe fresky v Pompejach a Herkulaneu, a taktiež známe fresky funerálneho charakteru v katakombách a na náhrobkoch.

Hostina v antickom svete

Všeobecné označenie pre hostinu v latinských textoch je *convivium.* Sám Cicero jej názov odvodzuje od *con-vivere*, čo znamená „žiť spoločne" (Cic. *Ad Fam.* 9. 24. 3). Hostiny sa delili na verejné *(epulum)*, súkromné večerné *(cena)* a hostiny určené len na pitie *(comissatio)*. *Epulum* bolo určené širokej verejnosti a pozostávalo z viacerých menších hostín, zatiaľ čo *cena* sa konala v súkromnej domácnosti hostiteľa, na ktoré boli pozývaní rodinní priatelia, obchodní partneri alebo klienti (*Dunbabin 2003,* 20, 78). Pod výrazom *cena* si môžeme predstaviť večernú hostinu, ktorá podľa Plínia ml. začínala okolo 9. hodiny v lete a od 8. hodiny v zime (Plin. *Ep.* 3.1. 8-9). Vždy sa však konala až po kúpeli. Plínius taktiež opisuje, že v lete odchádzal ešte za svetla a v zime v 1. nočnú hodinu (Plin. *Ep.* 3.5.13). Neronova *cena* údajne končila o polnoci (Suet. *Nero* 27) a Trilmachiova sa konala až do ranných hodín, pri ktorých zabávači šli spať až s východom rannej hviezdy Lucifer (Petron. *Sat.* 79). Práve

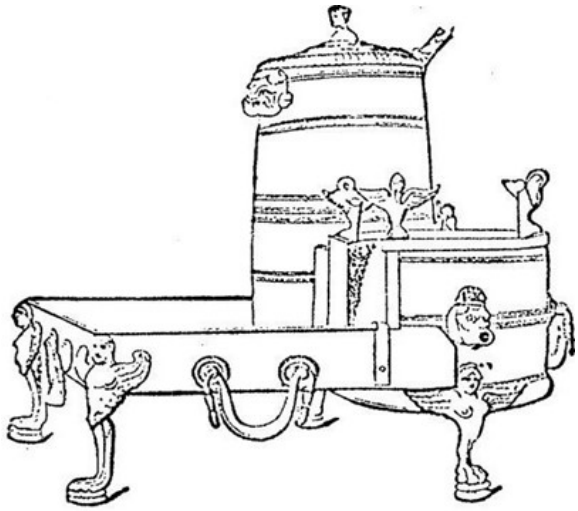
Obr. č. 1 Novodobá rekonštrukcia - rímsky chlieb, s olivami, vínom a lampou.

cenae sa konali v hodovacích miestnostiach zvaných *triclinia*. Na hostine sa mohlo zúčastniť 9 osôb. Ležadlá boli usporiadané v tvare U, pričom prominentné miesta sa nachádzali v strede (Verg. *Aen.* 1.698; Vitr. *De Arch.* 6.7.3). Archeologicky sú doložené aj väčšie miestnosti, pravdepodobne určené pre viac osôb. Horatius píše, že namiesto troch mohli ležať na ležadlách aj štyria hostia (Hor. *Sat.* 1.4.86). Na rozdiel od Grékov sa na hostine u Rimanov mohli zúčastniť aj rešpektované ženy, ktoré sedávali pri nohách mužov (Val. Max. *Fac.* 2.1.2.). Deti mali svoje miesto na samostatných stoličkách pred svojimi rodičmi (Suet. *Clau.* 32). Ak boli na večeru pozvaní aj sluhovia, tiež väčšinou sedeli, (Col. *De Re Rus.* 9.19). To, že nie každý bol na hostine vítaný píše aj Lukianos: *„Keď si filozof konečne zadovážil miesto po boku hostiteľa na oslavnej hostine, očakával, že sa dočká dlho očakávaného divadla. Jeho nízky sociálny status však spôsobil, že všetci navôkol naňho len pohŕdavo zazerali a šepkali si medzi sebou, čím filozofa ponížili s presvedčením, že urobil divadlo sám zo seba“* (D'Arms 1999, 313). Na striktne pánskych aristokratických hostinách sa mohli ženy zúčastňovať len ako muzikantky, najčastejšie ako flautistky, tanečníčky alebo ako *hetaerae* – kurtizány. *Hetaerae* mohli ležať spolu s mužmi, piť s nimi víno, pričom bývajú často zobrazované odhalené alebo úplne nahé (*Dunbabin 2003*, 22). Kultúrny program hostiny mal slúžiť na pobavenie a okúzlenie zúčastnených osôb. Najhonosnejšie hostiny sprevádzali hudobné vystúpenia, napr. už spomínaná hra na flaute, vodnom organe, lýre alebo spev. Okrem toho si hostia mohli vychutnať vystúpenia akrobatov a tanečníc, pantomímu, ba dokonca trénované levy a leopardy či súboje gladiátorov. Medzi finančne dostupnejšie môžeme zaradiť recitáciu Vergíliovej Eneidy, historiek a drám. Do jednotlivých hier býval zahrnutý aj personál od vyzývavých čašníkov, cez spievajúcich kuchárov až po otrokov. Treba však aj podotknúť, že *cenae* sa jedna od druhej líšili. Zatiaľ čo niekde mohla znamenať večernú priam vulgárnu súťaž v jedení, inde mohlo ísť o pôžitok z delikates. Všetko záviselo od nastavenej etikety, podmienok a morálnych zásad. Dôležité je spomenúť aj to, že pre mnoho hostí to bolo jediné poriadne jedlo z celého dňa. Okrem nej mali prevažne len ovocie, zeleninu, kúsok chleba prípadne syr (*Carcopino 1941*, 287-290).

Jedlá alebo človek je to, čím je

Správna hostina mala pozostávať dovedna z troch chodov: predjedla (*gustatio),* hlavného

jedla (*mensae primae)* a dezertu (*mensae secundae)*. Juvenalius hovorí: „*...ktorý z našich starých otcov večeral 7 chodov?*“ (Juv. *Sat. 1. 94-95*). Podľa neho malo ísť o ochutnávku, následne 3 predjedlá, 2 hlavné jedlá a dezert. Samozrejme, počet sa mohol líšiť v závislosti od konkrétnych hostín. Sluhovia mali za úlohu umývať stoly po každom chode (Hor. *Sat*. 2.8.10). Za Domiciána sa stôl zvykol zakryť obrusom zvaným *mappa* alebo *mantile* (Mart. *Epig.* 12.29). Každý hosť dostal vlastný obrúsok, ktorý si pred seba rozprestrel, aby na obliečke ležadla nezanechal žiadne škvrny. Niektorí nároční alebo skeptickí hostia si zvykli nosiť aj vlastné obrúsky. Pred hostinou im bola ponúkaná aj voda na očistu rúk. To sa v neskorej antike stáva symbolom luxusu (*Dunbabin 2003*, 156). Účelom hostiny bolo v prvom rade poukázať na majetok hostiteľa a až v tom druhom hostí zasýtiť. Na to veľmi dobre poslúžili exotické zvieratá, ryby alebo vtáky, ktoré boli vzácne. Taktiež bolo veľmi nákladné ich do Itálie dopraviť a starať sa o ne. Išlo o vtáky ako bažant, drozd a jemu podobné spevavce, ustrice, homáre, rôzne druhy mäkkýšov, diviaky alebo pávy. Neakceptovateľné bolo jesť surové mäso ako podľa Rimanov jedli Húni alebo jesť mäso bez stolovacích spôsobov ako vraj jedli Kelti. Neprijateľným bolo aj jesť samotné mäso t.j. bez prílohy a jesť mäso vo veľkom množstve, pretože tak jedli len zvieratá (*Garnsey 1999*, 124). Rimania jedli mäso v oveľa menšej miere ako jeme my dnes (obr.1). Vtedy bol hlavnou zložkou denného príjmu najmä chlieb (*Garnsey 1999*, 17). To, že si mäso dopriali a kvôli nemu chovali najmä ošípané nám dokazuje Varro, ktorý píše: „*Kto z našich ľudí obstaráva farmu a nechová pri tom aspoň jedno prasa*?“ (Var. *De Re Rus*. 2. 4. 3). Ak vezmeme do úvahy, že ľudia vyššej sociálnej vrstvy v Itálii vlastnili hospodárske statky, s pravdepodobnosťou vieme povedať, že chovali aj ošípané. V niektorých obdobiach dokonca vznikali aj prepychové zákony, ktoré obsahovali nariadenia ohľadom konzumovania vykrmovanej hydiny alebo vemien prasníc. Napriek tomu sa tieto potraviny konzumovali na tých najexkluzívnejších hostinách. Platilo teda, že čím viac peňazí hostiteľ mal, tým mal väčší vplyv a dokázal ponúknuť svojim hosťom aj zakázané. Ak sa hosťovi naskytlo jedlo takéhoto druhu, neváhal si ho aj vziať domov. Túto myšlienku nám dokazuje jedna známa dobová báseň. V nej je opisovaný hosť, ktorý si pchá kúsky vemena prasnice a iné delikatesy do obrúska s úmyslom pochutnať si na nich neskôr, na čo naňho hostiteľ zvolá: „*Daj tú večeru späť, nepozval som ťa aj na zajtra*“ (Mart. *Epig.* 2.37.1-11). Plínius spomína, že najviac mu chutia vemená mladej prasnice po tom, čo čerstvo vrhne, pretože vemená neboli ešte vysaté mladými (Plin. *HN* 11. 211). Plutarchos vo svojich knihách o jedení mäsa píše o krutých praktikách, pri ktorých zvykli ľudia kopať prasné prasnice do vemien s úmyslom predčasne usmrtiť nenarodené (Plut. *Mor*. 61). Už vyššie spomínané prepychové zákony, by sme mohli prirovnať k dnešným prohibíciám. Boli predstavované propagandisticky, mali chrániť morálne zásady ľudí a znieť čo najmenej razantne. Len počas vlády Cézara a Augusta boli schválené viaceré zákony, ktorých účelom bolo obmedziť míňanie peňazí aj na verejné aj na súkromné hostiny. Zároveň špecifikovali, čo sa mohlo a nemohlo konzumovať. *Lex Fannia* z roku 161 pred Kr. zakazoval jesť akékoľvek vtáctvo okrem sliepok, pričom ani tie nemohli byť nasilu vykrmované (Plin. *HN* 10.140). Plínius st. vo svojej encyklopédii spomína, že bravčové mäso ponúkalo 50 rôznych chutí oproti ostatným mäsám, pričom napr. bôčik (*abdomina*), pankreas (*glandia*) alebo samičie genitálie (*vulva*) patrili medzi zakázané (Plin. *HN* 8.209). Podľa Apicia dovoľovali prepychové zákony míňať len také malé sumy na usporadúvanie večerí, že sa čuduje, ako vôbec mohol hostiteľ pripraviť aspoň priemernú hostinu. Cisárski špióni a informátori mali byť prítomní na všetkých tržniciach, nákupy príležitostných hostiteľov sa spisovali a obchodníci s kuchármi boli uplácaní, aby prezradili informácie o chystanom menu. Okná *triclinia* údajne mali byť otočené do ulice, aby mohli cez ne kontrolóri nahliadnuť dovnútra. Aj napriek takýmto okolnostiam sa ale hostiteľom darilo organizovať aj extravagantné hostiny. Ako? Jednoducho porušovali zákony. Dokonca prví ich porušovali tí, ktorí ich zavádzali. Ak boli kontrolóri priveľmi precízni a ambiciózni vo svojej práci, boli posielaní k zadným dverám domov, kde sa mal o nich postarať hlavný kuchár a pripraviť im niečo podľa ich vlastných predstáv (Api. *Coq.* 25). Varro potvrdzuje niektoré detaily vo svojej tretej knihe o hospodárstve víl (*villatica pastio*). V nej uvádza, že pre správny pôžitok majú byť konzumované zvieratá z okolia vily: ryby chované v slaných i sladkých vodách (*piscinae*), vtáčie produkty, ktoré by mali byť delené pri



Obr. č. 2 *Authepsa* - rekonštrukcia, Neapolské múzeum.

večeri do dvoch kategórii, a to suchozemské – pávov (*pavones*), hrdličky (*turtures*) a kačicovité - husi (*anseres*), káčerov (*querquedulae*) a kačice (*anates*). Lovené suchozemské zvieratá sa delili na – diviaky, ikry a zajace, a malé – včely, slimáky a hlodavce, ktoré mali taktiež pochádzať z blízkeho okolia vily (Var. *De Re Rus.* 3.3.1-4). Luxusné tovary, ktoré nebolo možné získať z miestneho chovu, museli Rimania dovážať. Medzi ne patrili klobásy z Epiru, čerešne z oblasti Čiernomoria a ustrice od Britských ostrovov (Api. *Coq.* 25). Ak bolo jedlo podpriemerné, hostia nešetrili kritikou. Prípad podpriemerne uspokojivej hostiny opisuje Martialis: „*Mancius, včera si pozval k sebe 60 hostí na večeru. Pred nimi nebolo nič viac ako jeden diviak. Žiadne hrozno, jablká sladké ako med, visiace hrušky alebo granátové jablká farby letných ruží. Žiadne syry zo Sassiny, ani len olivy. Len jeden nešťastný, malý diviak, ktorého mohol zabiť aj neozbrojený trpaslík. A dokonca si nám ho ani neponúkol, všetci sme na neho len hľadeli. Po takomto geste si nezaslúžiš už nikdy ponúkať niekomu diviaka. Namiesto toho by si sa mal ty sám ponúknuť nejakému živému*“ (Mart. *Epig.* 1. 43).

Apiciova kuchárska kniha

Neodmysliteľnou súčasťou hostín bolo kvalitné a rozmanité jedlo. O ňom nás informuje dochovaná Apiciova kniha. Ide o literárne dielo s prepracovanými kuchárskymi receptami. Tie si často na prípravu vyžadovali nemalé prostriedky a vzácne ingrediencie, ako napr. jazyky plameniakov, ťavie kopytá či pečené pštrosy (*Goody 1982*, 105; *Vehling*, 1977, 66-68). Sám Apicius vraj chodil na rybie trhy, kde sa zúčastňoval rôznych aukcií. Raz mal údajne prihodiť obrovské množstvo peňazí za jednu rybu, ktorá aj tak pripadla inému kupcovi (*Sen. Ep.* 95.42). Inokedy sa dopočul o tom, že na pobreží Líbye boli chytené obrovské krevety, tak tam okamžite vyrazil. Po ceste však zistil, že ide o úplne bežné krevety. Otočil sa teda naspäť bez toho, žeby niečo kúpil (Ath. *Dei.* 1.12) Plínius st. spomína, že to bol práve Apicius, ktorý prišiel s nápadom nasilu kŕmiť husi figami, aby sa im zväčšila pečeň (Plin. *HN* 8.209; *Vehling 1977*, 220) Znamenalo by to, že známe *foie gras* (nasilu kŕmená hus alebo kačica, za cieľom zväčšenia pečene, považovaná aj dnes za delikatesu) nepochádza z Francúzska, ale svoj pôvod má práve v Taliansku. Jeho meno sa ešte v antike stalo akýmsi pomyselným symbolom, keďže počas života svätého Hieronyma sa malo dobrému kuchárovi hovoriť aj Apicius. Svätý Hiernoym pritom žil 200 rokov po smrti tohto legendárneho kuchára. V Apiciovej knihe je aj podrobne opísaná prezentácia jedál, ktorú môžeme označiť za veľkolepú až dramatickú a bola zrejme určená výlučne pre vyššiu spoločnosť (*Goody 1982*, 105). Seneca píše, že keď si Apicius nemohol finančne dovoliť podobné jedlá a degustácie, radšej spáchal samovraždu: „*Po premárnení svojho majetku, si uvedomil, že ak nemôže žiť bez svojich drahých návykov, nebude radšej žiť vôbec. Požitím jedu spáchal samovraždu*“ (Sen. *Cons. Helv.* 11. 10. 8-9).

Víno

Podobne ako v Grécku, aj na rímskych hostinách sa pilo víno. No zatiaľ čo v Grécku bola na to určená samostatná časť hostiny po jedle nazývaná *symposium*, v Itálii sa pilo víno priamo na večeri. V oboch spomínaných civilizáciách sa víno pilo miešané s vodou. Kým u Rimanov bolo prispôsobované chutiam jednotlivých hostí, Gréci ho pili spoločne z jedného veľkého kratéra. Rimania víno chladili studenou vodou (niekedy na chladenie používali aj ťažko dostupný ľad alebo sneh) a zvykli ho miešať aj s horúcou vodou (*Dunbabin 2003*, 22). Treba poznamenať, že takáto voda bola ohrievaná v špeciálnych nádobách tzv. *authepsae* (obr. 2), používaných len v Rímskej ríši (Juv. *Sat.* 5.63). Ich výzor poznáme prostredníctvom výzdoby niektorých mozaík a malieb. Niekoľko z nich máme aj archeologicky doložených v rôznych

častiach impéria najmä z Herculanea a Pompejí. Na hostinách muselo byť prítomných značné množstvo obsluhujúcich otrokov (*D'Arms 1999*, 315). Seneca spomína ako musí dav stáť navôkol svojho pána zatiaľ čo on večeria (Sen. *Ep.* 47.2). Dobové zápisy od Senecu zároveň naznačujú akým činnostiam sa počas večere služobníctvo venovalo. Na hostine nemohli chýbať napríklad tí, ktorí utierali zvratky, krájač alebo obsluhovač s vínom. Jeden otrok mal za úlohu sledovať hostí a rozhodoval o tom, či sú hodní toho, aby boli pozvaní aj nabudúce. Boli aj takí, ktorí sledovali svojho pána, či mu chutí a ako sa počas večere cíti (Sen. *Ep.* 47.5-8). Pre týchto sluhov existujú aj epitafy zachované na náhrobkoch: nalievač vína *(poculi minister)*, naberač vína *(cyatho)* a človek, starajúci sa o kratér *(laguna)*. Náhrobky otrokov, ktorí slúžili v domácnosti cisára popisujú aj ich kariérny postup. Napríklad Trajánov prepustenec začal ako čašník *(potione)*, pokračoval ako *laguna* až funkčný postup zavŕšil na pozícií, kde mal na starosti kompletnú organizáciu hostiny *(triclinarch)*. Svoj postup skončil vo verejnej funkcii a zomrel ako 28 ročný (*Dunbabin* 2003, 150). Seneca dokonca opisuje aj sluhu, ktorý si musel vytrhávať bradu, pretože mal vystupovať ako žena (Sen. *Ep.* 47.7;Sen. *Ep.* 119.14). Mať krátkovlasých sluhov bolo charakteristické pre začiatok cisárstva, v neskoršom období boli typickými práve dlhovlasí mladíci, ktorí boli symbolom luxusu hostiteľa (*Dunbabin 2003*, 156).

Petroniova hostina u Trilmachia

Jediné dielo, ktoré nám umožňuje detailnejšie nahliadnuť do priebehu hostín konajúcich sa u rímskej elity, je jednoznačne Petroniov *Satyricon*. Dnes sa bádatelia zhodujú, že Petronius bol dvoran cisára Nera a cisárov osobný expert na štýl *arbiter elegantiae*. Jeho pád a následnú smrť počas Nerovej vlády opisuje Tacitus: „*Svoje dni premárnil spaním, zatiaľ čo v noci si doprial najrôznejšie pôžitky. Aj svojou lenivosťou sa mu dostalo takej slávy, pre ktorú iní museli tvrdo drieť. Nebol považovaný za márnotratníka ako iní, ktorí len rozhadzovali svoje bohatstvo. Pre mnohých bol skôr rafinovaným pôžitkárom. Ako prokonzul Bithýnie, neskôr ako konzul bol aj človekom energickým a schopným. Keď sa však vrátil k svojmu hedonistickému spôsobu života, ocitol sa v kruhu cisárových obľúbencov. Za Nerónovej vlády sa tak stal osobou, ktorá určovala, čo je krásne. Istý Tigellinus, najmocnejší z prepustencov, ktorému sa Petronius v Satyricone vysmieval, pomocou falošných obvinení presvedčil Nera, aby odsúdil Petronia na smrť. Aby zachoval mienku, rozhodol sa svoj život ukončiť sám – podrezal si žily. Prial si, aby len zaspal a aby jeho smrť vyzerala čo najprirodzenejšie*“ (Tac. *Ann.* 16.16-19).

Jeho text som rozdelil do štyroch rôznych častí pričom každá sa zameriava na iný aspekt. Od miestností a priestoru, ktoré mohli návštevníci vidieť, cez jedlo, ktoré mohli chutnať, atmosféru v ktorej *cena* prebiehala až po hostiteľa a jeho obsluhu.

Miestnosti a priestor

Petronius uvádza Trilmachiovu *cenam*, z pohľadu jedného z hostí. Spomedzi rôznych opisovaných priestorov, je *triclinium* miesto, v ktorom sa koná väčšina príbehu. Časť Satyriconu, kde začína opis Trilamchia je o vonkajšom priestore, kde Trilmachio práve pri príchode hostí hrá hru s loptou (Petron. *Sat.* 26). Predtým ako hostia vošli do *triclinia* bolo zvykom spoločne sa okúpať. Pri východe z kúpeľov narazili na tabuľu visiacu na stene, kde bolo napísané „žiaden otrok neodíde bez povolenia pána, trest 100 rán bičom (Petron. *Sat.* 28*)*. V ďalšej miestnosti hostia obdivovali rôzne maľby a mozaiky. Tá, čo najviac upútala ich pozornosť bola veľká maľba psa, pri ktorom bolo napísané „Pozor, pes“ (obr. 3). Okrem nej boli na stene aj maľby dlhovlasého Trilmachia, ktorého vedie do Ríma Minerva. Pri portiku bol znázornený s Merkúrom, pričom pri nich stála Fortuna s rohom hojnosti a 3

Obr. č. 3 Mozaika z chodníka domu v Pompejach (1. stor. po Kr.).

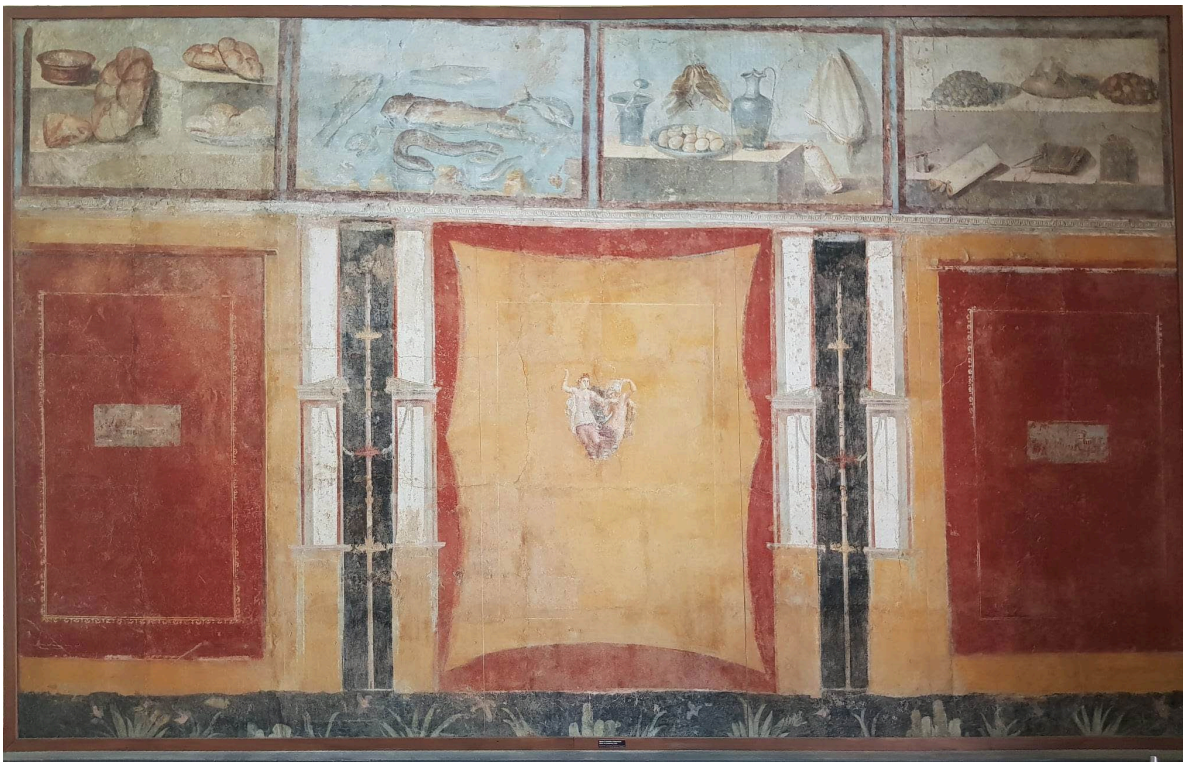
budičky. Na konci portika bola malá svätyňa strieborných Lár, mramorová socha Venuše a zlatá urna, v ktorej mala byť údajne prvá Trilmachiova brada. V stredovej hale (*tablinum*) boli vyobrazenia z Iliady a Odysey (Petron. *Sat.* 29). Pri samotnom vstupe do *triclinia* hostia obdivovali maľby mesačných fáz a siedmych planét, dvojitý luster visiaci zo stropu, či plastiky palíc a sekier na dverovom ráme (Petron. *Sat.* 30). Hlavné miesto bolo rezervované pre hostiteľa. Vo svojom monológu v závere autor sumarizuje detaily o príbytku. Doslova hovorí: „*A tento dom? štyri triklíniá, dvadsať spální, dve mramorové stĺporadia, sklad na poschodí, vlastná miestnosť aj pre vrátnika*“ (Petron. *Sat.* 77).

Opis jedál

Hosťom sa počas večera naskytla možnosť ochutnať rôzne druhy jedál, ktoré vynikali svojou zložitosťou a predstavením. Ako prvý chod na hostí čakal somár z Korintského bronzu, ktorý niesol dve brašne plné olív, jedny biele a druhé čierne. Po jeho bokoch boli dva strieborné taniere na ktorých boli položené plchy posypané makom, obliate medom a horúce klobásy pod ktorými boli slivky a semienka granátového jablka. Ešte nebol zjedený ani prvý chod a už do miestnosti doniesli sluhovia kôš s drevenou sliepkou, ktorá akoby sedela na vajciach. Dvaja sluhovia sa začali hrabať v slame pod sliepkou a vytiahli odtiaľ vajcia, ktoré delili medzi hostí. Hostia mali lyžicami rozbiť škrupinku z cesta, pod ktorou sa ukrývala figa zaliata žĺtkom s korením (Petron. *Sat.* 33). Po krátkom programe nasledovalo tretie jedlo večera. Šlo o kruhový podnos okolo ktorého boli jedlá v podobe znamení zverokruhu. Napríklad za býka tam ležal kus hovädzieho mäsa, obličky jahňaťa za blížencov, africká figa za leva, za váhy to boli fyzické váhy, pričom na jednej strane bol tart a na druhej iný koláč a za strelca to bolo volské oko. K týmto jedlám slúžil ako príloha chlieb zo striebornej pece (Petron. *Sat.* 35). K stolu následne pritancovali štyria tanečníci, ktorí odňali vrchnú časť podnosu, pod ktorým boli vypchaté bruchá prasiat a uprostred nich zajac s krídlami, ktorý symbolizoval Pegasa. Okolo zajaca tiekla štipľavá omáčka, v ktorej plávali ryby (Petron. *Sat.* 36). Vyobrazenie jedla podobného charakteru slúžilo aj na dekoráciu triklínií (obr. 4). V rámci ďalšieho chodu sluhovia pokladali na ležadlá vyšívané siete na ktorých bol vyobrazený lov na diviakov. Simultánne do trikínia vbehli Spartské psy a za nimi nasledoval na podnose obrovský diviak s čiapkou oslobodenia. Na jeho kloch viseli košíky v ktorých boli sýrske a thébske ďatle. Na jednej strane diviaka ležalo malé prasiatko z pečiva. Diviaka prišiel rozrezať mohutný zarastený chlap. Z jeho rezu vyleteli drozdy, ktoré sluhovia pochytali a tie poslúžili ako suveníry, ktoré si hostia mohli odniesť domov (Petron. *Sat.* 40-41). Stoly boli po viacerých rozhovoroch očistené za sprievodu hudby a do miestnosti boli dovedené 3 ošípané. Trilmachio bez väčšieho váhania prikázal kuchárovi aby pripravil pre hostí to najstaršie (Petron. *Sat.* 47). O neveľkú chvíľu priniesli na stôl upečené prasa. Hosťom pripadalo, že to nebolo rovnaké prasa, aké malo byť zabité. Taktiež bolo pripravené za veľmi krátky čas. Preto si dal Trilmachio zavolať kuchára, ktorý mu nešťastne odpovedal, že zabudol prasa vykuchať. Nahnevaný Trilmachio mu preto prikázal, aby tak urobil priamo pred nimi. Zatiaľ čo hostia obdivovali prípravu mäsa, otvoril sa nad nimi strop (Petron. *Sat.* 49-50). Niektorí z hostí sa zľakli a vyskočili zo svojich ležadiel. Následne k nim bola spustená obruč. Uprostred obruče boli umiestnené koláče a v ich strede bol obraz Priapa držiac ovocie. Keď sa hostia koláčov čo i len dotkli, vystrekla na nich šafranová omáčka, pričom niektorým dokonca ostriekalo tvár (Petron. *Sat.* 60). Z daných textov môžeme dať za pravdu myšlienke od Plínia, teda, že bravčové mäso bolo pripravované na viacero spôsobov a nechýbalo ani na jednej z prepychových hostín (Plin. *HN* 8.209). Aj keď k Trilmachiovi prichádza Habinnas, jeden z najlepších výrobcov náhrobných kameňov, spomína, že aj on mal predtým prasa, ktoré bolo korunované pohárom vína. Jeho ženu mu pripomenula, že mali aj medvedie stehno, pri ktorom jej prišlo nevoľno. Habinnovi medvedie mäso chutilo ako to diviačie a dodal: „*keď medveď môže zjesť človeka, prečo by človek nemohol jesť medveďa.*“ Ako posledný chod spomína mäkké syry v kombinácii s vínom, slimáky, pečeňovú paštétu, vajcia, repu, horčicu a nakladané olivy (Petron. *Sat.* 66).

Opis obsluhy

Obsluhu Petronius spomína skôr len okrajovo. Nepíše priamo o funkciách, teda okrem mužov, ktorí majú za úlohu krájať mäso, prípadne nalievať víno. Ďalej píše, že boli niektorí obľúbenejší ako iní a že prednosť mali tí lepšie vyzerajúci. Jedného si sám Trilmachio všímal viac ako ostatných



Obr. č. 1 Vlys zobrazujúci bochníky chleba, ryby a mäkkýše plávajúce v mori, strieborné nádoby, Pompeje.

(Petron. *Sat.* 74-75). Nezabúda ich spomenúť aj vo svojom závete, kde im odkazuje viaceré statky (Petron. *Sat.* 71). Dozvedáme sa taktiež to, že sluhovia boli rozdelení na smeny a boli z rôznych častí ríše.

Atmosféra

Atmosféra sa počas večera niesla v grandióznom duchu. Hostina sa delila na časti, kedy prítomní hostia jedli a na program, ktorý bol kombinovaný s príchodom ďalšieho chodu. Od začiatku hostí neustále obklopovali sluhovia. Robili im manikúru, nosili jedlo a víno, a pri každej príležitosti spievali. Aj kuchár, ktorý pred nimi rezal plátky mäsa, rezal do rytmu hudby (Petron. *Sat.* 36). Predstavenia chodov boli také kreatívne, že sa po každom jednom šíril miestnosťou potlesk. Pri jedle v tvare zverokruhu sa rozoberala astrológia. Konkrétne Trilmachio charakterizoval typy ľudí narodených pod znameniami. Spomenul, že nájomní vrahovia sa rodia v znamení škorpióna, pretože vedia v ktorej chvíli majú bodnúť. On sám sa mal narodiť v znamení raka, čiže stojí na stabilných nohách (Petron. *Sat.* 39). S plynutím času a pitím vína ustupovala z konverzácie filozofia. Hostia boli rôzneho pôvodu a spoločenského postavenia. Niektorí z nich rozoberali, že sa nekúpu každý deň, pretože ich voda oslabí (Petron. *Sat.* 42). Nasledovali rozhovory o živote a smrti, o tom aký je život krehký a o hospodárstve štátu: *„Dnes môžu byť vyschnuté polia, ale zajtra môže farmárovi uhynúť jeho najlepšie prasa, tak život chodí. Ak by si bol v inej krajine, nadával by si na to, že po zemi chodia opečené diviaky.“* Tradične nezabudli na klam preživších, kedy spomínajú ako je horšie, pretože ľudia nie sú to čo bývali: *„za starých čias by ženy vyšli na kopce a prosili Jupitera o dážď“* (Petron. *Sat.* 44). Okrem toho vo svojich rozhovoroch spomenuli aj vzťahy medzi gladiátormi, ktorí spávajú so ženami svojich oponentov, čo sa má prejaviť na lepších výkonoch podaných v aréne. Taktiež sa sťažovali na slabosť niektorých gladiátorov: *„Stačí len fúknuť a oni padnú k zemi“* (Petron. *Sat.* 45). Aj napriek tomu, že sa hostia nachádzali pravdepodobne na najexkluzívnejšej hostine v ich živote, nezabudli na kritiku a ohováranie. Prvý chod podľa nich nebol dostačujúci, ak by bol zachovaný vo svojej pôvodnej podobe. Počas večera sa viackrát hostia pohádali a to práve kvôli pôvodu a majetku. Viacero z nich nepríjemne prekvapilo, keď Trilmachio na záver večera povolil viacerým sluhom, aby si k hosťom prisadli a spoločne pili: *„Moji priatelia, aj otroci sú ľudia, sali to isté mlieko ako my, len smola ich drží dole. Pokým*

budem žiť, budú piť vodu slobody.“ Nakoniec pozval hostí opätovne do kúpeľa (Petron. *Sat.* 71). Tu už je badateľný úpadok atmosféry, pretože viacerí hostia chceli pri presune do kúpeľa ujsť. Pri dverách boli zastavení štekotom veľkého psa. Zľakli sa a padli do rybníka. Trilmachio to pri kúpeli zaklincoval tým, že od hostí vyžadoval, aby sa tvárili, že sú na jeho pohrebe. Chcel aby o ňom povedali niečo pekné, ale samotná myšlienka prišla hosťom nepríjemná. Zavolal k sebe trubačov a tí po príchode začali tak hučať, že upútali blízku hliadku, ktorá si pomyslela, že je jeho dom v plameňoch. Rozrazili preto dvere sekerami, načo viacerí hostia využili túto podľa ich slov šťastnú okolnosť a z miesta utiekli (Petron. *Sat.* 78).

Postava Trilmachia je v Satyricone symbolom luxusu. Nechával sa nosiť, obklopený vankúšmi. Mal vždy oblečené len tie najexkluzívnejšie róby. Pri rozhovore s hosťami nezabudol spomenúť, že ani sám nevedel, aký je bohatý. Dokonca, keď mu jeho správca povedal, že mu zhorela záhrada v Pompejach, vyjadril sa, že ani nevedel, že takú nejakú vlastní (Petron. *Sat.* 53). Jeden z hostí ho opísal aj takto: „*Trilmachia videla asi len desatina zo všetkých jeho otrokov. Nič nemusí kupovať, všetko sa vyrába u neho, od vlny až po korenie. Ak by si vypýtal slepačie mlieko, dostal by ho. Kvôli vlne si mal nechať doniesť baranov z Tarentu. Keď chcel Attický med, doniesol si priamo odtiaľ včely, aby mu ho vyrábali doma a vraj dokonca písal do Indie o huby*“ (Petron. *Sat.* 38). Rovnaký hosť spomenul, že strieborné lyžice ktorými jedli, mali minimálne 200 gramov. Podľa jeho činov súdiť aj to aký bol opitý, čo v priebehu večera graduje. Využil každý moment na to, aby ukázal svoje bohatstvo. Pripomínal hosťom, čo jedia a pijú, pretože niečo také by inde nenašli. V závere však ukázal svoj charakter, keď chcel vidieť svoj pohreb, kým je ešte nažive. Všíma si viac mužských sluhov ako svoju ženu po ktorej hodil pohár. Zranil ju a ani sa nad tým nepozastavil (Petron. *Sat.* 74). Zároveň ale prejavil súcit so sluhami, keď ich prizval k stolu, aby pili so všetkými ostatnými, čím sa snažil znížiť sociálne rozdiely a napätie medzi vrstvami. Za správne kuchanie diviaka daroval kuchárovi víno, striebornú korunu a korintský bronz (Petron. *Sat.* 51). Niektorým zo svojich sluhov dáva počas večere slobodu, na znak šľachetnosti a samozrejme, aby sa ukázal pred hosťami, akým je dobrým pánom.

Záver

Na základe antickej literatúry môžeme naozaj usúdiť, že rímska večera mala významnú sociálnu úlohu. Taktiež plnila cieľ najvýznamnejšieho jedla celého dňa. To sa kvalitatívne aj kvantitatívne líšilo od spoločenskej vrstvy, v ktorej sa hodujúci nachádzali. Zisťujeme, že *cena* mala predpísanú štruktúru, počet jedál a nepísané pravidlá, ktorými sa účastníci riadili. Medzi najrozšírenejšie opisované časti hostiny patrí nepochybne jedlo, typy prípravy a jeho grandiózna prezentácia. Šťastie v nešťastí zosobňuje Satyricon od Petronia, keďže ide o jediné dielo, ktoré komplexnejšie opisuje priebeh večere, no zároveň ide o opis vysokej spoločenskej vrstvy. Opisom konfliktov medzi hosťami nám Satyricon ponúka aj pohľad do zákulisia sociálnej diferenciácie v antickom Ríme.

Zdroje

Primárna literatúra:

Api. *Coq.* Apicius. *De Re Coquinaria*. Preklad J. D. Vehling, New York, 1977.

Ath. *Dei.* Athenaios. *Deipnosophistae*. Preklad C. D. Yonge, London, 1854.

Cic. *Ad. Fam.* Cicero. *Epistulae ad Familiares*. Preklad E. S. Shuckburgh, Cambridge, 1908.

Col. *De Re Rus.* Columella. *De Re Rustica*. Preklad H. Boyd, Cambridge, 1941.

Hor. *Sat.* Horatius. *Satire*. Preklad T. A. Buckley, New York, 1863.

Juv. *Sat.* Juvenalius. *Satires.* Preklad A. S. Kline, Manchester, 2001.

Mart. *Epig.* Martialis. *Epigrammata*. Preklad R. Pearse, Ipswich, 2008.

Petron. *Sat.* Petronius. *Satyricon*. Preklad M. Haseltine, London, 1913.

Plin. *Ep.* Plinius. *Epistulae*. Preklad Betty Radice, Harmondsworth, 1969.

Plin. *HN* Plinius. *Historia Naturalis*. Preklad J. Bostock, London, 1855.

Plut. *Carn.* Plutarchos. *De Esu Carnium*. Preklad H. Cherniss/W. C. Helmbold, Cambridge, 1957.

Plut. *Mor.* Plutarchos. *Moralia*. Preklad A. R. Shilleto, Cambridge, 2007.

Sen. *Cons. Helv.* Seneca. *De Consolatione ad Helvium.* Preklad J. W. Basore, London/New York, 1932.
Sen. *Ep.* Seneca. *Epistulae morales ad Lucilium*. Preklad R. M. Gummere, Cambridge, 1917.
Suet. *Clau.* Suetonius. *Claudius*. Preklad J. C. Rolfe, Cambridge, 1914.
Suet. *Nero* Suetonius. *Nero*. Preklad J. C. Rolfe, Cambridge, 1914.
Tac. *Ann.* Tacitus. *Annals*. Preklad A. J. Church/W. J. Brodribb, New York, 1942.
Val. Max. *Fac.* Valerius Maximus. *Facta De Dicta Memorabilia.* Preklad D. R. S. Bailey, Cambridge, 2000.
Var. *De Re Rus.* Varro. *De Re Rustica*. Preklad W. D. Hooper/H.B. Ash, Cambridge, 1939.
Verg. *Aen* Vergilius. *Aeneis*. Preklad A. S. Kline, Manchester, 2002.
Vitr. *De Arch.* Vitruvius. *De Architectura.* Preklad M H. Morgan, Cambridge, 1914.

Sekundárna literatúra

Carcopino 1941 J. Carcopino. *Daily Life in Ancient Rome, The People and the City at the Height of Empire*. London, 1941.
D'Arms 1999 J. H. D'Arms. Performing Culture: Roman Spectacle and the Banquets of the Powerful. In: *Studies in the History of Art*, Vol. 56, Washington, D.C., 1999, s. 301-319.
Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin. *The Roman Banquet: Images of Conviviality*. Cambridge, 2003.
Garnsey 1999 P. Garnsey. *Food and Society in Classical Antiquity*. Cambridge, 1999.
Goody 1982 J. Goody. *Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*. Cambridge, 1982.
Vehling 1977 J. D. Vehling. *Cookery and Dining in Imperial Rome*. New York, 1977.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Novodobá rekonštrukcia - rímsky chlieb, s olivami, vínom a lampou (Zdroj: Carole Radatto, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moretum_and_Roman_bread_(14971169175).jpg>, Dostupné online [18.07.2023]).
Obr. 2: *Authepsa* - rekonštrukcia, Neapolské múzeum. (Zdroj: William Smith <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Authepsa2.jpg>, Dostupné online [18.07.2023]).
Obr. 3: Mozaika z chodníka domu v Pompejach (1. stor. po Kr.) (Zdroj: Fotografia autora z *Museo Nationale* v Neapole).
Obr. 4: Vlys zobrazujúci bochníky chleba, ryby a mäkkýše plávajúce v mori, strieborné nádoby, Pompeje (Zdroj: Fotografia autora z *Museo Nationale* v Neapole).

Literárne pramene k podobe triclinia

KRISTÍNA ŠEBŐKOVÁ

Písomné pramene zaoberajúce sa tricliniom sú dôležitým zdrojom informácií, ktorý dopĺňa mozaiku vedomostí o tomto dôležitom priestore rímskeho domu. Preto bolo cieľom tohto článku zosumarizovať poznatky z dostupných diel antických autorov, ktoré sa dodnes dochovali. Ako metóda na dosiahnutie tohto cieľa bola použitá analýza písomných prameňov. Napriek tomu, že pramenná základňa nie je veľmi početná, poskytuje dostatok informácií na vytvorenie si v celku uceleného obrazu o rôznych podobách rímskeho triclinia. Antickí autori zanechali diela, ktoré v sebe kombinujú teoretické poznatky a rady o tom, ako by jedáleň mala vyzerať s opismi skutočne existujúcich miestností. Na základe informácií z prameňov, Rimania rozlišovali medzi zimnými, letnými, jesennými a jarnými jedálňami vzhľadom na ich orientáciu podľa svetových strán. Dôležitým aspektom bola tiež ich výzdoba prispôsobená ich dôležitej spoločenskej funkcii. Významnú kategóriu tiež tvorili tie triclinia, ktoré svojím vzhľadom celkom nezapadali medzi tie bežné, no boli vďaka tomu skvelým odrazom majetnosti a osobnosti svojho majiteľa.

Kľúčové slová: antickí autori, *triclinium*, písomné pramene, antický Rím, architektúra

Úvod

Triclinium, alebo rímska jedáleň, tvorilo dôležitú súčasť domu, a to ako z funkčného, tak aj zo spoločenského hľadiska. V jedálni sa odohrávali bežné večere obyvateľov domu, ale konali sa tu aj bohatšie hostiny, či bankety. Rimania prevzali stolovanie v podobe ležania pri nízkom stolčeku od Grékov, možno prostredníctvom Etruskov, ktorí, ako sa zdá, sedeli pri stole až do 6. st. pred Kr. (*Foss 1994*, 91).

Cieľom tohto článku je podať súhrn informácií o tomto nezastupiteľnom rímskom priestore, ktoré nám poskytujú samotní antickí autori. Veľa takýchto informácií sa však nedochovalo. Samotní autori píšuci v tej dobe pravdepodobne nepovažovali za potrebné detailne opisovať vzhľad jedální – zrejme predovšetkým preto, že v tej dobe boli takéto poznatky považované za všeobecnú znalosť.

Najdôležitejším a zároveň najbohatším zdrojom je tak, ako v mnohých iných prípadoch, M. Vitruvius Pollio a jeho dielo 10 kníh o architektúre (*De architecture libri decem*). Táto práca je jedinečná tým, že sa venuje architektúre ako takej a v rámci nej na viacerých miestach opisuje aj to, ako by sa podľa jej autora také *triclinium* malo správne postaviť a ako by malo ideálne vyzerať. Ak sa iní doboví autori vo svojich dielach venujú jedálňam, väčšinou ide len o zmienky týkajúce sa tých, ktoré boli niečím zaujímavé, nejakým spôsobom vyčnievali spomedzi ostatných, alebo boli jednoducho danému autorovi známe – napríklad išlo o jedáleň v jeho vlastnom dome. Napriek tomu nám dochované pramene poskytujú dostatok informácii na to, aby sa na nich základe dala vytvoriť pomerne dobrá predstava o tom, ako v antickom Ríme vyzerali.

Rozmery a orientácia *triclinia*

O rozmeroch *triclinií*, či už tých skutočne používaných, alebo doporučených, nám dodnes dochované antické pramene mnoho informácií neposkytujú. Jediným dostupným zdrojom je už skôr spomínaný Vitruvius a jeho dielo *De architecture libri decem.* V ňom rozmery, ktoré by sa pri plánovaní stavby jedálne mali dodržiavať, opisuje takto: „*Dĺžka jedální musí merať dvakrát toľko, koľko je ich šírka. Výškový pomer všetkých miestností podlhovastých (conclavium) sa stanoví takto: sčíta sa ich dĺžka a šírka a polovica tohto súčtu sa vezme za výšku miestností. Ak však pôjde o zriadenie exedier alebo štvorcových sál (oeci quadrati), stanoví sa výška v šírke zväčšenej o polovicu...*“ (Vitr. *De Arch*. VI, III, 8).

Vitruvius ďalej upozorňuje, že celkový dojem a príjemný vzhľad miestností, aj s ohľadom na ich rozmery, je jedným z ich najdôležitejších aspektov: „*Pri stavbách toho druhu je nutné dodržiavať všetky pravidlá ich rozmerových noriem pokiaľ sa môžu zachovať bez miestnych prekážok.... Ak im však bude prekážať nedostatok voľného priestoru alebo nejaké iné neodstrániteľné okolnosti, je nutné s vrodeným dôvtipom a nadaním niečo na stanovených rozmeroch ubrať alebo pridať, avšak tak, aby sa dosiahlo ladnosti tej, ktorú vyvolávajú proporcie správne*“ (Vitr. *De Arch*. VI, III, 11).

Vďaka jeho poznámkam vieme, že Rimania si boli veľmi dobre vedomí toho, aké veľké výhody môže priniesť vhodná orientácia jednotlivých miestností podľa svetových strán, a preto v plánovaní umiestnenia jedální v rámci domu pripisovali značnú váhu. Na základe toho sa jedálne delili na niekoľko skupín, podľa toho, na ktorú stranu boli orientované. Najčastejšie sa stretávame s *tricliniami* zimnými (využívanými v zime) a letnými (využívanými v lete). Podľa informácií v diele *De architecture libri decem* však existovali aj ďalšie dva typy. Išlo o *triclinia* jarné (využívané na jar) a jesenné (využívané na jeseň).

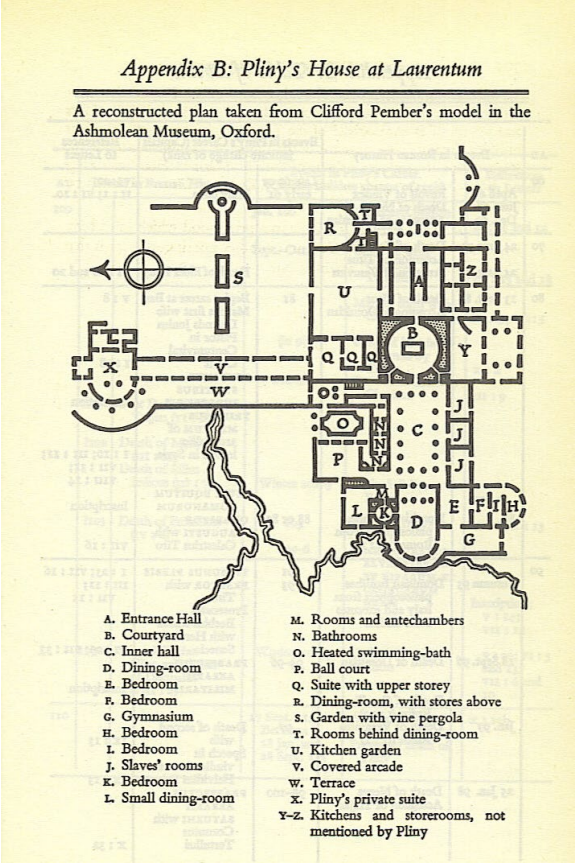
Zimné jedálne mali byť na strane, na ktorú v zime dopadá slnko, aby tak mohli efektívne využívať večerné svetlo a zároveň fakt, že zapadajúce slnko svieti práve na túto stranu a miestnosti, ktoré sa tu nachádzajú, sú vďaka tomu teplejšie (Vitr. *De Arch*. VI, IV, 1). Naopak, letné jedálne mali byť orientované na sever, aby sa tak vyhli dusnu a vysokým teplotám, keďže táto strana bola vtedy odvrátená od slnka, zostávala chladná a poskytovala tak zdravé a príjemné prostredie (Vitr. *De Arch*. VI, IV, 2). Jarné a jesenné jedálne mali byť zasa otočené na východ, aby mohli využívať slnko pri jeho postupe k západu a mohli ním byť vyhrievané až do doby, kedy sa obvykle užívali (Vitr. *De Arch*. VI, IV, 2).

Podľa zmienok o podobe *triclinií* u ďalších antických autorov sa zdá, že Vitruviove rady o zimných a letných jedálňach boli naozaj dodržiavané. Viacerí autori totiž takéto druhy takisto spomínajú. Plínius Mladší v liste svojmu priateľovi Gallovi opisuje svoju vilu v Laurente (obr. 1) a pri tej príležitosti zmieňuje, ako jedna z jedální spoločne s vedľajšou izbou tvoria uhol, ktorý zachytáva a sústreďuje najčistejšie slnečné lúče. Tieto dve miestnosti spoločne s ďalšou izbou tvoria zimné miestnosti vily (Plin. *Ep*. II, XVII, 13). Podobne Varro opisuje ako boli postupom času jedálne (v jeho prípade označované ako *cenacula*) presunuté na poschodie, a keď začali mávať niekoľko miestností na stolovanie, nazvali jednu *hibernum*, alebo zimná izba domu (Varro *Ling*. V, 162). Varro ďalej píše, že ľudia jeho doby *„sa radšej snažia, aby ich letné jedálne boli otočené k chladnému východu a ich zimné jedálne na západ, než by to mali robiť ako ich predkovia, ktorí miestnosti radšej orientovali podľa toho, na ktorej strane mali okná vínne a olejové pivnice, keďže aj tie vyžadovali určité špecifické teplotné podmienky“* (Varro *Rust*. I, XIII, 7).

Veľmi podobne sa vyjadruje aj Columella, ktorý spomína, že *„obytná budova by mala byť rozdelená na zimné miestnosti a letné miestnosti tak, aby zimná jedáleň bola otočená smerom k západu slnka v čase rovnodennosti“* (Col. *Rust*. I, VI, 1). *„Naopak, letná jedáleň by sa mala v čase zimného slnovratu pozerať na vychádzajúce slnko“* (Col. *Rust*. I, VI, 2). Zimnú jedáleň zmieňuje aj Sidonius Apollinaris, ktorý v liste svojmu priateľovi Domitiovi spomína zimné *triclinium* s klenutým ohniskom, ktorého oheň často zapĺňal miestnosť dymom a sadzami (Sid. Apol. *Ep*. II, II, 11).

Výzor *triclinií*

Začínajúc od podláh, Vitruvius odporúča len nanajvýš nenákladnú a účelnú úpravu podľa spôsobu, ktorý sa používa v gréckych zimných jedálňach (Vitr. *De Arch*. VII, IV, 4). *„Úprava podlahy jedálne prebiehala tak, že zem sa odkopala asi do hĺbky dvoch stôp (0,592 m) pod úroveň jedálne a po udupaní pôdy sa položila podlahová zmes alebo dlažba z pálených tehál so spádom umožňujúcim odtok do struhy. Na to sa potom nasypalo a dobre udupalo drevené uhlie a položila sa vrstva malty, namiešaná z hrubého piesku, vápna a jemného*



Obr. č. 1 Plán vily Plínia Mladšieho v Laurente.

popola v hrúbke ½ stopy (0,148 m). Keď sa horná plocha podľa pravítka a vodováhy brúsením vyhladila, získala vzhľad čiernej (mramorovej) dlažby. To znamenalo, že to čo sa pri hostinách vylialo z čiaš alebo sa odpľulo pri ochutnávaní vína, dopadlo na zem a zároveň hneď schlo, vďaka čomu sa prítomná obsluha na takejto dlažbe nenachladila, ani keď obsluhovala bosá" (Vitr. *De Arch.* VII, IV, 5).

Dôležitým aspektom toho, ako mali *tricliniá* vyzerať, bolo aj zabezpečenie dostatočného prirodzeného osvetlenia. Jedálne spolu s ostatnými obytnými priestormi, ale tiež chodbami, výstupmi a schodiskami, potrebovali veľmi veľa svetla. V mestách mohli prekážku prúdenia svetla tvoriť spoločné steny, alebo príliš stiesnený priestor. Na to, či sa takéto prekážky skutočne mohli v danom dome vyskytnúť, bolo treba spraviť skúšku: „*Na strane, z ktorej malo prichádzať svetlo sa viedla priamka k vrcholu steny, ktorá sa zdala prekážajúca, až k miestu, kam sa malo osvetlenie zaviesť. Ak pri pohľade po tejto priamke bolo možné zahliadnuť značnú časť čistého neba, znamenalo to, že na onom miestne nebude prístup svetla rušený. Ak však okenným otvorom stáli v ceste trámy alebo vyššie poschodia, mali byť otvory otvorené zhora a svetlo zavedené takto. Vo všeobecnosti bolo treba postupovať tak, že sa ponechávali miesta pre okná na tých stranách, kde bolo vidieť nebo, v tom prípade boli totiž budovy dobre osvetlené*" (Vitr. *De Arch*. VI, VI, 6-7).

Nevyhnutnou súčasťou všeobecného vzhľadu *triclinií* boli okná a dvere. Podľa informácií u Plínia Mladšieho, tieto miestnosti mali posuvné dvere a veľké okná, ktoré mohli byť v niektorých prípadoch tak veľké ako samotné dvere (Plin. *Ep.* II, XVII, 13; Plin. *Ep.* V, VI, 29). Varro dokonca spomína rozličné vybavenie dverí a okien pre zimné a letné *tricliniá* (Varro, *Ling.* VIII, XIV, 29). Je zjavné, že obe tieto súčasti *triclinia* – posuvné dvere aj veľké okná - mali za úlohu poskytnúť hosťom zúčastňujúcim sa hostiny príjemný výhľad. Mohlo ísť o výhľad na more, pokiaľ sa dom nachádzal v jeho blízkosti, ale tiež okolitú krajinu - napríklad jazero (Sid. Apol., *Ep.* II, II, 11), alebo na súkromný pozemok patriaci k domu, ktorým sa chcel jeho majiteľ pochváliť. Plínius Mladší napríklad opisuje ako jedáleň v jeho vile v Laurente mala veľké okná, ktoré z troch strán miestnosti ponúkali výhľad akoby na tri moria, zatiaľ čo zo zadnej strany sa dalo cez vnútorný dvor, nádvorie a halu dovidieť až na lesy a vzdialené kopce (Plin. *Ep.* II, XVII, 13).

V prípade jeho vily v Tuscule bolo z dverí jedného z *triclinií* vidieť „*koniec terasy s lúkou a veľkou časťou krajiny za ňou, zatiaľ čo výhľad z okien na jednej strane zaberal jednu stranu terasy a tú časť vily, ktorá vyčnievala a na druhej strane háj*" (Plin. *Ep.* V, VI, 19). Druhá jedáleň zase cez *cryptoporticus* ponúkala výhľad na vinohrady a vďaka jeho pozícii do neho prúdil osviežujúci vánok z Apenín. Na tej strane miestnosti, kde neboli žiadne okná, sa nachádzalo súkromné točité schodisko, po ktorom sluhovia vynášali jedlo (Plin. *Ep.* VI, 29).

Ďalšou informáciou o vzhľade jedální, ktorú nám antické pramene poskytujú, je existencia pódia, ktoré sa mohlo nachádzať v týchto miestnostiach. Podľa textu Sidonia Apollinara, na pódiu v *tricliniu*, ktoré opisuje, bol umiestnený nábytok a vychádzalo sa naň postupne, nie prudkými alebo úzkymi schodmi (Sid. Apol. *Ep.* II, II, 11).

Zariadenie a dekorácia *triclinií*

Výraz *triclinium* pochádza z gréckeho slova τρίκλινος – tri ležadlá (κλίναι). Ten popisuje obvyklý počet jedálenských ležadiel na večeri. Rimania si prispôsobili na ležanie pri stole väčšie ležadlo v podobe pohovky (*lectus tricliniaris*), na ktoré sa zmestili až traja ľudia (*Foss 1994*, 91).

Ležadlá tvorili najdôležitejšie zariadenie týchto miestností, keďže slúžili ako miesto, kde hostia počas hostiny ležali a zároveň stolovali. Boli usporiadané do tvaru podkovy okolo centrálneho nízkeho stolčeka, kde bola umiestnená večera (obr. 2) (*Foss 1994*, 91). Ich počet je jasne definovaný na nápise pochádzajúcom z Pompejí, ktorý slúžil na propagáciu Hospitia P. Sittia (nápis - *Foss 1994*, 91; *Osetta*, 3; jeho preklad – *Foss 1994*, 91):

HOSPITIVM·HIC·LOCATVR
TRICLINIVM·CVM·TRIBVS·LECTIS
ET·COMM(ODIS)

„Toto *hospitium* je k dispozícii na prenájom: jedáleň s tromi ležadlami a ďalšími vymoženosťami."

Tieto ležadlá ako súčasť zariadenia *triclinií* potvrdzuje aj Varro (Varro *Ling.* VIII, XIV, 32; IX, IV, 9) a Sidonius Apollinaris (Sid. Apol. *Ep.* II, II, 11). Varro tiež spomína, že boli práve tri (Varro, *Ling.* IX, IV, 9).

Vo všeobecnosti sa nám od antických autorov o ďalšom zariadení *triclinií* veľa informácii nezachovalo. Tie poznatky, ktoré k dispozícii máme, predstavujú skôr jednoduché zmienky o tej, či onej konkrétnej jedálni, prípadne o kuse nábytku

použitým na jej zariadenie. Sidonius Apollinaris opisuje ako súčasť vybavenia svojho *triclinia* aj lesklý príborník, a tiež vyššie spomínané vyvýšené pódium. Na ňom sa mal tento príborník spoločne s ležadlami nachádzať (Sid. Apol. *Ep.* II, II, 11). Varro píše, že nábytok v dome mohol byť zdobený rôznou figurálnou výzdobou zo slonoviny alebo iných materiálov (Varro, *Ling.* VIII, XIV, 32) a dá sa usudzovať, že takto luxusne zdobený nábytok sa v prípade majetnejších majiteľov nachádzal aj práve v jedálňach.

V rečiach proti Gaiovi Verrovi je zase opísané zariadenie skutočne luxusného *triclinia*. Cicero vo svojej druhej reči vykresľuje ako tento niekdajší správca Sicílie pozval k sebe na večeru bohatého kráľa zo Sýrie, ktorý v tom čase Sicíliu navštívil. Verres preto veľkolepo vyzdobil svoju jedáleň: *„Hojne ozdobil ležadlá, ako dekoráciu vyložil krásne strieborné nádoby, ktorých mal veľké množstvo, pretože ešte neboli dokončené tie zo zlata. Keď zase na oplátku kráľ pozval Verra na večeru k sebe, vystavil všetky svoje poklady – veľa striebra, mnoho pohárov zo zlata, ktoré, ako bolo zvykom predovšetkým u kráľov v Sýrii, boli celé posiate nádhernými klenotmi. Bola tam aj nádoba na víno, či naberačka vyhĺbená z jedného jediného veľkého drahého kameňa so zlatou rukoväťou“* (Cic. *Ver*. II, IV, 62). Podľa tohto opisu sa dá vidieť, že v prípade naozaj výnimočných príležitostí, sa mohli jedálne, aspoň u bohatých majiteľov, dekorovať aj takýmto prepychovým spôsobom, ktorý mal poukázať práve na majetok ich majiteľa.

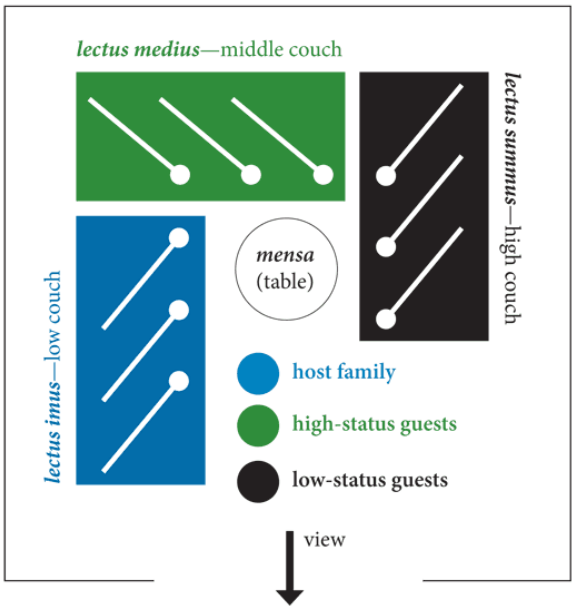
Ďalší, menej bežne používaný spôsob dekorácie *triclinií*, mal mať v obľube cisár Elagabalus. Ten údajne zvykol rozsypať ruže a rôzne druhy kvetov, ako ľalie, fialky, hyacinty a narcisy cez svoje jedálne, pohovky a portiká, a potom sa v nich prechádzal (SHA *Elag.* XIX, 7).

Výzdoba *triclinia*

Výzdoba *triclinia*, podobne ako jeho zariadenie alebo orientácia, zohrávala dôležitú úlohu: *„Samotné steny po prevedení ich omietkových prác majú mať výzdobu im vlastnú so zreteľom na ladnosť, aby mali dôstojnú formu, vhodnú z hľadiska priestorového a neodporujúcu rôznym spôsobom svojmu určeniu“* (Vitr. *De Arch*. VII, IV, 4). Takáto dekorácia v prípade jedální znamenala, že tie zimné nemali mať komplikovanú výzdobu, ani maľbu na veľkých plochách či výzdobu v plastickom pojatí na korunných rímsach stropného zaklenutia. V týchto miestach ju poškodzoval dym z ohňa a početných svetiel, ktoré miestnosť osvetľovali. Naopak, za vhodný spôsob považuje nad pódium umiestniť a vyleštiť pole čiernej farby, prekladané medziplochami okrovej alebo rumelkovej farby a stropné zaklenutie dohladka vyleštiť (Vitr. *De Arch*. VII, IV, 4).

V ostatných miestnostiach, teda v jarných, jesenných a letných jedálňach, bývala v starších obdobiach častá výzdoba, kde sa zobrazovali reálne alebo domnelé objekty – ľudia, budovy, lode a iné, ktorých výzor slúžil ako predloha. To Vitruvius udáva ako dôvod, prečo tí, ktorí začali svoje príbytky zdobiť omietkou, najskôr napodobňovali pestrosť a skladbu mramorových obkladových dosiek (tzv. 1. pompejský štýl), neskôr pestré rozvrhnutie korunných ríms a striedajúcich sa okrových medzipolí (Vitr. *De Arch*. VII, V, 5).

„Ešte neskôr sa vo výzdobe pristúpilo k napodobňovaniu tvarov budov, pričom v rozľahlých miestnostiach (vrátane triclinií), sa vzhľadom na veľký rozsah ich stien, maľovali priečelia do podoby javiskovej steny (scaenae frons)“. Miestnosti sa ďalej zdobili maľbami s krajinkami reprodukujúcimi podoby skutočných miest – prístavy, predhoria, pobrežia, rieky, pramene, morské úžiny, svätyne, háje, hory, stáda dobytka aj pastierov (tzv. 2. pompejský štýl). *„V niektorých miestnostiach mohli byť aj obrazy veľkých skupín a podoby bohov či kompozície mytologických výjavov, rovnako aj trójske boje alebo Odyseovo blúdenie a ďalšie námety vytvorené podľa prírody“* (Vitr. *De Arch.* VII, V, 2).Vitruvius takisto opisuje, ako tieto realistické predlohy skazená móda v jeho dobe odmieta: *„Na omietkach sa maľujú skôr neprirodzené kreácie, než verné obrazy konkrétnych premetov – namiesto stĺpov sa maľuje vrúbkovaná trstina s pokrútenými listami a závitkami namiesto štítov, kandelábre podpierajúce čosi ako malé chrámy, stonky s polosoškami jednak s ľudskými, jednak zvieracími hlavami“* (Vitr. *De Arch* VII, V, 3). Hovorí sa tu o tzv. 3. pompejskom štýle, ktorý prevládal od konca 1. st. pred Kr. približne do polovice 1. st. po Kr., teda začal byť populárny práve v čase, kedy Vitruvius napísal svoje dielo. Na základe jeho komentárov sa zdá jednoznačné, že ho tento architekt vnímal do značnej miery ako úpadok nástenného maliarstva. V kritike malieb svojej doby opisuje, ako sa bežnými farbami na maľovanie stien stali rumelková, ktorá sa, oproti predchádzajúcim obdobiam, používa na maľbu celej steny, ďalej horská zelená, purpurová červená a arménska modrá (Vitr. *De Arch* VII, V, 8).



Obr. č. 2 Plán rímskeho *triclinia*.

O bielej farbe hovorí, že hoci disponuje nádherne žiarivým jasom, zachytáva dym, a to nielen ten pochádzajúci priamo z miestnosti, kde sa biela štuková výzdoba nachádza, ale aj odinakiaľ (Vitr. *De Arch.* VII, III, 4). Dá sa preto usudzovať, že biela farba – a svetlejšie farby vo všeobecnosti - sa hodila viac do letných *triclinií*, keďže tu nebolo potrebné ohnisko, ani také veľké množstvo lámp, a teda sa tu nevytváralo také veľké množstvo dymu.

Na záver, postupujúc k najvyšším častiam stien, ktoré sa zdobili, rímsy by v miestnostiach, kde sa malo umiestniť ohnisko alebo mnoho svetiel, ako sú práve zimné *tricliniá*, mali byť hladké aby sa dali ľahšie očistiť. Naopak v letných miestnostiach, vrátane jedální, kde bolo len málo dymu a kde nemohli škodiť ani sadze, mohli byť umiestnené aj plasticky zdobené rímsy (Vitr. *De Arch.* VII, III, 4).

Netypické *tricliniá*

Antické pramene poskytujú aj niekoľko opisov či zmienok o *tricliniách*, ktoré sa, či už svojím zariadením, alebo celkovým vzhľadom, vymykali bežným jedálňam, ktoré sú popísané vyššie. Do veľkej miery bola táto odlišnosť zapríčinená extravaganciou ich majiteľov.

Prvým takýmto nezvyčajným *tricliniom* bolo to, ktoré patrilo Luciovi Liciniovi Lucullovi a bolo súčasťou jeho vily neďaleko Tuscula. *„Pod tou istou strechou mal voliéru a jedáleň, takže mohol luxusne stolovať a zároveň vidieť, ako niektoré vtáky už ležia uvarené v jedle a iné ako poletujú okolo okien ich väzenia. Zistil však, že takáto jedáleň je nepoužiteľná – potešenie z pozorovania vtákov poletujúcich okolo okien miestnosti nedokázalo vyvážiť nepríjemnosť zápachu, ktorý sa v miestnosti z vtákov šíril“* (Varro *Rust.* III, IV, 3).

Ďalším príkladom nie celkom obyčajnej jedálne a celkového spôsobu stolovania je večera u Trimalchia v novele Satyricon. Trimalchios bol bohatý prepustenec, ktorý svojich hostí zabával poriadnou dávkou extravagancie, a tomu zodpovedal aj priestor, kde sa ním organizované hostiny odohrávali. Pred vstupe do *triclinia* sedel sluha a pripravoval účty[1]. Vstupná stena jedálne bola ozdobená tyčami a sekerami pripevnenými na verajach dverí jedálne, pričom jedna ich časť bola zakončená akousi lodnou skobou s nápisom, ktorý hlásal: *„Darované sluhom Cinnamom Caiovi Pompeiovi Trimalchiovi, kňazovi kolégia augustalov.“* Pod týmto nápisom visela zo stropu dvojitá lampa a na verajach boli pripevnené dva kalendáre - jeden s týmto záznamom: *„Náš pán C. ide na večeru 30. a 31. decembra,“* druhý obsahoval maľbu s mesiacom a podobami siedmich hviezd. Šťastné a nešťastné dni boli tiež označené výraznými gombíkmi (Pet. *Sat.* XXX, 1-5).

Počas večere sa v istom momente ozval hluk zo stropu a celá jedáleň sa otriasla. *„Celý strop triclinia sa rozdelil a obrovská obruč, očividne pochádzajúca z veľkého suda, sa spustila dole. Všade okolo nej boli rozvešané zlaté korunky a alabastrové nádoby s parfumami.“* Hostia boli požiadaní, aby si vzali tieto darčeky (Pet. *Sat.* LX, 1).

Posledný príklad súvisí s cisárom Caligulom. Počas jeho návšteve na panstve vo Velletri na neho zapôsobila podlaha vytvorená z jediného platanu a pohovky voľne položené na trámoch pozostávajúcich z konárov stromu. Rozhodol sa preto usporiadať na tomto strome banket – vznikla tu tak jedáleň dostatočne veľká na to, aby pojala pätnásť hostí a služobníctvo. Cisár túto jedáleň nazval svojim „hniezdom“ (Plin. *HN* XII, V, 3).

Záver

Počet dochovaných antických autorov venujúcich sa tematike, ktorou sa zaoberá aj tento článok, a teda rímskych *triclinií*, nie je práve vysoký. Napriek tomu poskytujú dostatočné množstvo informácii na vytvorenie si obrazu o týchto miestnostiach.

Tricliniá patrili k najväčším miestnostiam v dome a dôležitú úlohu pri ich plánovaní zohrávala ich orientácia podľa svetových strán, ktorá mala

[1] Lat. *Nos iam ad triclinium perveneramus, in cuius parte prima procurator rationes accipiebat..*

slúžiť na optimálne využitie slnečného svetla a klimatických podmienok typických pre jednotlivé ročné obdobia. Na jej základe sa rozlišovalo medzi letnými, zimnými, jarnými a jesennými *tricliniami*, podľa toho, v ktorom ročnom období mali byť najviac využívané. Podľa spomínaných antických dokladov nešlo len o teoretické odporučenia, ale o rady, ktoré sa bežne v praxi využívali.

K *tricliniám* neodmysliteľne patrili dvere a najmä okná poskytujúce príjemný výhľad pre hodujúcich, kvôli čomu sa častokrát jednalo o posuvné zariadenia. Takéto *tricliniá* sa spomínajú u antických autorov hneď niekoľkokrát. Dôležitou súčasťou jedální bola ich bohatá výzdoba, predovšetkým v priestore stien. Výzdoba mala byť tiež správne prispôsobená funkcii miestnosti, rovnako ako aj tomu, či sa jednalo o *triclinium* zimné alebo letné.

Na záver sa nám dochovalo aj niekoľko zmienok o *tricliniách*, ktoré sa bezpochyby svojím vzhľadom líšili od tých bežných. Spomínajú sa predovšetkým v spojení s fiktívnou hostinou v diele *Satyricon* a s postavami Lucia Licinia Luculla a cisára Caligulu, teda dvoch mužov, ktorí boli už vo svojej dobe považovaní za výstredných, hoci každý iným spôsobom.

V antických prameňoch je skutočne možné nájsť zaujímavé informácie dokresľujúce obraz o týchto miestnostiach. Ten vytvára archeológia na základe doposiaľ získaných hmotných dokladov.

Zdroje

Primárna literatúra:

Cic. *Ver.* M. T. Cicero. *In Verrem*. Preklad: Ch. D. Yonge, London, 1903, [online], Dostupné online [15. 03. 2023], <https://topostext.org/work/131>.

Col. *Rust.* Columella. *De Re Rustica*. Preklad: H. B. Ash, London, 1941, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <https://topostext.org/work/799>.

Pet. *Sat*. Petronius. *Satyricon*. Preklad: M. Heseltine/ W. Heinemann, London, 1913, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <https://topostext.org/work/678>.

Plin. *HN* Plínius Starší. *Historia Naturalis 12-37*. Preklad: T. Riley/J. Bostock, London, 1855, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <https://topostext.org/work/153>.

Plin. *Ep*. Plínius Mladší. *Epistulae*. Preklad: J. B. Firth, London, 1910, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <https://topostext.org/work/198>.

SHA *Elag*. Scriptores Historiae Augustae: *Elagabalus*. Preklad: D. Magie, London, 1921, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <LacusCurtius • The Historia Augusta (uchicago.edu)>.

Sid. Apol. *Ep*. Sidonius Apollinaris. *Epistulae*. Preklad: O. M. Dalton, Oxford, 1915, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <https://topostext.org/work/730>.

Varro *Rust*. M. T. Varro. *De Re Rustica*. Preklad: W. D. Hooper/H. B. Ash, London, 1934, [online], Dostupné online [15. 03. 2023]: <LacusCurtius • Varro - De Re Rustica (uchicago.edu)>.

Varro *Ling.* M. T. Varro. *De Lingua Latina*. Vol I. Preklad: R. G. Kent, London, 1938.

Vitr. *De Arch*. M. Vitruvius Pollio. *Deset knih o architektuře (De architecture libri decem)*. Preklad: Alois Otoupalík, Antická knihovna 42, Praha, 2009.

Sekundárna literatúra

Foss 1994 P. W. Foss. *Kitchens and Dining Rooms at Pompeii: The Spatial and Social Relationship of Cooking to Eating in the Roman Household*. Vol. 1 The Text. Ann Arbor, 1994.

Osetta C. Osetta. *The Roman Triclinium: An Overview on the Texts and Archaeological Evidence*. nepublikovaný rukopis textu, University of Leicester. School of Archaeology and Ancient History. Leicester, nedatované. Dostupné online: <https://www.academia.edu/31022291/Private_toilets_in_Roman_Italy_an_overview>, [4.11.2023].

Obrazová príloha:

Obr. 1: Plán vily Plínia Mladšieho v Laurente (Zdroj: <http://thetextualmechanic.blogspot.com/2012/02/bustle-of-ancient-city.html>, Dostupné online [4.11.2023]).

Obr. 2: Plán rímskeho *triclinia* (Zdroj: <https://blogs.getty.edu/iris/reclining-and-dining-and-drinking-in-ancient-rome/>, Dostupné online [4.11.2023]).

Hnuteľné vybavenie triclinia

DOMINIK ANDREJ

Príspevok sa zaoberá problematikou hnuteľného vybavenia rímskej hodovacej miestnosti. Súčasťou príspevku je preto analýza a vyhodnotenie antického nábytku, ako sú ležadlá a servírovacie stolčeky, vrátane luxusných servírovacích súprav a osvetľovacích zariadení. Autor v hlavných rysoch charakterizuje materiál, rozmery, použité výzdobné prvky a umiestenie každej z uvedených kategórií. Obzvlášť veľká pozornosť je venovaná dobre a kompletne zachovaným exemplárom, najmä z Pompejí a Herculanea.

Kľúčové slová: ležadlá, servírovací stolček, servírovacia súprava, osvetľovacie zariadenia, interiér hodovacej miestnosti

Úvod

Rímske *triclinia*, teda miestnosti určené na hodovanie, sú všeobecne známe najmä pre svoje bohaté freskové dekorácie. Rovnako luxusné a zároveň veľmi dôležité bolo aj ich hnuteľné vybavenie. To umožňovalo hosťom užívať si hostiny v obklopení prepychu a pohodlia. Každá takáto miestnosť preto obsahovala ležadlá, servírovací stolček, servírovacie súpravy na jedenie a pitie a v neposlednom rade aj osvetľovacie zariadenia. V predloženom príspevku sa budeme venovať týmto štyrom typom hnuteľného vybavenia. Opíšeme vzhľad, rozmery, materiál, dekorácie, účel a niektoré zachované exempláre.

Dejiny bádania

Pri analýze hnuteľného vybavenia rímskych miestností určených na hodovanie je možné vychádzať z viacerých typov publikácií. Niektoré na danú tému nahliadajú len okrajovo, iné sa na nálezy pozerajú všeobecne či obšírne a ďalšie sa hnuteľnému vybaveniu venujú precízne a do detailov.

Z kategórie viac všeobecných diel je vhodné spomenúť aspoň niekoľko z nich. Napríklad autorku J. Berryovú, ktorá vo svojej populárno-vedeckej knihe sprevádza čitateľa Pompejami. Občas sa preto zameria aj na rôzne druhy nálezov objavené práve v hodovacích miestnostiach (*Berry 2007*, 160-161, 183, 185, 240). Podobne ladená je aj ďalšia vedecko-populárna publikácia, tentoraz z pera P. Wilkinsona, v ktorej sa okrajovo spomína aj nami rozoberané vybavenie (*Wilkinson 2017*, 73, 81). Oveľa viac informácií o danej problematike sa čitateľ môže dozvedieť v knihe od M. A. Andersona. Zmienený autor sa pri riešení otázky architektúry a interiéru rímskych víl nezabúda pozrieť aj na vybrané hnuteľné artefakty z hodovacích miestností (*Anderson 2023*, 75, 100, 153, 194, 197).

Bližšie zameranie sa na problematiku antického nábytku však odhalí aj určité nedostatky jeho skúmania. Najmä nálezy dreveného nábytku v minulosti neboli bádateľmi rímskych víl dostatočne oceňované, a preto im nebola venovaná adekvátna pozornosť. Vplýval na to najmä fakt, že nájdenie a uchovanie artefaktov z organických materiálov bolo ešte do minulého storočia vcelku náročné. Napriek tomu viaceré zmienky o rímskom nábytku nájdeme už na začiatku dvadsiateho storočia. Bádatelia A. Koeppen a C. Breuer vo svojej práci dospeli k záveru, že Rimania tvary a funkčnosť nábytku prevzali od Grékov len s malými úpravami, čím bolo ich vzájomne rozlišovanie náročné (*Koeppen/Breuer 1904*, 214). S týmto názorom však nesúhlasila G. M. A. Richterová (*Richter 1926*, 117). Tá prehľadne zosumarizovala tému o antickom nábytku a o štyri dekády neskôr sa rovnakej problematike venovala detailnejšie, všímajúc a popisujúc najmä rôzne tvary a typy (*Richter 1966*, 97-130).

Pri prácach s viac špecifickým zameraním je potrebné spomenúť najmä P. Soprana. Ide o talianskeho bádateľa, ktorý sa zaoberal najmä nábytkom v hodovacích miestnostiach z Pompejí (*Soprano 1950*). V neposlednom rade nesmieme zabudnúť ani na S. T. A. M Molsa a jeho precíznu prácu o nábytku z Herculanea (*Mols 1999*) či na podobne zameranú krátku publikáciu z roku 2008 (*Mols 2008*).

Problematika hnuteľného vybavenia rímskych hodovacích miestností ale nezahŕňa len nábytok. Značnú časť nálezov tvoria aj celé sety bronzového či strieborného stolovacieho vybavenia, ako taniere, poháre alebo džbány.

Obr. č. 1 Rekonštrukcia rozmiestenia ležadiel a stolčeka.

Obr. č. 2 Štvorcové emblemum na podlahe hodovacej miestnosti.

Obr. č. 3 Hostia v poloľahu na ležadlách.

Veľké množstvo informácií súvisiacich s touto témou je možné nájsť v publikácii o kuchyniach a miestnostiach určených na hodovanie od P.W. Fossa. Jeho dielo obsahuje celé sety detailne spracovaného stolovacieho vybavenia (*Foss 1994*). Podobné zameranie mala aj dizertačná práca B. Siggesa, ktorá obsahuje opis konkrétnych nálezov z vybraných víl v Pompejach (*Sigges 2002*). Bádateľka P.M. Allisonová stojí za viacerými publikáciami zaoberajúcimi sa nálezmi v rímskych vilách, pričom z jej tvorby je dobré spomenúť napríklad pomerne podrobnú analýzu materiálnej kultúry v Pompejach (*Allison 2004*) či tretiu časť viacdielnej publikácie o Menandrovej insule (*The Insula of the Menander at Pompeii*), kde detailne zoraďuje, predstavuje a popisuje množstvo nálezov z Pompejí (*Allison 2006*). V poradí štvrtú časť tejto publikácie napísal K.S. Painter. Bola zameraná na oveľa užšiu skupinu nálezov – na takzvaný strieborný poklad nájdený v Dome Menandra (*Casa del Menandro*) v Pompejach. Autor v nej dôkladne analyzuje všetky artefakty z tohto depotu, vrátane veľkého množstva strieborného stolovacieho vybavenia (*Painter 2001).*

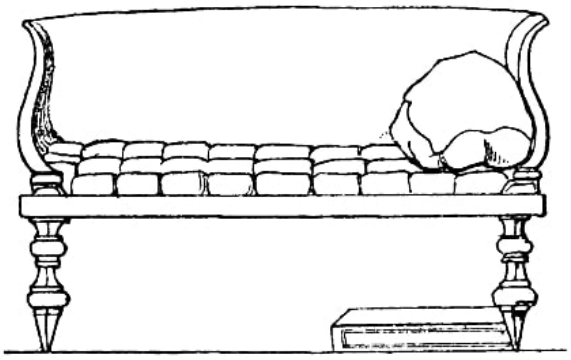
Vďaka mnohým bádateľom a ich precíznemu spracovaniu nálezov z interiérov rímskych víl je tak dnes možné relatívne dobre zrekonštruovať hnuteľné vybavenie týchto luxusných miestností. Výsledkom je tak oveľa detailnejší pohľad do života starovekých Rimanov a ich hodovania.

Ležadlá

Výraz *triclinium* je termín latinského pôvodu. Používal sa na označenie miestnosti určenej na hodovanie a v doslovnom preklade znamená: „*tri ležadlá*“, nakoľko tento druh nábytku predstavoval najpodstatnejšiu výbavu miestnosti (*Richter 1966*, 73). V latinských dobových prameňoch sa zaužívalo ich označenie *lectus tricliniaris* pre nominatív singuláru (*Mols 1999*, 42). Pre lepšiu čitateľnosť a koherentnosť textu v nasledujúcej časti príspevku budeme používať ich zjednodušený slovenský ekvivalent „ležadlá“. Ako už samotný názov miestnosti napovedá, optimálny počet tohto druhu nábytku boli tri. Zvyčajne sa umiestňovali do tvaru gréckeho písmena „π“ s nízkym servírovacím stolčekom v strede (Obr. 1). Každé ležadlo malo aj svoje pomenovanie podľa toho, kde sa nachádzalo. Ležadlo na ľavej strane miestnosti (z pohľadu vchodu) bolo *lectus imus*, ležadlo v strede *lectus medius* a ležadlo na pravej strane *lectus summus* (*Mols 2008*, 155, 157). Ich počet ale nebol vždy striktne daný, pretože poznáme aj typ miestnosti s dvomi ležadlami, spojenými do pravého uhla,

Obr. č. 4 Fulcrum s bronzovým zdobením.

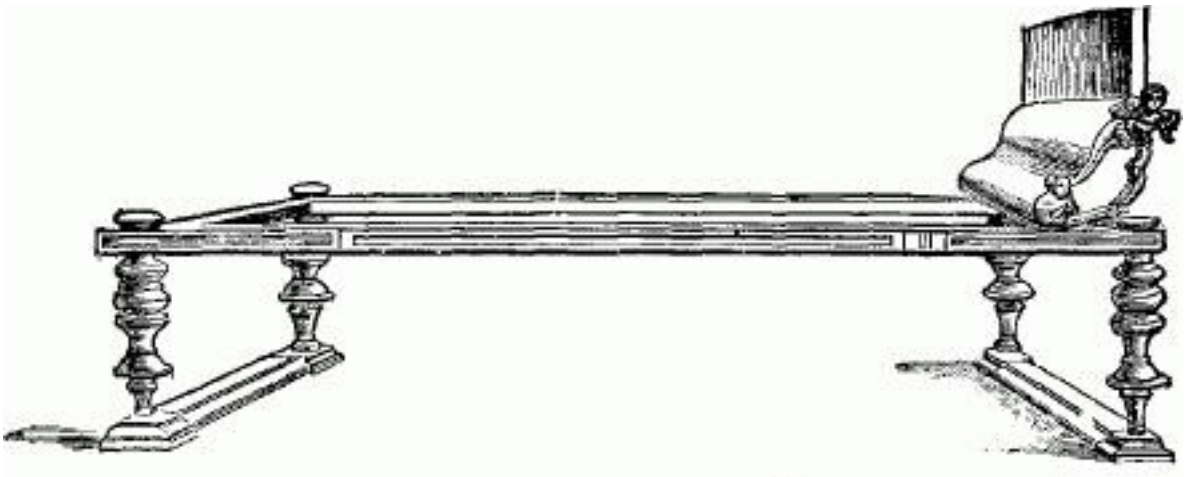
Obr. č. 5 Detailný pohľad na zdobenie opierky.



Obr. č. 6 Ležadlo s opierkami v tvare vysokých dosák

nazývaný *biclinium* (*Mols 1999*, 42). Každý *lectus tricliniaris* bol dostatočne veľký na usadenie troch ľudí, takže úplné *triclinium* bolo určené pre deviatich hostí, nepočítajúc služobníctvo či hudobníkov (*Richter 1966*, 73-74). Nábytok typický pre hodovacie miestnosti bol v prevažnej miere hnuteľný, a preto ho bolo možné podľa potreby premiestňovať do iných častí interiéru či dokonca exteriéru vily. To bádateľom mnohokrát komplikuje snahu identifikovať účel jednotlivých miestností v rímskych vilách. Výnimku tvorí zopár objavov murovaných ležadiel z Pompejí (*Dunbabin 1996*, 67), a to konkrétne v Dome moralistu (*Casa del Moralista*) a v Dome s kryptoportikom (*Casa del Criptoportico*), ktoré boli umiestené v záhradách víl (*Dunbabin 2010*, 38). Vo viacerých prípadoch je možné *triclinium* určiť podľa dekorácie podlahy, ktorá indikuje miesto, kde sa nachádzali tri ležadlá (*Dunbabin 1996*, 67-68). Časť podlahy, na ktorú bol nábytok umiestnený bola zvyčajne zdobená len veľmi jednoduchými dekoráciami, keďže ich nebolo vidieť (Obr. 2). Naopak stolček v strede miestnosti stál na bohato zdobenej štvorcovej mozaike zvanej *emblemum* (*Mols 2008*, 156). Dobrým indikátorom sú v niektorých vilách aj výklenky v stenách miestností, ktoré mali zabezpečiť viac priestoru pre *lecti tricliniares* (*Mols* 1999, 125). Priemerná veľkosť takýchto ležadiel bola 240x120 cm (*Mols 2008*, 155), a to z toho dôvodu, že všeobecne rozšírenou praktikou Rimanov bolo hodovať v poloľahu (Obr. 3). Tento zvyk má svoj pôvod na Blízkom východe, odkiaľ ho prebrali Gréci počas orientalizujúceho obdobia (*Mols 1999*, 127) a následne sa skrz Etruskov dostal k Rimanom, ktorí si na túto praktiku prispôsobili aj nábytok (*Foss 1994*, 120). Z tohto dôvodu bol najväčšou časťou ležadla obdĺžnikový rám. Ten pozostával zo štyroch drevených hranolov spojených v rohoch pomocou čapových spojov. Výplň rámu tvorili pravidelne sa križujúce dosky, ktorých úlohou bolo držať matrace. Skromnejší variant výplne tvorili prekrižované kusy kože či látky. Pre lepšiu stabilitu boli rohy zosilnené pomocou bronzových konzol, pričom ich viditeľná časť zvykla byť zdobená rytými geometrickými či florálnymi motívmi. Vo viac prepracovaných verziách je zdobenie doplnené aj inými kovmi ako meď či striebro, čo je typické práve pre luxusné *lecti tricliniares*. Pre svoju umeleckú hodnotu je výnimočný nález zlato-strieborných konzol s palmetami z Domu s mozaikovým átriom (*Casa dell'Atrio a Mosaico*) v Herculaneu (*Mols 1999*, 36, 66, 102, 104).

Ležadlá mali pre väčší komfort ležiacich hostí bohato vyšívané vankúše, opreté o rôzne typy opierok. (*Richter 1966*, 73). Tie môžeme podľa tvaru rozdeliť do niekoľkých kategórií. Prvý typ disponoval drevenou opierkou nazývanou *fulcrum*, ktorá bola zahnutá do tvaru písmena „S" a pripevnená len na jednom konci ležadla (Obr. 4). Často bola dekorovaná bronzom, ktorý je vo väčšine prípadov jedinou dochovanou časťou pôvodnej opierky. Bližší pohľad na túto dekoráciu nám odhalí, že pozostávala z troch



Obr. č. 7 Pohľad na rám, opierku a nohy ležadla.

častí. Z horného a dolného tonda[1] a zahnutého plátu, ktorý ich spájal (Obr. 5). V jednoduchších prípadoch boli tondá zdobené len rozetami v nízkom reliéfe. Luxusnejšie exempláre obsahovali busty zvieracích hláv a mytologické postavy spojené s Bakchom. V dolnom tonde bývali zobrazovaní bohovia. Okrem boha vína sa často vyskytoval aj Silenus, zriedkavejšie už Kupid či Diana. Horné tondo zasa zdobili hlavy zvierat, ako osol, kačka, kôň, pes, lev či dokonca panter alebo slon. Bronzový plát, ktorý ich spájal bol taktiež dekorovaný rytinami zobrazujúcimi mytologické scény či rôzne florálne/ geometrické motívy. Stredné ležadlo nazývané *lectus medius* takúto zahnutú opierku zväčša nemalo, keďže bolo z oboch strán ohraničené bočnými ležadlami. To priviedlo niektorých bádateľov k názoru, že *fulcrum* neslúžilo ako opierka pre ľudí, ale ako bariéra brániaca luxusným vankúšom zošmykávať sa na zem. Z Herculanea môžeme spomenúť aspoň niektoré zachované bronzové busty z týchto opierok. Tri exempláre zachytávajúce Minervu, okrídleného satyra a okrídleného Attisa boli nájdené počas odkrývania rímskej cesty *Decumanus Maximus*. Ďalším skvelým príkladom z tejto lokality je nález bronzovej hlavy koňa z Inzuly V. U Rimanov bolo používanie týchto opierok bežné od helenizmu do približne 1. st. po Kr., kedy ich nahradili ležadlá s veľkou opierkou v podobe vysokých dosák (lat. *pluetus*) na dvoch až troch stranách ležadla, slúžiacich na ochranu pred chladom (Obr. 6). Rovnako ako v predošlom type, aj o tieto opierky si hostia opierali vankúše, aby bolo ich hodovanie pohodlnejšie. Vďaka tomu, že proces nahrádzania prvého typu za druhý prebiehal práve v 1.st. po Kr., poznáme z Pompejí a Herculanea oba konštrukčné varianty. V niektorých prípadoch, ako napríklad ležadlo z Domu s karbonizovaným nábytkom (*Casa del Mobilio Carbonizzato*) či z Východnej inzuly II (*Insula Orientalis II*) je možné identifikovať aj kombinovaný typ opierky, ktorú tvoria zahnuté dosky. Tretí typ ležadiel sa rozšíril v 3.st po Kr. Takzvaná *sigma* mala tvar polmesiaca a kapacitu šesť až osem ľudí. V tomto príspevku sa však venujeme najmä prvým dvom typom (*Mols 1999*, 35-36, 38-40, 101-103, 126-127).

Okrem konzol a zdobenia opierok sa často zachovávajú aj nohy ležadiel. Tie mali prevažne rovnakú formu, odlišujúc sa jedine veľkosťou či detailmi zdobenia. V spodnej časti nohy sa nachádzala podstava, ktorá zabezpečovala väčšiu stabilitu. Jadro samotnej nohy tvorila železná tyč, ktorá držala celú váhu ležadla. Na železné jadro boli následne navlečené drevené, sústružené, výrazne profilované prstencové násady rôznych priemerov, ktoré boli na povrchu zdobené zväčša bronzovými kovaniami (Obr. 7). Takáto noha sa nakoniec vložila do bronzovej podstavy štvorcového či obdĺžnikového tvaru, zdobenej prevažne florálnymi motívmi. Podobné nohy poznali už Gréci v 3.st pred Kr. Vďaka perzskému vplyvu ich ozdobovali bronzom, čo následne prebrali aj Rimania. Práve prázdny bronzový plát kruhového tvaru, ktorý kedysi obkolesoval dnes už nezachované drevené prstencové násady, je najčastejšie dochovaná časť pôvodnej konštrukcie nohy. Medzi viac výnimočné objavy patria napríklad nohy z Domu s kostrou (*Casa dello*

[1] tondo - okrúhla maľba alebo reliéf (*Collins English Dictionary*) - v tomto prípade ide o reliéf.

Scheletro) v Herculaneu, zachované aj so železným jadrom a bronzovým chodidlom alebo nálezy nôh s dreveným jadrom a bronzovými zdobeniami z Domu so zlatými Kupidmi (*Casa degli Amorini Dorati*) v Pompejach (*Mols 1999*, 39, 96, 100-101, 240).

Servírovacie stolčeky

Podľa viacerých písomných i archeologických dokladov je zrejmé, že medzi troma ležadlami býval umiestnený nízky trojnohý stolček, v dobových prameňoch označovaný ako *mensa.* Avšak daný termín v niektorých prípadoch neoznačuje len stolček, ale aj chod servírovaného jedla. To bádateľov priviedlo k názoru, že na každý chod mohol byť počas hostiny prinesený iný stolček. Tento druh nábytku bol zvyčajne kruhového tvaru a vyrobený z dreva, zriedkavejšie z tenkého bronzu *(Mols 2008*, 156). V záhradách niektorých víl v Pompejach sa našli aj murované exempláre, ktoré tam mali svoje stále miesto. Známe sú aj nálezy mramorových stolčekov, tie však pravdepodobne neslúžili na hodovanie v nami rozoberaných miestnostiach (Obr. 8). Z čisto praktického hľadiska bolo oveľa výhodnejšie používať ľahšie, teda drevené stolčeky, ktoré sa mohli v prípade nedostatku priestoru rýchlo presunúť. Výška zachovaných stolčekov z Herculanea je od 59 cm do 68 cm, priemer okrúhlej dosky na jeho vrchu je od 42 cm do 57 cm (*Mols 1999*, 46, 128-129). Rovnako ako každá iná časť rímskej hodovacej miestnosti, aj takýto stolček bol bohato zdobený. Tri zahnuté nohy mali podobu štylizovaných zvieracích nôh, najčastejšie leva alebo psa. Niektoré exempláre mali vo výške dvoch tretín nôh pripevnené aj figurálne dekorácie spojené s Bakchom, gryfmi, girlandami brečtanu, bohyňou Dianou či loveckými psami. Zatiaľ čo mytologické postavy mali podobu búst, lovecký pes bol na drevenej nohe stvárnený aj s telom, vystupujúcim z akantových kalichov (*Mols 2008*, 149, 156). Pes zvyčajne vystupoval z kalicha smerom hore po nohe, so zadnými nohami schovanými v kalichu a hrudným košom dotýkajúcim sa nohy. Bádatelia sú dokonca schopní rozoznať dve plemená, ktoré boli zobrazované najčastejšie. Prvý je chrt, dovezený do Itálie z Gálie (*Harcourt 1974,* 151-175) a pre jeho rýchlosť silne spätý s lovom. Druhý je molossus, plemeno pôvodom z Epiru, ktoré Rimania často využívali na stráženie majetkov či stád. Vyobrazenia psov mohli byť považované za jeden z atribútov bohyne Diany (*Mols 1999*, 46). Úlohou týchto dekoratívnych prvkov a podobizní mytologických postáv bolo evokovať bujaré hodovanie či úspešný lov a jeho výsledok v podobe servírovaného jedla. Stolčeky so zvieracími nohami poznali už Gréci i Etruskovia, spomínané doplnky vo výške dvoch tretín nôh sú však čisto rímsky element (*Mols 2008*, 149, 156).

Obr. č. 8 Mramorový stolček z Pompejí s typickým zdobením nôh.

V Herculaneu je niekoľko celých aj fragmentárne zachovaných nálezov tohto nábytku. Medzi budovy, kde sa tento artefakt podarilo nájsť patria napríklad: Dom s karbonizovaným nábytkom (*Casa del Mobilio Carbonizzato*), Dom s mozaikovým átriom (*Casa dell'Atrio a Mosaico*), či Dom s reliéfom Telefa (*Casa del Rilievo di Telefo*), kde bol údajne nájdený stolček aj so zvyškami jedla (*Mols 1999*, 28).

Servírovacie súpravy

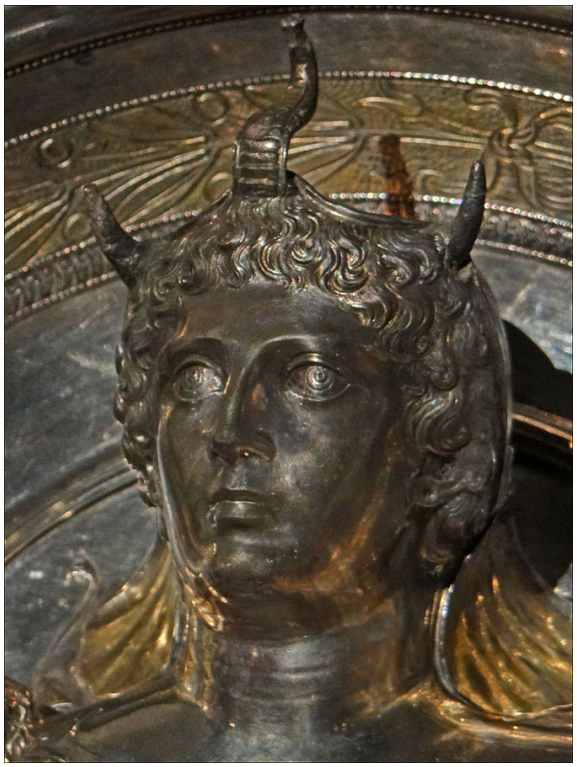
Pohostenie a hodovanie sa nemohlo zaobísť bez adekvátnej servírovacej súpravy, pozostávajúcej z bohato zdobených tanierov, pohárov a príborov, najčastejšie tvorených zo striebra či zlata. Takáto súprava mohla byť doplnená o nádoby z oveľa luxusnejších materiálov zo skla alebo drahých kameňov. Tento typ výrobkov si však mohli dovoliť len tí najzámožnejší. Preto existovali i lacnejšie alternatívy, napríklad z bronzu či keramiky. (*Painter 2002*, 14, 21). Zloženie hodovacích súprav zodpovedalo širokej škále využitia, pričom zahŕňali nádoby na pitie, misky

Obr. č. 9 Časť depotu z Hildesheimu v Nemecku.

na podávanie rôznych pochutín (omáčok), ploché taniere a podnosy na servírovanie jedál a kanvice na umývanie rúk. Rozmanitá bola aj ich výzdoba. Sú doložené nezdobené varianty, ale aj tie s bohatou rastlinnou a figurálnou výzdobou, často z dionýzovského okruhu (*Varsik 2020*, 53). Z dochovaných súborov stolovacieho vybavenia je možné vypozorovať, že poháre tvorili páry, súdiac podľa ich podobných dekorácií. Takisto taniere tvorili väčšie i menšie „sety" tak, aby sa rovnomerne rozdelili medzi všetkých hostí. Naopak príbory pravdepodobne neboli presne rozdelené medzi hostí, čo naznačuje, že si ich každý hodujúci bral podľa potreby. Na miestach, ktoré v roku 79 po Kr. zničil výbuch sopky Vezuv sa dochovalo viacero nálezov práve tohto druhu. K tým najznámejším prislúchajú napr. strieborný depot z Pisanellovej vily (*Villa della Pisanella*) v Boscoreale, depot z Menandrovho domu (*Casa del Menandro*) v Pompejach a veľmi podobný je aj súbor stolovacieho vybavenia z Hildesheimu v dnešnom Nemecku (*Painter 2002*, 14-15, 20-22, 68-69) či nález strieborných nádob pri jazere Balaton v Maďarsku (*Varsik* 2020, 54). Je ale nutné podotknúť, že napríklad depoty z Boscoreale a Pompejí neobsahovali len stolovací servis. Ich určitú časť tvorili aj rôzne šperky, mince či kozmetické výrobky, ako napr. zrkadlá, ktorým sa ale venovať nebudeme. Rovnako tak je nutné podotknúť, že ani v jednom prípade sa tieto „poklady" nenašli v miestnostiach určených na hodovanie. Ich vysoká kvalita však nasvedčuje, že kedysi boli s veľkou pravdepodobnosť používané práve počas luxusných hostín (Obr. 9).

Skvelým príkladom vybavenia používaného počas prepychovej hostiny je takzvaný strieborný poklad z Pisanellovej vily v Boscoreale (*Villa della Pisanella*). Tento depot bol objavený 6. apríla 1895 v cisterne pod miestnosťou s lisom na hrozno, uložený v drevenej truhlici (*Painter 2002*, 14-16). Dnes sa zachovalo stodeväť kusov z tejto servírovacej súpravy. Jej súčasťou boli dekorované poháre, taniere, lyžice, vidličky určené na otváranie mäkkýšov a v neposlednom rade aj čisto dekoratívne taniere. K najznámejším nálezom prislúchajú dva strieborné skyfy s výškou 10 cm a priemerom 12 cm, ktoré tvorili pár. Na prvom bol v reliéfe zobrazený cisár Augustus (Obr. 10), na druhom cisár Tibérius (*Kuttner 1995*, 13, 143). Rovnako reprezentatívnym kúskom súpravy je pozlátený strieborný tanier s priemerom 22,5 cm a váhou 634,7 g. Neobvyklé je znázornenie busty ženy na dne. Podľa viacerých insígnií nie je vylúčené, že ide o Kleopatru Seléné, dcéru Kleopatry VII. a Marca Antonia (Obr. 11). Tento umelecký kúsok zrejme slúžil len na dekoratívne

Obr. č. 10 Skyfos zobrazujúci sediaceho cisára Augusta.



Obr. č. 11 Busta ženy na dne strieborného taniera.

Obr. č. 12 Strieborné zrkadlo z Menandrovho domu v Pompejach . V pozadí lyžice, taniere, stojany, koreničky a servírovacie nádoby.

účely (*Walker/Higgs 2001*, 312). Podobné zdobené nádoby sa našli aj v pokladoch z Hildesheimu a Pompejí, čo naznačuje istý zvyk vystavovania luxusných predmetov počas hostín (*Painter 2002*, 23).

Práve poklad z Menandrovho domu v Pompejach je ďalším skvelým príkladom rímskeho hodovacieho vybavenia. Depot bol objavený v decembri 1930 a tvorí ho stoosemnásť kusov prevažne strieborných artefaktov. Konkrétne ide o osemdesiatsedem kusov určených na jedenie, dvadsaťštyri na pitie, päť kusov na kozmetické a hygienické účely a dva na čisto dekoratívne účely (Obr. 12). Z hľadiska zloženia v súbore prevládajú nádoby určené na jedenie, zatiaľ čo súprava z Boscoreale obsahuje viac nádob na pitie. Pri snahe rovnomerne rozdeliť túto súpravu medzi hodujúcich však bádatelia dospeli k nezvyčajnému záveru. Súprava z Menandrovho domu bola pravdepodobne určená pre ôsmich ľudí. Nesedí to tak s vyššie spomenutými typmi miestností, keďže *triclinium* bolo určené pre deviatich hostí a *biclinium* pre šiestich. Daná skutočnosť u niektorých odborníkov viedla k myšlienke, že v Dome Menandra sa mohla nachádzať *sigma*, u ktorej nie je počet hodujúcich ľudí striktne daný. Keďže ale vila nedisponuje miestnosťou, v ktorej by sa tento

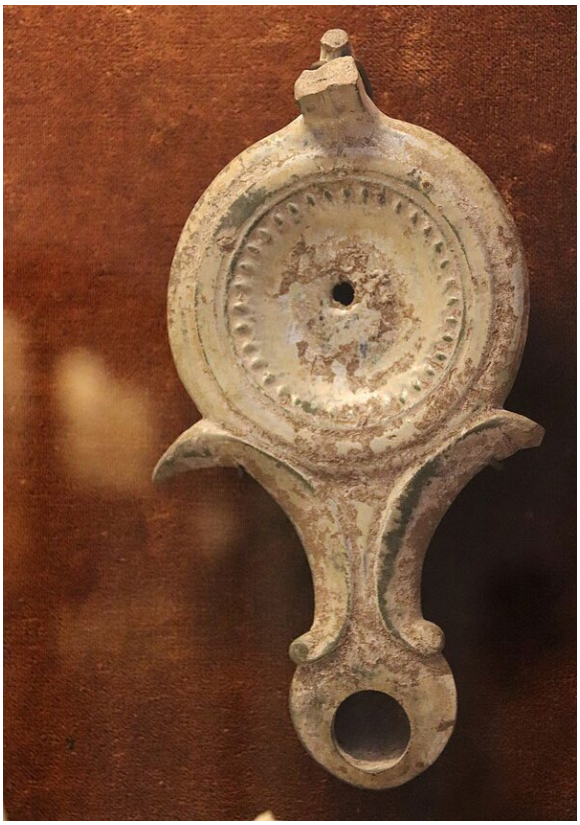
typ ležadla mohol nachádzať, do úvahy prichádza možnosť jeho umiestnenia v záhrade vily. Iná hypotéza naznačuje, že *pater familias* mohol mať počas hodovania vlastnú, oveľa honosnejšiu sadu a zvyšných osem hostí používalo nami rozoberané nálezy (*Painter 2002*, vii, 14, 18, 40-41).

Bádatelia tieto artefakty rozdelili do piatich skupín. Prvá a zároveň najväčšia skupina zahŕňa vybavenie určené na jedenie a servírovanie. Obsah tejto skupiny je pre svoju rôznorodosť ešte roztriedený do podskupín na ťažký set, ľahký set a servírovacie nádoby. Ťažký set pozostáva z dvanástich tanierov, podobných si tvarom a dekoráciami, ale odlišujúcich sa veľkosťou. Ľahký set tvorí dvanásť sebe podobných tanierov v troch rôznych veľkostiach a štyri malé tanieriky, pravdepodobne slúžiace len ako „podšálky". Dokopy slúžilo na jedenie dvadsaťštyri tanierov z čoho vyplýva, že každý hosť mal k dispozícii tri kusy. Poslednú z troch podskupín tvorili nádoby určené na servírovanie omáčok a korenín. V depote z Domu Menandra bolo na tento účel identifikovaných až dvadsaťosem nádob rôznych tvarov a veľkostí. Ide o misy na prstencovej nôžke, poháriky na stonkovej nôžke, plytké misy na stonkovej nôžke či koreničky. Druhá veľká skupina zahŕňa vybavenie určené na pitie. Jej súčasťou je sedem párov pohárov a jeden samostatný pohár. Do tejto skupiny ďalej patria dve naberačky na víno, štyri väčšie nádoby (džbán a tri tzv. patery) a štyri menšie nádoby (amfora a tri džbány) určené na servírovanie vína. Pri tomto procese sa najprv z objemných skladovacích nádob vína pomocou naberačiek naplnili väčšie nádoby. Tie následne poslúžili na naplnenie menších nádob a až z nich sa rozlievalo víno do pohárov. Tretiu skupinu tvorili strieborné lyžice. Konkrétne ide o menšie *cochlearia* – dvanásť kusov a väčšie *ligulae* – šesť kusov. Štvrtú skupinu tvoria kozmetické a hygienické predmety. Jej súčasťou sú dve strieborné zrkadlá a tri nádoby v tvare mušlí. Jedna väčšia, ktorou sa voda naberala a dve menšie, do ktorých sa následne prelievala, aby sa hostia mohli umyť, resp. byť umytí služobníctvom. Poslednú skupinu tvorí čisto dekoratívny exemplár. Ide o striebornú nádobu *fiale*, ktorú na dne zdobí busta ženy. Podľa bádateľov môže ísť o vyobrazenie bohyne-ochrankyne mesta alebo personifikáciu mesta. Busta je trojdimenzionálna a jej povrch je potiahnutý vrstvou zlata. Je preto málo pravdepodobné, že by tento exemplár slúžil niečomu praktickému. Počas hostín bol zrejme vystavený na stojane, ktorý bol taktiež súčasťou depotu z Domu Menandra v Pompejach (*Painter 2002*, 20, 22-23, 68-69, 72).

Lampy

K vybaveniu rímskej hodovacej miestnosti s určitosťou patrili aj osvetľovacie zariadenia. Dokladajú to nielen opisy antických autorov, podľa ktorých sa hostiny odohrávali v noci, ale aj početné archeologické nálezy lámp priamo v týchto miestnostiach. Z nich sú takmer všetky keramické (Obr. 13). Len v časti Pompejí zvanej Reg. VI, Ins. 1 bolo medzi nálezmi lámp možné rozlíšiť až deväťnásť typov, ktoré sa odlišujú rozmermi, zdobením či metódou výroby (*Griffiths 2016*, 72-73).

Pri bližšom pohľade na niektoré konkrétne vily však zistíme, že počtom nálezov sa značne líšia. V Dome kováča (*Casa del Fabbro*) v Pompejach obsahovala miestnosť na hodovanie šesť keramických lámp, fragment z bronzovej lampy (Obr. 14) a bronzový svietnik (Obr.15). Na rozdiel od toho, *triclinium* domu s názvom Dom Minucia (*Casa di Minucius*) obsahovalo len jednu keramickú lampu. Tento nízky počet však môže byť spôsobený faktom, že v susednej miestnosti, identifikovanej ako sklad, sa nachádzalo až šesť keramických lámp a jeden bronzový svietnik. Podľa bádateľov mohlo toto uskladnené svetelné vybavenie pochádzať práve z vedľajšej hodovacej miestnosti. Menej zreteľná je nálezová situácia v Dome veľkého oltára (*Casa della Ara Massima*), kde sa v miestnosti F, identifikovanej ako *tablinum* alebo *triclinium*, našlo väčšie množstvo osvetľovacieho vybavenia. Konkrétne išlo o dvadsať kusov keramických olejových lámp a jeden kus bronzového lampáša. V interiéri miestnosti sa však okrem lámp našlo aj vyše dvadsať sklenených a keramických nádob. Podľa odborníkov preto miestnosť F mohla v období výbuchu sopky slúžiť ako dočasný sklad, ktorý nahradil pôvodný účel hodovacej miestnosti (*Griffiths 2016*, 61, 108-111, 115-116). Ako *triclinium* je však možné pomenovať aj miestnosť G. Tá obsahovala nálezy troch keramických lámp. Prvá sa našla bez rukoväte, ale zato so zachovaným zdobením v podobe dubového venca a vajcovca po okraji lampy. Druhá bola bez zdobenia a tretia lampa je dnes už nezachovaná. Zachoval sa len opis dekorácie, podľa ktorého bola zdobená sústrednými kruhmi (*Sigges 2002*, 427, 432-433). Zaujímavá je aj budova označená ako hostinec



Obr. č. 13 Príklad keramickej olejovej lampy z Pompejí.

Obr. č. 14 Príklad bronzovej olejovej lampy z Pompejí.

Obr. č. 15 Príklad bronzového svietnika z Pompejí.

neďaleko brány do Herculanea (*Porta Ercolano*) v Pompejach. K tomuto objektu totiž patrilo aj veľké záhradné *triclinium* (*Cool 2016*, 159), v ktorom sa našlo dokopy stoštyridsaťšesť fragmentov lámp, datovaných od začiatku 1. st. pred Kr. po až obdobie výbuchu sopky Vezuv v roku 79 po Kr. (*Griffiths 2016*, 148, 280-284). Dom Neapolského princa (*Casa del Principe di Napoli*) obsahoval menej častý nález dvoch bronzových lámp, ktoré ale datovaním patria k vôbec najmladším nálezom osvetľovacieho vybavenia v Pompejach (*Sigges 2002*, 181-183).

Pri otázke používania týchto zariadení v hodovacích miestnostiach je skvelým názorným príkladom neskoroantický Dom bronzov (*House of Bronzes*) v Sardách. Hneď napravo od vstupu do apsidálnej hodovacej miestnosti bola vo výklenku steny umiestnená malá kónická sklenená lampa, pomocou ktorej sa zapaľovali hlavné osvetľovacie telesá v miestnosti. Lampa sa po jej zapálení preniesla do stredu miestnosti, kde sa nachádzal šesť-horákový okrúhly svietnik, určený na osvietenie mramorového stolčeka. Podobne teda mohlo prebiehať aj osvecovanie rímskych hodovacích miestností v Itálii v 1. st po Kr. (*Ellis 2006*, 292).

Záver

Ležadlá, nízke servírovacie stolčeky, stolovacie súpravy na jedenie a pitie a osvetľovacie zariadenia boli neodmysliteľnou súčasťou každej miestnosti určenej na hodovanie. Pre hodujúcich zabezpečovali nielen pohodlie počas hostín, ale poukazovali aj na bohatstvo a prepych usporiadateľa hostiny. Z tohto dôvodu môžeme nachádzať prepychové dekorácie na každom zo spomínaných častí hnuteľného vybavenia miestnosti. A aj napriek faktu, že väčšina tohto druhu artefaktov bola vyhotovená z dreva, a teda vplyvom času zanikla, vďaka dlhoročnému úsiliu bádateľov je možné vierohodne zrekonštruovať interiér rímskych hodovacích miestností a bližšie tak nahliadnuť do života starovekých Rimanov.

Zdroje:

Sekundárna literatúra:

Allison 2004 P.M. Allison. *Pompeian Households: An Analysis of the Material Culture*. Los Angeles, 2004.

Allison 2006 P. M. Allison. *The Insula of the Menander at Pompeii: The Finds, a Contextual study*. Oxford, 2006.

Andreson 2023 M. A. Anderson. *Space, Movement, and Visibility in Pompeian Houses*. Abingdon, 2023.

Berry 2007 J. Berry. *The Complete Pompeii*. London, 2007.

Cool 2016 H. E. M. Cool. Recreation or Decoration: What were the Glass Conuters from Pompeii Used for? In: *Papers of the British School at Rome*, Vol. 84, 2016, s. 157-177.

Dunbabin 1996 K. M. D. Dunbabin. Convivial Spaces: dining and entertainment in the Roman villa. In: *Journal of Roman Archeology,* Vol. *9*, 1996, s. 66-80.

Dunbabin 2010 K. M. D. Dunbabin. *The Roman Banquet: Images of Conviviality.* Cambridge, 2010.

Ellis 2006 S. Ellis. Shedding Light on Late Roman Housing. In: *Late Antique Archeology*, Vol.3/1, 2006, s. 283-302.

Foss 1994 P. W. Foss. *Kitchens and Dining Rooms at Pompeii: The Spatial and Social Relationship of Cooking to Eating in the Roman Household*. Michigan, 1994.

Griffiths 2016 D. G. Griffiths. *The Social and Economic Impact of Artificial Light at Pompeii*. Leicester, 2016.

Harcourt 1974 R. A. Harcourt. The dog in prehistoric and early historic Britain. In: *Journal of Archaeological Science*, Vol. 1(2), 1974, s. 151-175.

Mols 1999 S. T. A. M Mols. *Wooden Furniture in Herculaneum*. Leiden, 1999.

Mols 2008 S. T. A. M. Mols. Ancient Roman Household Furniture and its Use: From Herculaneum to the Rhine. In: *Anales de prehistoria y arqueología*, Vols. 23-24, 2008, s. 145-160.

Painter 2002 K. S. Painter. *The Insula of the Menander at Pompeii: The Silver Treasure*. Oxford, 2002.

Richter 1926 G. M. A. Richter. *Ancient Furniture*. Oxford, 1926.

Richter 1966 G. M. A. Richter. *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*. London, 1966.

Sigges 2002 B. Sigges. *Vita cognita: Die Ausstattung pompejanischer Wohnhäuser mit Gefäßen und Geräten – untersucht an ausgewählten Beispielen*. Köln, 2002.

Soprano 1950 P. Soprano. I triclini all'aperto di Pompei. In: *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*. Napoli, 1950, s. 288-310.

Koeppen/Breuer 1904 A. Koeppen/C. Breuer. *Geschichte des Möbels unter Berücksichtigung der architektonischen und tektonischen Formen. Eine Stillehre fur Bau und Mobeltischler*. Berlin/New York, 1904.

Kuttner 1995 A. L. Kuttner. *Dynasty and Empire in the Age of Augustus: The Case of the Boscoreale Cups*. Los Angeles, 1995.

Varsik 2020 V. Varsik. Kovové nádoby. In: *Úvod do štúdia klasickej archeológie IV*. Trnava, 2020, s. 53-58.

Walker/Higgs 2001 S. Walker/P. Higgs. *Cleopatra of Egypt: From History to Myth*. Princeton, 2001.

Wilkinson 2017 P. Wilkinson. *Pompeii: The Archeological Guide*. London, 2017.

Obrazové prílohy:

Obr. 1: Rekonštrukcia rozmiestenia ležadiel a stolčeka (Zdroj: Mattes, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triclinium_-_Arch%C3%A4ologische_Staatssammlung_M%C3%BCnchen.JPG>, Dostupné online: [14.06.2023]).

Obr. 2: Štvorcové *emblemum* na podlahe hodovacej miestnosti (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triclinio_-_Museo_de_Zaragoza.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).

Obr. 3: Hostia v poloľahu na ležadlách (Zdroj: Museo de historia de Valencia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%80pat_rom%C3%A0.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).

Obr. 4: *Fulcrum* s bronzovým zdobením (Zdroj: Fabrizio Garrisi, CC SA-BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2s3v1n-_Decorazione_di_testata_di_letto_(fulcrum)_a_testa_di_cigno._Da_Orte._-FG.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 5: Detailný pohľad na zdobenie opierky (Zdroj: Daderot, CC0 1.0, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fulcrum_(couch_attachment)_with_bust_of_a_maenad_and_sleeping_Ariadne,_Roman,_2nd_century_BC_to_50_AD,_bronze_-_Sackler_Museum_-_Harvard_University_-_DSC01840.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 6: Ležadlo s opierkami v tvare vysokých dosák (Zdroj: Nordisk familjebok, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romersk_vilob%C3%A4dd,_Nordisk_familjebok.png>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 7: Pohľad na rám, opierku a nohy ležadla (Zdroj: Frederick Litchfield, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_Couch,_Generally_of_Bronze.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 8: Mramorový stolček z Pompejí s typickým zdobením nôh (Zdroj: Wmpearl, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marble_table_from_Pompeii.JPG>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 9: Časť depotu z Hildesheimu v Nemecku (Zdroj: Following Hadrian, CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Hildesheim_Treasure,_the_largest_collection_of_Roman_silver_found_outside_imperial_frontiers,_Altes_Museum,_Berlin_(13515397215).jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 10: Skyfos zobrazujúci sediaceho cisára Augusta (Zdroj: Marie-Lan Nguyen, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Skyphos_Boscoreale_Louvre_Bj2366.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 11: Busta ženy na dne strieborného taniera (Zdroj: Jean-Pierre Dalbéra, CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:All%C3%A9gorie_de_la_province_romaine_d%27Afrique_-_Grand_Palais,_Paris_2014.jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 12: Strieborné zrkadlo z Menandrovho domu v Pompejach . V pozadí lyžice, taniere, stojany, koreničky a servírovacie nádoby (Zdroj: Jamie Heath, CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silver_Mirror_(49345338651).jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 13: Príklad keramickej olejovej lampy z Pompejí (Zdroj: Gary Todd, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terracotta_Oil_Lamp_from_Pompeii_(48447421707).jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 14: Príklad bronzovej olejovej lampy z Pompejí (Zdroj: Gary Todd, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronze_Oil_Lamp_from_Pompeii_(48446080481).jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).
Obr. 15: Príklad bronzového svietnika z Pompejí (Zdroj: Gary Todd, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronze_Oil_Lamp_from_Pompeii_(48446023906).jpg>, Dostupné online: [14.06.2023]).

Luxus na stole – servírovanie a stolovanie v Pompejach[1]

BARBORA ADAMÍKOVÁ

Bankety tvorili neoddeliteľnú súčasť spoločenského života starovekých Rimanov. Táto kratochvíľa si okrem zúčastnených a fyzického priestoru, kde sa mohli zhromaždiť a zabávať, vyžadovala i stolovací servis. Nebol však servis ako servis a to nielen z hľadiska funkčného, ale aj materiálového. Príspevok sa zameriava na luxusné nádoby vyhotovené zo striebra, ktoré boli súčasťou večierkov rímskej smotánky, ktorej peniaze a postavenie umožňovali povzniesť sa nad cenu a dopriať si ten najväčší prepych. Na problematiku luxusného stolovania je v článku nahliadané z pohľadu antických autorov, dochovaných artefaktov a freskovej výzdoby.

Kľúčové slová: strieborný servis, *argentum potorium*, *argentum escarium*, Pompeje

Úvod

Usporiadanie typického rímskeho večierka bola komplexná úloha. Od zabezpečenia sprievodného programu, cez zostavenie jedálneho lístka až po uznesenie sa na počte pozvaných hostí. Banket však nebol výlučne o víne, ale aj o jedle. Z toho vyplývala nevyhnutná potreba určitého počtu riadu slúžiaceho na pojatie tekutín a pokrmov. Tieto servisy mohli byť keramické, sklenené, bronzové a v niektorých prípadoch dokonca aj strieborné. Cieľom predloženého príspevku je predstaviť strieborné servisy, ktoré sa používali počas rímskych banketov. Na problematiku stolového riadu vyhotoveného z drahého kovu je v článku nazerané skrz zmienky antických autorov, freskovú výzdobu z Pompejí a dochované nálezy z oblasti Neapolského zálivu.

Metodológia

Rímske stolovanie je značne komplexná téma, ku ktorej je možné pristupovať z viacerých od seba nezávislých uhlov a stále dospieť k pozoruhodným poznatkom. Zameraním príspevku je preto relatívne úzko pôsobiaci okruh servírovacích nádob vyrobených zo striebra. Je nutné zdôrazniť, že sme neanalyzovali každý jeden strieborný predmet spätý so stolovaním, ktorý sa našiel v Pompejach a ich blízkom okolí. Strieborné servisy taktiež neboli výsadou územia starovekej Itálie, ale našli sa aj v rímskych provinciách i barbariku (napr. Krakovany-Stráže, *Kolník 2010*, 615-623; Hildesheim, *Niemeyer 2018*; Berthouville, *Babelon 1916*). To isté platí aj o časovom rozhraní ich výskytu. Rimanov sprevádzali od obdobia republiky až po neskorú antiku. Keďže by bolo veľmi náročné vyjadriť sa k tak obšírnej problematike, rozhodli sme sa zamerať len na nálezy z istého územia a časového úseku dejín. Vybrali sme si niekoľko viac aj menej rozsiahlych banketových servisov z 1. storočia po Kr. objavených v oblasti Neapolského zálivu, ktoré dopĺňajú mozaiku informácií o rímskych hostinách najbohatších občanov, ktoré poskytujú antickí autori a fresková výzdoba. Cieľom príspevku je priblížiť ako mohol vyzerať luxusne prestretý stôl prominentných obyvateľov žijúcich v blízkosti Pompejí.

Hierarchia materiálov

V prvom rade je dôležité uvedomiť si, že jestvovali rôzne druhy stolovacích servisov v závislosti od finančných možností konkrétnych domácností. Cenovo najdostupnejšie boli servisy vyrábané z dreva. Pre svoju odolnosť voči nástrahám bujarých posedení ho obľubovali menej majetné vrstvy obyvateľstva. Terakotový servis bol síce vizuálne príťažlivejší ako ten drevený, no pre jeho krehkosť hrozilo pri manipulácii s ním riziko rozbitia. Takejto hrozbe znehodnotenia čelili aj misy a poháre vyrobené zo skla. Preto po nich siahali majetnejší občania. Ten najväčší luxus na stole však bezpochyby predstavovali servisy vyhotovené z kovu, napríklad bronzu, no predovšetkým striebra. Solventní obyvatelia Pompejí, no aj iných častí Rímskej ríše, i týmto spôsobom demonštrovali svoje majetkové postavenie (*Morel 1979*, 250). Ako však taký servis vyzeral? Z čoho pozostával? A bol jeho účel čisto praktický alebo mal aj umeleckú hodnotu a dokázal potešiť oko diváka?

V prípade servisov spätých so stolovaním na banketoch nemôžeme opomenúť existenciu

[1] Príspevok vznikol v rámci grantu APVV-21-0257 - Elity doby rímskej u stredoeurópskych Svébov.

Obr. č. 1 Tzv. Ptolemaiov pohár („Coupe des Ptolémées"), 1. storočie po Kr.

istého vzťahu medzi formou a matériou, z ktorej bol vyhotovený. Touto problematikou, predovšetkým vplyvom luxusných toreutických výrobkov na hrnčiarsku produkciu sa zaoberá bádateľ M. Vickers. Menovaný je zástancom teórie o hierarchií materiálov. Tvrdí, že remeselníci pracujúci s materiálmi ako hlina či drevo pravidelne napodobňovali formy nádob, ktoré boli vyhotovené z luxusnejších materiálov – tzv. skeuomorfizmus. Sklo teda podľa neho imitovalo horský kryštál, cín striebro, bronz zlato a terakota napodobňovala akékoľvek formy zlatých, strieborných alebo bronzových nádob. Taktiež predpokladá, že nádoby zo zlata a striebra samy imitovali také, ktoré boli zhotovené z horského krištáľu a drahých kameňov (*Vickers 1996*, 49-58). Napriek tomu, že má táto teória svoje medzery, pretože je nepravdepodobné, aby každá forma tvoriaca súčasť stolovacieho servisu mala svoju predlohu v horskom krištáli či drahom kameni, môže byť na nej čosi pravdivé. Za zmienku stojí práve tzv. Ptolemaiov pohár („*Coupe des Ptolémées*"; Obr. 1), *kantharos* zo sardonyxu zdobený dionýzovskými motívmi. Okrem rôznorodých divadelných masiek a vínnej révy sú na ňom znázornené aj nádoby spojené s konzumáciou nápojov. Výzdoba na *kanthare* je zhotovená vystupujúcim reliéfom, podobne ako v prípade kameí. Napriek názvu ide o rímsky výrobok z 1. alebo 2. storočia po Kr. (*Middleton 1891*, 62). *Coupe des Ptolémées* je hmatateľným príkladom toho, že existovali nádoby z drahých kameňov, avšak boli skôr raritou.

O tom, z akého materiálu bude ktorá nádoba vyhotovená síce rozhodoval remeselník alebo zákazník, no ekonomický status a zamýšľané použitie týchto výrobkov neboli jedinými rozhodujúcimi faktormi. Vlastnosti výrobných surovín mohli mať pri tejto voľbe taktiež svoj podiel (*Tamm 2001*, 75). Antický autor Vitruvius vo svojom diele *Desať kníh o architektúre* píše: „O *tom, že chuť [vody] je lepšia, keď pochádza z hlineného potrubia svedčí aj každodenný život, pretože hoci sú naše stoly plné strieborných nádob, predsa každý používa hlinený riad kvôli čistote chuti*," (*Vitr.* 8. 6. 11). Podobné úvahy mala aj postava Trimalchia v Petroniovom diele *Satirikon*. Ten dával prednosť sklu pred bronzom, pretože nemalo pach (*Petr.* 50). Ďalším materiálom, ktorý neovplyvňoval chuť nápojov a pokrmov bolo striebro (*Tamm 2001*, 75). Je preto očividné, prečo ho majetní rímski občania radi používali na svojich banketoch, podobne ako sklo.

Zmienky antických autorov o nádobách z banketových servisoch

Antickí autori nám vo svojich dielach zanechali informácie o názvoch niektorých z nádob, ktoré boli späté s hostinami. Viaceré z názvov mali svoj pôvod v gréčtine a boli len preložené do latinčiny, keďže aj ich tvary pochádzali z Grécka, kde s nimi prišli Rimania do kontaktu (*Matthews 1969*, 32). Ak opomenieme nádoby na skladovanie, ktoré by v žiadnom prípade neboli vyrobené zo striebra,

tak zostáva približne 48 označení odkazujúcich na poháre, džbány či iné príslušenstvo. Veľká časť z týchto názvov sa však objavuje sporadicky v diele jedného, maximálne dvoch antických autorov. To zužuje okruh pomenovaní na 9, ktoré sa vyskytovali najčastejšie a u viacerých pisateľov. Išlo konkrétne o označenia *calathus, calix, cantharus, carchesium, cymbium, gemma, patera, poculum* a *scyphus*. Avšak aj tieto názvy nesú so sebou isté nezrovnalosti. Označenie *poculum* je príliš všeobecné, pretože v preklade znamená „pohár" alebo „sklo", čiže neodkazuje na konkrétnu formu. Taktiež názov *gemma* nie je jednoznačný. Buď mohol odkazovať na konkrétny tvar alebo na akúkoľvek nádobu ozdobenú drahokamami (*Tamm 2001*, 218-220). Rovnaký problém sa vynára aj pri označeniach nádob na víno, kanvíc, naberačiek a cedidiel. Napriek množstvu pomenovaní sa v písomných prameňoch najčastejšie vyskytuje päť názov, menovite *crater, cyathus, lagona, urceolus* a *trulla* (*Tamm 2001*, 220).

V prípade niektorých konkrétnych nádob sa uvádzalo, že boli vyrobené zo striebra. Išlo o formy ako *cantharus, cymhium, pocillum, poculum, scyphus, crater, cyathus, lagona, trulla* a v neskoršom období sa spomínal aj *calix* a *urceolus*. To však neznamená, že takéto nádoby nemohli byť vyrobené z iného materiálu (*Tamm 2001*, 220). Žiaden tvar ani typ nádoby, o ktorom bude reč nebol vyhotovený výlučne zo striebra, ale mohol byť aj z mnohých iných surovín. Do úvahy prichádzal najmä bronz, sklo, horský kryštál, drahý kameň a terakota (*Tamm 2001*, 74-76).

Množstvo názvov, ktoré sa objavuje v spojitosti s hostinami pôsobí ohromujúco. Nie všetky označenia sa však dajú priradiť ku konkrétnemu tvaru, nehovoriac o paralele v nálezovom kontexte. Svoje limity majú aj preklady latinských diel. Predovšetkým tie anglické. Kým v origináli pisateľ referoval na konkrétny typ nádoby, dajme tomu *scyphus*, v preklade sa jeho význam redukoval na slovo „pohár". V nasledujúcej časti sa preto budeme venovať vybranej skupine pojmov, ktoré sa objavovali v zmienkach antických autorov v súvislosti s nádobami používanými na banketoch. Ide o označenia *calathus, calix, cantharus, crater, cyathus, lagona, phiala* a *scyphus*. Viaceré latinské názvy nádob mali svoj pôvod v gréčtine, avšak nemožno im automaticky prisúdiť rovnakú úlohu v gréckej a rímskej kultúre stolovania (*Tamm 2001*, 15-16).

Calathus – Táto nádoba bola spomínaná v rôznych kontextoch, ale iba zriedkavo v súvislosti s banketmi. Ako súčasť banketového vybavenia sa objavila v dielach Propertia a Vergília, pričom Vergílius upresňuje, že sa s ňou vykonávala libácia (*Prop.* 2.15; *Verg. Ecl.* 5. 71). Básnik Martialis opisoval *calathus* ako nádobu na pitie vyrobenú z reliéfne zdobeného kovu, ktorá bola spätá so satyrmi a Bacchom (*Mart.* 8.6, 14. 107). V širšom kontexte však toto označenie mohlo odkazovať aj na kvet alebo košík na ovocie (*Plin. Nat.* 21.23; *Ov. Am*. 2. 264). *Calathus* charakterizovala plochá základňa, rovné steny a rozširujúci sa okraj (*Tamm 2001*, 221). Na vyobrazeniach bol často zachytený spolu s naberačkou, miešadlom a džbánom. Víno sa z neho nepilo priamo, ale nalievalo do iných nádob (*Tamm 2001*, 67).

Calix – Väčšina autorov dávala vo svojich dielach prednosť termínu *poculum* pred označením *calix*, keď referovali na nádobu na pitie (napr. *Catul.* 27; *Hor. Sat*. 2.4.79; *Mart.* 4.85; *Petr.* 52; *Plin. Nat.* 2. 69). Napriek tejto jeho primárnej funkcii sa mohol používať aj na miešanie vína (*Hor. Sat*. 2.6.68; *Mart.* 2.1) alebo libáciu[2] (*Suet. Gal.* 18.2). Dobové zdroje uvádzali celé spektrum rôznorodých materiálov, z ktorých mohol byť vyrobený ako napríklad terakota (*Mart.* 14.108), pozlátená terakota alebo sklo (*Mart.* 14.94), zlato v kombinácii s drahými kameňmi (*Mart.* 14.109), murrhine[3] (*Plin. Nat.* 37.7), tepaný kov (*Mart.* 11.11), elektrón (*Plin. Nat.* 33. 23), achát (*Suet. Aug.* 71.1), ónyx, striebro, kameň či jantár (*Hilgers 1969*, 133). Tvarovo nádoba zodpovedá globulárnej miske (*Tamm 2001*, 222). Uchá spomínajú až neskoršie pramene (*Hilgers 1969*, 132). Plínius spomína, že sa do nej zmestilo zhruba 1,5 litra (*Plin. Nat.* 37.18), zatiaľ čo Martialis stanovuje objem na 225 ml (*Mart.* 2.1).

Cantharus – S týmto typom nádoby sa v písomných prameňoch stretávame len zriedka. Napriek tomu, že bol tento tvar notoricky známy v gréckej aj rímskej ikonografii, v písomnostiach nenašiel svoje miesto. Juvenalis *cantharus* opísal ako nádobu na pitie spätú s Dionýzom a jeho spoločníkmi (*Juv.* 3.203). Mohol byť vyrobený z lešteného kovu, striebra, zlata, nie je však vylúčené ani sklo (*Hilgers 1969*, 137; *Milleker 2000*, 66). Tvarovo sa vyznačoval dvoma uchami

[2] Obetovanie bohom formou odliatia tekutiny.
[3] Druh drahého kameňa, dnes identifikovaný ako fluorit alebo nejaká odroda achátu.

vytiahnutými až nad okraj zvonovitého tela nádoby a obvykle bol na nôžke (*Metropolitan Museum of Art 1881*, 215–6).

Crater – Kým grécke slovo κρατήρ charakterizuje daný tvar ako nádobu na miešanie vína, v dobových rímskych prameňoch sa o jeho používaní nezmieňovali. Pokiaľ išlo o funkciu, antickí autori ho klasifikovali buď ako zbraň používanú v boji medzi Kentaurami a Lapitmi (*Mart.* 8.6), nádobu na uchovávanie vína (*Ov. Met*. 8.679) alebo vo výnimočných prípadoch ako nádobu, z ktorej sa pilo víno (*Plin. Nat.* 36.8). Gréci v ňom zvykli miešať víno s vodou, ale v rímskych prameňoch sa takéto použitie nespomínalo (*Tamm 2001*, 220). Na výrobu *crateru* sa používal materiál ako bronz (*Cic. Ver.* 2.4.131), zlato (*Liv.* 5.25), striebro (*Juv.* 12.44), pozlátené striebro (*Pers.* 2.52), drevo (*Mart.* 12.32) a terakota (*Ov. Fast.* 5.522). Autor Statius ho opisoval ako vysokú nádobu a neskôr sa v zmienkach objavujú aj dve držadlá (*Stat. Theb.* 10.313; *Hilgers 1969*, 158). Pokiaľ išlo o kapacitu, Juvenalis uvádza jednu *urnu*, čo zodpovedá približne 13 litrom (*Juv.* 12.44). V mladšom období predpokladaný objem kolíše. Uvádzajú sa 3 *urnae* (približne 39 litrov) ale aj neuveriteľných 360 *amphorae* (približne 9432 litrov) avšak tento údaj je pravdepodobne zveličený (*Hilgers 1969*, 158).

Cyathus – Daný názov sa používal buď na označenie konkrétnej nádoby (niekedy sa používa ako synonymum slova *simpulum* - naberačka) alebo určitého množstva, približne 0,45 litra tekutiny (*Tamm 2001*, 227). Varro spomína, že pri banketoch bol *cyathus* jedným z dvoch nástrojov, ktoré nahradili *simpuvium*, teda naberačku (*Varro L.L.* 5.124). Mohol byť vyrobený zo striebra (*Plin. Nat.* 28.31) a neskoršom období aj zo zlata (*Hilgers 1969*, 167). Tvarom sa mal ponášať na malú guľatú misku, ktorá sa zmestila do dlane (*Matthews 1969*, 39).

Lagona / lagoena/ lagena / lagaena / laguna – Označenie, respektíve viaceré tvary označenia, danej nádoby sa zvykli spomínať v spojitosti s rímskymi banketmi. Zvyčajne sa z nej nalievalo víno pre hostí (*Hor. Sat*. 2.8.41). Zrejme išlo o akýsi džbán. Martialis ju označil aj ako nádobu na sneh, prípadne si do nej nevychovaní a chamtiví hostia naliali zvyšky vína, ktoré si z hostiny odniesli domov (*Mart.* 14.116, 7.20). *Lagona* mohla byť vyrobená z rôznych materiálov vrátane striebra (*Petr.* 22), terakoty (*Juv.* 5.29), skla a drahého kameňa (*Hilgers 1969*, 204). Jej vzhľad opäť nie je jednoznačne definovaný v antických prameňoch (*Tamm 2001*, 228-229).

Phiala – Martialis a Juvenalis ako jediní antickí autori uvádzajú toto pomenovanie v banketovom kontexte. Podľa Juvenala to bola nádoba na pitie (*Juv.* 5.39), kým podľa Martiala slúžila aj na miešanie vína (*Mart.* 8.50). *Phiala* mohla byť vyrobená zo striebra (*Mart.* 3.40), zlata (*Mart.* 14.95) či skla (*Petr.* 51). O tom, aký mala tvar nie sú žiadne písomné informácie. Identifikáciu v tomto prípade uľahčil nápis na jednej zo strieborných nádob, ktoré boli súčasťou pokladu z Boscoreale – tzv. africká čaša („*Africa cup*“). Je to široká plytká misa, v ktorej strede je reliéfna plastika ženy s atribútmi typickými pre Afriku. Sú na nej dva nápisy, ktoré ju identifikujú ako *phiale* (*Baratte 1986*, 77-81). Kiežby bolo takýchto prípadov identifikácie tvarov viac.

Scyphus – Dané označenie sa pomerne často vyskytovalo v kontexte banketov a jednoznačne odkazovalo na nádobu na pitie (*Plin. Nat.* 14.50) Ako médium sa uvádzalo striebro (*Petr.* 51.-52.), zlato (*Suet. Cl.* 32.1) a drevo (*Tibullus* 1.10.8). Nádoba mohla byť zdobená reliéfnou alebo rytou výzdobou (*Cic. Ver.* 2.4.32). O tvare a vzhľade *scyphu* však antickí autori nezanechali nijakú informáciu. V Petroniovom diele *Satyricon* bol *scyphus* použitý na rozdávanie akýchsi lístkov počas Trimalchiovej hostiny, čo naznačuje, že išlo skôr o otvorenú ako zatvorenú formu (*Petr*. 56). Neskoršie zdroje uvádzali, že nádoba mala aj uchá a mohla byť okrem uvedených materiálov vyrobená aj z terakoty (*Hilgers 1969*, 275). Podobne aj jediná zmienka o kapacite sa nachádza v Petroniovom diele – Trimalchio mal nejaké *scyphi*, o ktorých tvrdil, že ich kapacita je jedna *urna*, čiže v prepočte 13,1 litra, čo je pravdepodobne prehnaný údaj (*Petr.* 52).

Predchádzajúce príklady sú síce len malým výberom z množstva názvov, ktoré sa objavujú v dielach antických autorov, no vykresľujú isté úskalia, ktorým čelíme pri spájaní foriem s pomenovaniami. Hoci viaceré názvy mali svoj pôvod v gréčtine, ich latinizované verzie nemuseli automaticky odkazovať na ten istý tvar ako v gréckom svete. Pomenovania ako *calathus, cantharus, cyathus* a *phiala* sa s istotou dajú pričleniť ku konkrétnemu tvaru nádoby. Kdežto *calix, crater, lagona* či *scyphus* nemajú až tak jasne definovanú formu, tým pádom môžu mať viaceré podoby. Opisy tvarov v zmienkach často chýbajú, nie sú úplné alebo si navzájom protirečia. Je

nutné uvedomiť si, že starovekí pisatelia nepísali pre moderných učencov. V dobe svojho vzniku ľudia vedeli aký tvar nádoby si majú pod ktorým názvom predstaviť, čiže nepotrebovali podrobné vysvetlivky, ktoré by súčasní bádatelia ocenili. Niekedy je preto pri pomenovávaní jednotlivých tvarov vhodnejšie používať skôr všeobecnejšie názvy ako misky, poháre, džbány, naberačky, panvice, cedidlá, miešadlá, či nádoby.

Strieborný servis a jeho časti

Napriek tomu, že Rimania poznali strieborné výrobky oveľa skôr, bod zlomu nastal v 1. storočí pred Kr., kedy sa strieborný riad, hlavne nádoby a náčinie späté s konzumáciou jedla a nápojov, stali žiadanou komoditou. Okrem funkčných aspektov slúžil aj ako ukazovateľ bohatstva či spoločenského postavenia a nemožno opomínať ani ich umeleckú hodnotu (*Tamm 2001*, 2). Preto ak sa práve nepoužíval zvykol byť vystavený v tzv. *mensae repositoriis* (*Matthews 1969*, 32). Zbieranie strieborného riadu sa stalo etablovanou činnosťou a Plínius St. vo svojom diele *Naturalis Historia* uvádza niektoré mimoriadne početné zbierky. Napríklad 10 000 librovú kolekciu tribúna Livia Drusa a 12 000 librovú zbierku strieborných tanierov, ktoré putovali so svojim majiteľom Pompeiom Paulinom na jeho vojenskú výpravu (*Plin. Nat.* 33. 50).

Nie je však striebro ako striebro. To, čo v súčasnosti pomenúvame súhrnne ako strieborný servis Rimania nazývali *ministerium*. Ten pozostával z dvoch častí: *argentum escarium* – striebro, ktoré bolo späté s konzumáciou pokrmov a *argentum potorium* – striebro, ktoré súviselo s požívaním tekutín, presnejšie vína (*Raff 2011,* online). Existovalo aj tzv. *argentum balneare*, servis tvorený misami, džbánmi a toaletnými potrebami ako zrkadlá, špáradlá a ušné lyžičky spojený s hygienou (*Niemeyer 2018*, 14-16).

Argentum escarium pozostávalo zo servírovacích tanierov (*lances*), podnosov, menších tanierov, plytkých a hlbokých misiek (*paropsis, acetabulum*). Spomínajú sa aj nádoby, ktoré mali dvojaký účel, zvyčajne označované ako misky na vajíčka, soľničky (*salinum*) a koreničky (*piperatorium*) ako aj servírovacie a polievkové lyžice (*Niemeyer 2018*, 13). Staroveké rímske lyžice sú bežne rozdelené do dvoch hlavných typov – *cochlearium* (pl. *cochlearia*), ktoré malo menšiu guľatú misku a rovnú rukoväť zužujúcu sa do ostrého hrotu a *ligula* (pl. *ligulae*) s väčšou oválnou miskou a rukoväťou so zaobleným koncom (*Rich 1860*, 182-183). *Cochlearium* používali hostia pri konzumácií mäkkýšov, slimákov a vajíčok (*Raff 2011,* online).

Argentum potorium sa skladalo z pohárov rôznych tvarov a veľkostí (napríklad *cantharus*, *scyphus*, *calathus*, *modiolus*, či pohár na nôžke bez úch), nádob na miešanie nápojov, džbány (*lagoenae, oinochoe*), cedidlá a naberačky (*ryathus*, *simpulum*; *Hildebrandt 2018*, 1138; *Tamm 2001*, 15). V súvislosti so servisom sa objavujú aj výrazy ako *crater*, *patera*, *phiale* a *trulla* (*Tamm 2001*, 15). V niektorých prípadoch však nie je celkom jednoznačne určiteľné, ku ktorému zo servisov daná nádoba patrila (*Hildebrandt 2018*, 1138).

Toto zaraďovanie neuľahčuje ani rôznorodosť pôvodných názvov. Kým v slovenčine máme jeden výraz pre naberačku, Rimania mali dva, a to *simpulum* a *trulla*. *Trulla* je panvica s horizontálnou rukoväťou, ktorá môže byť dlhá alebo krátka, môže mať výlevku ale aj nie. Nádoby tohto typu, mohli byť vyrobené z kovu aj skla a boli obľúbené v rímskom svete v 1. storočí po Kr. Slúžili na podávanie tekutín a možno aj pri očiste tela (*Allison 2007*, 25). *Simpulum* na druhú stranu slúžilo len na naberanie tekutín a tvarom sa ponáša na súčasné naberačky. Misovitá priehlbeň mohla mať rôzne rozmery, ale tento typ mal vždy vertikále držadlo (*Allison 2007*, 126; *Tamm 2001*, 108-109).

Keďže Rimania obľubovali korenené vína, v servise nemohlo chýbať cedidlo a miešadlo. Žiaľ, oba typy nádob sa v striebornom prevedení zachovali len zriedka. Ozdobné cedidlo aj miešadlo zo striebra sa našlo v depote z Arcisate, datovaného do 1. stor. pred Kr. (*Tamm 2001*, 110). Miešadlo malo obvykle dlhú rúčku a ploché zakončenie (*tamže*). Cedidlo bolo zase tvarom rovnaké ako *trulla*, len o čosi menšie a jeho steny boli perforované, často v podobe rôznych ornamentov. Cedidlo a naberačka zvyčajne tvorili pár, preto do seba kompaktne zapadali (*Tamm 2001*, 110-111).

Súčasťou servisov mohli byť aj picie rohy (*rhyton,* pl. *rhyta*). Mohli mať klasický zakrivený kužeľovitý tvar pripomínajúci skutočný roh zvieraťa alebo rôzne extravagantné podoby ako napríklad hlava jeleňa. Ako materiál sa používala keramika, drahé kovy, ale aj sklo. Nálezy *rhytonov* paradoxne pochádzajú z oblastí mimo Itálie. Nie je známe, že by sa zachoval nejaký rímsky strieborný roh na pitie. To je v kontraste so sklenenými

rhytonmi, ktorých sa zachoval značný počet. Rímske strieborné picie rohy, ktoré sa používali na banketoch sú tak známe už len z fresiek (*Tamm 2001*, 107-108). Prípadne mohli byť zobrazené na nádobách, ako napríklad na viacerých *skyphoch* z Krakovian-Stráží (*Hrnčiarik/Kuzmová 2017*, 125, Fig. 1A, 1D; 128, Fig. 2A, 2C; 136 Fig. 8).

Pri toľkom počte názvov a tvarov sa vynára otázka koľko kusov malo vlastne štandardné *ministerium*? Na túto otázku nie je uspokojivá odpoveď. Z nálezov je evidentné, že nádoby v servisoch boli poväčšine usporiadané v dvojiciach (*Beard 2008*, 221). Avšak koľko takých párov či už pohárov, tanierov alebo naberačiek je možné považovať za štandardný počet? Jestvoval v prípade strieborných nádob vôbec nejaký predpísaný počet, ktorý by mal Riman vlastniť? Rozsiahle a skromné servisy nasvedčujú tomu, že nie. Jediné pravidlo, ktoré sa v prípade zloženia *ministeria* dodržiavalo, bolo pravidlo dvojíc.

Vyobrazenia servisov

Približnú predstavu o tom ako mohol vyzerať honosne prestretý stôl na rímskej hostine nám poskytujú predovšetkým fresky. Je však vskutku paradoxné, že napriek rozmanitosti nádob, sa vo väčšine prípadov vyobrazovali len tie patriace k *argentum potorium*. Aj k freskám však treba pristupovať kriticky. Viaceré zo znázornených luxusných nádob, ak mali svoje paralely v striebre, zväčša pochádzali zo širšieho časového rozpätia (to sa vzťahuje aj na nálezy). Tvarom a výzdobou teda mohli reflektovať nuansy doby, v ktorej boli vyrobené a teda „nezapadať" medzi ostatné. Táto skutočnosť nie je až taká prekvapivá, keďže Rimania si vážili aj staršie nádoby vyrobené z tohto drahého kovu. Mohlo teda ísť o vyobrazenia akýchsi zbierok a konkrétne nádoby nemuseli patriť k jednému servisu (*Tamm 2001*, 194).

Azda najznámejšia freska zobrazujúca takýto servis je na stene hrobky Vestoria Prisca nachádzajúcej sa v pompejskej nekropole. Napriek tomu, že ide o pohrebnú hostinu, maľba zachytáva rôzne tvary strieborných nádob používaných aj pri banketoch živých ľudí. Na stole sú namaľované kanvice, poháre rôznych tvarov i veľkostí, naberačky a aj picie rohy. Pod stolom je pravdepodobne vyobrazené *argentum balneare* pozostávajúce z kanvice a patery. V tomto prípade však nejde o zobrazenie konkrétneho servisu, ktorý sa bežne používal na hostinách,

Obr. č. 2 Casa dei Casti Amanti – freska hodujúcich párov, 35-45 po Kr.

Obr. č. 3 Casa dei Casti Amanti – freska banketu v prírode, 35-45 po Kr.

Obr. č. 4 Casa dei Casti Amanti – freska hodujúcich párov, po roku 45 po Kr.

ale skôr o ukážku toho koľko rôznorodých nádob zo striebra mohol Priscus a jeho rodina vlastniť. Maľba teda slúžila ako ukazovateľ reprezentácie sociálneho statusu a bohatstva pochovaného i rodiny (*Tamm 2001*, 209).

Veľmi dobré vyobrazenie hostiny, ako aj strieborného servisu sa nachádza na freskách zo severnej a západnej steny *triclinia* v Casa dei Casti Amanti v Pompejach (IX.12.6). Na prvej z nich (Obr. 2) sú znázornené dva ležiace páry a dvojica trojnohých stolíkov s nádobami. Žena z dvojice na pravej strane fresky drží v ruke pohár na nôžke s dvomi uchami, ktoré majú kruhový prierez. Muž ležiaci vedľa nej je naklonený dopredu s pohľadom upreným buď na druhú dvojicu alebo na postavy stojace v pozadí. Žena z druhého páru drží v ľavej ruke misku so širokým okrajom, zatiaľ čo pravou gestikuluje s postavami za ňou. Taktiež je pri nej prítomný muž. Za dvojicou stoja dve ženy, z nich jedna drží vysoký a úzky pohár na nôžke s dvomi vysoko vytiahnutými uchami, pravdepodobne *cantharus*. V popredí stoja dva trojnohé stolíky, jeden uprostred scény, druhý v pravom rohu fresky. Na stole vpravo sú položené dve naberačky (*simpula*), pohár s rovným dnom, kónickým telom a rozširujúcim sa okrajom a *cantharus*. Na stole uprostred hodujúcich je taktiež položené *simpulum*, kónický pohár na nôžke a pol-guľová šálka na nízkej nôžke. Prítomný je i džbán na vysokej podstave. Má vajcovité telo, rovné plecia, úzke hrdlo, rozširujúce sa ústie a tenké držadlo smerujúce od ústia k telu (*Tamm 2001*, 32).

Druhá freska (Obr. 3) z tej istej miestnosti taktiež zobrazuje dva páry ležiace v *tricliniu*. Celá scéna je vsadená do exteriéru. V pozadí sú vidieť stromy a nad hodujúcimi je rozprestretý baldachýn. Celkom vľavo sedí žena pijúca zo striebornej misy a v druhej ruke drží *syrinx*. Žena v páre po pravej strane drží *cantharus* opierajúc sa o muža ležiaceho za ňou. Ústredná dvojica sa bozkáva, takže nevenuje pozornosť nádobám položeným na stole uprostred výjavu. Nachádza sa na ňom malá polkruhová miska otočená hore dnom, *simpulum* a vysoká kónická nádoba s rovným dnom ako na predošlej freske. Pozoruhodným prvkom je postava sluhu v pravom dolnom rohu, ktorý nalieva z amfory tekutinu do veľkej nádoby s držadlami, ktoré však nie sú dobre identifikovateľné (*Tamm* 2001, 33-34).

Tretia maľba v tejto miestnosti (Obr. 4) je o niečo mladšia. Východná stena nesie stopy po rekonštrukcii a štýl samotnej fresky sa výrazne líši od predchádzajúcich dvoch (*Varone 1993*, 622-623). Sú na nej zobrazené dva ležiace páry a žena stojaca v pozadí. Jeden z mužov drží v ľavej ruke polguľovitý pohár s dvoma vytiahnutými uchami, zatiaľ čo v pravej zviera picí roh. Ten má hnedú farbu, takže nie je vyhotovený zo striebra, na rozdiel od toho v hrobke Vestoria Prisca. Druhý muž, zjavne opitý, tiež drží v ruke strieborný pohár, tvarom podobný *cantharu*. Nejaké nádoby spojené s banketom sú umiestnené aj na stole medzi hodujúcimi, ale pre zlý stav fresky nie je jasné o aký typ môže ísť (*Tamm 2001*, 34).

Podobná scéna z hostiny, len v menšej mierke, pochádza z Herculanea (Obr. 5). Freska zachytáva hodujúci pár, slúžku a stolík so servisom. Zatiaľ čo žena sa načahuje smerom k slúžke, ktorá nesie malú škatuľku, muž drží nad hlavou picí roh. Pred hodujúcou dvojicou stojí trojnohý stolík, na ktorom je kónický pohár na nôžke, dva *scyphi,* jeden pol-guľový, druhý oválny, *simpulum* a predmet s dlhou vodorovnou rukoväťou a kruhovým zakončením (*Tamm 2001*, 30-31). Takéto predmety boli vo všeobecnosti identifikované buď ako naberačky alebo miešadlá. Vzhľadom na to, že zakončenie nie je zahĺbené, malo by ísť o miešadlo (*Oliver 1980a*, 164).

Netradičné zobrazenie banketového servisu pochádza z *tablina* 8 v Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro v Pompejach. Dom bol značne poškodený počas bombardovania v roku 1943, takže fresková výzdoba je známa už len z kresieb G. Abbatea z roku 1837. Tieto kresby však majú svoje úskalia. Zatiaľ čo mnohé nádoby je možné priradiť ku konkrétnemu typu, niektoré tvary sú nanajvýš zvláštne. Buď freska skutočne znázorňovala pre nás neznáme tvary nádob alebo G. Abbate nesprávne pochopil jednotlivé formy a výrazne ich vo svojich kresbách modifikoval (*Tamm 2001*, 52). Ďalšiu nezodpovedanú otázku vyvoláva materiál, z ktorého mali byť vyhotovené. Zvykne sa uvádzať bronz avšak Helbig ich opísal ako sklovito zafarbené, no tento opis je veľmi nejednoznačný (*Helbig 1868*, 411). Prvá kresba ukazuje rôzne nádoby rozhádzané po zemi. Celkovo sa tam nachádza 15 alebo 16 nádob, väčšinou poháre. Môžeme tu pozorovať *scyphi, canthari, rhyton*, goblet alebo *tegami* (okrúhla nádoba s rovným dnom, nie príliš vysokými stenami s jednou, prípadne dvoma rukoväťami; *ICCD 2006*, ADS 407).

Druhej freske dominuje socha Atény, okolo ktorej je rozmiestnených 16 alebo 17 pravdepodobne strieborných nádob. Medzi nimi štyri *simpula*, *skyphus* a *cantharus* (*ICCD 2006,* ADS 408). Taktiež je tu prítomná nádoba pripomínajúca zvoncovitý *crater*, misa alebo tanier, pohár s rovným dnom, kónickým telom

Obr. č. 5 Herculaneum – freska znázorňujúca banket, 50 pred Kr.

Obr. č. 6 Poklad z Casa del Menandro.

Obr. č. 7 Poklad z Boscoreale.

a rozširujúcim sa okrajom ako aj štyri cylindrické nádoby na víno zdobené girlandami (*Tamm 2001*, 53). Väčšina týchto tvarov je spätá s banketovým servisom, ale prítomnosť Aténinej sochy ich presúva do sakrálneho kontextu (*Tamm 2001*, 54). Prítomnosť časti i celého *ministeria* v sakrálnom kontexte nebolo ničím neobvyklým. Poklad z Berthouville v dnešnom Francúzsku je skvelým príkladom toho, ako sa nádoby pôvodne používané na hostinách stali votívnymi premetmi. Depot strieborných pohárov, mís, kanvíc, tanierov, lyžičiek, *phiale*, *pater* a sôch o hmotnosti 25 kg pochádzal zo svätyne Mercura Canetonensa. Jednotlivé tvary sú zhodné s tými, ktoré sa používali počas banketov, čo potvrdzuje tenkú hranicu medzi posvätným a profánnym (*Lapatin 2014*, 9; *Tamm 2001*, 54).

Nástenné maľby zobrazujúce výjavy z banketov ani zďaleka nie sú týmito príkladmi vyčerpané. Vybrali sme týchto zopár ukážok zámerne, pretože je na nich zachytený najväčší počet ľahko rozpoznateľných nádob a boli dobre zdokumentované. Fresky nám pomáhajú vizualizovať si vzhľad a priebeh rímskych večierkov. No stále sú to len maľby a tie sa nedajú zameniť za hmatateľné nálezy.

Strieborné servisy z Pompejí

Fresky a zmienky antických autorov nie sú jedinými zdrojmi informácií o tom ako mohlo byť prestreté na banketoch vyšších vrstiev. Oblasť Neapolského zálivu je bohatá aj na hmatateľné dôkazy tejto formy luxusu. Práve vďaka erupcií Vezuvu sa v niektorých domoch z Pompejí a neďalekého okolia zachovali súčasti luxusných servisov, ktoré si majitelia nevzali so sebou a vďaka tomu nám podávajú hmatateľné dôkazy o rímskom stolovaní.

Až 118 kusový strieborný servis sa našiel v Casa del Menandro v Pompejach (Obr. 6). Bol starostlivo zabalený do látky a uložený v drevenej truhlici v pivnici pod súkromnými domácimi kúpeľmi. Majitelia sem servis umiestnili pravdepodobne počas rekonštrukcie domu, keďže neniesol stopy po chvatnom balení, aké bolo príznačné pre posledné dni Pompejí (*Beard 2008*, 220). Veľkosťou sa tomuto depotu rovná len servis z vily Pisanella v Boscoreale, približne kilometer severnejšie od Pompejí (*Oettel 1996*, 16-18). Čo tieto dva nálezy odlišuje je skutočnosť, že kým v Boscoreale bolo uskladnené hlavne *argentum potorium,* v Casa del Menandro išlo predovšetkým o *argentum escarium*, no našlo sa tu aj početné *argentum potorium* a *argentum balneare* (*Painter 2001*, 14). Celková hmotnosť *ministeria* je približne 23,5 kg striebra (*Painter 2001,* 26). *Argentum potorium* v tomto prípade tvorili dva *scyphi* zdobené reliéfnou výzdobou tvorenou loďkami a prírodnými scénami, dva *scyphi* s vyobrazeniami Heraklových činov, dva *calices* s motívom svadby Venuše a Marsa, dva *canthari* s olivovými ratolesťami, dva *scyphi* s dionýzovskými scénami a dva poháre s jedným uchom zdobené scénami amorov na vozoch pretekajúcich sa v *circu*. Ďalej k servisu prislúchal jeden kónický pohár so zvieracími motívmi, dva

vajcovité poháre s fazetovanou výzdobou, jeden veľký džbán, jedna *patera* s figurálne zdobenou rúčkou, dve *simpula*, jeden malý džbán zdobený na držadle hlavou černocha, dve malé *oinochoe*, jeden *amforiskos* s dvoma uchami a jedna pipeta na víno (*Painter 2001*, 18).

K *argentum escarium* patril *lanx*, šestnásť tanierov štyroch veľkostných typov (tzv. ľahký servis), dvanásť tanierov troch rôznych veľkostných typov (tzv. ťažký servis), dve oválne misy, štyri guľaté misky na nôžke, štyri kalichovité misky na stopkách, osem malých kónických misiek na nôžkach, ktoré sa interpretujú aj ako soľničky. Štyri misky na „dezerty", tri koreničky, osem malých podstavcov, pričom štyri z nich mali podpery vyhotovené v tvare sloních hláv a centrálnu časť zdobila zlatá kvetinová girlanda. Jedna veľká servírovacia lyžica, šesť *ligulae*, dvanásť *cochlearia*, dve *simpula*, štyri poháre na vajíčka a jedna stolová doska alebo podnos, ktorá sa zachovala len fragmentárne (*Painter 2001*, 18).

Argentum balneare tvorilo zrkadlo zdobené prelamovanou a rytou výzdobou po obvode a plastickou bustou ženy z profilu v centrálnej časti, malá kruhová misa s držadlom (asi *patera*), veľká misa na umývanie v tvare mušle s pohyblivými atašami a dve menšie mušľovité misy bez držadiel. V súbore sa našla aj *phiale* so zlatým emblémom ženskej postavy s murálnou korunou a podstavec pod ňu (*Painter 2001*, 18). Depot objavený v Casa del Menandro pozostával z úctyhodného počtu strieborných predmetov s pestrou škálou ornamentiky. Na výzdobu jednotlivých nádob boli vybrané odlišné motívy, ktoré navzájom spolu nesúviseli. Aj napriek tomu je možné povedať, že daný súbor predstavoval kompletné *ministerium*, teda súbor servisov, ktoré sa používali počas rímskych banketov (*Painter 2001*, 21).

O niečo menej početný, no rovnako pozoruhodný strieborný servis bol odkrytý aj vo vile Pisanella v Boscoreale (Obr. 7). V súbore prevažujú nádoby späté s *argentum potorium*, no boli tu prítomné aj časti z *argentum escarium* a *argentum balneare*. Celý poklad tvorilo 109 kusov strieborných nádob o hmotnosti 30 kg. Okrem servisu sa tu našli aj zlaté šperky (náhrdelníky, náramky, náušnice) a viac než 1000 zlatých mincí. Celý depot bol umiestnený v prázdnej cisterne vo vínnej pivnici vily, keď jej majitelia utiekli pred erupciou v roku 79 po Kr. (*Kuttner 1995*, 6; *Painter 2001*, 26). Niektoré z predmetov v *ministerium* tvorili súčasť rodinného dedičstva, ktoré sa predávalo z generácie na generáciu, o čom svedčí stav niektorých nádob ako aj nápisy na nich (*Kuttner 1995*, 7, 12).

Kým sa poklad od svojho objavenia na konci 19. storočia dostal do vlastníctva Louvru uplynulo takmer sto rokov. Niektoré jeho časti boli poškodené alebo nenávratne stratené. Našťastie A. Héron de Villefosse zdokumentoval temer všetky komponenty strieborného *ministeria* v diele *Le trésor de Boscoreale* z roku 1899 (*Kuttner 1995*, 7-9). Viaceré z predmetov patriacich k *argentum potorium* sa stali pre svoju umeleckú hodnotu celosvetovo známymi, avšak tie tvorili len malú časť početného súboru.

Notoricky známa je predovšetkým dvojica *skyphoi* zobrazujúcich cisára Augusta a Tiberia v rôznych kontextoch rímskej ikonografie. Kým sa Augustov *skyphos* od objavenia v roku 1895 dostal do vlastníctva múzea Louvre, v roku 1991 utrpela jeho reliéfna výzdoba značné škody. Jeho rekonštrukcia bola možná na základe fotografickej dokumentácie A. Hérona de Villefossa vytvorenej pre knihu *Le trésor de Boscoreale*, ktorá vznikla v spolupráci s barónom E. Rothschildom, vtedajším majiteľom časti pokladu (*Kuttner 1995*, 7-9). *Skyphos* zobrazuje cisára Augusta na vojenskom ťažení. Na jednej strane je znázornený ako sedí na *sella castrensis* (skladacia táborová stolička so sedacím vankúšom lemovaným strapcami) na nízkom dvojstupňovom pódiu. Takéto rozloženie scény symbolizuje vojenský súd. Augustus je odetý do tuniky a tógy a v ľavej ruke drží *rotulus* (zvitok). Okolo neho stojí sedem liktorov s *fasces* a sekerami. Za cisárom stoja dvaja vojaci, jeho stráž. Pred cisárom kľačí skupina barbarov s ich deťmi a prosia o milosť – *clementio*, ktoré im Augustus vo svojej veľkodušnosti udeľuje (*Kuttner 1995*, 94-123). Na druhej strane *skyphu* je zobrazený Augustus sediaci na tróne. Má oblečenú tógu, tuniku a patricijské topánky. V ľavej ruke zviera *rotulus*. Okolo cisára je prítomný zástup bohov ako Roma, Genius Populi Romani, Venuša, Amor a Mars. Za Marsom je ešte niekoľko postáv (dovedna 7, ale identifikované boli iba 4) – personifikácií podrobených provincií ako Afrika, Ázia, Gallia a Hispánia (*Kuttner 1995*, 13-34).

Druhý *skyphos* znázorňuje Tiberia počas triumfálneho sprievodu v uliciach Ríma. Budúci cisár sa vezie na *quadrige*, v jednej ruke drží vavrínovú ratolesť a v druhej žezlo s ukončením

v podobe orla. Za ním stojí sluha, ktorý mu pridŕža veniec nad hlavou. Voz predchádza býk a skupina zajatcov, ktorí budú obetovaní Kapitolskému Jupiterovi na konci procesie. V pozadí kráčajú liktori. Za *quadrigou* kráčajú vojenskí velitelia, ktorým sa dostalo tej pocty, že môžu kráčať za Tiberiom. Jeden z mužom má na krku *torques* (*Kuttner 1995*, 143-144). Na opačnej strane je znázornená obeta býka pred chrámom Jupitera Kapitolského. Obetu slávi imperátor Tiberius, vľavo pred prenosným oltárom (*foculus*), za účasti hráča na flaute, liktorov a ďalších postáv. Dvaja pomocníci držia býka a tretí sa zaháňa sekerou, aby ho usmrtil (*Kuttner 1995*, 124).

K servisu patrili aj dva kónické strieborné poháre s jedným uchom (*modiolus, Héron de Villefosse 1899*, 58 alebo *calathus, Matthews 1969*, 35-37) zdobené postavami kostier stojacich pod kvetinovou girlandou zhotovených technikou *repussé*. Jednotlivé kostry zosobňovali konkrétnych známych básnikov, autorov tragédií a filozofov v rôznych aktivitách. Nápisy pri nich charakterizovali konkrétneho filozofa a jeho atribúty. Pri niektorých boli vyryté aj adresné výroky, ktoré charakterizovali jeho dielo alebo filozofický postoj. Tieto poháre parodujú moralistické portrétne zbierky, ktoré zdobili knižnice a záhrady bohatých Rimanov. Lebky a kostry patrili k obľúbeným dekoráciám na picích nádobách v období neskorej republiky a ranného cisárstva. Hosťom pripomínali, že majú piť a veseliť sa, lebo zajtra môžu zomrieť (*Héron de Villefosse 1899*, 58; *Kuttner 1995*, 11).

Súčasťou servisu bola aj strieborná misa zvaná *phiale*, ktorej dno zdobila reliéfna plastika ženy s atribútmi charakteristickými pre provinciu Afrika. Preto sa niekedy v literatúre označuje aj ako tzv. africká čaša („*Africa cup*"). Symbolika predmetov okolo ženy a jej črty tváre silne naznačujú, že ide o posmrtný portrét Kleopatry Selene II., kráľovnej Mauretánie, manželky Juby II. a dcéry egyptskej Kleopatry VII. Pravdepodobne *phiale* vznikla na objednávku Ptolemaia z Mauretánie, syna Kleopatry Selene krátko po jej smrti v roku 6/5 pred Kr. (*Walker 2001*, 312).

Z depotu pochádzali ešte dve *phialae*, ktoré sa zachovali len torzovito. Jedna mala v strede umiestnenú bustu staršieho muža s individuálnymi črtami tváre. Druhá bustu ženy taktiež s individuálnymi prvkami. Účes, ktorý mala dotyčná na hlave bol typický pre obdobie vlády cisárov Claudia a Nera. Ženská busta bola z *phiale* odtrhnutá už v staroveku a umiestnená v inej časti domu než boli zvyšné nádoby zo servisu. V konečnom dôsledku sa dostala do vlastníctva Britského múzea, zatiaľ čo nádoba, z ktorej pochádzala k barónovi E. Rothschildovi. Na nej bol vyrytý nápis *Maximae*, čiže žena Maxima, čo pomohlo určiť identitu staršieho muža. Obe *phialae* teda znázorňovali starší manželský pár. Mohlo ísť o tzv. *imago clipeata* – vyobrazenie predkov na kruhovom štíte, v tomto prípade výrazne plastické (*Héron de Villefosse 1899*, 44-47; *Kuttner 1995*, 7-8). V depote sa našla aj fragmentárne zachovaná *phiale* zdobená bustou Baccha s *cantharom* a *thyrsom* v centrálnej časti. Jeho podobizeň bola lemovaná girlandou. Po obvode sa nachádzalo 14 dutín, ktoré tvarom a veľkosťou pripomínali lyžičky. Jednotlivé dutiny oddeľovali púčiky kvetov. Nešlo o veľmi kvalitný výrobok, hoci bol zo striebra a výrazne sa odlišuje od ostatných nádob v poklade (*Héron de Villefosse 1899*, 92-93). Drobné fragmenty naznačujú, že v servise bola ešte jedna *phiale*, ale tú pre zlý stav zachovania nie je možné bližšie špecifikovať (*Héron de Villefosse 1899*, 130).

Ďalej boli súčasťou nálezu dve *oinochoe* alebo *lagonae* zobrazujúca Victorie obetujúcej býka pred oltárom Minervy (*Héron de Villefosse 1899*, 47). *Scyphus* s motívom malého Baccha na panterovi v sprievode Amorov a somára (*Héron de Villefosse 1899*, 52). *Scyphus* s motívom skroteného leva, na ktorom sedia Amorovia na jednej strane a slona trápeného Amormi na druhej (*Héron de Villefosse 1899*, 55). Dva *canthari* vajcovitého tvaru na nôžke zdobené popínavými rastlinami, zvieratami a vtákmi s dvoma horizontálnymi uchami (*Héron de Villefosse 1899*, 68-71). Dva *canthari* vajcovitého tvaru na nôžke s vysoko vytiahnutými uchami s vybranými motívmi zo života žeriavov (*Héron de Villefosse 1899*, 73-74). Dva *canthari* vajcovitého tvaru na nôžke s vysoko vytiahnutými uchami so stvárnením života bocianov (*Héron de Villefosse 1899*, 76-79). Dva *scyphi* zdobené vyobrazením nádob a zvierat ako diviak, prasa, zajac a hus (*Héron de Villefosse 1899*, 79-83). Dva *scyphi* s plastickým stvárnením olivových ratolestí (*Héron de Villefosse 1899*, 83-86). Dva *canthari* vajcovitého tvaru na nôžke zdobené platanovými listami s horizontálnymi uchami (*Héron de Villefosse 1899*, 86-88). Dva malé tzv. džbány „na smotanu" (*forme d'un pot à crème*) s florálnou výzdobou na uchu (*Héron*

de Villefosse 1899, 93, 127). Taktiež tri *cylices* zdobené kvetinovými girlandami, podobnými ako na *Ara Pacis* (*Héron de Villefosse 1899*, 94-95, 127). Naberačka (*trulla*) okrúhleho tvaru so zahnutou kosákovou rukoväťou s ozdobným ukončením. Konvexnú stranu naberačky zdobila centrálna ružica a malými palmetami (*Héron de Villefosse 1899*, 108). Dve naberačky (*trullae*) s dlhou fazetovanou rukoväťou (*Héron de Villefosse 1899*, 110). Dve naberačky (*trullae*) s výlevkou a dlhou rukoväťou (*Héron de Villefosse 1899*, 110). Malá naberačka (*simpulum*) s rúčkou kolmou na ústie (*Héron de Villefosse 1899*, 111). Rám sitka (*colum*) napojený na dlhú rukoväť (*Héron de Villefosse 1899*, 112). Štyri páry reliéfne zdobených cedidiel a naberačiek s plochou rukoväťou (*Héron de Villefosse 1899*, 103, 105). Štyri nádobky oválneho tvaru, opatrené dvoma vyrezanými uchami a okrúhle vedro (*Héron de Villefosse 1899*, 113, 129). *Modiolus* s jedným uchom a rytou výzdobou v podobe vtáčieho peria (*Héron de Villefosse 1899*, 102). Kanvica na vodu s rukoväťou zdobenou akantovými listami (*Héron de Villefosse 1899*, 103). Veľká *patera* s plochou rukoväťou, na ktorej je znázornený Amor s trojzubcom jazdiaci na rybe útočiacej na delfína. Nad touto scénou je ešte kormidlo lemované mušľami a rakmi (*Héron de Villefosse 1899*, 106). Zoznam uzatvára *patera* s plochou rukoväťou (*Héron de Villefosse 1899*, 114).

Súčasťou pokladu bol aj pohár bez nôžky s dvoma do strán vytiahnutými uchami pripomínajúci grécky *cylix*. Vnútorná časť nádoby je pokrytá vyrytým kvetinovým vzorom a v strede vystupuje zlatý výčnelok v tvare guličky. Tento exemplár je umiestnený v Britskom múzeu a malo by ísť o grécky výrobok datovaný zhruba do roku 300 pred Kr. (*The British Museum 1897*, online).

Ďalšia časť z objavených premetov prislúchala k *argentum escarium*. To okrem iného tvorili štyri soľničky okrúhleho tvaru zdobené florálnymi motívmi stojace na troch zvieracích nôžkach (*Héron de Villefosse 1899*, 96-99). Ďalej desať okrúhlych podnosov. Dva z nich majú kruhový tvar s kvetinovou obrubou a tromi nožičkami, ktoré z levej laby prechádzajú do postavy okrídleného Amora. Zvyšných osem je taktiež kruhového tvaru, ale sú zdobené rozetami a len na troch jednoduchých levích labách. Sú medzi nimi mierne odlišnosti (*Héron de Villefosse 1899*, 100-101). Taktiež dve obdĺžnikové tácky s motívom palmety v strede a ľaliami po obvode na dutej nôžke, ktorá má tvar ako prevrátená miska (*Héron de Villefosse 1899*, 101). Okrúhly *lanx* s dvomi uchami. Tie sú zdobené dvojicou delfínov zápasiacich o mušľu a florálnymi motívmi (*Héron de Villefosse 1899*, 108). Dve *ligulae* s fazetovanou rukoväťou (*Héron de Villefosse 1899*, 114). Hlboká nádoba s dvoma uchami (*Héron de*

Obr. č. 7 Strieborný riad zo Sulpiciovho pohostinstva.

Villefosse 1899, 116). Okrúhly podnos s vysokým okrajom na podstave (*Héron de Villefosse 1899*, 117). Štyri malé misky pripomínajúce formy na pečivo (*Héron de Villefosse 1899*, 115). Štyri *scutellae*, malé taniere (*Héron de Villefosse 1899*, 119; *Matthews 1969*, 35). Deväť misiek na ocot, t. j. *acetabula* (*Héron de Villefosse 1899*, 120). Štyri okrúhle podnosy s okrajom, na ktorom bola reliéfna výzdoba v podobe zvieracích rohov (*Héron de Villefosse 1899*, 120). Šesť lyžíc (*cochlearia*) s dlhou špicatou rúčkou (*Héron de Villefosse 1899*, 122). Dve relatívne plytké misy s nízko umiestnenými uchami, ktoré nepresahujú okraj nádoby (*Héron de Villefosse 1899*, 115, 129). Misa v tvare mušle so zvýraznenými rebrami (*Héron de Villefosse 1899*, 124). Nádoba v tvare polovičnej *phiale* zdobená vtákmi a florálnymi motívmi (*Héron de Villefosse 1899*, 124).

Medzi nálezmi sa objavili aj tri zrkadlá, ktoré podľa všetkého patrili k *argentum balneare*. Známe je predovšetkým leštené zrkadlo (*speculum*), ktorého centrálnu časť zdobil motív z mytológie – stretnutie Ledy a Jupitera v podobe labute. Znázornenia labutí boli prítomné aj na rúčke zrkadla (*Héron de Villefosse 1899*, 90). Taktiež sa našlo okrúhle *speculum* vybavené rukoväťou. Rub zdobila busta Baccha. Tvar rúčky bol pomerne netradičný. Tvorili ju dva prepletajúce sa výhonky, pravdepodobne vŕby, doplnené malými lístkami (*Héron de Villefosse 1899*, 88). Zbierku uzatváralo okrúhle zrkadlo s rukoväťou zdobenou ovinutou siluetou leva, ktorá v tlame a predných labách držala samotný disk (*Héron de Villefosse 1899*, 128).

Nálezy z Casa del Menandro a Boscoreale sú pozoruhodnými ukážkami toho, ako mohlo byť prestreté na rímskom bankete. Datovanie oboch depotov je zhruba súčasné (aj keď niektoré nádoby sú staršie) a nádoby v nich boli vyrobené v rozhraní 1. storočia pred Kr. a po Kr. (*Tamm 2001*, 124). Bolo by však naivné myslieť si, že všetky servisy vyrobené zo striebra boli takéto početné. Nasledujúce dva nálezy sú príkladom skromnejšieho avšak o nič menej pozoruhodnejšieho stolového servisu.

Strieborný riad sa našiel aj 600 metrov od Stabijskej brány v Pompejach, neďaleko rieky Sarno na lokalite Moregine (alternatívne Murecine) v tzv. Sulpiciovom pohostinstve (Obr. 8). Nebol taký rozsiahly ako v prípade Boscoreale a Casa del Menandro, mal len 20 kusov a dovedna vážil necelé 4 kilogramy. Súbor bol uložený

Obr. č. 9 Pohár z Casa de P. Casca Longus.

v prútenom koši v latrínach nedostavaných kúpeľov. Tvorili ho veľký podnos, zrejme *lanx*, 4 podnosy na štyroch levích nôžkach, *cochlearium* a 10 *canthari* rôznej veľkosti. Dva z nich obzvlášť pútali pozornosť bádateľov, pretože boli reliéfne zdobené. V čase ukrytia boli už pravdepodobne cenenými starožitnosťami, pretože mali byť vyrobené na konci helenizmu, pravdepodobne v egyptskej Alexandrii. Na jednej strane sa nachádzal zobrazený historický motív zmluvy pri Brundisiu medzi Marcom Antoniom a Octavianom z roku 40 pred Kr. Na druhej scéna obetovania a veštby (*Metropolitan Museum of Art 2010*, online).

Výber strieborných servisov z Pompejí a blízkeho okolia uzatvára päťdielna súprava z Domu P. Casca Longa (*Casa de P. Casco Longus,* I.6.11). V átriu boli objavené dve misky (*ciotole*) s vysokými okrajmi zdobenými sústrednými kruhmi rovnobežnými s okrajom. Pod nimi bol lem navodzujúci dojem zvlnenej stuhy, ktorá oddeľovala hornú a spodnú časť misy (*Guzzo 2006*, 141). Taktiež sa tam našiel *cantharus* s jedným uchom zdobený Tritónmi a Nereidami (Obr. 9; *Guzzo 2006*, 140). V tomto prípade mohlo ísť aj o nádobu ponášajúcu sa na grécky *kyathos*, ktorý mal originálne len jedno ucho. Nie je celkom jasné, či mal pohár pôvodne dve alebo len jedno ucho (*Schreiber 1999*, 145).

Diskusia – Čo vravia o rímskom stolovaní archeologické nálezy, fresky a spisy?

Aké informácie o luxusnom stolovaní nám poskytujú antickí autori, fresky a nálezy? Miestami nejasné, inokedy rozporuplné a občas neúplné. V prípade písomných prameňov treba byť ostražitý, pretože hoci autori uvádzajú názvy nádob a ich média, len občasne opisujú ich

presnú podobu, či funkciu. To má za následok celý zoznam označení, ktoré môžu, ale zároveň nemusia adekvátne pomenovať existujúce tvary. Ilustračným príkladom môžu byť dva džbány z pokladu z Boscoreale. Tvar nádoby sa bádateľmi označuje buď ako *oinochoe* alebo l*agona* (*Héron de Villefosse 1899*, 47). Na mieste je preto otázka aký bol rozdiel medzi oboma tvarmi? Nešlo len o synonymické označenie tej istej nádoby, ktorá primárne slúžila na nalievanie vína? Rovnaký spor je aj medzi označením *modiolus* a *calathus*, ktoré taktiež mohli byť len alternatívnym pomenovaním toho istého typu pohára na pitie (*Matthews 1969*, 35-37; *Héron de Villefosse 1899*, 58). Má teda vôbec zmysel spoliehať sa na zmienky antických autorov pri identifikácií jednotlivých tvarov? Ich písomnosti majú svoju hodnotu, ale pri pokuse rekonštruovať hodovný servis je nutné pracovať aj s inými zdrojmi.

Fresky poskytujú o niečo veľavravnejší pohľad na rímske stolovanie. Výhodou malieb je, že na nich dokážeme rozpoznať jednotlivé tvary a spojiť ich tak s konkrétnymi nálezmi. Taktiež sú na nich zachytené tvary, ktoré sa fyzicky nezachovali, napríklad strieborné picie rohy (Casa dei Casti Amanti v Pompejach, *Tamm 2001*, 34; hrobka Vestoria Prisca). Zároveň ukazujú, že bankety nemuseli byť limitované len na interiéry, ale mohli sa konať aj v prírode (*Tamm* 2001, 33-34). Avšak aj fresky majú svoje úskalia. V nálezových kontextoch boli nádoby často objavené v pároch. Na freskách, hlavne ak sú na nich prítomní ľudia, sa jednotlivé tvary zobrazovali sólovo (*Beard 2008*, 221). Bol to zámer maliarov, zachytil rôzne formy stolového riadu alebo odzrkadľovali skutočnosť, že sa hosťom dávala iba jeden z páru nádob, aby si ich medzi sebou nepomiešali, zatiaľ čo tá druhá bola uschovaná v skrini či truhlici? Alebo bola voľba pohára podmienená nápojom, ktorý dotyčný popíjal? Tieto nezodpovedané otázky upriamujú pozornosť na ďalšiu skutočnosť. Fresky totiž zobrazujú len určité spektrum servisu a to *argentum potorium*. Tvary späté s *argentum escarium* sa znázorňovali len v menšej miere.

Najviac informácií poskytujú konkrétne nálezy strieborných servisov, v prípade tohto článku, z Neapolského zálivu. Prezentované sady z Casa del Menander a Boscoreale predstavujú dá sa povedať vrchol rímskeho luxusu, aký si mohli najmajetnejší Rimania dopriať na banketoch. Zahŕňali v sebe všetky predpokladané časti *ministeria* - *argentum potorium* a *argentum escarium*. Rovnako sa v súboroch našli aj časti *argentum balneare*, to však nevyhnutne nemuselo súvisieť s hostinou. Servisy zo Sulpiciovho pohostinstva a Casa de P. Casca Longus reprezentovali skromnejšie zbierky. Špeciálne v prípade Boscoreale a Casa del Menander je nutné uvedomiť si dve skutočnosti. Po prvé, išlo o špičku ľadovca, pretože väčšina ľudí si v danej dobe nemohla niečo také dovoliť. Po druhé, tieto servisy predstavovali čosi ako rodinné dedičstvo a každá generácia ho rozširovala o ďalšie nádoby. Častokrát totiž vnímame servis len ako celok vystavený v múzeu za vitrínou a naivne sa domnievame, že vždy bol v takomto „plnom" počte. Pri pohľade na vyše stokusové strieborné servisy však vyvstáva zásadná otázka. Používali na bankete všetky diely servisu naraz alebo iba pár vybraných nádob? Obe alternatívy mohli byť rovnako pravdepodobné v závislosti od druhu hostiny a počtu hostí. Strieborný riad a iné elegantné kusy jedálenského vybavenia príležitostne objavené v Pompejach a ich okolí evokujú víziu luxusného rímskeho stolovania so všetkými jeho stereotypmi, vtipmi a kultúrnymi klišé (*Beard 2008*, 219).

Problematika luxusného stolovania však ani zďaleka nie je vyčerpaná. Ako bolo naznačené v úvodnej časti článku, dá sa k nej pristupovať z rôznych uhlov a stále sa dozvedieť niečo pozoruhodné. Napríklad sa zamerať čisto na vyobrazenia nádob súvisiacich so stolovaním znázornených na freskách. Alebo sa zamerať čisto na jeden typ nádoby, napríklad *skyphus* či *oinochoe* a sledovať na nich rôzne výzdobné prvky a nuansy. Pozornosť si však určite zaslúžia aj malé, no precízne zdobené tvary ako *salinum* a *piperatorium*, ktoré boli dôležitou súčasťou hostín. Nemožno však opomenúť ani nádoby vyrobené z iných materiálov ako napríklad bronz alebo sklo.

Záver

Ideu luxusu na rímskom stole stelesňovali strieborné nádoby súhrnne označované ako *ministerium*. To tvorili dve časti – *argentum potorium* (servis na pitie) a *argentum escarium* (servis na jedenie). V zmienkach aj nálezoch sa objavuje i *argentum balneare* späté s očistou tela, ktoré sa mohlo, ale aj nemuselo používať počas hostiny. O tom, ako vyzeral prestretý stôl na rímskej hostine nás informujú nielen antickí autori, ale aj fresková výzdoba z pompejských

domov a v neposlednom rade samotné nálezy strieborných nádob. Poklady z Boscoreale a Casa del Menandro, čo sa týka počtu kusov, nepochybne patria k tým najpočetnejším a vykazujú najrozmanitejšie tvary nádob spojených s hostinami. Či už išlo o rôzne typy pohárov, džbánov, mís, lyžičiek, naberačiek, tanierov alebo soľničiek. Oba depoty boli zhruba súčasné (aj keď niektoré predmety pochádzali zo starších období) a nádoby v nich boli vyrobené v rozhraní 1. storočia pred Kr. a 1. po Kr. Strieborné servisy však jestvovali aj v menej grandióznych prevedeniach a skromnejších počtoch, čoho dôkazom sú nálezy zo Sulpiciovho pohostinstva a Casa de P. Casca Longus. Jednotlivé artefakty, či už zo Sulpiciovho pohostinstva, Casa de P. Casca Longus, Boscoreale alebo Casa del Menandro majú vysokú umeleckú hodnotu a sú skvelými príkladmi remeselných zručností a umeleckého cítenia doby, v ktorej boli vytvorené. Strieborné servisy, či už rozsiahle alebo menej početné, poskytujú cenné informácie o tom, ako Rimania stolovali a čím sa obklopovali, keď prišlo na luxus.

Zdroje

Primárna literatúra:

Catul. C. Valerius Catullus. *Carmina*. Preklad E. T. Merrill, Harvard, 1965.

Cic. Ver. M. Tullius Cicero. *The Orations of Marcus Tullius Cicero*. Preklad C. D. Yonge, London, 1903.

Hor. Sat. Horatius. *The Works of Horace*. Preklad T. A. Buckley, New York, 1863.

Juv. Juvenalis. *Juvenalis and Persius: Satires*. Preklad G. G. Ramsay, London/New York, 1918.

Liv. Titus Livius. *The History of Rome, Books V, VI and VII*. London, 1924.

Mart. M. Valerii Martialis: *Epigrammaton libri*. Preklad W. Heraeus/J. Borovskij, Leipzig, 1925.

Ov. Am. P. Ovidius Naso. *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Preklad R. Ehwald, Leipzig, 1907.

Ov. Fast. P. Ovidius Naso. *Ovid's Fasti*. Preklad J. G. Frazer, London, 1933.

Ov. Met. P. Ovidius Naso. *Metamorphoses*. Preklad H. Magnus, Gotha, 1892.

Pers. Persius. *Juvenalis and Persius. Satires*. Preklad G. G. Ramsay, London/New York, 1918.

Petr. Petronius Arbiter. *Satyricon*. Preklad M. Heseltine, London, 1913.

Plin. Nat. Plinius: *Historia Naturalis*. Preklad J. Bostock/H. T. Riley, London, 1898.

Prop. Propertius: *Elegies*. Preklad V. Katz, Los Angeles, 1995.

Stat. Theb. P. Papinius Statius. *Vol I-II: Thebaid and Achilleid*. Preklad J. H. Mozley, London, 1928.

Suet. C. Suetoni Tranquilli. *De vita Caesarum libri XIII*. Preklad M. Ihm, Stuttgart, 1993.

Tibullus Albius Tibullus. *Aliorumque carminum libri tres*. Preklad J. P. Postgate, Oxford, 1915.

Varro L.L. Marcus Terentius Varro. *De lingua latina*. Preklad R. G. Kent, Amsterdam/Philadelphia, 1996.

Verg. Ecl. Vergilius. *Eclogues*. Preklad J. B. Greenough, Boston, 1895.

Vitr. Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Preklad M. H. Morgan, Cambridge, 1914.

Sekundárna literatúra:

Allison 2007 P. M. Allison. *The Insula of the Menander at Pompeii: Volume III: The Finds, a Contextual Study*. Oxford, 2007.

Babelon 1916 E. Babelon. *Le trisor d'argenterie de Berthouville*. Paris, 1916.

Guzzo 2006 P. Guzzo. *Argenti a Pompei*. Milano, 2006.

Héron de Villefosse 1899 A. Héron de Villefosse. *Le trésor de Boscoreale.* Paris, 1899.

Hildebrandt 2018 F. Hildebrandt. Rezension zu: Barbara Niemeyer, Römische Silberschätze. 150 Jahre Hildesheimer Silberfund. In: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, Bd. 21, Göttingen, 2018, s. 1137-1147.

Hilgers 1969 W. Hilgers. *Lateinische Gefässnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefässe*. Düsseldorf, 1969.

Hrnčiarik/Kuzmová 2017 E. Hrnčiarik/K. Kuzmová. Vessels Depicted on Roman Silver Tableware from Graves of the Germanic Elites in the Territory of Slovakia. In: *Na hranicích impéria: Extra fines imperii*. Brno, 2017, s. 125-140.

Kolník 2010 T. Kolník. Stráže-Krakovany a Ostrovany/Osztrópataka (Poznámky k novým súvislostiam a nálezom z hrobov germánskej elity). In: *Archeológia barbarov 2009*. Nitra, 2010, s. 615-638.

Lapatin 2014 K. Lapatin. *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury*. Los Angeles, 2014.

Matthews 1969 K. D. Matthews. Scutella, Patella, Paterna, Patina. *Expedition Magazine* vol. 11/4, 1969, s. 31- 42.

Metropolitan Museum of Art 1881 Metropolitan Museum of Art. *Twelfth Annual Report of the Trustees of the Association for eight months ending December 31*, New York, 1881.

Middleton 1891 J. Middleton. *The Engraved Gems of Classical Times: With a Catalogue of the Gems in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge, 1891.

Milleker 2000 E. J. Milleker. The Year One: *Art of the Ancient World East and West*. New York/New Haven, 2000.

Morel 1979 J.-P. Morel. La ceramica e il vetro. In: *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono anniversario dell'eruzione vesuviana.* Napoli 1979, s. 241-264.

Niemeyer 2018 B. Niemeyer. *Römische Silberschätze. 150 Jahre Hildesheimer Silberfund*. Darmstadt, 2018.

Painter 2001 K. S. Painter. *The Insula of the Menander at Pompeii: Volume IV: The Silver Treasure*. Oxford, 2001.

Kuttner 1995 A. L. Kuttner. *Dynasty and Empire in the Age of Augustus: The Case of the Boscoreale Cups*. Oxford, 1995.

Raff 2011 K. Raff. The Roman Banquet. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, October 2011. Dostupné online: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/banq/hd_banq.htm> [30.4. 2023].

Rich 1860 A. Rich. *A dictionary of Roman and Greek antiquities: with nearly 2000 engravings on wood from ancient originals illustrative of the industrial arts and social life of the Greeks and Romans*. London, 1860.

Schreiber 1999 T. Schreiber. *Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis*. Malibu, 1999.

Tamm 2001 J. A. Tamm. *Argentum Potorium in Romano-Campanian Wall-painting*. Nepublikovaný rukopis dizertačnej práce, McMaster University, Hamilton, 2001.

Vickers 1996 M. Vickers. Rock crystal: the key to cut glass and *diatreta* in Persia and Rome. In: *Journal of Roman Archaeology* vol. 9, 1996, 48-65.

Walker 2001 S. Walker. Gilded silver dish, decorated with a bust perhaps representing Cleopatra Selene. In: S. Walker, P. Higgs (eds.), *Cleopatra of Egypt: from History to Myth*. Princeton, 2001.

Internetové zdroje:

The British Museum 1897, [22. 5. 2023], Dostupné online: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1897-0726-1>.

ICCD – ADS 407, 2006, [15. 5. 2023], Dostupné online: <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500572910>.

ICCD – ADS 408, 2006, [15. 5. 2023], Dostupné online: <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500572911 >.

Metropolitan Museum of Arts 2010, [10. 5. 2023], Dostupné online: <https://www.metmuseum.org/press/news/2010/important-antiquities-lent-by-republic-of-italy-on-view-at-metropolitan-museum>.

Obrazová príloha

Obr. 1: Tzv. Ptolemaiov pohár („*Coupe des Ptolémées*"), 1. storočie po Kr. (Zdroj: Clio20, licencia CC BY-SA 3.0., <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Coupe_des_Ptol%C3%A9m%C3%A9es_01.JPG>, Dostupné online: [15.08.2023]).

Obr. 2: Casa dei Casti Amanti – freska hodujúcich párov, 35-45 po Kr. (Zdroj: ho visto nina volare, licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0., <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Pompei_2012_%288057098593%29.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).

Obr. 3: Casa dei Casti Amanti – freska banketu v prírode, 35-45 po Kr. (Zdroj: ho visto nina volare, licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0., <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Pompei_2012_%288057099100%29.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).
Obr. 4: Casa dei Casti Amanti – freska hodujúcich párov, po roku 45 po Kr. (Zdroj: ho visto nina volare, licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0., <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Pompeii_-_Casa_dei_Casti_Amanti_-_Banquet.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).
Obr. 5: Herculaneum – freska znázorňujúca banket, 50 pred Kr. (Zdroj: Yann Forget, licencia public domain, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Sc%C3%A8ne_de_banquet%2C_fresque%2C_Herculanum.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).
Obr. 6: Poklad z Casa del Menandro (Zdroj: Daniel Ventura, licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0., <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Museo_archeologico_nazionale_%28Naples%29_2014_402.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).
Obr. 7: Poklad z Boscoreale. Autor: Shonagon, licencia Creative Commons Zero, Public Domain Dedication. Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Tr%C3%A9sor_de_Boscoreale_%E2%80%93_Mus%C3%A9e_du_Louvre_%E2%80%93_Q178624_%E2%80%93_b.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).
Obr. 8: Strieborný riad zo Sulpiciovho pohostinstva (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/VF/Villa_050%20Scafati%20Contrada%20Murecine,%20Fondo%20Cascone%20p2_files/image040.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).
Obr. 9: Pohár z Casa de P. Casca Longus (Zdroj: Neapolské archeologické múzeum, inventárne číslo 144802, <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2006%2011%20p2_files/image064.jpg>, Dostupné online: [15.08.2023]).

Vývoj nástenných malieb v rímskom tricliniu

JAKUB ONDRÁŠIK

Snahou predloženého príspevku je predstaviť čitateľovi vývoj rímskeho nástenného maliarstva na príkladoch z rímskych triclinií. Práca sa sústreďuje na obdobie od 2. stor. pred Kr. po rok 79 po Kr. a zameriava sa najmä na mesto Rím a územie Kampánie. Autor sa opiera najmä o publikované nálezy, keďže väčšina akademických prác sa doposiaľ zameriavala na všeobecný vývoj nástennej maľby v rímskom dome. Miestnosti, ktoré slúžili k hodovaniu boli častokrát zdobené špecifickými motívmi a ich charakter bol bezprostredne ovplyvňovaný dobou, v ktorej vznikali.

Kľúčové slová: *triclinium*, nástenné maliarstvo, fresky, Pompeje, Herkulaneum, Rím

Úvod

Pre mnohých ľudí, ktorí sa zaujímajú o staroveký svet, je jedným z najatraktívnejších aspektov rímskeho umenia bohatstvo nástenných malieb v domoch a vilách z Pompejí, Herkulánea či iných rímskych miest. Je dôležité si uvedomiť, že fresky do istej miery odzrkadľovali sociálnu štruktúru vtedajšej spoločnosti. Môžeme predpokladať, že obyvatelia Rímskej ríše sa pri výbere dekorácií vo vlastných obydliach inšpirovali svojím každodenným životom. Jednotlivé ozdobné motívy odrážali ich fantázie, túžby, rôzne obľúbené božstvá či aktuálne módne trendy. Nakoľko *triclinia* patrili k najreprezentatívnejším miestnostiam domu, zvyčajne práve v nich sa nachádzali väčšie a komplexnejšie nástenné maľby. Ich cieľom bolo vzbudiť v divákovi dojem luxusu a hojnosti. Práve preto tieto maľby dodnes prekvapujú svojou vysokou kvalitou, prepracovanosťou či farebnosťou. Tento príspevok má za úlohu stručne načrtnúť historický vývoj rímskej nástennej maľby v miestnostiach určených na hodovanie.

Dejiny bádania

Aj napriek veľkému záujmu bádateľov je rímske nástenné maliarstvo v *tricliniach* stále pomerne neznámou témou. Bádanie tejto problematiky je do veľkej miery značne limitované počtom dochovaných pamiatok, pričom okrem lokalít z Neapolského zálivu sa nástenné maľby z hodovacích miestností zachovali len vo veľmi minimálnom počte. Práve preto je náročné rekonštruovať ich vývoj na celom území Rímskej ríše (*Ling 1991,* 1-2). Štúdium rímskeho maliarskeho umenia sa vo všeobecnosti primárne opiera o maľby z prostredia Kampánie, z obdobia od neskorej republiky až po druhú polovicu 1. stor. po Kr. Dôležité je taktiež zdôrazniť, že dochovaný súbor rímskych nástenných malieb je v skutočnosti len drobným zlomkom pôvodného veľkého množstva rímskych fresiek (*Ling 1991,* 3). Doterajšie publikačné výstupy možno rozdeliť do viacerých kategórií, najmä na prehľadové práce a práce viazané ku konkrétnym lokalitám. Základný chronologický systém pre datovanie nástenného maliarstva predstavuje koncept od nemeckého archeológa A. Maua z roku 1882. Samotná téma chronologickej následnosti štyroch hlavných vývojových fáz bola odvtedy podrobená konštruktívnej kritike. Napríklad bádatelia ako A. Ippel (*1910*) alebo L. Curtius (*1929*) sa snažili prízvukovať vzájomnú koexistenciu viacerých štýlov a taktiež časté opakujúce sa motívy (citované podľa *Ling 1991*). Avšak novšie výskumy, najmä H. G. Beyena (*1938* a *1960*), F. L. Basteta spoločne s M. De Vosom (*1979*) a výskum W. Ehrhardta (*1987*) v základných premisách na jednej strane potvrdili a zároveň vo viacerých aspektoch upresnili a precizovali typologicko-chronologický vývoj navrhnutý A. Mauom. Centrom výskumu H. G. Beyena sa stali špecifické vlastnosti mnohých dekoratívnych prvkov počas druhého, tretieho a štvrtého pompejského štýlu, analýza architektonických prvkov, postáv, krajinkárskeho prostredia vrátane ich začlenenia do širšieho sociálneho, politického a historického kontextu, v ktorých tieto diela vznikali (*Beyen 1938, 1960*). Takisto W. Ehrhardt sa sústredil na výskum architektonických a výzdobných prvkov konkrétnych rímskych domov v Pompejach. Medzi ďalších bádateľov, ktorí nesmierne prispeli svojimi výskumami ku koherentnému pochopeniu rímskeho nástenného maliarstva patria J. R. Clarke (*1991*) a R. Ling (*1991*). Práca J. R. Clarka (*1991*) sa zameriava na

interpretáciu vývoja rímskeho domu v období od roku 100 pred Kr. po rok 250 po Kr. Autor charakterizuje výzdobu rímskych domov v širšom kontexte, vrátane nástenných malieb, mozaik a iných architektonických prvkov, pričom ich prepája s náboženským kultom alebo sociálnym postavením jednotlivca. Taktiež zdôrazňuje význam rímskeho maliarstva ako odrazu spoločenského a umeleckého vývoja v starovekom Ríme (*Clarke 1991*). Monografia bádateľa R. Linga s názvom Rímska maľba (*Roman painting*) zlepšila naše chápanie rímskeho nástenného maliarstva a dokonalo zhrnula a súčasne doplnila predošlé výsledky bádania. Autor sa pritom sústreďuje na samotný vývoj, techniku, charakteristiku štýlov a analýzu námetov malieb. Nemenej prínosný je jeho rozbor používaných pigmentov a materiálov vrátane interpretácie architektonického štýlu, krajinomaľby, mytologických výjavov a taktiež zátiší (*Ling 1991*). Konkrétnym nálezom z *triclinií* sa podrobnejšie venovalo viacero bádateľov. A. Maiuri a U. Pappalurdo sa zamerali na rozbor výzdoby hodovacích miestností vo Vile mystérií, vo Vile Farnesiny alebo v Dome Lívie. A. D. Franciscis sa podrobnejšie venoval *tricliniu* v Poppeinej vile v Oplontis. W. Archer vypracoval kompletnú analýzu nástenných malieb v Dome Vettiovcov.

Technika maľby

Informácie ohľadom techniky nanášania maľby nám takmer dokonalo popisuje Vitruvius vo svojom diele *De architectura libri decem*. Druhým dôležitým zdrojom informácií je jediná dochovaná práca Plínia Staršieho (*Historia naturalis*). Okrajovo v nej spomína používané pigmenty a farbivá, čím dopĺňa naše poznatky k tejto téme (*Ling 1991,* 198). Samotný postup možno rozdeliť do dvoch hlavných etáp - nanášanie omietky a nanášanie farby. Omietka bola nanášaná podobne ako dnes, v niekoľkých vrstvách. Počet vrstiev sa často líšil, pričom minimálne boli používané tri vrstvy a Vitruvius odporúčal až šesť vrstiev. Tri s prímesou piesku a tri s prímesou rozdrveného mramoru. Jednotlivé vrstvy sa postupne stenčovali, až pokým vytvorili zhutnenú a homogénnu hmotu, vhodnú na nanášanie farieb (*Ling 1991,* 199).

Základnou technikou, rímskeho nástenného maliarstva, bola technika tzv. pravej fresky (*al fresco* alebo *buon fresco*). Maľba bola aplikovaná ešte do vlhkej omietky. Vďaka chemickej reakcii s roztokom vápna zo schnúcej omietky boli pigmenty fixované, a tak celá maľba bola veľmi odolná a trvácna. Druhý možný spôsob bol *al secco*, kedy sa maľba nanášala do suchej omietky. Avšak druhá možnosť bola využívaná len ojedinele (*Kolon 2020,* 87). Maliar si štandardne rozdelil stenu na tri horizontálne časti a postupoval od vrchu po spodok steny. Vertikálne členenie bolo menej bežné. Pre jednoduchšie dodržanie kontúr si často autor naznačil tenké vodiace čiary (*sinopie*). Tie mohli byť vyhotovené pomocou tenkej rytej línie, bodovaním ostrým predmetom alebo otlačením špagátu do vlhkej omietky. Ich výhodou bolo, že po dokončení maľby boli prakticky nepostrehnuteľné (*Ling 1991,* 200).

Historický vývoj

Rímske nástenné maliarstvo nadväzuje na grécku i etruskú tradíciu. Rekonštruovať vývoj malieb v rímskych *tricliniach* z obdobia pred začiatkom neskorej rímskej republiky je na základe súčasného stavu bádania problematické. Historický vývoj rímskej nástennej maľby v priestoroch určených na hodovanie dokážeme rekonštruovať až na základe nálezov nástenných malieb pochádzajúcich z Pompejí a Herkulánea. Od svojho objavu v 18. storočí sú tieto maľby predmetom mnohých výskumov a diskusií. Rámcovo ich datujeme od 2. storočia pred Kr. po výbuch sopky Vezuv v roku 79 po Kr. Istý opis rímskych nástenných malieb môžeme dokonca nájsť aj u Vitruvia. Ten píše nasledovne:

„*Preto predkovia, ktorí začali zdobiť omietky svojich domov, najprv napodobňovali pestrosť a skladbu mramorových obkladových dosiek, potom festónov, papradí a farebných pásov. Potom pristúpili aj ku napodobňovaniu tvarov stavieb a vysoko vystupujúcich stĺpových a štítových výčnelkov, v rozľahlých miestnostiach napr. v exedrách. Vzhľadom ku veľkému rozsahu stien navrhli scenérie v tragickom, komickom alebo satirickom štýle. Kryté promenády pre ich dĺžku zdobili rôznymi krajinkárskymi maľbami, ktoré verne reprodukovali podoby skutočných miest, maľovali sa totiž prístavy, výbežky, pobrežia, rieky, pramene, morské úžiny, svätyne, háje, hory, stáda zvierat a pastieri. V niektorých miestnostiach sú vyobrazované i veľké skupiny bohov či kompozície mytologických výjavov, taktiež trójske boje, Odysseovo blúdenie a iné podobné námety vytvárané podľa prírody*“ (*Vitr. De Arch,* 6.103). Vitruvius výstižne popisuje vývoj rímskych

Obr. č. 1 Zimné *triclinium* z Domu Fauna

nástenných malieb a tento vývoj ďalej podrobne analyzoval nemecký bádateľ A. Mau, ktorý na základe štýlovej analýzy archeologických dokladov rozdelil tieto maľby do štyroch štýlov (citované podľa *Moormann 2018,* 2-3).

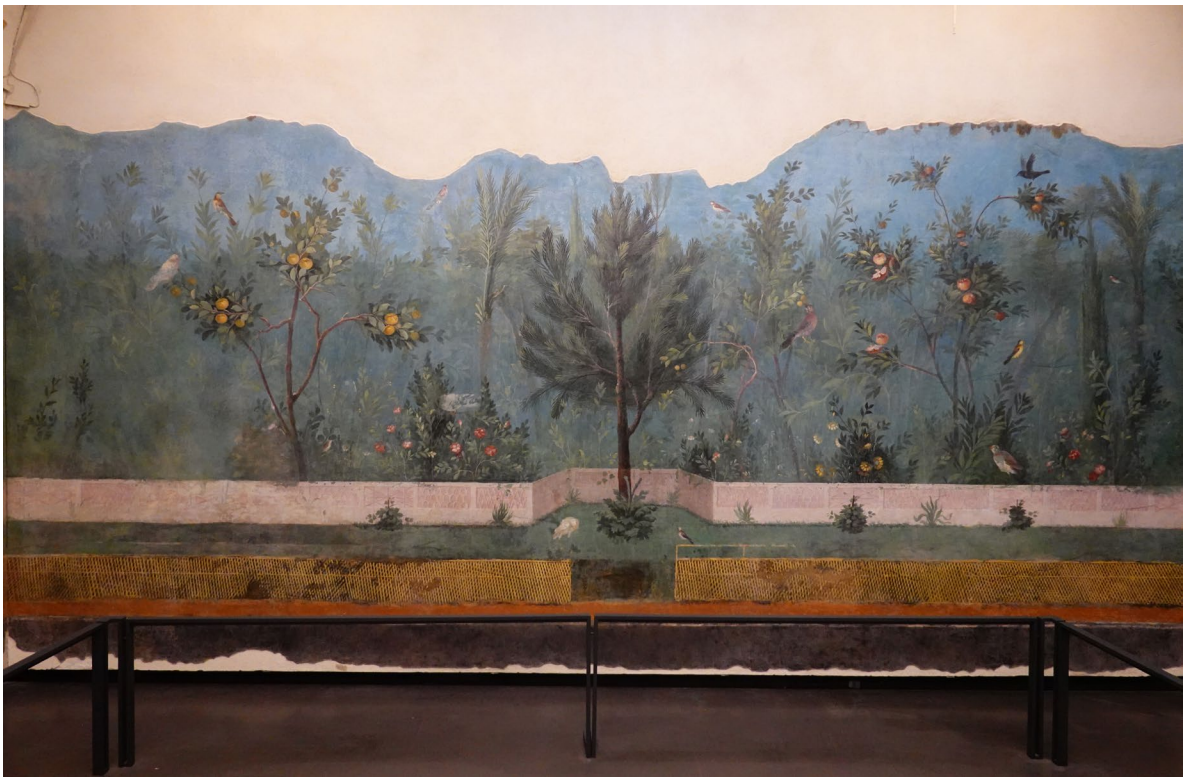
Prvý pompejský štýl

Prvý pompejský štýl, tiež známy ako inkrustačný, bol využívaný od 2. stor. pred Kr. po približne rok 80 po Kr. Jeho pôvod nie je celkom jasný, avšak bádatelia predpokladajú, že vychádzal z výzdoby gréckej chrámovej architektúry, no neskôr sa transformoval do výzdoby obydlí po celom Stredomorí. Vo výzdobe stien prevládali predovšetkým geometrické tvary tvorené plytkým štukovým reliéfom (*Heinrich 2002,* 10). Charakteristický je svojou aplikáciou pestrých farieb na omietku. Primárnym cieľom bolo imitovať farby a textúry drahých kamenných či mramorových obkladov. Imitácia mramorového obkladu dodala stenám síce honosný, ale vďaka absencii ďalších ornamentov relatívne jednoduchý vzhľad. V ponímaní J. Clarka je prvý pompejský štýl viac architektonickou výzdobou než skutočným maliarskym štýlom (*Clarke 1991,* 32-35; *Ling 1991,* 12). S postupom času sa začali vo výzdobe objavovať ozdobné pásy plné rozličných kvetinových vzorov, arabesiek, figurálnych motívov alebo architektonických prvkov. Rímsy, stĺpy a pilastre oživujú kvádrové systémy a napomáhajú vytvárať sugesciu kolonád a vyšších podlaží s oknami a ozdobnými panelmi. V 1. stor. pred Kr. sa výzdoba rímskych domov celkom oddelila od svojej gréckej predlohy. Začali sa preferovať farby, ktoré sa bežne v prírodnom prostredí nevyskytujú. Výrazné iluzívne geometrické motívy viedli ku vzniku druhého pompejského štýlu (*Ling 1991,* 12-15).

Z Pompejí máme doložených až 80 domov s dochovanou výzdobou tohto typu, avšak samotných *triclinií* zdobených v inkrustačnom štýle máme veľmi málo (*Lepinski/McFadden 2015,* 47-51). Medzi najstaršie dochované hodovacie miestnosti zdobené v prvom pompejskom štýle patrí napríklad zimné *triclinium* z Domu Fauna, ktoré sa datuje do 2. stor. pred Kr. (**Obr. 1**).

Druhý pompejský štýl

Druhý štýl pompejských fresiek sa rýchlo presadil v prvých decéniách 1. stor. pred Kr. a následne pretrvával približne do roku 20 pred Kr. Občas je bádateľmi označovaný ako iluzionistický alebo architektonický štýl. Pôvodne sa vyskytoval od územia Etrúrie až po Malú Áziu, kde sa používal najmä v helenistických palácoch. Podstatnou zmenou bola absencia štukového



Obr. č. 2 *Triclinium* v Líviinej vile.

reliéfu. Taktiež využíval okrasné rímsy v hornej časti stien a medzi horizontálnymi zónami (*Perrier 2007,* 177-194). Pre maľby druhého pompejského štýlu platí, že všetky trojrozmerné architektonické prvky sú tvorené pomocou efektnej maľby (*Kolon 2020,* 89). Horná zóna bola často zdobená tromi stupňami podlhovastých kvádrov, ktoré imitovali drahé obklady. Najstaršia dochovaná maľba v tomto štýle sa nachádza v Dome grifa na Palatíne v Ríme (*Tybout 1989,* 373-375). Vo výzdobe stien pretrváva členenie do troch zón, rozdeľovanými farebnými pásmi, maľovanými pilastrami alebo stĺpmi. Najvýraznejším prvkom v samotnej výzdobe sú „iluzívne pozadia", ktoré vytvárajú optické klamy (*trompe-ľoeil*). Začínajú sa objavovať od roku 60 pred Kr. a pretrvávajú až približne po rok 40 po Kr. Dominujú najmä v reprezentatívnych miestnostiach, napríklad v *tricliniach* (*Heinrich 2002,* 57-67). Okrem monumentálnych sôch (*megalographiae*) a záhradných malieb sú figurálne motívy pomerne ojedinelé. Postupným vývojom sa druhý pompejský štýl stáva omnoho pôsobivejším a prepracovanejším, najmä vďaka rozmanitosti pribúdajúceho množstva simulovaných architektonických prvkov ako sú rôzne kolonády, architrávy, balustrády, lišty, rímsy či okná. Často tieto prvky ešte maliari dopĺňali o veľmi zložité a detailné geometrické vzory. Jednotný a celistvý efekt stien prvého štýlu mizne a miestnosti pôsobia omnoho viac "otvorené" smerom von. Maliari pracujú s rôznymi pohľadmi na mestské brány či záhrady, a tak pomocou perspektívy vytvárajú dojem trojrozmernosti. V tomto období sa začína odlišovať jednotlivý druh výzdoby v závislosti od typu miestnosti (*Clarke 1991,* 41-43). *Triclinia* bývali zdobené komplexnými scénami, ktoré obvykle pozostávajú z centrálneho (hlavného) výjavu a vedľajších sekundárnych scén (*Clarke 1991,* 44-45). V neskorej fáze, datovanej približne okolo rokov 40-30 pred Kr. môžeme vidieť snahu o zjednodušenie výzdobných prvkov. Štýl sa prispôsobuje umeniu z augustovského obdobia, a tak sa vyhýba luxusným prvkom alebo prepychu. Táto zmena sa nepáčila napríklad Vitruviovi, ktorý kritizoval nahrádzanie architektonických motívov elegantnejšími a jemnejšími rastlinnými, zvieracími alebo figurálnymi motívmi (*Vitr. De Arch.* 7.5.2-4). Výzdoba bývala často dopĺňaná arabeskami alebo inými ornamentami abstraktného, minimalistického a najmä fantazijného charakteru (*Clarke 1991,* 45-52).

Mnohí bádatelia predpokladajú, že *triclinium* v Líviinej vile patrí k najstarším príkladom naturalistickej alebo krajinkárskej maľby.

Obr. č. 3 *Triclinium* vo Vile mystérií.

Cryptoporticus, ktorý býva často interpretovaný ako miestnosť určená na hodovanie, má strop s valenou klenbou, ktorá bola zdobená štukovými štvorcami a maľovanými figurálnymi motívmi. Všetky štyri steny zdobia maľby s okrasnými rastlinami, ovocnými stromami, spevavými vtákmi a kvetmi rôzneho druhu (*Ling 1991,* 149). Krajinky sú vyhotovené mimoriadne precíznym spôsobom, pričom nie sú prerušované ani v rohoch miestnosti (**Obr. 2**). Celá kompozícia je rozdelená na tri veľké celky. Sokel v spodnej časti zdobia tzv. zatváracie ozdobné prvky, ich účelom bolo oddeliť záhradné scény od spodnej časti steny. Ďalšie dve časti vypĺňajú záhradné scény. Výzdobu je potrebné vnímať v kontexte architektúry a predispozície vily, či samotnej miestnosti. Pre druhý pompejský štýl bolo kľúčové efektívne prepojiť prácu architekta, štukatéra a maliara (*Ling 1991,* 150). Dôvody výberu tohto okrasného štýlu nemusíme hľadať len v architektonickej stránke vily, ale taktiež je dôležité prihliadať i na aktuálnu módu daného obdobia. Po nástupe cisára Augusta môžeme vidieť v rímskom umení návrat klasicizujúceho štýlu s prevládajúcimi vyobrazeniami stromov, kvetov a vtákov rôzneho druhu. Autor nástenných malieb z tejto vily síce nie je známy, avšak na základe Plíniovho opisu ich viacero bádateľov pripisuje Studiovi, taktiež známemu pod menom Ludius (*Ling 1991,* 144). Nakoľko táto vila bola postavená medzi obdobím koncom republiky a začiatkom rímskeho impéria, dôkladná analýza jej výzdobných prvkov pomáha objasniť vývoj nástenných malieb počas tohto turbulentného obdobia.

Azda najznámejšie nástenné maľby druhého štýlu pochádzajú z miestnosti č. 5 (hypotetické *triclinium*) vo Vile mystérií[1]. Zachytávajú samotný akt zasvätenia do Dionýzovských mystérií (**Obr. 3**). Ide o súvislú panoramatickú scénu, ktorá ako vlys pokrýva všetky steny miestnosti (*Pappalardo 2009,* 49-50). Miestnosť obsahuje minimálne dvadsaťdeväť figurálnych postáv takmer v životnej veľkosti, ktoré sú osvetlené z južnej a východnej strany. Podkladová vrstva je tvorená farbou *vermilion.* Steny sú delené na viacero častí pomocou zelených lineárnych línií. Maľby dopĺňajú dekoratívne prvky vo vrchnej časti, najmä štuka imitujúca rímsu, sokel alebo mramorový obklad (*Maiuri 1953,* 51). Dojem z priestoru umocňuje jednoduchá podlaha, ktorá neodvádza pozornosť diváka od prebiehajúceho obradu. Strohosť prostredia

[1] Téme sa podrobnejšie venuje iný príspevok v tomto zborníku „Hodovanie uprostred mystéria? Analýza miestnosti č. 5 vo Vile mystérií/ Villa dei Misteri" od I. Štefanovičovej.

Obr. č. 4 Hodovacia miestnosť v Poppeinej vile.

prispieva k pocitu tajomstva a mystických emócií priestorov, v ktorých mohli prebiehať posvätné hostiny zástancov tohto kultu. Všetky pohyby, činy a pohľady postáv priamo súvisia s fyzickým a duchovným jadrom kompozície. Zámer maliara odráža štrukturálne koherentná kompozícia jednotlivých scén, v ktorých sa všetky postavy striedajú v dokonale vyváženej lineárnej harmónií (*Maiuri 1953,* 52). Pre pochopenie významu výjavu je dôležité poukázať na portrét matróny, umiestnený vedľa malých vstupných dverí. Mnohí bádatelia interpretujú túto dámu ako pani domu (*Maiuri 1953,* 53-58). Hlavná scéna začína obrazom vznešenej Rimanky, pristupujúcej ku kňažke alebo matróne sediacej na tróne. Vedľa nich stojí malý chlapec a číta zo zvitku – teoreticky môže ísť o zasvätenie do kultu alebo oslavný hymnus. Na druhej strane trónu je zobrazená žena, ktorá v rukách drží vavrínovú ratolesť a podnos s koláčmi (*Pappalardo 2009,* 49-50). Druhá nástenná maľba zachytáva očistu a prípravu posvätného pokrmu pre bohov. Tretia nástenná maľba zobrazuje satyra hrajúceho na panpipe a nymfu, ktorá dojčí malé kozliatko. Napravo od nich je postava, ktorej identifikácia nie je vôbec jednoduchá. Niektorí bádatelia ju interpretujú ako bohyňu Auru, iní ako menádu či nevestu. Príčinou jej vystrašenia je pohľad na bičovanie, ktoré sa nachádza na scéne pred ňou (*Maiuri 1953,* 58-60). Štvrtá nástenná maľba zobrazuje mladého satyra, ktorému silénus ponúka striebornú misku s nápojom, zatiaľ čo ďalší satyr za ním drží vo vzduchu strašidelnú masku (*Maiuri 1953,* 60-62). Na nasledujúcej maľbe môžeme vidieť Ariadnu alebo Semele spolu s Dionýzom ležiacim v jej lone. Pri nohách im leží tzv. *mysticus vannus* (mystický kôš), ktorý bol neodmysliteľnou súčasťou celého posvätného obradu. Úplné vyvrcholenie samotného zasvätenia prichádza na ďalšej nástennej maľbe, kde autor zachytáva postavu s čiernymi široko roztiahnutými krídlami, ktorá bičuje mladé dievča. Táto okrídlená postava býva často bádateľmi interpretovaná ako Aidos alebo Pudor (*Maiuri 1953,* 62). Posledná scéna zachytáva mystické manželstvo alebo prípravu nevesty pred pomyselným svadobným obradom. Toto dielo obdivuhodne ilustruje najoriginálnejšie

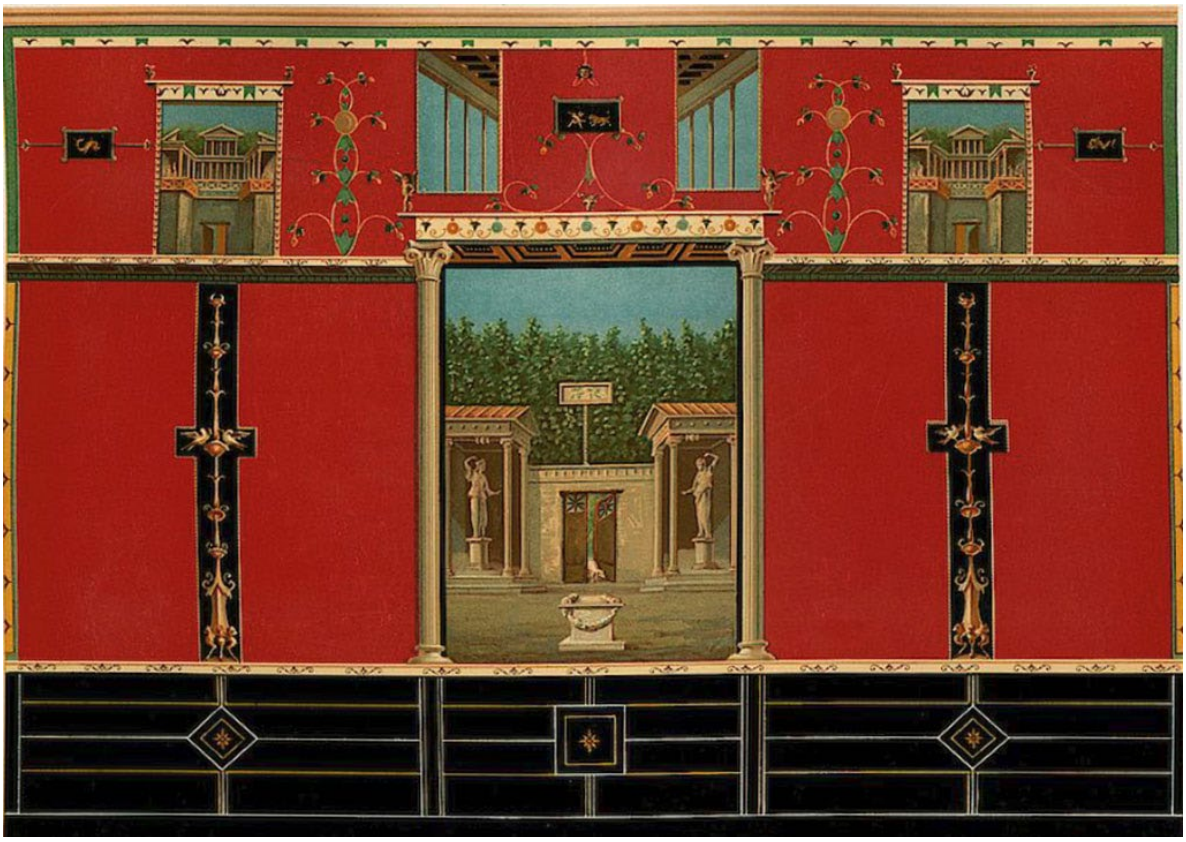
črty kampánskeho maliarstva a taktiež druhého pompejského štýlu (*Maiuri 1953,* 63). Ďalšie výnimočne dochované nástenné maľby 2. pompejského štýlu pochádzajú z Poppeinej vily v Oplontis. *Triclinium* (14) sa nachádzalo v západnom krídle stavebného komplexu, ktoré plnilo reprezentatívny charakter. Členené bolo na predsieň a centrálnu miestnosť. Nástenná výzdoba predstavuje mimoriadnu ukážku helenistickej tzv. „barokovej" architektúry dopĺňané chrámami s kruhovým pôdorysom a architrávmi prevyšujúcimi pozlátené stĺpy zdobené okrasnými rastlinami (*Zarmakoupi 2018,* 92). Steny boli rozdelené na viacero menších častí prostredníctvom namaľovaných stĺpov s kompozitnými hlavicami a zdobených figurálnymi motívmi a rastlinnými úponkami (**Obr. 4**). Ústredný výjav na severnej stene tvorí socha Artemis umiestnená na stĺpe. S bohyňou sa spájajú dva jej atribúty – tulec a luk, vyobrazený kúsok od nej. Na pravej strane je viditeľný pletený prútený košík plný fíg, predstavuje pozoruhodný príklad naturalistickej maľby v oblasti Pompejí (*Franciscis 1975,* 34; **Obr. 5**). Na zvyšných stenách miestnosti sú umiestnené podobné výjavy – centrálne umiestnené zavreté dvere a rady zdobených i nezdobených stĺpov. Architektúru zároveň dopĺňajú aj vyobrazené zvieratá (*Franciscis 1975,* 9-12). Medzi ďalšie nálezy tohto štýlu patrí *triclinium* z vily P. Fannia Synistra v Boscoreale. Západnú stenu zdobí centralizovaná perspektíva na zavretú bránu alebo dvere. Okolitý priestor vypĺňajú maľované stĺpy, pričom v pozadí môžeme vidieť malé karyatídy podopierajúce okrasnú rímsu. V centre steny sa nad zavretou bránou vznáša okrídlená postava. Celý pohľad dopĺňajú zlaté svietniky a divadelné masky (*Ling 1991,* 26-27).

Tretí pompejský štýl

Klasicizujúce vplyvy v umení za vlády cisára Augusta a Tiberia zodpovedajú tretiemu pompejskému štýlu, ktorý je známy ako ornamentálny a predstavuje kontinuitu druhého štýlu vo voľnejšej, ozdobnejšej, prirodzenejšej, no menej pompéznej verzii (*Esposito 2014,* 108). Charakteristická je miniaturizácia architektonických prvkov a prechod k jednoduchším lineárnym motívom. Z predošlého pompejského štýlu si ponecháva imaginárne okná a veľké figurálne výjavy (*Esposito 2014,* 108-132). Príznačné je taktiež prepájanie typických ozdobných prvkov klasického a helenistického Grécka a Egyptu (*Ling 1991,* 160). Nezriedka sa stretávame aj so spodnými a strednými tmavými zónami, kým horná zóna bola často dopĺňaná štylizovanou architektúrou alebo ľudskými postavami na veľmi kontrastnom, väčšinou svetlom hladkom pozadí. Perspektívne výjavy sa už nesnažia o trojrozmerný dojem. Medzi obľúbené prvky patrili napríklad svietniky a tenké bohato zdobené stĺpiky, ktoré zároveň z pohľadu kompozície, plnili účel prvkov rozdeľujúcich vertikálne plochu výzdoby (*Barbet 2008,* 53). Prvýkrát sa vyskytujú vo Vile Farnesine v Ríme a sú datované do tridsiatych až dvadsiatych rokov pred Kr. P. von Blanckenhagen pritom považuje túto vilu za základný a najdôležitejší medzník vo vývoji tretieho štýlu (*citované podľa Clarke 1991,* 52-54). Ako hlavného protagonistu tohto štýlu Vitruvius pokladá majstra známeho pod menom Studius. Tretí štýl bol využívaný až do roku 25 po Kr., kedy sa začal jeho približne dvadsaťročný prechod k štvrtému štýlu (*Esposito 2014,* 133-147).

Jedno z najstarších *triclinií* zdobených v treťom pompejskom štýle sa nachádza v Dome gladiátorov v Pompejach (*Caserma dei Gladiatori*). Priestor bol za pomoci kanelovaných štukových pilastrov rozdelený na prednú a zadnú časť. Steny prednej časti boli natreté čiernou farbou a hlavným výjavom bola postava ženskej hermovky držiacej girlandu. Vo vrchnej zóne bol namaľovaný štylizovaný pár ženských hláv zakončených volútami. V druhej časti boli steny natreté bielou farbou, pričom bočné steny boli za pomoci tenkých, zelených svietnikov rozdelené do viacerých zón. V medzipriestoroch sa nachádzali izolované vyobrazenia bakchantiek

Obr. č. 5 Prútený košík s figami z Poppeinej vily.



Obr. č. 6 Rekonštrukcia južnej steny *triclinia* v Dome Sulpicia Rufa.

alebo žien so sláčikovými hudobnými nástrojmi. Zadnú stenu zdobil krajinkársky výjav, ktorý na stranách dopĺňal splývavé girlandy (*Ling 1991,* 53). Ďalšie *triclinium* zdobené v tomto štýle pochádza z Domu Epidia Sabina v Pompejach. Spodné časti stien boli zdobené rôznymi štylizovanými druhmi rastlín, geometrickými motívmi a vtáčími scénami. Centrálna scéna sa nachádzala na západnej stene a vyobrazovala mytologický príbeh Artemidy a Aktaióna. Hlavné časti bočných stien boli namaľované čiernou farbou, pričom kombinovali viacero ozdobných prvkov – rastlinné motívy a štylizované okrasné ornamenty. V tomto *tricliniu* sa vo výzdobe taktiež stretávame s diagonálnymi farebnými čiarami, ktoré netradične narúšali preferované vertikálne a horizontálne ozdobné prvky. V prednej časti miestnosti máme doložený inovatívny ozdobný prvok, ktorý bol veľmi preferovaný v neskorej fáze tretieho pompejského štýlu. Ide o portrét Bakcha a Ariadny, vsadený do malého štvorcového panelu. Aj na tomto príklade môžeme vo výzdobe pozorovať rastúci trend v zložitosti a komplexnosti jednotlivých výjavov (*Ling 1991,* 57-58). Značný rozdiel vo výzdobe môžeme sledovať v *tricliniu* datovaného do približne rovnakého obdobia. Ide o nález z Domu Sulpicia Rufusa (**Obr. 6**). Zatiaľ čo spodné časti stien sú stále pomerne jednoducho zdobené, v ostatných zónach môžeme pozorovať častejšie kombinovanie farieb. Vo vrchnej zóne sa dynamicky striedajú viaceré farby, pričom dominuje červená farba, ktorá nahrádza dovtedy preferovanú bielu farbu. Ide o snahu zvýrazniť prepojenie perspektívy a povrchovej dekorácie miestnosti. Centrálny výjav zachytáva letmé pohľady cez imaginárne okná na kolonády a inú miniatúrnu architektúru, typickú pre tento štýl (*Ling 1991,* 58).

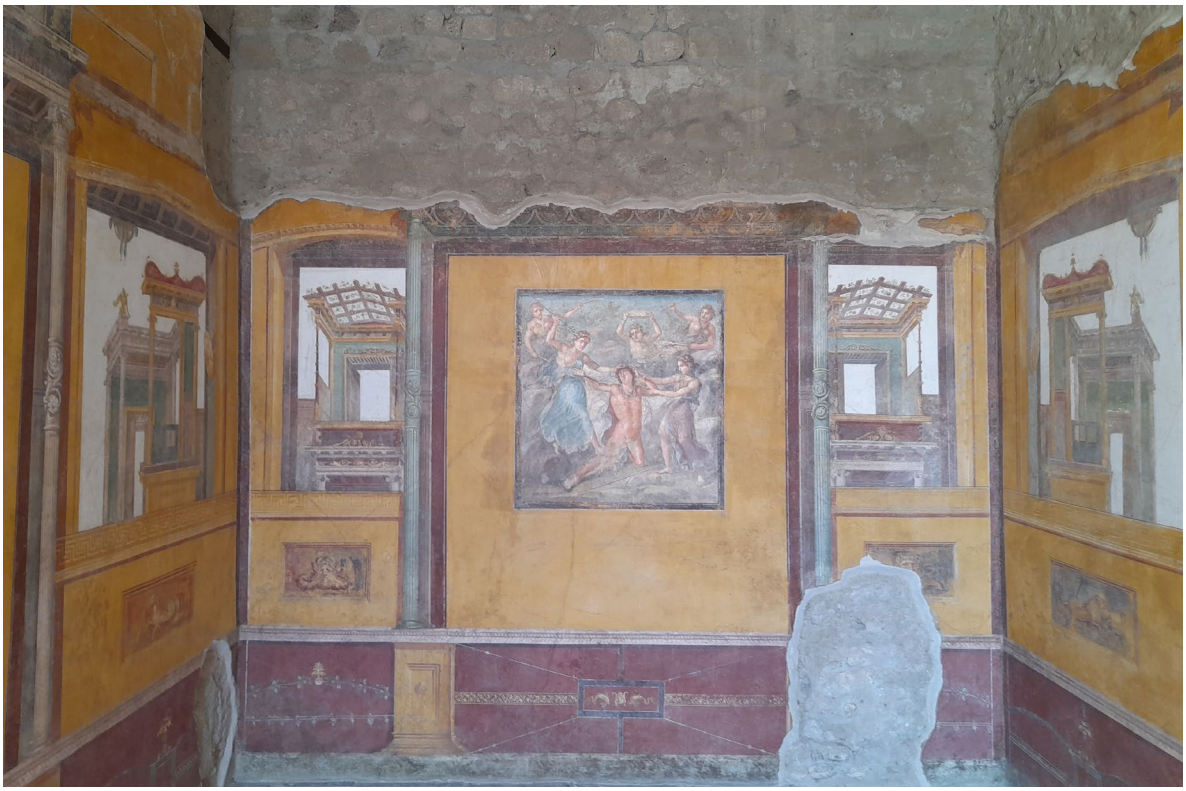
Štvrtý pompejský štýl

Spomedzi až do súčasnosti dochovaných archeologických nálezov má najväčšie zastúpenie štvrtý pompejský štýl. Ide o poslednú a zároveň najmladšiu etapu rímskych nástenných malieb známych z lokalít situovaných v Neapolskom zálive (*Moormann 2018,* 8-9). Medzi bádateľmi je taktiež známy pod prívlastkom divadelný. Napriek veľkému množstvu dochovaného materiálu je ťažké stanoviť jeho presnú vnútornú chronológiu, výlučne na základe štylistického a formálneho vývoja (*Ling 1991,* 71-73). Jeho počiatky siahajú do obdobia vlády cisára Claudia (vládol 41-

Obr. č. 7 *Triclinium* Ixínia v Dome Vettiovcov.

54 po Kr.) a pretrvával až do začiatku druhého storočia po Kr. Dokazujú to rozptýlené fragmenty nástenných malieb mimo Kampánie, napríklad na Palatíne, v Ríme alebo vo vile cisára Domiciana (*Ling 1991,* 72). Príznačný je výrazný eklektizmus, pričom jednotlivé výzdobné prvky sú prepojené novými a často neočakávanými spôsobmi. Využíva taktiež miniatúrne architektonické prvky organizované do otvorených fasádových štruktúr, ako aj uzavreté panelové schémy a zóny. Kombinuje ilúziu otvorenia priestoru, ktorú poznáme z druhého štýlu spolu s krehkosťou a prepracovaním architektúry tretieho štýlu (*Moormann 2018,* 9-11). Taktiež môžeme vidieť členenie plochy stien na tri či päť častí s centrálnou *aediculou*, známou už v predchádzajúcom období. Naďalej pokračuje imitácia kamenného obloženia stien z pravouhlých segmentov, ktorú poznáme z prvého štýlu. V tomto prípade sa avšak vyskytuje v oveľa jednoduchšej forme, najmä ako jednoduchá hladká plocha rozdelená na podlhovasté bloky červenými alebo čiernymi čiarami. Medzi farbami prevláda uplatnenie žltej a bielej. Naopak, dovtedy obľúbené farby čierna a červená sú zastúpené menej (*Ling 1991,* 71, *Moormann 2018,* 9).

Asi najznámejšie nástenné maľby štvrtého pompejského štýlu pochádzajú z *triclinií* napr. v Dome Vettiovcov (*Monteix 2016,* 3-4). Hodovacie miestnosti sa nachádzajú na konci východného ramena peristylu. Centrálnym výjavom v oboch *tricliniach* je trojica mytologických malieb, ktoré sú dopĺňané ornamentálnymi dekoráciami. Miestnosť „p“, taktiež známa ako Ixiónove *triclinium* je zdobené schémou červených a bielych polí (**Obr. 7**). Zatiaľ čo červené polia sú vypĺňané mytologickými príbehmi, biele polia sú zdobené personifikáciami ročných období a satyrmi. Medzi nimi môžeme vidieť bledomodré panely s vyobrazeniami námorných bitiek alebo mytologických zvierat. Nad nimi priestor vypĺňajú tzv. „iluzívne okná“, ktoré divákovi ponúkajú pohľady na rôzne druhy architektúry. V spodnej časti stien môžeme vidieť imitáciu farebných mramorových obkladov. Centrálne mytologické výjavy vyobrazujú potrestanie kráľa Ixióna, Daidala a Pasifaé a Dionýza s Ariadnou (*Archer 1981,* 400-403). Tzv. *triclinium* „n“ je známe pod menom „Pentheova miestnosť“. Výzdobné prvky sú takmer rovnaké ako v predošlej miestnosti, avšak medzi farbami dominuje najmä žltá a červená (**Obr. 8**). Centrálne mytologické



Obr. č. 8 Pentheove *triclinium* v Dome Vettiovcov.

výjavy znázorňujú smrť Penthea, potrestanie Dirké a mladého Herakla ako škrtí hady (*Archer 1981,* 434-437). Ďalším výborným príkladom je *triclinium* v Dome zrkadla v Pompejach. Centrálna a vrchná zóna miestnosti bola rozdelená na červené, žlté a čierne časti, takmer rovnakých rozmerov. Niektoré časti hlavnej zóny sú napoly jednej farby a napoly inej, pričom hranica je označená tenkým zvislým svietnikom. Dekoratívne čiary oblúkovitého a diagonálneho tvaru sa stávajú obľúbenejšie. Vo vrchnej časti môžeme vidieť naturálne prvky ako napríklad girlandy, úponky alebo *thyrsos*. Horizontálne predely medzi spodnou a hlavnou časťou stien sú dotvárané úzkymi bielymi alebo krémovými pásmi so štylizovanými lotosovými kvetmi alebo inými kvetinovými motívmi červenej, fialovej alebo zelenej farby. Okraje hlavných polí zdobia široké zlatožlté volútové a palmetové vzory (*Ling 1991,* 73-74). Opakujúce sa všeobecné princípy dekorácie štvrtého štýlu môžeme sledovať aj v *tricliniu* (tzv. miestnosť „k“) z Domu princa z Neapola v Pompejach. Snaha o perspektívu celkom absentuje, avšak výraznejšie a hrubšie orámovanie ozdobných polí na bielom pozadí napomáha jednoduchšej čitateľnosti celého výjavu. Spodné časti stien boli vymaľované na fialovo, pričom dopĺňané boli obdĺžnikovými rámami obsahujúcimi girlandy a iné okrasné rastliny (*Ling 1991,* 75). Hlavný motív na východnej stene znázorňuje dve *aediculy*, ktoré rámujú centrálne vyobrazenie Parida a Heleny alebo Adonisa a Afrodity s erotmi stojacimi medzi nimi. Na severnej stene *triclinia* je vyobrazený Perseus a Andromeda, opäť orámovaní dvoma *aediculami* (**Obr. 9**). Perseus je znázornený ako ukazuje odraz hlavy Medúzy vo vode Andromede (*Strocka 1984,* 26). Veľmi zaujímavú výzdobu *triclinia* tohto štýlu máme doloženú z Domu Pinaria Cerialisa v Pompejach. Výjav pozostáva z veľkých polí, orámovaných štylizovanými ornamentami. Tento druh výzdoby je do veľkej miery inšpirovaný stropnými kazetami, pričom každý štvorec obsahuje jeden dekoratívny motív. Ide o rôzne druhy kvetov, mytologických zvierat alebo ľudských hláv (*Ling 1991,* 84).

Záver

Táto štúdia poskytla komplexný prehľad o vývoji nástennej maľby v rámci rímskych *triclinií*. Prostredníctvom komparatívnej a štýlovej analýzy vybraných príkladov sme získali prehľad o umeleckom pokroku a spoločenskej dynamike, ktorá sa v tomto období rozvinula.

Obr. č. 9 Severná stena *triclinia* z Domu princa z Neapola.

Výsledky tejto prehľadovej práce poukázali na niekoľko kľúčových zistení. Je zrejmé, že každý zo štyroch pompejských štýlov predstavuje jedinečnú umeleckú fázu, ktorá sa vyznačuje špecifickými technikami, motívmi a farebnými variáciami. Prvý štýl s imitáciou mramorových obkladov predstavuje konzervatívny prístup, zatiaľ čo druhý štýl zavádza optické klamy (*trompe-l'oeil*) a priestorovú hĺbku. Tretí štýl stelesňuje jemnejšiu a dekoratívnejšiu výzdobu a štvrtý štýl syntetizuje prvky z predchádzajúcich štýlov a pridáva silný eklektizmus, ktorý odráža neustále sa vyvíjajúci vkus rímskej spoločnosti. Predložená práca ilustruje význam týchto nástenných malieb ako kľúčových nástrojov na datovanie archeologických lokalít v oblasti Ríma a Kampánie. Skúmanie malieb z miestnosti určených k hodovaniu umožňuje presnejšie pochopiť spoločenský kontext, v ktorom boli vytvorené. Vybrané ozdobné motívy odhaľujú nielen estetické preferencie, ale aj kultúrne vplyvy vrátane gréckych, egyptských a etruských motívov. Tieto miestnosti ponúkajú pohľad do života ľudí, ktorí obývali tieto priestory, osvetľujúc ich spoločenské hodnoty, túžby a spojenia so širším Stredomorským svetom.

Zdroje

Primárna literatúra:

Plin. Hist. Nat. *Historia Naturalis*. Preklad: T. Riley/J. Bostock, 1855, [online], Dostupné na internete [10. 08. 2023]: <https://topostext.org/work/153>.

Vitr. De Arch. M. Vitruvius. *The Ten Books on Architecture.* Preklad M. H. Morgan, London, 1914.

Sekundárna literatúra:

Archer 1981 W. Archer. *The Paintings of the Casa dei Vettii in Pompeii*. Michigan, 1981.

Barbet 2008 A. Barbet. *La peinture murale en Gaule romaine*. Paris, 2008.

Clarke 1991 J. R. Clarke. *The Houses of Roman Italy, 100 B.C-A.D. 250, Ritual, Space, and Decoration*. California, 1991.

Dubois 2016 Y. Dubois. Ornementation et discours architectural de la villa romaine d'Orbe-Boscéaz, Cahiers d'Archéologie Romande, 163-165. Lausanne, 2016.

Esposito 2014 D. Esposito. *La pittura di Ercolano*. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 33. Roma, 2014.
Franciscis 1975 A. D. Franciscis. *Die pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis*. Aurel Bongers, 1975.
Heinrich 2002 E. Heinrich. *Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern*. Münich, 2002.
Kolon 2020 T. Kolon. Nástenné maliarstvo. In: K. Kuzmová/M. Novotná (eds.), *Úvod do štúdia klasickej archeológie* III. Trnava, 2020, s. 86-91.
Lepinski/McFadden 2015 S. Lepinski/S. McFadden (eds.). *Beyond iconography. Materials, methods, and meaning in ancient surface decoration.* Selected Papers on Ancient Art and Architecture 1. Boston, 2015.
Ling 1991 R. Ling. *Roman Painting*. Cambridge, 1991.
Maiuri 1953 A. Maiuri. *Roman Painting.* Galway, 1953.
Monteix 2016 N. Monteix. *Perceptions of Technical Culture among Pompeian Élites, considering the Cupids Frieze of the Casa dei Vettii*. Wiesbaden, 2016.
Moorman 2018 E. M. Moorman. *Roman Wall Painting.* Nijmegen, 2018.
Pappalardo 2009 U. Pappalardo. *The Splendor of Roman Wall Painting.* Los Angeles, 2009.
Perrier 2007 B. Perrier (edit.). *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes.* Actes du colloque international de Saint- Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi. Rome, 2007.
Strocka 1984 V. M. Strocka. *Häuser in Pompeji: Casa del Principe di Napoli*, Vol. 1. Berlin, 1984.
Tybout 1989 R. A. Tybout. *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils.* Amsterdam, 1989.

Obrazová príloha

Obr. 1: Zimné *triclinium* z Domu Fauna (Zdroj: autor príspevku).
Obr. 2: *Triclinium* v Líviinej vile (Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Fresco_from_the_triclinium_of_the_villa_of_Livia%2C_wife_of_the_Emperor_Augustus%2C_30-20_BCE%3B_Palazzo_Massimo_alle_Terme%2C_Rome_%2819%29.jpg?uselang=it>, Dostupné online: [27. 10. 2023]).
Obr. 3: *Triclinium* vo Vile mystérií (Zdroj: autor príspevku).
Obr. 4: Hodovacia miestnosť v Poppeinej vile (Zdroj: autor príspevku).
Obr. 5: Prútený košík s figami z Poppeinej vily (Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Basket_of_Figs_Fresco.jpg>, Dostupné online: [27. 10. 2023]).
Obr. 6: Rekonštrukcia južnej steny *triclinia* v Dome Sulpicia Rufa (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2009%20c%20p3_files/image008.jpg>, Dostupné online: [27. 10. 2023]).
Obr. 7: *Triclinium* Ixínia v Dome Vettiovcov (Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Antigua_ciudad_de_Pompeya%2C_Italia%2C_2023-03-27%2C_DD_203.jpg?uselang=it>, Dostupné online: [27. 10. 2023]).
Obr. 8: Pentheove *Triclinium* v Dome Vettiovcov (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/House_of_the_Vettii%2C_Pompeii%2C_20230623_133502_11.jpg?uselang=it>, Dostupné online: [27. 10. 2023]).
Obr. 9: Severná stena *triclinia* z Domu princa z Neapola (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/An_oecus_richly_decorated_in_the_Fourth_Style_in_the_House_of_the_Prince_of_Naples%2C_Pompeii%2C_Italy_2nd_century_BCE_-_1st_century_CE.jpg?uselang=it>, Dostupné online: [27. 10. 2023]).

TRICLINIUM V ARCHITEKTÚRE.
Príklady z Neapolského zálivu: *Boscoreale*

Vila Publia Fannia Synistra v Boscoreale

VERONIKA MACHÁČIKOVÁ

Predložený príspevok sa zaoberá vilou Publia Fannia Synistra. Vila sa nachádza v Boscoreale, neďaleko mesta Pompeje. Cieľom príspevku je oboznámiť čitateľa s konkrétnou vilou a jej troma priestormi na stolovanie a hodovanie, ktoré bádatelia rozdelili podľa obdobia používania na hlavné, tzv. letné a zimné triclinium.

Kľúčové slová: vila rustica, Boscoreale, *triclinium*, nástenné maľby

Úvod

Vila Publia Fannia Synistra sa nachádza v Boscoreale. Bola preskúmaná v roku 1900 a následne opäť zasypaná. Zachovali sa nám z nej nástenné maľby, ktoré sú roztrúsené po múzeách v Európe a USA. V príspevku sa budeme venovať *tricliniam* v tejto vile. Cieľom je charakterizovať ich z pohľadu topografie, ikonografie a súčasného stavu bádania.

Dejiny bádania

Vila Publia Fannia Synistra bola objavená, preskúmaná a znova zasypaná v roku 1900. Výskumy viedol amatérsky archeológ V. de Prisco a zdokumentoval ich archeológ F. Barnabei. On publikoval aj základný plán vily, fotografie z výskumov, pôdorysy obytných a hospodárskych priestorov a umiestnenie nájdených fresiek (*Barnabei 1901*). Nálezy z vily o viac ako 100 rokov spracovala S. Harvey ktorá, sa zamerala na železné predmety (*Harvey 2010*, 697-714). B. Bergmann vo svojom diele opísala objavy materiálnej kultúry z vily a porovnáva ich s predmetmi namaľovanými na stenách vily. K takto opísaným artefaktom patria napríklad pánty dverí, rôzne motyky a sekery, kamenný mlyn, bronzová meracia nádoba, bronzové pečatidlo a pod. (*Bergman 2013,* 3-27).

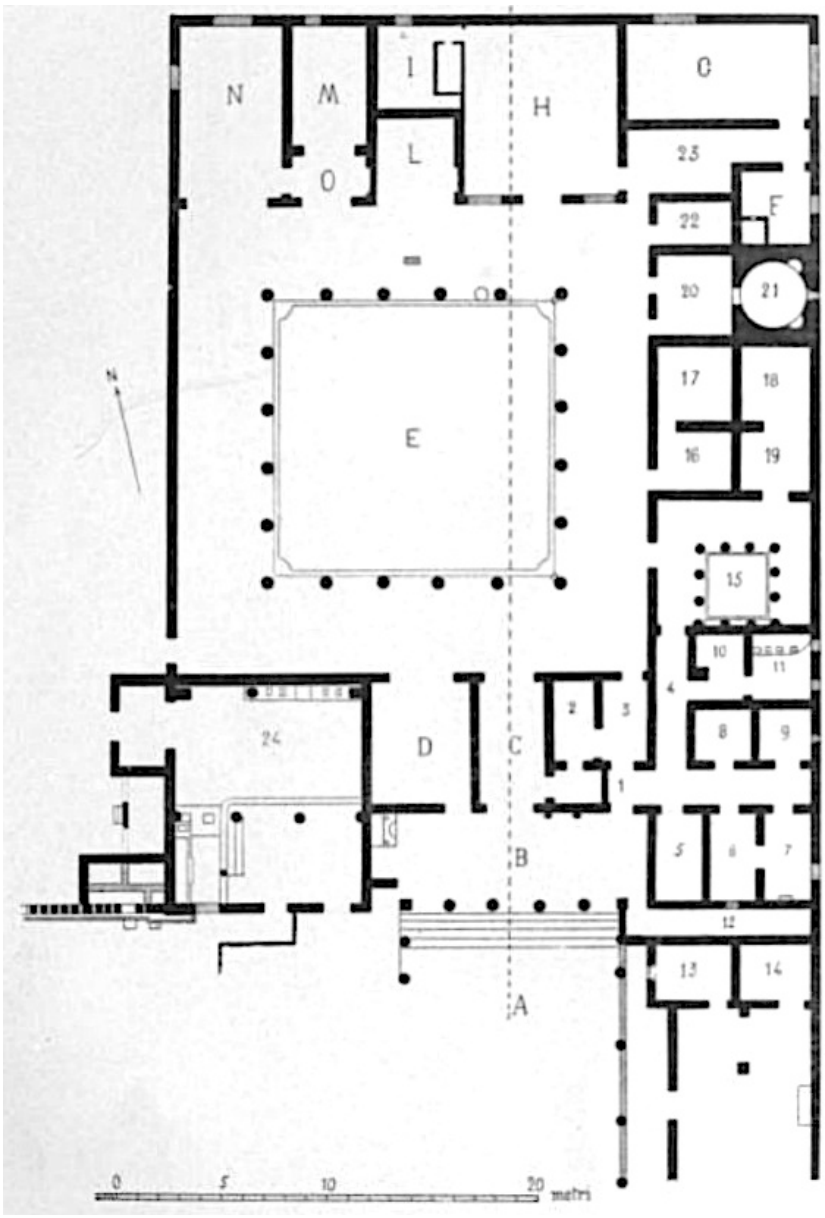
Osobitnú kategóriu nálezov predstavujú dobre dochované nástenné maľby. M. Robertson sa na tieto fresky zameral z pohľadu figurálnej maľby (*Robertson 1955*, 58-67). Freskám, ktoré sa nachádzajú v Metropolitan Museum of Art (MET) je venovaný celý bulletin (*Anderson 1988*, 17-36). Novodobú digitálnu inštaláciu fresiek priamo v priestore vily môžeme študovať v publikácii Digitálna vizualizácia vily v Boscoreale (*Beacham/Baker/Blazeby/Denard 2014*). Iná autorka, O. Palagia sa zaoberá pôvodom fresiek (*Palagia 2014*, 207-234).

Po ukončení terénnych prác bola väčšina dochovaných nástenných malieb predaná na aukcii v Paríži v roku 1903. V dôsledku toho sa dostali do zbierok múzeí po celej Európe a aj do Spojených štátov. V Taliansku zostalo 6 fresiek v Národnom archeologickom múzeu v Neapole. Zvyšok je roztrúsených po Európe - 5 sa nachádza v Kráľovskom múzeu v Mariemonte v Belgicku, 4 v Louvri, 3 vo Vile Kérylos v Beaulieu-sur-Mer na severe Francúzska, 2 v Musée de Picardie v Amiens, 1 v Allard-Pierson múzeu v Amsterdame a 1 v Musée Bonnat v Bayonne. Najväčšia zbierka je súčasťou fondu Metropolitného múzeu umenia v New Yorku.

Topografické vymedzenie *triclinia*

Vila Publia Fannia Synistra sa nachádza asi 5 km severne od mesta Pompeje. Meno dostala podľa nápisu na hrdle bronzovej nádoby, ktorá sa našla v miestnosti F (*Bergman 2013*, 19).

Do vily návštevník vchádzal širokými schodmi (A), ktoré viedli do predsiene s *porticom* (B) (*Barnabei 1901*, 10; Obr. 1). Smerom na sever sa vo vile nachádzala chodba (C), vedúca do veľkého *peristylu* (E). Na západ od tejto chodby (C) bola umiestnená miestnosť s hudobnými nástrojmi (D) (*Anderson 1987-1988*, 16). Okolo *peristylu*, po všetkých stranách okrem západnej, boli situované ďalšie miestnosti. V rohu na severovýchode domu bolo situované jedno z troch *triclinií*, tzv. letné *triclinium* (G) (*Anderson 1987-1988*, 16). Hneď vedľa sa architekt rozhodol postaviť hlavné *triclinium* (H) do ktorého sa vstupovalo zo severovýchodnej časti krytého stĺporadia. Z hlavného *triclinia* sa návštevník sa mohol dostať do miestnosti (I), ktorej funkciu nepoznáme. V strede severnej časti *peristylu* sa bola umiestnená *exedra* (L), pričom západne od nej bola situovaná spálňa, *cubiculum nocturnum* (M). V najsevernejšom rohu v západnej časti vily sa nachádzalo posledné *triclinium*, tzv. zimné



Obr. č. 1 Plán vily podľa F. Barnabeia.

(N) (*Barnabei 1901*, 16). Letné *triclinium* je prístupné cez chodbu (23). Smerom na juh od miestností F a 22, ktorých funkciu nepoznáme bol situovaný kúpeľový priestor vily. K dispozícii bola šatňa (20) a studený kúpeľ, *frigidarium* (21). Z východnej strany *peristylu* (E) bol vchod do teplého kúpeľa, *tepidarium* (16,17). Vedľa sa nachádzali horúce kúpele, *caldarium* (18,19) do ktorých sa ale dalo vstúpiť len z krytého dvora (15) (*Barnabei 1901*, 17). Vo východnej časti vily sa nachádzali súkromné priestory, do ktorých sa hostia nedostali, ako napríklad komnaty pre služobníctvo, miestnosť kde sa vyrábal olej a víno a podobne.

Triclinia

Vo vile sa nachádzali spolu 3 *triclinia*. V odbornej literatúre sa zvyknú označovať ako hlavné *triclinium* (H), tzv. letné *triclinium* (G) a tzv. zimné *triclinium* (N) (pozri napr. *Barnabei 1901*, 16). Každé malo osobitú výzdobu stien.

Hlavné *triclinium* (H)

Miestnosť má asi 25 m², pričom je otvorená smerom na juh do dvora s *peristylom* a smerom na východ. Fresky sa nachádzali na severnej, západnej a východnej stene, pričom pozostáva z 8 hlavných scén vyhotovených v tzv. druhom pompejskom štýle. Figurálne výjavy v nadživotnej veľkosti sú oddelené od seba namaľovaným

Obr. č. 2 Zobrazenie Venus Genetrix s kupidom.

Obr. č. 3 Starší muž opierajúci sa o palicu.

stĺpom čo vytvára dojem rámcovania každej scény. Z hľadiska kompozície najbližšiu analógiu predstavuje vlys mystérií vo Vile mystérií v Pompejách (*Palagia 2014*, 208)[1].

Aj keď je všeobecne zaužívané, že miestnosť slúžila ako *triclinium*, niektorí bádatelia sa domnievajú, že je príliš veľká na to aby slúžila na tento účel. Rovnako naznačujú, že bola spojená s kultom, pravdepodobne Afrodity. S týmto tvrdením však nekorešpondujú všetky maľby. Napríklad postarší muž, ktorý sa opiera o palicu. Podľa niektorých interpretácii ide o filozofa Epikura zo Samu a teda nesúvisí s kultom Afrodity (*Anderson 1988*, 27-28).

Severná stena

V strede severnej steny sa nachádza znázornenie *Venus Genetrix* s kupidom (Obr. 2). Naľavo od nich je Dionýzos, ktorý leží na Ariadne. Napravo od nich sú tri Grácie stvárnené v póze typickej pre neskoro-klasické obdobie v Grécku. Posledné dve menované scény sú však dnes považované za stratené (*Anderson 1988*, 26).

Západná stena

Na západnej stene je možné vidieť postaršieho muža, ktorý sa opiera o palicu (Obr. 3). Na vedľajšej scéne sú dve postavy (Obr. 4). Jedna má oblečený chitón , plášť prehodený cez rameno a v rukách drží kopiju. Druhá postava je namaľovaná v sediacej póze. Medzi nimi je namaľovaný štít (*Anderson 1988*, 26).

Obr. č. 4 Dve sediace postavy.

V interpretáciách scén na západnej stene sa názory bádateľov rozchádzajú. Môže ísť o kult Venuše a Adonisa alebo výjavy zo života Achilla. Avšak štít na stene má na sebe

[1] Na rozdiel od Vily Mystérií kde boli stĺpy namaľované v pozadí a nijak nerušia kontinuum príbehu scén (*Anderson 1987-1988*, 18).

Obr. č. 5 Znázornenie ženy s lýrou, za ktorou stojí dievča.

Obr. č. 6 Žena so štítom v ruke, na ktorom je zobrazený nahý mladík.

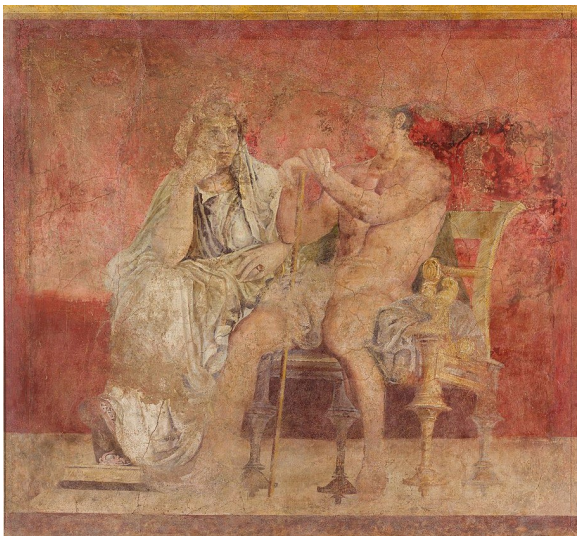
hviezdu obklopenú polmesiacmi, kvôli čomu sa zvykne interpretovať ako macedónsky štít. Ide o zaujímavý detail, nakoľko sediaca postava má na hlave tzv. *kausia diadematophoros,* ktorá predstavuje jednu z insígnií macedónskych kráľov. To vzbudzuje diskusie o pôvode aj ostatných scén. Podľa všeobecne rozšíreného názoru ide o maľby odrážajúce dynastickú maľbu z prostredia macedónskych palácov (*Anderson 1987-1988*, 29). Naopak napr. O. Palagia predkladá teóriu, že panely netvoria jednotný námet a každá postava pochádza z inej náhrobnej maľby (*Palagia 2014*, 208) a dve sediace postavy predstavujú macedónskeho kráľa Antigona a jeho matku Philu (*Palagia 2014*, 209-210). Jedna z ďalších interpretácií hovorí že, nakoľko postava s tradičnou macedónskou pokrývkou hlavy má prsia a tým pádom môže ísť o personifikáciu Macedónska. Jej spoločníčka by mohla byť personifikácia Ázie alebo Perzie (*Robertson 1955*, 61).

Východná stena

Dominantným motívom východnej steny je znázornenie ženy s lýrou, za ktorou stojí dievča (Obr. 5). Na samom kraji výjavu stojí žena so štítom v ruke, na ktorom je zobrazený nahý mladík (Obr. 6). Postavy majú individuálne črty a ak akceptujeme vyššie uvedenú tzv. „macedónsku" hypotézu môže ísť o Macedónsku kráľovnú a jej dcéru alebo slúžku. Na ďalšej scéne boli namaľované dve sediace postavy, muž a žena (Obr. 7). Interpretácie bádateľov sa opäť rôznia. Teoreticky môže ísť o macedónsku kráľovnú a kráľa. To by súhlasilo s názormi, že aj ostatné maľby v miestnosti pochádzajú z macedónskych hrobiek členov kráľovskej rodiny. Hypoteticky môže maľba zobrazovať Achilla a jeho matku Thetis (*Palagia 2014*, 209)

Tzv. letné *triclinium* (G)

Vstup do tzv. letného *triclinia* sa nachádza na konci chodby (23) na ľavej strane. Miestnosť je široká viac ako 4 metre a dlhá 9 metrov (*Barnabei 1901*, 63). Okná miestnosti smerujú na východ a sever, aby zachytávali ranné slnko a po zvyšok dňa tak mohol byť v miestnosti tieň a chlad. Z východného okna je zároveň výhľad na pohorie Lattari nad mestom Stabie a severné okno ponúkalo výhľad na Vezuv (*Barnabei 1901*, 64). Výzdoba stien pozostáva z niekoľkých architektonických scén. Podlaha je zdobená mozaikou. Tvoril ju pás farebnej mozaiky s geometrickým vzorom. Biele obdĺžniky na čiernom pozadí, usporiadané v 3 radoch vedľa seba. Tento pás slúžil na oddelenie predsiene od vnútornej časti, kde sa nachádzali ležadlá (*Barnabei 1901*, 63).



Obr. č. 7 Dve sediace postavy, muž a žena.

Západná stena

Scénu na západnej stene tvorí veľký *porticus* s iónskymi stĺpmi a s imitáciou mramorových dverí v centrálnej časti. Po stranách sú namaľované 2 svietniky (kandelábre), s postavami Victorie v hornej časti a kupidov v dolnej časti. Rímsu steny podopierajú satyrovia a menády. Rímsu na oboch koncoch zdobia dve tragické masky. Vlys znázorňujúci lovecký výjav (Obr. 8) dotvára priestor nad imitáciou dverí, pričom nad vlysom letí okrídlený Amor / Cupid (*Barnabei 1901*, 64).

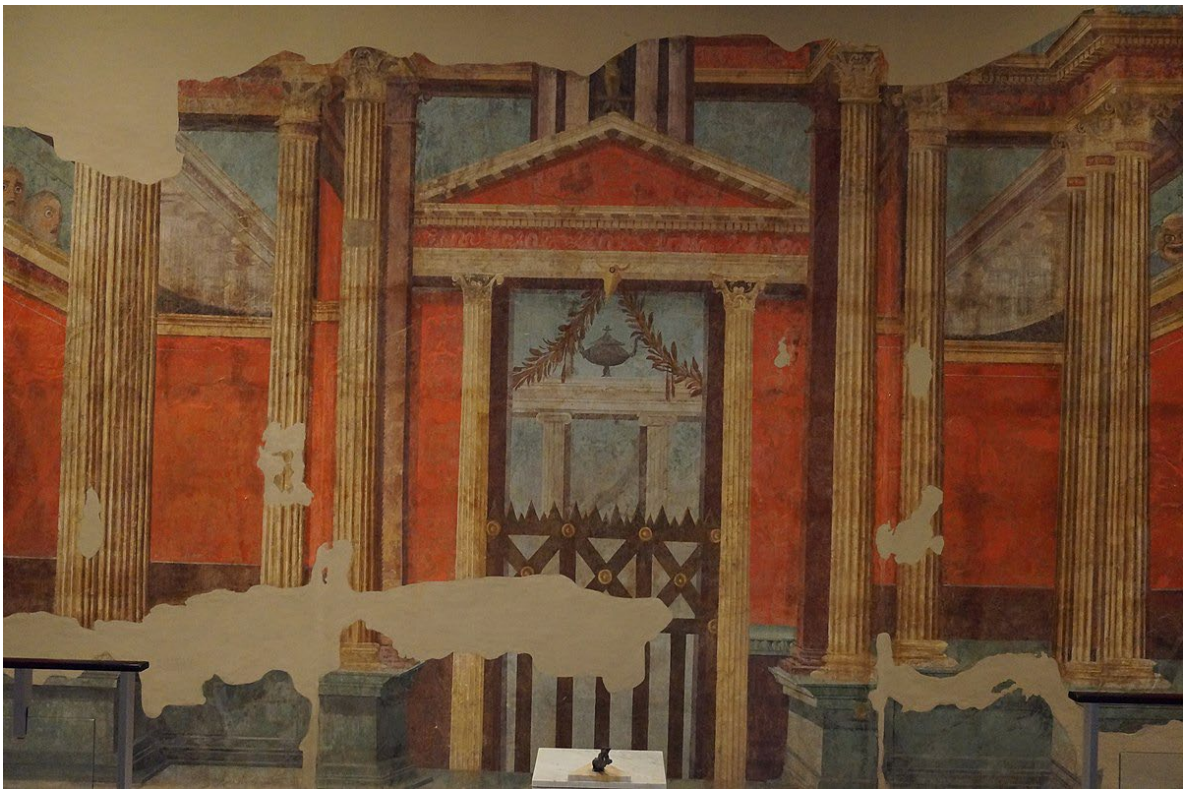
Južná stena

Je zdobená podobnými architektonickými scénami ako na západnej stene. Korintské stĺpy umiestnené na pódiách a podstavcoch podopierajú orámovanie vlysu. Zhodné je aj umiestnenie imitácie dverí v centrálnom priestore. Dvere sú namaľované ako otvorené, pričom v diaľke sa črtajú 2 stĺpy *peristylu* a girlanda pod ktorou je umiestnená okrúhla nádoba s vekom. Priestor dotvára červená zástena, ktorá sa na oboch koncoch stáča do pravého uhla. Tento priestor steny je obohatený o veľmi častý prvok dekorácie stien a to tragické masky. Celú scénu dopĺňa *porticus* s iónskymi stĺpmi (Obr. 9), ktorý možno vidieť za červenou zástenou (*Barnabei 1901*, 65)

Tzv. zimné *triclinium* (N)

Miestnosť interpretovaná ako tzv. zimné *triclinium* sa nachádza v zadnej časti ľavej strany *peristylu* (E). Je široká necelých 5 metrov a dlhá

Obr. č. 8 Architektonická scéna na západnej stene.



Obr. č. 9 Architektonická scéna na južnej stene.

8 metrov. Na rozdiel od predchádzajúcich *triclinií*, slúžil tento priestor na každodenné stravovanie majiteľov vily. Na základe tohto, môžeme o ňom hovoriť ako o tzv. každodennom *tricliniu*. Miestnosť je otvorená do *peristylu*, tak aby dovnútra prenikalo svetlo a v zimných mesiacoch sa tam udržiavalo teplo. Na severnej strane sa nachádzalo okno široké 2 metre. Okno sa otvára smerom na Vezuv (*Barnabei 1901*, 69). Skromne zachovanú výzdobu letného *triclinia* tvorí architektonická scéna na západnej stene. Zachytený je tu namaľovaný *peristyl* s korintskými stĺpmi, z ktorého sa zachovali len dva malé fragmenty (*Barnabei 1901*, 70).

Neodmysliteľnou súčasťou priestoru tzv. každodenného *triclinia* je jeho mozaiková podlaha. F. Barnabei ju opísal nasledovne: *„Mala bielu mozaikovú podlahu, uprostred ktorej bol obdĺžnik mozaiky na amarantovom*[2] *pozadí, zdobený bielymi trojuholníkmi s rozetou v strede“* (*Barnabei 1901*, 69).

Záver

Cieľom príspevku bolo charakterizovať vilu a konkrétne *triclinia* z pohľadu topografie, ikonografie a súčasného stavu bádania. Na základe toho môžeme povedať, že v čase erupcie Vezuvu išlo o významnú vilu z hľadiska nástennej maľby 2. pompejského štýlu. Už jej poslední majitelia si boli vedomí hodnoty týchto malieb a preto nepodľahli trendom ďalších pompejských štýlov. V súčasnosti nie je známa presná poloha vily, ale pravdepodobne sa nachádza v zastavanej časti Boscoreale. Ďalší výskum by bol preto celkom náročný.

[2] Jasná červená farba.

Zdroje

Sekundárna literatúra:

Anderson 1988 L. Anderson. Pompeian Frescoes in The Metropolitan Museum of Art. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 45, no. 3, Winter 1987–1988, s. 17-36.

Barnabei 1901 F. Barnabei. *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore.* Rome, 1901.

Beacham/Baker/Blazeby/Denard 2010 R. Beacham/D. Baker/M. Blazeby/H. Denard. Roman Frescoes from Boscoreale. The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality. In: *The metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 67, no. 4, New York, 2010.

Beacham/Baker/Blazeby/Denard 2014 The Visualisation of the Boscoreale Villa in 3-D. In: *Les Fresques Romaines de Boscoreale: Perspectives Actuelles*, vol. 2. Brussels, 2014, s. 164-195.

Bergmann 2013 B. Bergmann. Realia. Portable and Painted Objects from the Villa of Boscoreale. In: A. Barbet/A. Verbanck-Piérard (eds.), *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques, Musées royaux d'art et d'histoire*, Arles, 2013, s. 3-27.

Palagia 2014 O. Palagia. The frescoes from the Villa of P. Fannius Synistor in Boscoreale as reflections of Macedonian funerary paintings of the early Hellenistic period. In: H. Hauben/A. Meeus (eds.), *The Age of the Successors and the Creation of the Hellenistic Kingdoms (323-276 B.C.)*. Leuven, 2014, s. 207-234.

Robertson 1955 M. Robertson. The Boscoreale Figure-Paintings. In: *The Journal of Roman Studies*, vol. 45, 1955, s. 58-67.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Plán vily podľa F. Barnabeia. (Zdroj: Rjdeadly, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_villa_pompeiana_plan.jpg>, Dostupné online: [1.8.2023]).

Obr. 2: Zobrazenie *Venus Genetrix* s kupidom (Zdroj: Autorka príspevku).

Obr. 3: Starší muž opierajúci sa o palicu (Zdroj: Autorka príspevku).

Obr. 4: Dve sediace postavy (Zdroj: Autorka príspevku).

Obr. 5: Znázornenie ženy s lýrou, za ktorou stojí dievča (Zdroj: Pharos, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_from_Room_H_of_the_Villa_of_P._Fannius_Synistor_at_Boscoreale_MET_DP105943.jpg>, Dostupné online: [1.8.2023]).

Obr. 6: Žena so štítom v ruke, na ktorom je zobrazený nahý mladík. (Zdroj: Pharos, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_from_Room_H_of_the_Villa_of_P._Fannius_Synistor_at_Boscoreale_MET_DP118096.jpg>, Dostupné online: [1.8.2023]).

Obr. 7: Dve sediace postavy, muž a žena. (Zdroj: Pharos, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_from_Room_H_of_the_Villa_of_P._Fannius_Synistor_at_Boscoreale_MET_DP165180.jpg>, Dostupné online: [1.8.2023]).

Obr. 8: Architektonická scéna na západnej stene (Zdroj: Autorka príspevku).

Obr. 9: Architektonická scéna na južnej stene (Zdroj: Sam.Donvil, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_from_Pompeian_villa_ca._50-40_BC.jpg>, Dostupné online: [1.8.2023]).

TRICLINIUM V ARCHITEKTÚRE.
Príklady z Neapolského zálivu: *Pompeje*

Imperiálna vila / Villa Imperiale (Reg. VIII Ins. 1)

JÚLIA BURAĽOVÁ

Predložený príspevok sa zaoberá tzv. Imperiálnou vilou v Pompejach z pohľadu topografie, archeológie, histórie aj architektúry. Na začiatku sú pôdorysne predstavené hlavné izby vily a ďalej opisuje archeologické výskumy konajúce sa od jej nálezu. Príspevok sa sústreďuje najmä na miestnosť triclinium. Poskytuje podrobnejší pohľad na jeho dispozíciu a zachovanú výzdobu, hlavne v podobe fresiek.

Kľúčové slová: Imperiálna vila, Pompeje, *triclinium*, fresky, rímska výzdoba, antika

Úvod

Imperiálna vila (Villa Imperiale alebo Villa Suburbana) je jeden z najdôležitejších komplexov v Pompejach; pre svoju ohromnú veľkosť a nádherné dekorácie, podľa ktorých dostala aj svoj imperiálny názov (*Pappalardo 2008*, 122). Najveľkolepejšie maľby sa nachádzali v miestnosti *oecus*, ktorý bol zdobený s výjavmi smrti, ako napríklad úmrtie Ikara, Thézeus po víťazstve nad Minotaurom no i to, ako Thézeus opúšťa Ariadnu (*Nappo 1998*, 165). Cieľom príspevku je oboznámiť čitateľa s touto antickou stavbou a bližšie poukázať na priestory, v ktorých sa kedysi obyvatelia Pompejí stretávali, hodovali a zabávali.

Topografické vymedzenie

Imperiálna vila sa nachádzala v juhozápadnom rohu mesta Pompeje (VIII. 1. 18.), v bezprostrednej blízkosti hradieb a Chrámu Venuše (Obr. 1). Išlo o súkromnú budovu, ktorá bola postavená v poslednom desaťročí 1. storočia pred Kr. (*Pappalardo 2008*, 122).

Zemetrasenie v roku 62 po Kr. stavbu značne poškodilo. Následne bolo pristúpené k jej rekonštrukcii a opravám, minimálne v niektorých častiach komplexu. Existujú indície o tom, že v časti pôvodnej vily sa začalo s demoláciou. Pravdepodobnou príčinou bolo statické porušenie, snaha o rozšírenie Venušinho chrámu a podopretie zrútenej terasy chrámu (*Pappalardo 1985*, 3). Čiastočná asanácia vily podľa všetkého prebehla medzi rokmi 73 – 74 po Kr., v roku sčítania ľudu, ktoré nariadil Vespasián. V tom čase bola časť pozemkov navrátená do verejného vlastníctva. Pôvodne išlo zrejme o dvojposchodovú budovu, pričom do súčasnosti sa dochovalo iba jej prízemie (*Pappalardo 2008*, 122).

Z dispozičného hľadiska sa hlavný vstup do Imperiálnej vily nachádzal južne od *Porta Marina*, približne v mieste dnešného tzv. *Antiquaria* (Múzeum archeológie v Pompejach). Vchádzalo sa cez *porticus* c dlhý 80 metrov (Obr. 2). Tvorilo ho kryté stĺporadie so 41 stĺpmi z tehál pokrytých bielou štukou (*Wilkinson 2017*, 90). Na zadnej stene predsiene sa dochovali maľby z 3. pompejského štýlu, ktoré boli čiastočne obnovené v ranom 4. pompejskom štýle. Pred samotným *porticom* sa pôvodne nachádzala záhrada – *viridarium* (*Nappo 1998*, 165).

Z *porticu* sa ďalej vchádzalo do *vestibulu* (a), ktorý viedol do ostatných miestností vily (Obr. 3). Hneď oproti vchodu sa nachádzal *oecus* (A), čiže spoločenská miestnosť vily. Po pravej strane (smerom na juh) sa vstupovalo do *cubicula* (B), pričom na východe od neho sa nachádzalo *triclinium* (C) s výhľadom na peristylový dvor (D) vily (*Pappalardo 2008*, 122).

Dejiny bádania

Imperiálna vila bola objavená v rokoch 1946 – 1948 pri odstraňovaní trosiek spôsobených výbuchom bomby z 2. svetovej vojny, ktorá zasiahla *Antiquarium* v roku 1943. Výskum viedol taliansky archeológ A. Maiuri (*Pappalardo/ Grimaldi 2018*, 23). Najprv sa predpokladalo, že ide o prímestskú vilu, čiže tzv. *villa suburbana*. Takto aj znel jej pôvodný názov, predtým než prijala jej súčasné meno *Villa Imperiale*. Archeologický výskum lokality začal v decembri 1946 a takmer bez prerušenia pokračoval až do apríla 1948. Práce na mieste mal pod kontrolou asistent riaditeľa A. D'Avino. Počas tejto fázy archeologického skúmania sa našli v oblasti južne od *Porta Marina* stĺpy vyrobené technikou *opus incertum* s bielou štukou na povrchu. Boli zachované do výšky 40 cm a pôvodne predstavovali súčasť *porticu*. Našli sa aj fragmenty bielej mozaikovej podlahy s čiernymi rozetami.

Obr. č. 1 Mapa Pompejí, vyznačená Imperiálna vila.

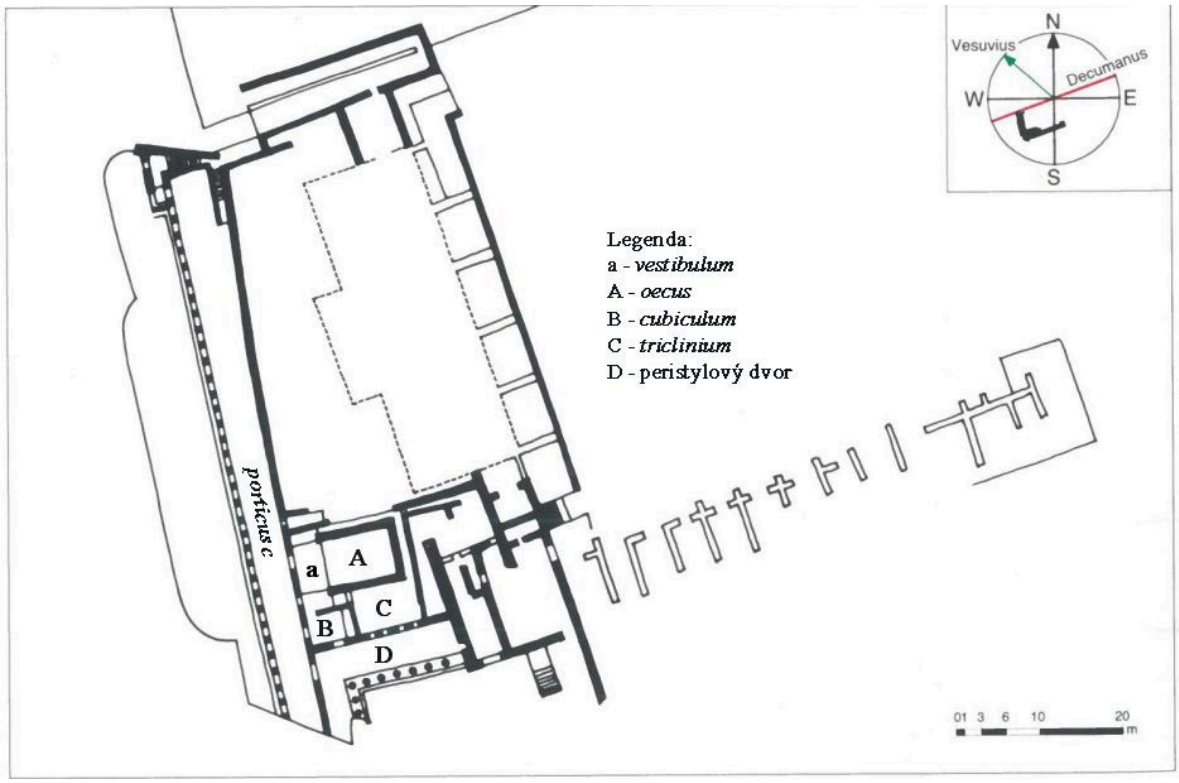
V ďalších fázach vykopali miestnosti *oecus* A, *cubiculum* B a *triclinium* C. Výzdoba v *oecuse* bola v dobrom stave, no na viacerých miestach vyblednutá či zotretá. Niektoré maľby boli pritom už v antike zámerne poškodené. Pri výskume v priestore *triclinia* boli odkryté fragmenty malieb v 3. pompejskom štýle a kúsky dlažby *opus signinum* (*Pappalardo/Grimaldi 2018*, 25-28).

V roku 1950 sa archeologické práce zamerali na oblasť pod záhradou (*viridarium*) Imperiálnej vily. Zistilo sa, že týmto miestom predtým viedla *Via Antiqua*. Cesta ale bola neskôr zasypaná pri výstavbe záhrady. Počas ďalších rekonštrukčných a archeologických prác v areáli moderného *Antiquaria* sa našlo viacero cisterien a architektonických článkov pochádzajúcich z Imperiálnej vily. Cisterny niesli známky poškodenia a v roku 79 po Kr. už zrejme neboli využívané (*Pappalardo et al. 2016*, 29). Medzi bádateľov, ktorí sa dodnes zaoberajú Imperiálnou vilou, patria U. Pappalardo a M. Grimaldi. Obaja sa už dlhodobo venujú Pompejam vo svojich publikáciách a podrobnejšie opisujú Imperiálnu vilu z archeologického pohľadu (*Pappalardo/Grimaldi 2018*).

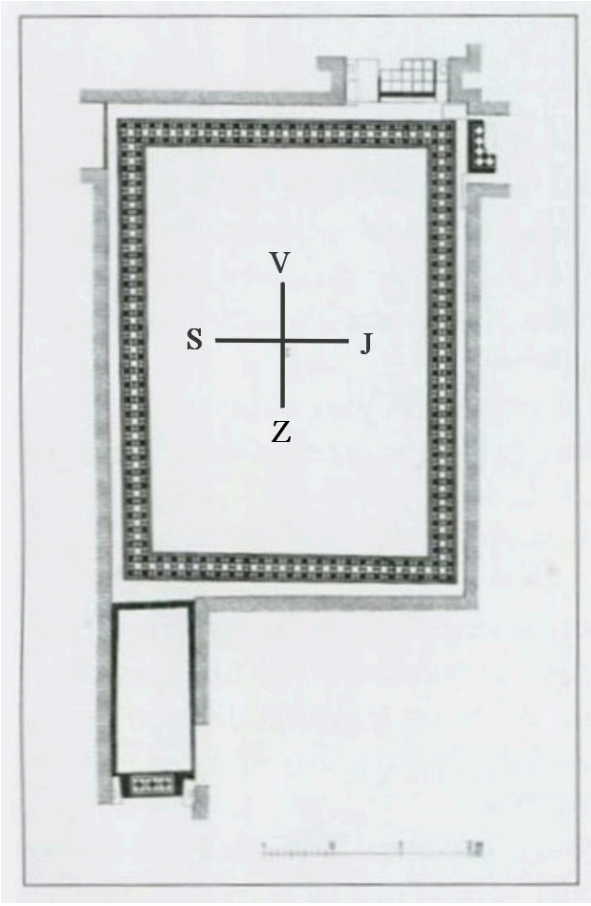
Obr. č. 2 Porticus Imperiálnej vily, pohľad z juhu.

Analýza triclinia a jeho vyhodnotenie

Triclinium (C) malo obdĺžnikový pôdorys o rozmeroch 7,23 x 5.30 metrov (Obr. 4). Bolo vysoké 5,90 m po rímsu klenby a 7,72 m po jej stropný vrchol. Malo dovedna štyri vchody (v každej stene jeden) a tri okná (všetky z južnej strany) otočené na peristylový dvor (Obr. 5). Dva vchody – zo severnej a východnej strany – mali obslužný charakter a boli určené výhradne pre služobníctvo, aby nemuselo prechádzať cez



Obr. č. 3 Plán Imperiálnej vily.



Obr. č. 4 Pôdorys *triclinia*.

Obr. č. 5 Pohľad na juhovýchodný roh *triclinia*.

hlavné miestnosti. Vstupy na západnej a južnej strane slúžili pre majiteľov vily a pozvaných hostí. Zatiaľ čo západný vchod bol prepojený s interiérom vily, južné dvere viedli do peristylovej záhrady (*Pappalardo/Grimaldi 2018*, 105).

Podlahu miestnosti zdobila dvojfarebná čierno-biela mozaika. Veľkosť jednotlivých kúskov sa pohybovala približne od 0,5 do 1 cm. Predpokladá sa, že mozaika bola vytvorená v čase renovácie fresiek po ich poškodení zemetrasením v roku 62 po Kr. Celá miestnosť bola akoby orámovaná pravidelným čierno-bielym vzorom (*Pappalardo/Grimaldi 2018*, 108).

Steny *triclinia* zdobili veľké červene panely, v strede ktorých sa nachádzali edikuly s obrazmi v 3. pompejskom štýle. Horné časti stien mali žlté pozadie. Táto časť výzdoby pochádza zrejme z obdobia renovácie po zemetrasení v roku 62 po Kr. a bola vyhotovená v ranom 4. pompejskom štýle. Samotná oprava horných častí stien bola uskutočnená s prísnym rešpektovaním pôvodnej výzdoby dolných zón. Napríklad na západnej stene boli v renovovanej žltej časti namaľovaní satyr a menáda, čo presne zodpovedá výzdobe pôvodných panelov situovaných pod nimi (*Pappalardo 1985*, 14).

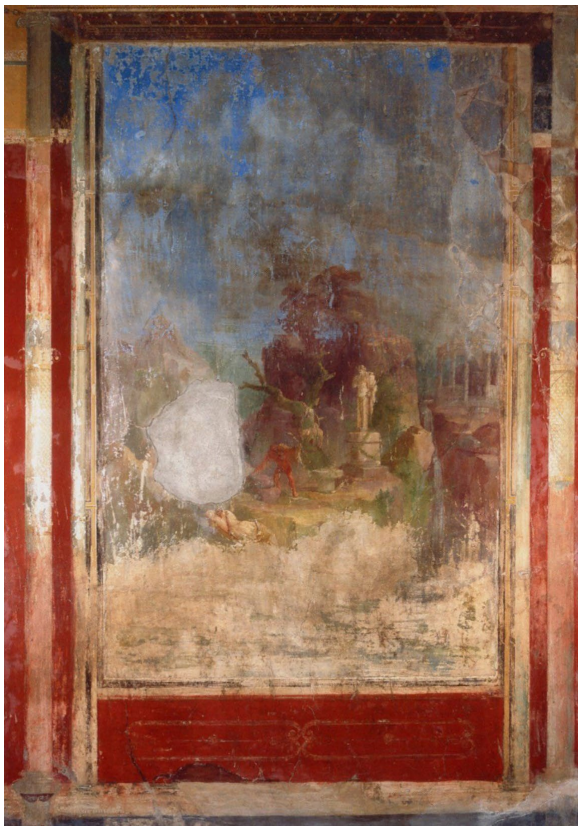
Centrom severnej steny bola veľkolepá maľba nazývaná „Krajinka s Panom a nymfou“ o rozmeroch 2,16 x 1,38 m (Obr. 6). Zobrazuje posvätnú krajinu pod čírym nebom. Stredobodom fresky je mramorová socha Pana hrajúceho na hudobný nástroj *syrinx*. Socha stojí na podstavci ovešanom girlandami. Pred ňou sa nachádza kruhový oltár, na ktorom je umiestnená *patera* (obetná miska). Socha Pana je otočená smerom na scénu, ktorá sa pred ním odohrávala; starý satyr chystajúci sa vyrušiť spiacu menádu. Kým Satyr je namaľovaný hnedými odtieňmi, naopak menáda je vyobrazená svetlou farbou. Idylicky na ňu dopadá svetlo zozadu a leží na žltom chitóne, zakrývajúcom jej nohy. Cez chrbát má ležérne prehodenú srnčiu kožu (*nebris*). Vpravo za sochou je vidieť peripterálny chrám kruhového pôdorysu s vodopádom stekajúcim do jazierka. Toto jazierko pôvodne zaberalo štvrtinu dolnej zóny obrazu, ktorá je dnes zo značnej časti poškodená. Naľavo sa nachádza veľké prázdne miesto v omietke. V pravom dolnom rohu maľby je torzo po soche Hekaté na veľkom kruhovom podstavci (*Pappalardo/Grimaldi 2018*, 111-112).

Výzdoba na východnej stene nebola tak dobre zachovaná. Na jej ľavej strane je možné vidieť dvojité palmety žltej farby. V podobnom duchu sa niesla aj maľba na severnej strane a takisto na južnej stene, kde ozdobné prvky dopĺňajú dve symetrické busty žien a rôzne druhy ovocia (*Pappalardo/*

Grimaldi 2018, 109-110). V tejto miestnosti sa našli dokonca aj antické *graffiti*. Pri rohoch jednej zo stien, vo výške 1,45 m od podlahy (teda približne vo výške človeka), bolo vyryté jemným hrotom písmená „*CRIIS*“, čo je začiatok častého mena Crescens. Mohlo ísť napríklad o hosťa, ktorý sa vyžíval v písaní vlastného mena (*Pappalardo/Grimaldi 2018*, 114).

Záver

Imperiálna vila, postavená v 1. storočí pred Kr. a zničená v 1. storočí po Kr., bola skutočne impozantná stavba postavená popri hradbách mesta Pompeje. Svoje meno získala vďaka nádhere svojich nástenných malieb, ako napríklad fresky znázorňujúce Krétsky cyklus v miestnosti označovanej ako *oecus*. Mramorové podlahy boli zasa zdobené rôznymi geometrickými tvarmi ako sú rozety či štvorce. *Triclinium* je miestnosť, ktorá bola v antike určená na hodovanie a príjemný oddych, no dnes nám ponúka pohľad na prechod z 3. do 4. pompejského štýlu v maliarskom umení. Zachovala sa odtiaľ krásna dekorácia stien aj podlahy. Imperiálna vila bola naozaj luxusná stavba, ktorá v sebe skrýva mnoho nádherných diel, aj keď podľa všetkého bola v roku výbuchu Vezuvu v stave demolácie. Od apríla 2016 je Imperiálna vila sprístupnená a otvorená verejnosti. Obsahuje multimediálne inštalácie, ktoré umožňujú pohlcujúci zážitok z každodenného života v antických časoch. *Cubiculum* je prezentované s rekonštrukciami



Obr. č. 6 Centrálna freska na severnej stene.

vybavenia, ktoré tam mohli pôvodní vlastníci vyžívať: posteľ, lavice, svietniky, lampy a skrinky na dokumenty. *Triclinium* zasa obsahuje ležadlá spolu s malými stolíkmi a krásnymi nádobami z bronzu, skla a keramiky využívané pri hodovaní (*PompSites_Villa_Imper*).

Zdroje

Sekundárna literatúra:

Nappo 1988 S. Nappo. *Pompeii: Guide to the Lost City.* Vercelli, 1998.

Pappalardo/Grimaldi 2018 U. Pappalardo/M. Grimaldi. *Pompeii. La Villa Imperiale*. Collana: Pompeii, Vol. 4. Napoli, 2018.

Pappalardo 1985 U. Pappalardo. Die Villa Imperiale in Pompeji. In: *Antike Welt,* vol. 16, 1985, s. 3-15.

Pappalardo 2008 U. Pappalardo. *The Splendor of Roman Wall Painting*. Santa Monica, 2008.

Pappalardo et al. 2016 U. Pappalardo/L. Del Verme/P. Manzo. *Amedeo Maiuri from Rhodes to Pompeii a Life for Archeology*. Guide for Exposition. Pompeii, 2016.

Wilinson 2017 P. Wilkinson. *Pompei: An Archeological Guide.* London/New York, 2017.

Internetové zdroje:

PompSites_Villa_Imper Archaeological Park of Pompeii. *Villa Imperiale*, [online], autor neuvedený, nestránkované, nedatované, Dostupné na internete: [14.03.2021]: <http://pompeiisites.org/en/archaeological-site/villa-imperiale/>.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Mapa Pompejí, vyznačená Imperiálna vila (Zdroj: <http://pompeiisites.org/en/archaeological-site/villa-imperiale/>, Upravil autor príspevku Dostupné online: [30.9.2023]).

Obr. 2: *Porticus* Imperiálnej vily, pohľad z juhu (Zdroj: J. Buraľová).
Obr. 3: Plán Imperiálnej vily (Zdroj: *Pappalardo 2008*, 122, Upravil autor príspevku).
Obr. 4: Pôdorys *triclinia* (Zdroj: *Pappalardo/Grimaldi 2018*, 108, Upravil autor príspevku).
Obr. 5: Pohľad na juhovýchodný roh *triclinia* (Zdroj: Michael Binns, <image019.jpg (1024×683) pompeiiinpictures.com>, Dustupné online: [30.9.2023]).
Obr. 6: Centrálna freska na severnej stene *triclinia* (Zdroj: *Pappalardo/Grimaldi 2018*, 106).

Dom Princa z Neapolu / Casa del Principe di Napoli (Reg. VI. Ins. 7. 8.)

KATARÍNA MÁRIA VALÚCHOVÁ

Príspevok sa zaoberá architektonickými dokladmi triclinii v Dome Princa z Neapolu v Pompejach. Zameriava sa najprv na opis celej stavby, jej polohu a prehľad dejín bádania. Následne sa venuje opisu výzdoby miestností, ktoré slúžili ako triclinia. V príspevku sú podrobne analyzované steny, podlaha a iné výzdobné prvky obidvoch hodovacích miestností.

Kľúčové slová Princ z Neapolu, *triclinium*, letné *triclinium*, fresky, 4. pompejský štýl

Úvod

Dom Princa z Neapolu (ang. *House of the Prince of Naples,* tal. *Casa del Principe di Napoli)* prislúcha k rímskej stavbe označovanej ako *domus* s *atriom*. Nachádza sa v Pompejach v Regio VI, ins. 7, 8. Ide o poschodovú stavbu približne štvorcového pôdorysu bohato zdobenú v 4. pompejskom štýle. Dom tvorili pôvodne dve samostatné budovy, ktoré boli po zemetrasení v roku 62 po Kr. zlúčené do jedného obytného domu a ten následne majitelia celý (vrátane fresiek) zrekonštruovali. K jeho objaveniu došlo ešte na konci 19. storočia, pod vedením talianskeho archeológa Antonia Sogliana. Svoje meno dostal podľa Viktora Emanuela III., ktorý sa spolu so svojou manželkou v roku 1898 zúčastnil výkopových prác na lokalite. Počas terénneho archeologického výskumu bolo nájdených veľa každodenných aj vzácnych predmetov. O obývaní stavby v čase erupcie Vezuvu v roku 79 n. l. nám svedčí aj nález ľudskej kostry a zvyškov jedla.

Napriek tomu, že Dom Princa z Neapolu nie je z pohľadu zastavanej plochy veľkou stavbou, disponoval až 2 *tricliniami.* Jedno slúžilo aj ako *oecus*[1] druhé bolo tzv. letné *triclinium*. V obidvoch miestnostiach sú veľmi dobre zachované fresky, ktoré poukazujú na postavenie majiteľov domu.

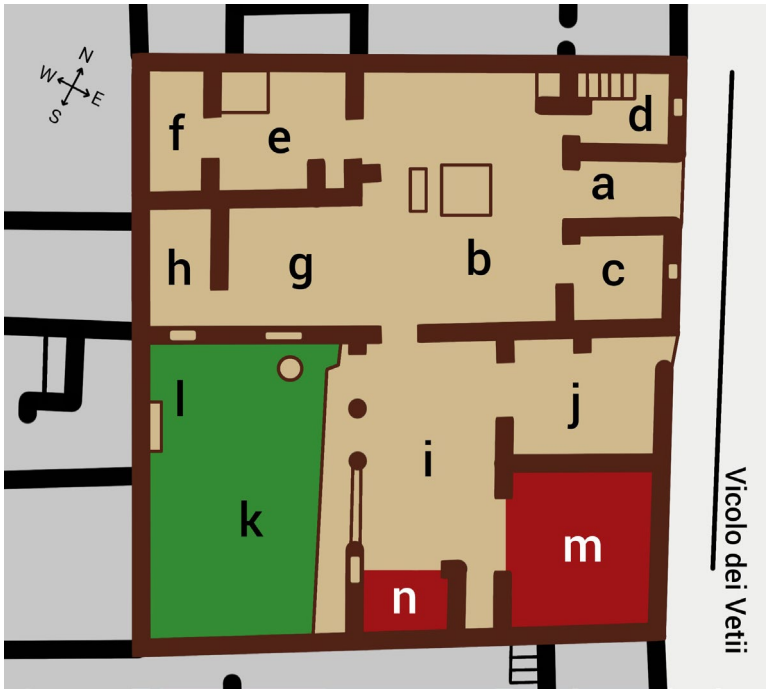
Topografické vymedzenie

Dom princa z Neapolu sa nachádza na severnom okraji mesta v Regióne VI (Obr. 1), na západnej strane ulice Vicolo dei Vetii, v blízkosti známeho Domu Vettiovcov (*AD79_InsVI,* nestránkované). K domu sa dá dostať od Porta Ercolano po uliciach Via Consolare a Vicolo di Mercurio až na ulicu Vicolo dei Vetii (Obr. 3), kde sa stavba nachádza (*Maiuri 1970,* 50). Dom tvorili pôvodne dve samostatné budovy, ktoré boli neskôr zlúčené do jednej (*PompSites_Prince_of_Naples,* nestránkované). Stavba má dva vchody z ulice (Obr. 2), pričom obidva sa nachádzajú na východnej strane budovy. Dom mal pôvodne aj poschodie, ktoré bolo erupciou Vezuvu v roku 79 po Kristovi značne poškodené, preto sa z neho veľa nezachovalo.

Hlavný vstup (*fauces*; Obr. 3) s *vestibulom* (a)) sa nachádza v severovýchodnej časti stavby. Po stranách *vestibulu* sa nachádzajú dve miestnosti. Na pravej strane je miestnosť so schodiskom vedúcim na horné poschodie (d) a *cubiculum* (c) na ľavej strane od *vestibulu*. Oproti *vestibulu* sa nachádza *atrium* s centrálnym *impluviom* (b) (Obr. 2, 4). Na dne *impluvia* aj okolo neho sa dochovala podlaha robená technikou *opus signinum* (*Sogliano 1897*, 34). Tento typ podlahy bol pôvodne využitý v rôznych častiach domu, dnes už nie je zachovaný všade. Smerom na západ vedľa *atria* sa nachádza ďalšia miestnosť – *tablinum* (g). Za *tablinom* smerom na juhovýchod je vstup do druhého *cubicula* (h) (*Anderson 2022*, 148 – 149, *AD79_InsVI*). V severozápadnom kúte *atria* je situovaný vchod do pomerne veľkej kuchyne (e), za ktorou je ešte jedna miestnosť, ktorá slúžila na skladovanie potravín (f). V tejto miestnosti sa dochovala aj malá latrína a malé *lararium* vo výklenku steny. Južne od *atria* je dochované kryté stĺporadie - *porticus* (i), ktoré susedí s niekoľkými ďalšími miestnosťami (Obr. 8, 22). Západne od *portica* sa nachádza záhrada (k) s *lararium* (l) (*Maiuri 1970,* 50) a východne zasa miestnosť, kde bol aj druhý vstup do domu (j) (*AD79_InsVI*). Ostenia obidvoch vstupov boli obložené vápencom (*Sogliano 1897*, 34). Južne a juhovýchodne od tzv. *ambulatoria* sú umiestnené dve *triclinia* – jedno letné, označované aj ako *exedra* (n) a jedno, ktoré slúžilo aj ako *oecus* (m) (*Anderson 2022,* 150).

[1] Hlavná sála v rímskom dome, prebrané z gréckeho slova *oikos.*

Obr. č. 1 Mapa Pompejí, Dom Princa z Neapolu vyznačený červenou bodkou.



Obr. č. 2 Plán Domu Princa z Neapolu.

Dejiny bádania

Dom Princa z Neapolu bol objavený a preskúmaný ešte na konci 19. storočia spolu s ďalšími domami z Regiónu IV. Túto mestskú časť skúmal taliansky historik a archeológ A. Sogliano. V septembri roku 1896 tím 56 pracovníkov pod Soglianovým vedením pokračoval v prácach v Regióne IV od Domu Vettiovcov smerom na sever, kde boli objavené 2 vchody do domu – vchod č. 7 a 8 (*Strocka 1984*, 14). Pri vchode č. 8 bola nájdená v stene vyrytá kresba muža, ktorá pripomína cisára Galbu (Obr. 5) (*Sogliano 1897*, 151).

V októbri 1896 sa tím prekopal cez *fauces* do *atria* a okolitých miestností v dome. V tomto čase sa našli aj prvé nálezy v *cubicule*, *atriu* a záhrade. Najviac nálezov bolo sústredených práve v *atriu*, kde sa okrem kolekcie skla a keramiky našlo aj sedem amfor, bronzové vedrá, hrniec, plytká miska, keramika a forma na pečivo. V *cubicule* vedľa *vestibulu* boli nájdené závažia (pravdepodobne z tkáčskeho stavu), bronzový nástroj, zvonček, vreteno a ľudská kostra. Priamo v priestoroch záhrady sa našla bohato zdobená amfora a dve bronzové nádoby. Nasledujúce

Obr. č. 3 Dom Princa z Neapolu od ulice Vicolo dei Vettii.

Obr. č. 4 Pohľad na atrium, tablinum a ďalšie miestnosti od vestibulu.

mesiace priniesli ďalšie nálezy z rôznych miestností – z *tablina*, kuchyne (bronzový hrniec a džbány) a *portica* (amfora, panvica, bronzové vedro a ďalšie). V druhom *cubicule* za *tablinom* sa nenašlo nič. Výkopové práce v dome pokračovali až do konca roku 1896. Na začiatku nového roku sa výskumný tím začal sústrediť prevažne na severnú časť domu - priestory, kde sa nachádza kuchyňa, špajza, *tablinum* a druhé *cubiculum*. Táto oblasť bola vypratená a vyčistená v polovici februára 1897. Záhrada bola kompletne preskúmaná až na konci mája toho istého roku (*Strocka 1984,* 14). Práve tu bol nájdený mramorový stolík s jednou nohou, ktorú tvorila mramorová socha Siléna s malým Bakchom v náručí (Obr. 6) zakončená veľkou labou šelmy (*Maiuri 1970,* 50*)*. Tento stolík je dnes vystavený v pompejskom *Antiquariu* (Obr. 7). Podľa tohto nálezu dostal dom svoje prvé pomenovanie – Dom Siléna (*PompSites_Prince_of_Naples,* nestránkované).

Dňa 22. marca v roku 1898 sa výkopových prác zúčastnil aj Viktor Emanuel III., prezývaný aj princ z Neapola, spolu s jeho manželkou. V tomto čase boli v dome nájdené mnohé ďalšie, cenné nálezy, ktoré boli vzácnym hosťom predstavené. O týždeň neskôr, 29. marca, sa výskumov zúčastnil aj sasko-weimarský veľkovojvoda Karol August (*Sogliano 1898*, 127). Po týchto návštevách bol dom premenovaný z Domu Siléna na Dom Princa z Neapolu. Len o pár dní neskôr boli v dome preskúmané posledné miestnosti – priestory komory (nález 2 bronzových mís, 2 panvíc a vedra (taktiež z bronzu), 3 krčahy, vázy, misy, sekery zo železa, keramickej lampy, bronzovej mince a zvyškov pokrmov – kuracie a ovčie kosti) a izby s druhým vstupom do domu (nález 54 tkáčskych závaží). Následne boli archeologické vykopávky ukončené (*Strocka 1984*, 14).

Pri zakresľovaní prvých plánov domu pre verejnú publikáciu však prišlo ku chybe pri zapisovaní čísiel vstupov do domu. Namiesto čísiel 7 a 8 boli zapísané čísla 8 a 9; v *Notizie degli scavi* z roku 1897 je preto popis miestností domu pod číslom 9 (*Sogliano 1897*). Táto chyba bola následne opravená, no na pomerne dlhú dobu mala vplyv na Soglianov popis kresieb na vonkajšej východnej stene domu. Vzhľadom na to, že sa dom zachoval vo veľmi dobrom stave, nemáme žiadne správy o tom, že by bol výraznejšie rekonštruovaný. V roku 1972 bolo prízemie domu zastrešené (Obr. 9). Niektoré z pôvodných múrov boli sčasti zbúrané a na ich mieste boli položené betónové stropy, ktoré boli

Obr. č. 5 Graffiti na stene pri vchode č. 8, kresba A. Sogliana.

Obr. č. 6 Historická fotografia záhrady s lararіom a mramorovým stolíkom.

položené v predpokladanej výške stropov (podľa nálezov škridiel v *atriu* a *porticu*) (*Strocka, 1984*, 15).

Analýza *triclinia* a jeho vyhodnotenie

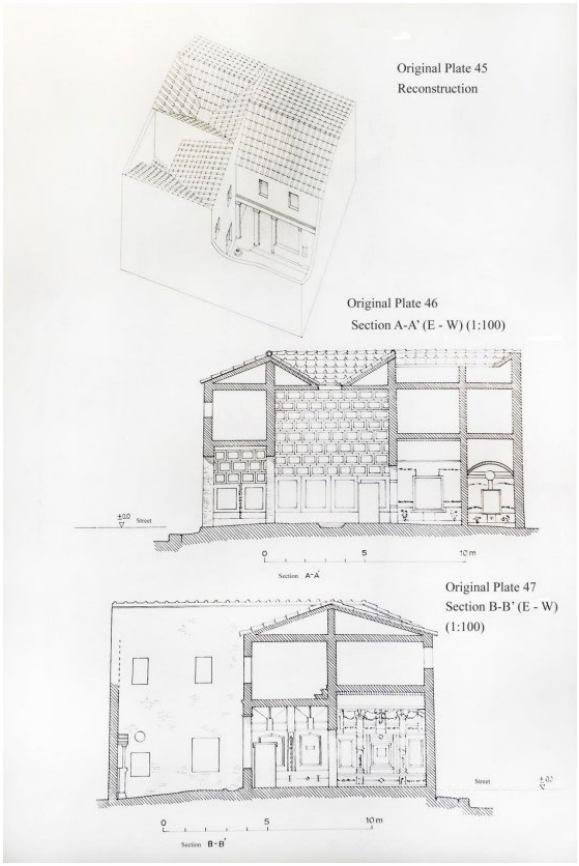
V Dome princa z Neapolu sa nachádzajú dve *triclinia*, obidve vo východnej časti domu. Do oboch *triclinií* sa vstupuje z *portica* – do jedného je možné vstúpiť zo západu a do druhého, označovaného ako letné, zase zo severu. Letné *triclinium* susedí okrem *portica* so záhradou, druhé, väčšie, ktoré slúžilo aj ako *oecus*, susedí s miestnosťou v blízkosti vchodu do domu (č. 7) (*Strocka 1984,* 60). Obidve *triclinia* sú veľmi bohato zdobené v 4. pompejskom štýle (*Ling 1991,* 75). Dekorácie v tomto štýle zvýrazňujú dojem luxusu a významného postavenia jeho majiteľov (*Wallace-Hadrill 1994,* 50).

***Triclinium* (*oecus*)**

Prvé *triclinium* označované aj ako *oecus* tvorilo najvýchodnejšiu miestnosť domu. Susedilo s *porticom*, z ktorého do *triclinia* vedie vstup. Ide o najbohatšie zdobenú miestnosť v dome *(Anderson 2022,* 150*)* s bielym podkladom, pestrofarebnými maľbami častokrát umiestnenými vo veľkých rámoch (Obr. 10) (*Ling 1991,* 75). *Triclinium*

Obr. č. 7 Mramorový stolík so Silénom a malým Bakchom v pompejskom Antiquariu.

Obr. č. 8 Digitálna rekonštrukcia Domu Princa z Neapolu - porticus s časťami obidvoch *triclinii* a záhrady.



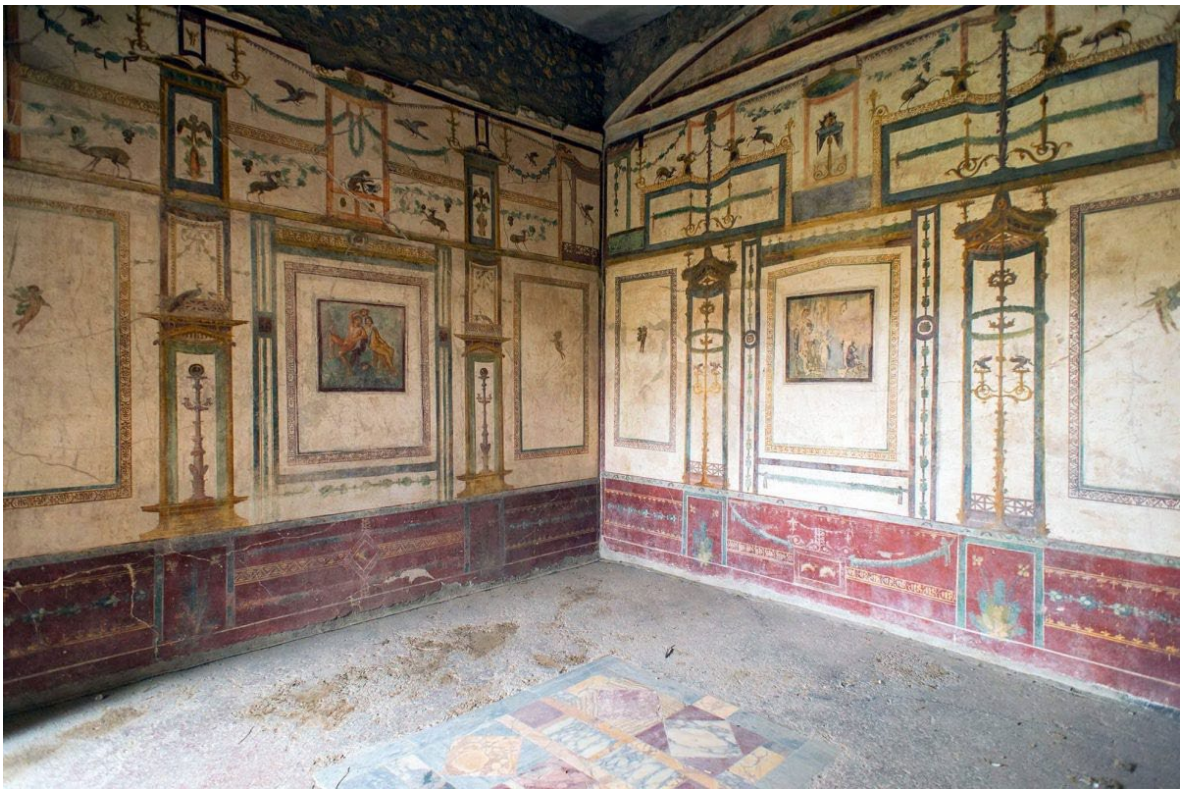
Obr. č. 9 Rekonštrukčný plán Domu Princa z Neapolu

malo štvorcový pôdorys a zaberalo plochu 18,9 m^2. Západná stena so vstupom dosahovala dĺžku 4,41 m, východná stena je dlhá 4,25 m, severná stena meria na dĺžku 4,38 m a južná 4,36 m (*Strocka 1984,* 60). Steny boli postavené z vápenca, technikou *opus incertum* a primiešanou *crumou.* Len východná stena, ktorá je zároveň aj vonkajšou stenou domu, bola postavená technikou *opus reticulatum*. Šírka vstupu bola približne 1,8 m. *Triclinium* bolo vysoké 4,6 m a v súčasnosti je zastrešené moderným stropom z roku 1972 (*Strocka 1984,* 61).

Stred podlahy *triclinia* tvorí zachovaná mozaiková výzdoba *opus sectile* (Obr. 10) s rozmermi 1,67 x 1,38 m. Na jej vytvorenie boli použité rôzne druhy minerálov: *africano* (červený/ružový), alabaster (biely), *cipollino* (tmavo sivý), *giallo antico* (bledo hnedý/okrový), *rosso antico* (tmavo červený), *synnada* (sivý) a jej varianty (*Strocka 1984,* 61). Okolo bola podlaha riešená technikou *opus signinum* (*Sogliano 1898*, 126).

Výzdoba *triclinia*

Najmenej zachovanými časťami *triclinia* sú západná a južná stena, naopak zvyšné dve – severná a východná sú kompletne zachované (*Strocka 1984,* 62).



Obr. č. 10 *Triclinium* (oecus) v Dome Princa z Neapolu.

Obr. č. 11 Západná stena v *tricliniu*.

Obr. č. 12 Časť západnej a južnej steny v *tricliniu*.

Západná stena (Obr. 11, 12) bola prerušená vstupom. Na niektorých miestach s výzdobou je v súčasnosti porušená omietková časť. Zachovaná výzdoba je takmer identická s výzdobou na protiľahlej východnej stene.

Južná stena (Obr. 13) je asi najmenej zachovanou stenou v *tricliniu*. Pomerne veľká časť steny dlhá cca 2,9 m bola veľmi poškodená a fresky nie sú zachované, a v súčasnosti je pokrytá sivou omietkou (*Strocka 1984,* 65). Zachované fresky sú len v oblasti susediacej so západnou stenou. Dolnú časť steny tvorí cca 0,75 m vysoký sokel s červenofialovým podkladom zakončený hore

Obr. č. 13 Južná stena v *tricliniu*.

Obr. č. 14 Centrálny výjav severnej steny – Perseus a Andromeda.

Obr. č. 15 Maľovaný detail kozy a viniča zo severnej steny.

zeleným pásom. Na ňom sa nachádza výzdoba zobrazujúca rastlinné girlandy, žlté kvety na dlhých stonkách uprostred zeleného rámu, ohraničené tenkým bielym pásom (*Strocka 1984,* 65). Centrálny panel steny už neexistuje, zachoval sa len pravý bočný panel, na ktorom je v zelenom ráme s okrovým okrajom namaľovaný malý eros (alebo *cupid*). V stĺpovej *aedicule* vedľa bočného panela je vyobrazený ružový svietnik a páv. Na hornej časti steny sa v zelenom ráme nachádzala namaľovaná žltá sfinga na okrovom podstavci s listami viniča. V tejto časti steny je dochovaný kúsok zelenej girlandy, pod ním sa nachádza ešte okrový pás a koza obžierajúca vinič (*Strocka 1984,* 67).

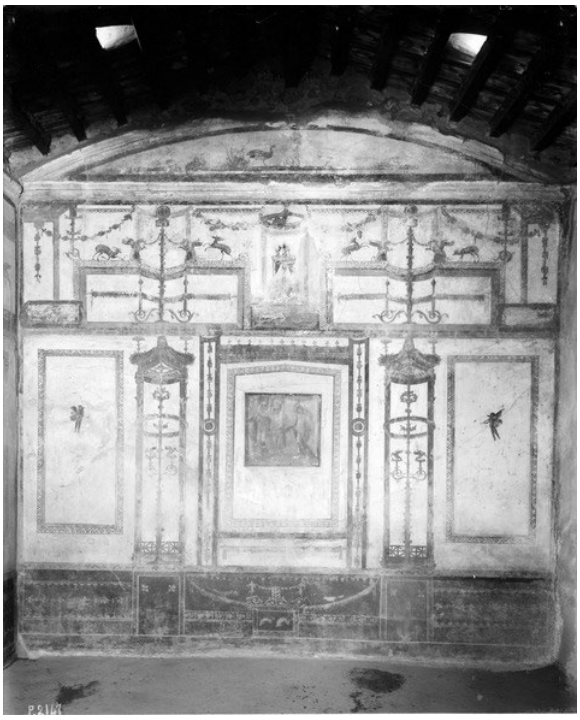
Obr. č. 16 Severná stena v *tricliniu*.

Severná stena (Obr. 16) je asi najzachovanejšou v celom dome. Má bohato zdobené hlavné panely aj sokel. V strednej časti sokla, výškovo približne v polovici, sa nachádza kosoštvorec s vyobrazeným letiacim vtákom okrovej farby. Stredná a bočné časti sokla sú oddelené zeleným rámom s bielym okrajom, v ktorom je rastlinný motív veľmi podobný tomu, ktorý je aj na južnej stene. Bočné panely sú zdobené samostatnými kvetmi a okrovými filigránovými pásmi (*Strocka 1984,* 65).

Panely nad soklom sú na všetkých stenách *triclinia* rozdelené na 3 časti. Centrálnu časť severnej steny tvorí veľký rám tvorený rumelkovými modrými pruhmi. Horná časť rámu je zdobená širokým filigránovým pásom okrovej farby, v strede ktorého je v kruhu zobrazená hlava Medúzy na bielom podklade. Dole pod rámom je ešte namaľovaný pás zelených viničových listov (*Strocka 1984,* 68). Vo vnútri tohto rámu sa nachádza druhý, menší rám s centrálnym výjavom steny (Obr. 14). Ide o mytologický výjav, na ktorom je zobrazený Perseus držiaci v pravej ruke nad hlavou useknutú hlavu Medúzy (*Anderson 2022*, 150). Po jeho boku je na pravej strane namaľovaná Andromeda. Hľadí na prameň pod nimi, v ktorom sa odráža hlava Medúzy. Celý výjav má rozmery 0,56 m na šírku a 0,55 m na výšku (*Strocka 1984,* 70).

Po stranách centrálneho panelu sa nachádzajú bočné panely s rámom modrej farby, ktorý je ohraničený širokým okrovým filigránovým lemom. Vo vnútri rámov sú na bielom podklade namaľovaní eróti v hornej polovici obidvoch

Obr. č. 17 Centrálny výjav východnej steny – Paris a Helena.



Obr. č. 18 Historická fotografia východnej steny z roku 1930.

Obr. č. 19 Maľovaný detail masky na východnej stene

rámov. Ten na ľavej strane nesie na pravom pleci misu so žltým zrnom a na ľavom pleci má zobrazený kultový predmet. Je oblečený v sivozelenom plášti a na členku má ozdobu. Eros na pravom paneli nesie košík. Podľa A. Maua môže ísť aj o roh hojnosti. (*Strocka 1984,* 69). Je takisto oblečený do sivozeleného plášťa so šnúrkou (menšieho než eros na ľavej strane) a na členku má náramok (*Strocka 1984,* 69).

Centrálny a bočné panely severnej steny sú oddelené stĺpovými *aediculami*, v ktorých sú namaľované ružové svietniky vsadené do rámu tmavo zelenej farby. Na vrchnejšej časti sú po oboch stranách červenofialové rámy s okrovými vnútornými rámami a motívmi viničových girlánd visiacich z horných častí vnútorných rámov. Tie presahujú až k rámom s erótmi a centrálnemu panelu steny. Nad nimi sú namaľované ružové balustrády a maľby pávov sediacich pred misami. Nad týmto výjavom je okrovo žltý filigránový pás oddeľujúci hlavný a horný panel (*Strocka 1984,* 72).

Horný panel severnej steny je tvorený symetrickou výzdobou s rastlinnými a zvieracími motívmi (Obr. 15). Na krajoch sa nachádzajú letiace vtáky namaľované okrovou a červenou farbou, ktoré v pazúroch držia časť okrovej šnúry alebo girlandy. Sú umiestnené v altánkoch s dvomi viditeľnými stĺpmi (opäť použitá okrová farba) a červeným zábradlím dole. Na susedných poliach sa v dolnej časti nachádzajú divoké kozy obžierajúce vinič, ktorý je namaľovaný nad nimi. V hornej časti nad kozami sú zavesené girlandy s letiacimi labuťami. Ďalšiu výzdobu tvoria zakončenia stĺpových *aedicul* z hlavného panelu, v ktorých sa v tmavozelenom ráme nachádzajú okrové sfingy hľadiace dopredu na podstavci približne rovnakej farby (*Strocka 1984,* 72). Podstavce aj sfingy sú decentne ozdobené viničnými listami. Z horných rohov visia zelené girlandy, ktoré sú spojené v strede hornej časti. Tá je tvorená okrovým altánkom, v ktorom je výjav s mačkovitou šelmou, ktorá sa svojou prednou ľavou labou načahuje po mise s pokrmom. Dole pod ňou sú dve okrové polia s kruhovým ornamentom. Na streche altánku je v strede namaľovaná hlava, na krajoch sú zasa okrové volúty. Od nich sa od stredu až ku krajom steny tiahne okrový filigránový pás (*Strocka 1984,* 69).

Susedná, **východná stena** (Obr. 17, 18) patrí tiež k veľmi zachovaným a jej výzdoba je ešte o niečo bohatšia než na severnej stene. Sokel je rovnako ako pri ostatných stenách rozdelený na tri časti. Centrálna časť je v strede zdobená obdĺžnikovým žltým útvarom, v ktorom sú dva okrovo sfarbené delfíny otočené doľava (*Strocka 1984,* 66). Hore nad útvarom je výzdoba s girlandami na obidvoch stranách, na ktorých sedia vtáčiky otočené k sebe. Dole pod výzdobou je úzky rovný biely pás tiahnuci sa pozdĺž celého sokla, ktorý výzdobu zdola ohraničuje. Centrálna časť sokla je od bočných oddelená modrými rámami s bielym ohraničením, vo vnútri rámu sú podobne ako na severnej stene žlté kvety na dlhých stonkách. Sokel od hlavného panelu steny oddeľuje bledý pás s rastlinnou výzdobou (*Strocka 1984,* 66).

Centrálny panel východnej steny tvorí zelený rám tvorený zvislými červenofialovými pruhmi s rastlinnou zvislou výzdobou vo vnútri. V hornej polovici na pravej aj ľavej strane je v kruhu namaľovaná tragická divadelná maska. Vnútorný rám je zelenej farby s okrovým filigránovým lemom. V ňom sa nachádza centrálny výjav východnej steny (Obr. 17), avšak kvôli značnému poškodeniu nie je príliš jasné, kto sa na výjave nachádza. Najpravdepodobnejšia je interpretácia, podľa ktorej je na výjave Paris a Helena (verzia A. Sogliana a A. Maua), ďalšia zasa tvrdí, že ide o Adonisa a Afroditu. Celý výjav má rozmery 0,55 m (šírka) a 0,53 m (výška) a je ohraničený zeleným rámom s okrovým lemom (*Strocka 1984,* 71). Na ľavej strane výjavu je Paris (alebo Adonis) oblečený len v červenom plášti, ktorý má prehodený cez rameno. Stojí na ľavej nohe, pravú má prekríženú a zeme sa dotýka len špička chodidla, pravým lakťom sa opiera o stĺp, ktorý je vedľa neho. Má krátke, kučeravé blond vlasy a zamyslený (či skôr zahanbený) pohľad, ktorým hľadí skôr do zeme než na osobu oproti nemu. Na druhej strane výjavu je zasa Helena (alebo Afrodita), ktorá tiež stojí pri stĺpe. Je otočená spolovice do pravej strany a stojí na pravej nohe, ľavú má mierne zdvihnutú. Zdvihnutú má aj pravú ruku, na ktorej má tmavo červený náramok. Medzi stehnami si pridržiava svoje červené rúcho s modrým okrajom, horná časť odevu je stiahnutá z jej tela a zakrýva len chrbát. Horná časť tela spolu s hlavou je však výrazne poškodená. V strede sa nachádza ešte jedna postava – Eros, ktorý v pravej ruke drží luk a šíp a pozerá sa na Helenu (*Strocka 1984,* 71).

Bočné panely steny tvoria podobne ako na severnej stene modrými rámami s okrovými filigránovými lemami, v ktorých sú umiestnení eróti. Eros na ľavom bočnom paneli hrá na píšťalu, ktorú drží v ľavej ruke, v pravej suke drží pastiersku palicu. Oblečený má zelený plášť a sandále (*Strocka 1984,* 69 – 70). Na pravom bočnom paneli zasa eros drží v pravej ruke palicu a má cez seba prehodený krátky ružový plášť (*Strocka 1984,* 70). Centrálny a bočné panely opäť oddeľujú dve stĺpové *aediculy*, každá z nich má vo vnútri namaľovaný žltý ozdobný svietnik, ktorý prechádza cez zelený pás, ktorý oddeľuje časti steny a presahuje až do hornej časti (*Strocka 1984,* 68). Priestor so svietnikom je ohraničený sivomodrým vnútorným a okrovým vonkajším rámom, v hornej polovici je okolo svietnikov obtočený zelený veniec. Tesne pod hornou časťou steny je na každej strane v prostriedku svietnika divadelná maska (*Strocka 1984,* 68).

Hornú časť východnej steny tvorí opäť symetrická výzdoba. Na krajoch sú namaľované zastrešené altánky, každý so zavesenou girlandou, ktorá sa tiahne až do susedných polí smerom k stredu. Vedľa altánkov sú už spomínané prečahujúce svietniky v sivom ráme ohraničenom okrovým filigránovým lemom. Na horných okrajoch lemu sú zobrazené divoké kozy obžierajúce viničové girlandy visiace nad nimi. Vedľa kôz sa nachádzajú ešte gryfy, ktoré v papuli držia konce malých girlánd visiacich z najvrchnejších častí svietnikov (*Strocka 1984,* 72). V strede hornej časti východnej steny sa nachádza okrový rám s motívom masky satyra na sivej mise a žltom podstavci (Obr. 19) (*Strocka 1984,* 74). Pod touto maľbou sa nachádza výrazne poškodený výjav, na ktorom má byť zobrazená krajina. Tú opísal A. Mau takto: *„rieka, čiastočne krytý most a kúsky budov s porticom“* (*Strocka 1984,* 73). Výjavy s krajinami sa nachádzajú aj na krajoch hornej časti, všetky sú však veľmi poškodené, preto nie je možné výjavy dobre interpretovať (*Strocka 1984,* 73).

Letné *triclinium* (*exedra*)

Letné *triclinium* sa nachádza v juhovýchodnej časti domu, kde hraničí *oecus* so záhradou (Obr. 20). Ide o miestnosť, ktorá bola dostavaná už do skôr postaveného *portica* (Obr. 20). Svedčia nám o tom aj dva najjužnejšie stĺpy zabudované do západnej steny letného *triclinia*. Pôvodná je len južná stena vybudovaná technikou *opus reticulatum* (bola tiež vonkajšou stenou domu). Východná stena je postavená z vápenca s *cruma incertum* a tehlami. Z pohľadu rozlohy ide o celkom malú miestnosť zaberajúcu plochu len 3,9 m^2. Letné t*riclinium* meria na šírku 2,4 m a na dĺžku len 1,7 m. Steny sa dochovali do výšky 2,8 m. Kvôli rekonštrukcii strechy v roku 1972 boli niektoré časti stien dostavané. V tomto *tricliniu* sa nachádzajú aj dve okná – jedno vo východnej stene a druhé v západnej. To zároveň ponúka výhľad do záhrady na *lararium* (*Strocka 1984,* 76).

Výzdoba letného *triclinia*

Sokel na všetkých stenách letného *triclinia* tvorí červenofialový podklad s viacerými rámami zelenej farby s bielym ohraničením, ktoré siahajú skoro až k podlahe. Všetky 3 steny letného *triclinia* majú v krajných rámoch sokla namaľované delfíny okrovej farby (v každom poli jeden). Centrálnu

Obr. č. 20 Moderná digitálna rekonštrukcia Domu Princa z Neapolu - porticus s letným *tricliniom* (vľavo) a záhradou

Obr. č. 21 Historická fotografia letného *triclinia* z roku 1930

Obr. č. 22 Detail štukovej a freskovej výzdoby na južnej stene v letnom *tricliniu*

výzdobu sokla na južnej stene tvorí dekorovaný *bucranion* – býčia hlava alebo lebka s rohami a girlandami v zelenom ráme (*Strocka 1984,* 78). Po bokoch centrálneho poľa sa nachádzajú rámy okrovej farby siahajúce asi do polovice výšky sokla. Z ich rohov sa tiahnu rastlinné girlandy smerom hore, k stredu a ku krajom. Vo vnútri dolných bočných rámov sú namaľované okrovo žlté ovály. Výzdoba sokla východnej a západnej steny je rovnaká. Centrálnu časť tvorí obdĺžnikový priečny rám zelenej farby, vo vnútri ktorého sú namaľované dve okrové kytice. Dole pod rámom sú umiestnené dve volúty – z každej strany jedna. Od krajných častí ju oddeľujú horizontálne zelené listové girlandy a okrové filigránové pásy. Hlavné panely sú od sokla oddelené zeleným pásom s kvetmi (*Strocka 1984,* 78).

Južná stena letného *triclinia* je asi najkrajšie zdobenou stenou v miestnosti. Jej centrálnu časť tvorí maľba Baccha vo veľkom zdobenom ráme obdĺžnikového tvaru. Postava Baccha je natočená mierne na pravú stranu a stojí na pravej nohe, ľavá noha je vytočená smerom von. Jeho pokožka je maľovaná telovo-ružovými farbami, vlasy sú mierne dlhšie, tmavé a kučeravé. Hľadí smerom doprava, mierne k zemi a odetý je len cez ľavé plece malým modrosivým plášťom (*Strocka 1984,* 80). Ľavú ruku má prehnutú smerom nahor a drží v nej hnedú *thyrsos*, z ktorého visia zelené stuhy. V pravej ruke drží *kantaros* (čašu) s červeným vínom, ktoré vylieva. Pod Bacchom je aj malý panter, ktorý zachytáva na jazyk tečúce víno, kvôli poškodenej omietke v tejto časti je však trochu horšie rozoznateľný. Maľba sa nachádza v červenofialovom ráme s rozmermi 0,52 m x 1,12 m. Rám je zložený z dvoch rumelkových pásov rozdelených vertikálnou zelenou girlandou (*Strocka 1984,* 80). Horné rohy rámu sú zdobené

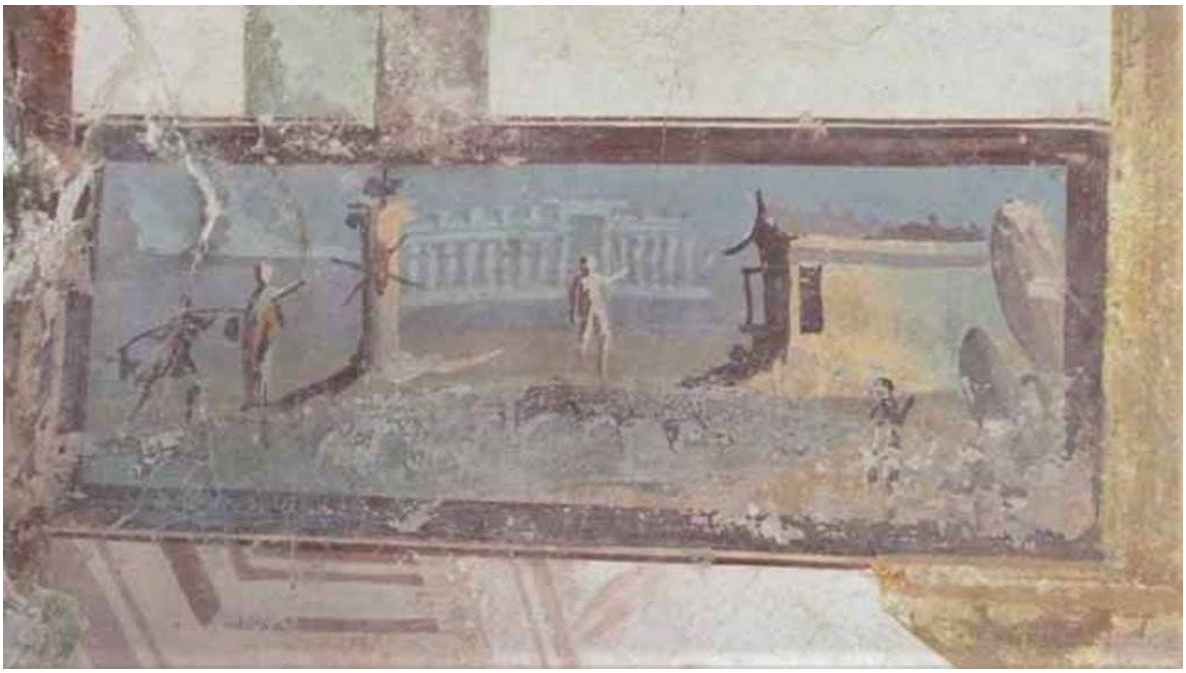
Obr. č. 23 Južná a západná stena letného *triclinia*

štvorcovými alebo obdĺžnikovými poľami, na ktorých sú vyobrazené letiace vtáky. Na nich stoja okrové gryfy otočené ku krajom steny (Obr. 22). Medzi nimi sa nachádza ešte maska na zelenom podklade, do značnej miery poškodená (*Strocka 1984,* 80). V polovici rámu sú zasa divoké kozy v červenofialových poliach a pod dolnými rohmi sú dve volúty červenofialového svietnika. Centrálny výjav spájajú s bočnými výjavmi filigránové bordúry červenofialovej farby v najvrchnejšej časti rámu (*Strocka 1984,* 80).

Bočné panely južnej steny tvorí zrkadlová výzdoba znázorňujúca poschodovú stavbu s iónskymi stĺpmi, ktorá má červenofialový vlys na dolnej časti, v hornej časti stavieb je vlys zelený. Štíty sú okrovej farby, rovnako ako aj stĺpy (*Strocka 1984,* 81). Tie sú mierne naklonené dopredu, smerom „von" zo steny. V dolnej časti sú medzi stĺpmi namaľované letiace okrové labute, kým v rohových poliach sa nachádzajú listnaté stromy. Výzdobu hornej časti stavieb tvoria spredu namaľované sivo-fialové pávy, nad ktorými sú zavesené dve girlandy vychádzajúce zo sivo-fialového kotúča. Znázornené stavby sú v prízemí aj na poschodí zakončené malým kazetovým stropom ružovej farby. Ich dolné a horné časti sú vo vrchnejšej polovici oddelené aj orámovanými výjavmi s krajinou, nazývané tiež aj *pinax*[2] (Obr. 24) s rozmermi 0,13 x 0,32 m (*Strocka 1984,*81).

V *pinaku* v ľavom bočnom paneli je zachytený výjav krajiny s klenutým mostom, pred ktorým je celkom vľavo namaľovaná postava nesúca na pleciach jarmo. Za mostom sa nachádzajú ešte dve postavy namaľované svetlými farbami. Prvá je bližšie k tmavej postave s jarmom a má oblečené do dlhého rúcho a stojí pri *tropeu*[3], zatiaľ čo druhá z postáv, stojaca v strede výjavu vyzerá ako postava nahého muža (môže ísť aj o sochu) (*Strocka 1984*, 82). Táto druhá postava stojí pred chrámom (namaľovaný vpravo), za ňou sa nachádza dlhá bielosivá kolonáda. V pravom dolnom rohu je ešte jedna slabo viditeľná postava (*Strocka 1984,* 82). Pravý *pinax* je zdobený výjavom s vežou kruhového pôdorysu a s tromi oknami, ktorá je na ľavej strane ohradená polkruhovým múrom. Pri veži smerom k stredu výjavu stojí nahá mužská postava namaľovaná svetlou sivou farbou držiaca palicu. Podobne ako pri ľavom *pinaku* aj tu môže ísť o zobrazenie sochy. Ďalšia malá postava namaľovaná tmavými farbami je vidieť v strede

[2] Maľovaná doska z dreva alebo terakoty obdĺžnikového tvaru zdobená maľbami alebo reliéfmi.
[3] Nom. *tropeum, tropaeum* je stĺpový pomník so zbraňami porazených nepriateľov.

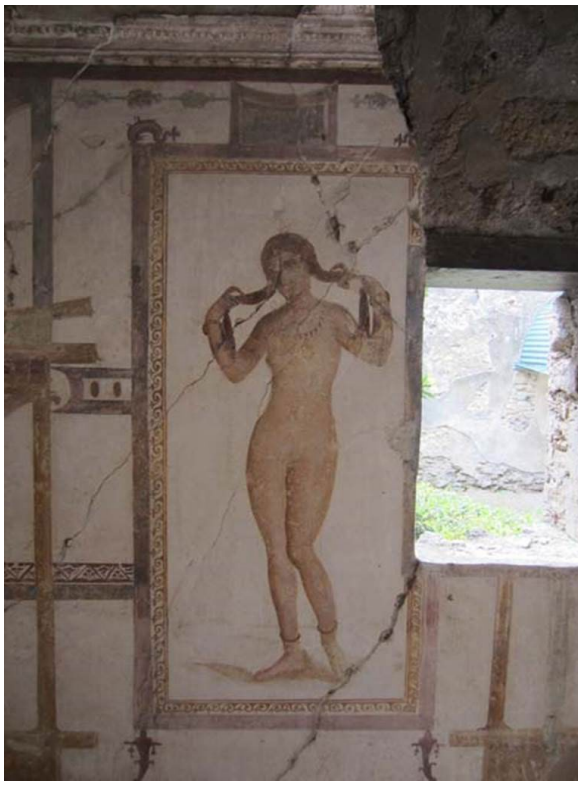


Obr. č. 24 Detail pinaku na južnej stene.

výjavu. Jej ľavá ruka je zdvihnutá, pravá spustená pri tele. V strede sa za malou postavou nachádza veľká biela stavba – s veľkou pravdepodobnosťou chrám, a strom bez lístia. V pravej časti výjavu je situovaná loď s troma veslármi a pred nimi skalnaté pobrežie. V hornom pravom rohu je ešte vidieť sivomodrá obloha a časť zelenej krajiny (*Strocka 1984,* 83).

Výzdoba na západnej a východnej stene je zrkadlová a rozdiely sú len v centrálnom paneli s výjavom (*Strocka 1984,* 83). V obidvoch stenách sa nachádzajú okná, ktoré sa nachádzajú v polovici bližšie ku vchodu.-

Západnú stenu zdobí v strede 0,96 m vysoký obraz nahej Venuše, ktorá hľadí mierne smerom doľava (Obr. 25). Jej pokožka je maľovaná rovnakými odtieňmi farieb ako Bacchus (*Strocka 1984,* 84). Obe ruky má zdvihnuté tesne nad výškou ramien a drží v nich svoje dlhé hnedé vlasy, ktoré má rozdelené na dva pramene. Zápästia a členky má ozdobené ozdobami okrovo-fialovej farby, krk zasa zdobia dva okrovo-žlté náhrdelníky s príveskami červenofialovej farby, ktoré siahajú až skoro k prsiam. Okrem týchto ozdôb má ešte na pravom ramene a cez hruď prekrížené šnúrky zopnuté brošňami. Celá maľba sa nachádza v ráme červenofialovej farby s rozmermi 0,52 m x 1,12 m. Vo vnútornej strane rámu je ešte okrový filigránový lem. Na hornom okraji rámu sa nachádza *pinax*, ktorý je veľmi poškodený, preto nie je možné ho interpretovať (*Strocka 1984,* 84). Cez vrchný okraj



Obr. č. 25 Západná stena s obrazom Venuše a oknom smerujúcim do záhrady

pinaku prechádza viničová girlanda, ktorá sa tiahne cez veľkú časť západnej steny. Horné rohy rámu zdobia dva delfíny, jeden z nich je okrem chvosta nezachovaný, pod dolnými rohami sú zasa dva svietnikové volúty červenofialovej farby. Bočné panely steny sú veľmi podobné tým na južnej stene,

Obr. č. 26 Východná stena v letnom *tricliniu*.

sú len o niečo jednoduchšie. Krajné časti sú zdobené jednoposchodovou stavbou rovnakého typu ako na južnej stene. Stavby majú v polovici lomené štíty a kazetové stropy na prízemí aj poschodí. Z horného stropu visia z kotúčov zelené girlandy tiahnuce sa k rohom aj k stredovému *pinaku* nad centrálnym výjavom. Z kotúča visí na každej strane aj roh na pitie namaľovaný v sivofialovej farbe. Hore nad nimi sa ešte cez takmer celú stenu horizontálne tiahne už spomínaná viničová girlanda. V dolnej časti stavby sa pri stĺpoch nachádzajú divoké kozy stojace na filigránovej obrube červenofialovej farby. Pravý bočný panel je výrazne narušený oknom v stene, výzdoba nad oknom sa nezachovala (*Strocka 1984,* 85).

Centrálny výjav **východnej steny** je zasa tvorený menším orámovaným *pinakom*, ktorý sa nachádza v dolnej polovici rámu, kde je umiestnený (Obr. 26). Rozmery *pinaxu* sú 0,19 m x 0,33 m. V červenofialovom ráme sú na jemne ružovom pozadí dvaja nahí eróti so zelenými krídlami stojacii na okrovom podlaží (Obr. 27) (*Strocka 1984,* 85). Otvárajú červenú truhlicu so šperkami patriacim Venuši zobrazenej na stene oproti. Ľavý eros vyťahuje z truhlice obrúčku, kým pravý sa zasa obdivuje v malom zrkadle (*Strocka 1984,* 85). Obaja majú cez hrude prevesené vence so šnúrami. *Pinax* s erótmi je umiestnený v rovnakom ráme ako Venuša na protiľahlej stene (červenofialový rám s okrovým filigránovým lemom) (*Strocka 1984,* 85). Na hornom okraji je umiestnený ďalší *pinax*, je však veľmi poškodený a podobne ako na protiľahlej stene ani tu nie je možná interpretácia (*Strocka 1984,* 85). Bočné panely východnej steny sú identické s tými na západnej strane, niektoré

Obr. č. 27 Centrálny pinax východnej steny.

časti sú však výraznejšie zachované. Vo východnej stene sa nachádza aj už vyššie spomenuté okno. Prerušuje časť výzdoby v centrálnom paneli a čiastočne zasahuje aj do bočnej maľby na ľavej strane, zatiaľ čo okno na protiľahlej západnej stene narúša len malú časť okrajového rámu a väčšiu časť pravého bočného panelu.

Vyhodnotenie *triclinií*

V čase, keď bol dom objavený boli všetky fresky vo výbornom stave. Kvalita niektorých z nich sa však časom zhoršila. Ide hlavne o centrálny výjave východnej steny (Paris a Helena) v *tricliniu* a časti západnej a východnej steny v letnom *tricliniu*. Iné sa nám zasa nedochovali vôbec, ako napr. veľká časť južnej steny v *tricliniu* a časť západnej steny nad oknom v letnom *tricliniu*.

Niektoré fresky sú v súčasnosti naopak v mierne lepšom stave, ako napr. maľba Venuše na západnej stene v letnom *tricliniu*. Podlaha v obidvoch *tricliniach* je pomerne dobre zachovaná, rovnako ako aj *opus sectile* v *tricliniu*.

Záver

Cieľom tohto príspevku bolo predstaviť čitateľovi konkrétny príklad dochovaných *triclinii* v Dome Princa z Neapolu. Začali sme priblížením samotnej stavby a popisom jej jednotlivých miestností. Následne sme sa venovali dejinám bádania, kde sme čitateľovi stručne popísali priebeh výkopových prác a jednotlivé nálezy, ktoré v dome boli nájdené. Hlavnú časť príspevku tvoril tvorila ikonografická analýza dochovaných fresiek v *tricliniu* a letnom *tricliniu*. Aj keď sa tejto stavbe venuje len málo odborných publikácií, obidve *triclinia* v Dome Princa z Neapolu patria k jedným z najkrajších a najlepšie dochovaných v celých Pompejach.

Zdroje

Sekundárna literatúra:

Anderson 2022 M. A. Anderson. 2022. *Space, Movement and Visibility in Pompeian Houses.* Abingdon, 2022.

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

Maiuri 1970 A. Maiuri. *A guide to museums, galleries and monuments in Italy: Pompeii*. Roma, 1970.

Sogliano 1897 A. Sogliano: IX. Pompeii. In: *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Academia dei Lincei.* Roma, 1897. s. 14-40.

Sogliano 1898 A. Sogliano: Regione I (Latium et Campania). In: *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Academia dei Lincei.* Roma, 1899, s. 125-127.

Strocka 1984 V. M. Strocka. 1984. *Houses in Pompeii: Casa del Principe di Napoli.* Vol. 1. German Archaeological Institute, Tübingen, 1984.

Wallace-Hadrill 1994 A. Wallace-Hadrill. 1994. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton, 1994. s. 47-50.

Internetové zdroje:

AD79_InsVI: Project AD79. *Destruction and Re-discovery. Pompeii – Regio VI*. [online], Dostupné na internete: [10.05.2023]: < https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-vi>.

PompSites_Prince_of_Naples: Archaeological Park of Pompeii. *House of the Prince of Naples*, [online], Dostupné na internete: [10.05.2023]: < http://pompeiisites.org/en/archaeological-site/house-of-the-prince-of-naples>.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Mapa Pompejí, Dom Princa z Neapolu vyznačený červenou bodkou (Zdroj: <http://pompeiisites.org>, Upravila: Katarína Mária Valúchová [12.05.2023]).

Obr. 2: Plán Domu Princa z Neapolu (Autor: Katarína Mária Valúchová).

Obr. 3: Dom Princa z Neapolu od ulice Vicolo dei Vettii (Autor: Katarína Mária Valúchová [20.04.2023]).

Obr. 4: Pohľad na *atrium*, *tablinum* a ďalšie miestnosti od vestibulu (Autor: Katarína Mária Valúchová [20.04.2023]) .

Obr. 5: Graffiti na stene pri vchode č. 8, kresba A. Sogliana (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008.htm> [12.05.2023]).

Obr. 6: Historická fotografia záhrady s *lararіom* a mramorovým stolíkom (Autor: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, Arkiv. Boyce G. K., Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p4.htm> [12.05.2023]).
Obr. 7: Mramorový stolík so Silénom a malým Bakchom v Pompejskom Antiquariu (Autor: Fabien Bièvre-Perrin, Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p4.htm> [12.05.2023]).
Obr. 8: Moderná digitálna rekonštrukcia Domu Princa z Neapolu - *porticus* s časťami obidvoch *triclinii* a záhrady (Autor: Tesseract Center's Virtual Pompeii Project, House of the Prince of Naples, Zdroj: <https://honorsblog.uark.edu/uncovering-commercial-gardens-of-ancient-pompeii/> [12.05.2023]).
Obr. 9: Rekonštrukčný plán Domu Princa z Neapolu (Autor: Pavlos Papagialias, Zdroj: < V. M. Strocka. 1984. *Houses in Pompeii: Casa del Principe di Napoli* > [12.05.2023]).
Obr. 10: *Triclinium* (*oecus*) v Dome Princa z Neapolu (Zdroj: [20428] <https://open.pompeiisites.org/> [12.05.2023]).
Obr. 11: Západná stena v *tricliniu* (Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).
Obr. 12: Časť západnej a južnej steny v *tricliniu* (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).
Obr. 13: Južná stena v *tricliniu* (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).
Obr. 14: Centrálny výjav severnej steny – Perseus a Andromeda (Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p7.htm> [12.05.2023]).
Obr. 15: Maľovaný detail kozy a viniča zo severnej steny (Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p7.htm> [12.05.2023]).
Obr. 16: Severná stena v *tricliniu* (Autor fotografie: Peter Grunwald, Zdroj: *Strocka 1984*, 67).
Obr. 17: Centrálny výjav východnej steny – Paris a Helena (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).
Obr. 18: Historická fotografia východnej steny z roku 1930 (Zdroj: [C00001658] <https://open.pompeiisites.org/> [12.05.2023]).
Obr. 19: Maľovaný detail masky na východnej stene (Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).
Obr. 20: Moderná digitálna rekonštrukcia Domu Princa z Neapolu - *porticus* s letným *tricliniom* (vľavo) a záhradou (Autor: Tesseract Center's Virtual Pompeii Project, House of the Prince of Naples, Zdroj: <https://honorsblog.uark.edu/uncovering-commercial-gardens-of-ancient-pompeii/> [12.05.2023]).
Obr. 21: Historická fotografia letného *triclinia* z roku 1930 (Zdroj: [C00001655] <https://open.pompeiisites.org/> [12.05.2023]).
Obr. 22: Detail štukovej a freskovej výzdoby na južnej stene v letnom *tricliniu* (Autor: Buzz Ferebee, Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p5.htm> [12.05.2023]).
Obr. 23: Južná a západná stena letného *triclinia* (Autor: Aude Durand, Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p5.htm> [12.05.2023]).
Obr. 24: Detail *pinaku* na južnej stene (Autor: Buzz Ferebee, Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p5.htm> [12.05.2023])
Obr. 25: Západná stena s obrazom Venuše a oknom smerujúcim do záhrady (Autor: Marina Fuxa, Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p5.htm> [12.05.2023]).
Obr. 26: Východná stena v letnom *tricliniu* (Autor: Buzz Ferebee, Zdroj: < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).
Obr. 27: Centrálny *pinax* východnej steny (Autor: Buzz Ferebee, Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2008%20p6.htm> [12.05.2023]).

Dom Vettiovcov / Casa dei Vettii (Reg. VI. Ins. 15.1.)

DOMINIK PRIECEL

Príspevok sa venuje analýze domu Vettiovcov v Pompejach. Centrom záujmu je najmä hodovacia miestnosť – tzv. triclinium. Súčasťou príspevku je topografické vymedzenie domu, počínajúc jeho polohou v Pompejach, následne opis častí domu a usporiadanie miestností. Ďalšia časť sa venuje dejinám bádania v dome Vettiovcov. Posledná časť príspevku obsahuje podrobný opis triclinia, fresiek v tricliniu a objasňuje ich význam.

Kľúčové slová: Pompeje, dom Vettiovcov, *triclinium*, Priapus, Cupid, rímsky dom

Úvod

Dom Vettiovcov je jedným z najbohatšie zdobených a najlepšie zachovaných domov v Pompejach. Jeho majitelia boli bratia Vettiovci, ktorí boli oslobodení z otroctva a zbohatli vďaka obchodu. V tomto príspevku sa budeme venovať opisu jeho *triclinia*, známeho vďaka freskovej výzdobe so zobrazeniami Cupidov a možnému súvisu týchto fresiek so životmi majiteľov domu.

Topografické vymedzenie

Dom Vettiovcov (Reg. VI. Ins. 15. č. 1) sa nachádza v Regióne VI, v severozápadnej časti mesta Pompeje (obr. 1).

Do domu (obr. 2) sa vchádzalo na východnej strane, z ulice Vicolo dei Vettii, cez *fauces* (a). V tejto miestnosti je na freske napravo od dverí vyobrazený patrón domu, boh plodnosti a prosperity, Priapus (obr. 3). *Fauces* pokračoval do priestranného *atria* (b), v ktorého strede sa nachádzalo *impluvium*. Na severnej a južnej strane sa *atrium* otváralo do dvoch krídiel (e, f). Vedľa severného krídla sa nachádzala spálňa (*cubiculum*, c).

Na južnej strane *atria* je situovaný *oecus* (d). Za ním sú umiestnené stajne a menší východ na ulicu Vicolo di Mercurio, otočený smerom na juh. Pri vstupe do stajní sú schody vedúce na druhé poschodie domu.

Na severnej strane *atria*, oproti vchodu do obývacej miestnosti sa vstupuje do druhého, menšieho *atria* (n), v ktorom okrem centrálneho *impluvia* stojí aj veľké *lararium* (*Gates 2011*, 364). Toto *atrium* slúžilo ako prechod do časti domu pre služobníctvo (Wallace-Hadrill 1994, 39), kde boli umiestnené ďalšie spálne, komory a kuchyňa (o). Za kuchyňou sa nachádzal vstup do ďalšej miestnosti (p) zdobenej freskami s intímnou tematikou.

Hlavné *atrium* sa na západnej strane otváralo do priestranného *peristylu* (h) s bohato zdobenou záhradou (i). Na severnej strane *peristylu* je umiestnená ďalšia miestnosť (j), *triclinium* (k) a druhý, malý *peristyl* (l) so vstupmi do ďalších dvoch izieb. Táto časť pravdepodobne slúžila ako *gynaeceum*[1].

Dejiny bádania

Prvé veľké výskumy Domu Vettiovcov sa začali pod vedením G. de Petru medzi 1. – 5. novembrom 1894. Počas prvých dní prác v tomto dome bolo objavených spolu 6 fresiek znázorňujúcich mytologické výjavy. Medzi nimi sa nachádzali: potrestanie thébskej kráľovnej Dirké, potrestanie Penthea, Hercules ako dieťa bojujúce s hadmi, alebo zápas Pana s Amorom. Ako jeden z prvých dom Vettiovcov a jeho fresky opísal A. Sogliano (Pasquale/Sogliano 1899, Tavola I. – Tavola VIII.) a podrobnejšej analýze jednotlivých fresiek sa venuje B. Severy-Hoven (*Severy-Hoven 2012,* 540-580).

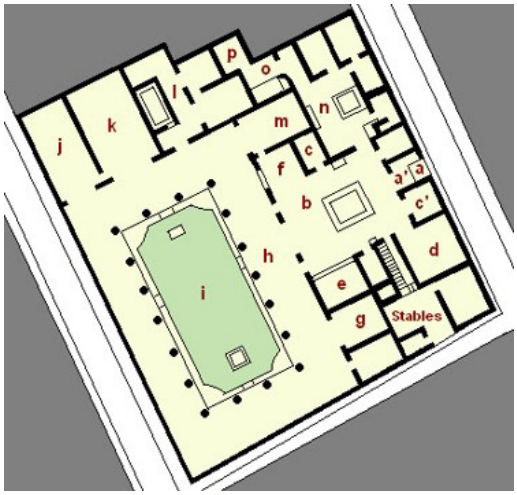
O niekoľko dní po zahájení výskumov boli v *atriu*, po ľavej a pravej strane *impluvia* objavené dva trezory, jeden bronzový a druhý železný (obr. 4). Pri jednom z trezorov sa našli dve pečate, na ktorých bolo napísané „A. VETTI RETTVST“ a „A. VETTI CONVIVAES“ (*Cooley/Cooley 2004*, 213). Na základe toho sa určilo, že dom patril bratom Vettiovcom, ktorí boli oslobodení z otroctva a zbohatli vďaka obchodu. Výsledky týchto výskumov boli uverejnené v publikácii *Notizie degli Scavi*, z časopisu *Journal of the excavations compiled by the assistants*‘ (*BiASA*).

Analýza *triclinia*

V dome Vettiovcov sa *triclinium* (obr. 5) nachádza uprostred severnej strany *peristylu*. Vďaka svojej výzdobe je niekedy nazývané aj

[1] *gynaeceum* - časť domu vyčlenená pre ženy

Obr. č. 1 Mapa Pompejí s vyznačeným domom Vettiovcov.



Obr. č. 2 Plán domu Vettiovcov.

miestnosť Cupidov. Veľká časť jeho prednej steny, spájajúca miestnosť s *peristylom* bola zhotovená z drevených panelov. Podlahu *triclinia* tvorila biela mozaika, ktorá bola iba pri vstupe do miestnosti ohraničená čiernym pásom a za ním zdobená ornamentmi v podobe meandrov.

Na južnej stene, napravo od východu sa nachádza freska, na ktorej je vyobrazený odhalený Hermafrodit (obr. 6), podľa mytológie nádherný syn boha Herma a bohyne Afrodity. Leží v polohe pripomínajúcej spôsob, akým hostia v tricliniu ležali na ležadlách a hodovali. Za ním stojí a pozerá sa na Hermafrodita Silén, ktorý bol úzko spájaný s gréckym bohom vína a zábavy, Dionýzom (v rímskom prostredí známy aj pod menom Bacchus). Silén na tomto vyobrazení drží Hermafrodita ľavou rukou za ľavé zápästie a pozerajú si navzájom do očí (*Severy-Hoven 2012,* 568). Tento motív môžeme vidieť vyobrazený na viacerých miestach aj priamo v Pompejach, napríklad v dome Epidia Rufusa (Reg. IX Ins. 1 č. 20) alebo v dome Centenaria (Reg. IX Ins. 8 č. 3-6). Napravo od tejto fresky, v južnom rohu západnej steny *triclinia* boli úzke dvere, ktorými sa dalo prejsť do vedľajšieho *oecu.* Vedľa dverí sa začína výzdoba stien tvorená červenými panelmi ohraničenými čiernymi pásmi, ktorá zdobí celú západnú, severnú aj južnú stenu.

V strede severnej steny, medzi dvoma červenými panelmi sa mal nachádzať veľký drevený rám, ktorý sa, bohužiaľ, nedochoval. Nie je isté či bol zničený počas alebo po erupcii, alebo či sa vôbec v čase erupcie nachádzal v *tricliniu*. Rovnako chýbajú aj panely zo západnej a východnej steny

Obr. č. 3 Freska zobrazujúca patróna domu boha Priapa.

triclinia.

Čierne pásy ohraničujúce červené panely sú zdobené vyobrazeniami architektonických prvkov, ornamentov a Cupidov vykonávajúcich rôzne činnosti. Z týchto pásov sa na západnej stene kvôli veľkému poškodeniu zachoval iba jeden, aj ten bohužiaľ iba čiastočne. Celá táto

Obr. č. 4 Trezor nájdený v atriu domu Vettiovcov.

Obr. č. 5 Triclinium v dome Vettiovcov.

Obr. č. 6 Freska znázorňujúca Hermafrodita a Silena.

scéna s najväčšou pravdepodobnosťou zobrazuje ochutnávanie vína (obr. 7). Na ľavej strane tejto fresky sa nachádza niekoľko amfor opretých o stenu. Vedľa nich stoja dvaja Cupidi, jeden z nich podáva druhému *pateru*[2] naplnenú vínom. Z fresky sa nedá určiť, ktorý z nich víno ponúka, a ktorý je ponúkaný. N. Monteix poznamenal, že u týchto Cupidov je zaujímavé ich oblečenie, keďže jeden z nich má oblečený *chlamys*[3] a druhý má na sebe plášť, pravdepodobne z kožušiny alebo podobného materiálu (*Monteix 2016*, 3-4). Väčšina ostatných Cupidov vyobrazených na tejto freske aj v celom *tricliniu* sú buď nahí, alebo oblečení v jednoduchej tunike. Ďalej napravo sa nachádzajú ďalší dvaja Cupidi, tentokrát nahí, ktorí práve z amfory nalievajú víno do ďalšej *patery*. Vedľa nich sa iba čiastočne dochovala silueta ďalšieho Cupida, no nie je možné určiť, akej činnosti sa venoval.

Najzápadnejšia freska na severnej stene *triclinia* znázorňuje Baccha a Ariadnu (obr. 8) vezúcich sa na voze ťahanom dvoma kozami. Z oboch strán sú obklopení Cupidmi, priamo za ich vozom je Satyr hrajúci na dvojitej flaute a na okraji sa nachádza tancujúci Cupid, ktorý na ramene nesie kratér. Pred vozom sú znázornení aj ďalší dvaja Cupidi, ten bližšie ku zapriahnutým kozám vyzerá, že im ponúka piť z vázy. Celý sprievod je vedený Psyché, ktorá sa vezie na panterovi. Príbeh tejto figurálnej fresky je dejovo znázornený sprava doľava a vyvoláva atmosféru možnej oslavy alebo slávnosti.

Nasledujúca freska je viac poznačená časom a menej čitateľná, ale opäť sa na nej dá rozoznať niekoľko Cupidov, ktorí oberajú hrozno z viniča pripevneného medzi stromami (obr. 9). Dvaja z nich sú vylezení priamo na viniči, tretí stojí na podstavci. Medzi nimi sa nachádzajú ďalší Cupidi, ktorí sa snažia otáčať hriadeľom lisu a Cupid nesúci rebrík. Na tretej a poslednej freske na tejto stene na ležadlách ležia ďalší štyria, ktorých obsluhujú viaceré Psyché. Uprostred tejto fresky stoja dva osly, na základe čoho sa odborníci zhodujú, že tu je vyobrazený banket, ktorý sa dial pravidelne počas slávností s názvom *Vestalia*. Tie boli slávené medzi 7 až 15 júnom (*Britannica*).

Východná stena sa z hľadiska fresiek s Cupidmi zachovala najlepšie. Na prvej (najsevernejšej) freske Cupidi a Psyché pripravujú farebné látky

[2] *patera* – plytká miska vyrobená z kovu alebo keramiky, zväčša slúžiaca na obetu tekutín bohom
[3] *chlamys* – krátky plášť, siahajúci po kolená

na výrobu oblečenia (obr. 10). Na ľavej strane vyobrazenia je drevená štruktúra, v ktorej sú dvaja Cupidi namaľovaní spôsobom znázorňujúcim pohyb, akoby na niečo stúpali. O túto štruktúru je opretá rovnaká amfora ako na freske zo západnej steny, ktorá ukazuje ochutnávanie vína. Pri druhej strane štruktúry je na zemi hodený kus látky. Vedľa stojí ďalší Cupid pri malom stolíku, na ktorom pravdepodobne skladá iný kus látky. Hneď pri ňom sa nachádza ďalšia drevená štruktúra v podobe niekoľkých stĺpov. Medzi nimi visí ďalšia látka. Pri nej stojí Cupid, ktorý s látkou práve pracuje. Iný nesie látku trom Psyché sediacim na platformách. Tieto Psyché pravdepodobne bližšie skúmajú kvalitu látky, ktorú Cupidi pripravujú.

Na nasledujúcom paneli sú Cupidi zobrazení pri práci s kovmi (obr. 11). Nachádza sa tu spolu šesť Cupidov a jedna Psyché. Prvý pár Cupidov (vľavo) pracuje s horúcim kovom na nákove, pričom jeden z nich tento kus kovu drží v kliešťoch a druhý do neho udiera veľkým kladivom. Vedľa nich na stoličke sedí spomínaná Psyché, s ľavou rukou natiahnutou smerom k ďalšiemu Cupidovi, akoby mu niečo ponúkala. Tento stojí oproti nej a v ruke drží váhy, pričom zrejme váži kov alebo kovové predmety. Za ním sa nachádza stolík s ďalšími váhami a platforma, na ktorej sú poslední traja Cupidi. Prvý z nich sedí na stoličke a pracuje s ďalším kusom kovu, ale používa na to oveľa menšie kladivo a nákovu ako dvaja na začiatku fresky. Posledný pár Cupidov pracuje s vyhňou. Ich naduté líca symbolizujú proces fúkania do pece, aby rozpálili uhlíky. Jeden z nich drží v ruke kliešte, pomocou ktorých do pece vsúva kus kovu. Je možné usúdiť, že kov, s ktorým na tejto freske pracujú, je drahý, pretože je vyobrazený iba v malých množstvách.

Uprostred východnej steny je freska zobrazujúca Cupidov na vozoch ťahaných antilopami (obr. 12). Túto fresku dal ako prvý do súvisu s rímskymi pretekmi vozatajov A. Mau vo svojej publikácii z roku 1896 (*Mau 1899*, 332). Záprahy na freske majú farby štyroch hlavných rímskych tímov. Posledný v pretekoch je Cupid modrého tímu, zaostávajúci za pretekárom bieleho družstva, červený vozataj pred nimi je vyobrazený, ako vypadáva z voza, ktorý sa prevrátil. Vo vedení je Cupid zeleného tímu s palmovým listom symbolizujúcim jeho víťazstvo.

Na nasledujúcej freske môžeme sledovať Cupidov pri procese vyrábania parfumu (obr. 13). Tento proces na vyobrazení prebieha smerom sprava doľava. Na pravom okraji fresky stoja dvaja

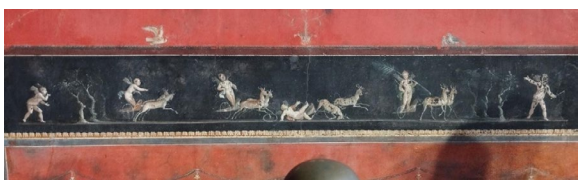
Obr. č. 7 Cupidi pri ochutnávaní vína.

Obr. č. 8 Slávnostný pochod s Bacchom a Ariadnou.

Obr. č. 9 Cupidi pri vinobraní .

Obr. č. 10 Cupidi a Psyché pri výrobe látky.

Obr. č. 11 Cupidi pri práci s drahými kovmi.



Obr. č. 12 Preteky vozotajov.

Obr. č. 13 Cupidi pri výrobe parfumov.

Obr. č. 14 Cupidi pri výrobe girlánd.

Cupidi po stranách lisu a kladivami do neho udierajú. Z lisu vyteká do kovovej nádoby farebná tekutina, a môžeme predpokladať, že táto scéna znázorňuje lisovanie oleja. Naľavo od nich sedí Psyché, ktorá mieša obsah inej kovovej nádoby ležiacej na trojnožke. Vedľa nej na platforme stoja dvaja Cupidi pri nádobe, v rukách držia palice ponorené do nádoby. Pravdepodobne tu drvia prísady potrebné na výrobu parfumu. Naľavo od nich stojí za stolom Cupid držiaci v rukách fľašu. Za ním sa nachádza veľká polica, na ktorej je položených niekoľko podobných fliaš a flakónov a malá soška pripomínajúca Venušu. Vedľa tohto Cupida stojí na trojnožke ďalšia nádoba. Na ľavom okraji fresky sú dve Psyché, jedna stojí a druhá sedí na stoličke. Pred sediacou Psyché stojí Cupid s fľaškou pod pazuchou a ponúka jej z nej parfum.

Posledná freska na východnej stene znázorňuje Cupidov a Psyché pri výrobe kvetinových girlánd (obr. 14). Na pravom okraji fresky sú dvaja Cupidi a koza, s ktorej pomocou prinášajú kvety na ďalšie spracovanie. Vedľa nich ďalší dvaja pracujú s kvetmi na stole s nohami v podobe dvoch grifov. Cupidi z kvetov vyrábajú girlandy, za nimi stojí ďalší z nich, ktorého činnosť sa však kvôli poškodeniu fresky nedá jednoznačne rozlúštiť. Naľavo od tejto scény môžeme vidieť jedného Cupida a jednu Psyché, ako hotové girlandy vešajú na pripravený stojan. Freska je zakončená scénou, na ktorej si ďalšia Psyché vyberá jednu z girlánd a Cupid jej dvoma vystrčenými prstami ukazuje cenu. Je tu teda vyobrazený obchodný proces.

Na južnej strane, na okrajoch priechodu do peristylu sa nachádzajú posledné dve fresky s Cupidmi. Freska na východnej časti znázorňuje piatich Cupidov, ako sa hrajú (obr. 15), jeden nesie druhého na ramenách, ďalší hádže kameň do terča, ktorý práve štvrtý Cupid napravuje. Posledný z nich sleduje týchto štyroch a pravou rukou si z líca utiera slzu. Na západnej strane je freska s dvomi Cupidmi. Jeden drží pod pazuchou kačku.

Podľa teórie M. Rostovtzeffa fresky v dome obsahujúce Cupidov vykonávajúcich rôzne činnosti, najmä tri z nich, ktoré zobrazujú

Obr. č. 15 Hrajúci sa Cupidi.

ochutnávanie vína, výrobu vína a Cupidov vyrábajúcich girlandy, sú znázornením spôsobov, akými bratia Vettiovci, majitelia domu, zbohatli (*Rostovtzeff 1933*, 92). Vettiovci v okolí Pompejí vlastnili mnoho viníc a fariem a obchodovali aj s vínom. Tomu zasa nasvedčuje veľký počet nádob na víno nájdených v tomto dome.

Záver

Triclinium domu Vettiovcov je jedným z najlepšie zachovaných *triclinií* v Pompejach. Na základe svojej výzdoby je niekedy nazývané aj miestnosť Cupidov. Čierny pás po obvode miestnosti vyzdobený freskami znázorňujúcich Cupidov pri rôznych činnostiach, od vykonávania remesiel, obchodu, až k jednoduchej zábave, mohol symbolizovať život bratov Vettiovcov a spôsoby, akými zbohatli po svojom oslobodení z otroctva. Tak ako mohli slúžiť na dodanie námetu k diskusii v dávnych časoch pri hodovaní v *tricliniu*, vďaka svojmu dochovaniu dodávajú námety k diskusii rôznym bádateľom aj nám až do dnes.

Znovuotvorenie Domu Vettiovcov pre verejnosť v roku 2023 umožnilo návštevníkom Pompejí vidieť tento zaujímavý dom v niekdajšej mestskej luxusnej štvrti. Zvyšok domu je podobne ako *triclinium* bohato zdobený vo štvrtom pompejskom štýle. Jeho návšteva ľuďom ponúka možnosť nahliadnuť na spôsob a podmienky, v ktorých žili starovekí obyvatelia Rímskej ríše. Autor príspevku ho navštívil v rámci exkurzie v letnom semestri 2022/23, overil si architektonické riešenia stavby a zdokumentoval jeho výzdobu.

Zdroje

Sekundárna literatúra:

Cooley/Cooley 2004 A. E. Cooley/M. G. L. Cooley. *Pompeii: a Sourcebook*. Routledge, 2004.

Gates 2011 C. Gates. *Ancient Cities; The Archaeology of Urban Life in the Ancient Near East and Egypt, Greece, and Rome; Second edition*. Routledge, 2011.

Mau 1899 A. Mau. *Pompeii, Its Life and Art*. New York, 1899.

Monteix 2016 N. Monteix. *Perceptions of Technical Culture among Pompeian Élites, Considering the Cupids Frieze of the Casa dei Vettii*. In: K. Droß-Krüpe/S. Föllinger/K. Ruffing (Eds.), *Antike Wirtschaft und ihre kulturelle Prägung (2000 v. Chr. - 500 n.Chr.)*. The Cultural Shaping of the Ancient Economy, 98. Wiesbaden, 2016, s. 199-222.

Pasquale/Sogliano 1899 A. D. Pasquale/A. Sogliano. *Nuovi scavi di Pompei, Casa dei Vettii: appendice ai dipinti murali.* Napoli, 1899. Dostupné online: [01.06.2023]: <https://archive.org/details/gri_33125008615482/page/n7/mode/2up>.

Rostovtzeff 1933 M. Rostovtzeff. *The Social and Economic History of the Roman Empire*. Oxford, 1933.

Severy-Hoven 2012 B. Severy-Hoven. *Master Narratives and the Wall Painting of the House of the Vettii, Pompeii*. In: *Gender and History,* Vol. 24, No. 3, 2012, s. 540-558.

Wallace-Hadrill 1994 A. Wallace-Hadrill. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton, 1994.

Internetové zdroje:

AD79_Vettii Project AD79. *Destruction and Re-discovery. House of the Vettii,* [online], Dostupné online: [01.06.2023]: <https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-vi/reg-vi-ins-15/house-of-the-vettii>.

Britannica Britannica. *Vesta, Roman goddess,* [online], Dostupné online: [20.06.2023]: <https://www.britannica.com/topic/Vesta-Roman-goddess#ref10653>.

BiASA Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte. *Notizie degli scavi di antichità,* [online], Dostupné online: [20.06.2023]: <http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1895&id_immagine=2385786&id_periodico=11258&id_testata=31>.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Mapa Pompejí s vyznačeným domom Vettiovcov (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:House_of_the_Vettii_(Pompeii)_location.svg>, Dostupné online [12.05.2023]).

Obr. 2: Plán domu Vettiovcov (Zdroj: *AD79_Vettii*, https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-vi/reg-vi-ins-15/house-of-the-vettii, Dostupné online [12.05.2023]).

Obr. 3: Freska zobrazujúca patróna domu boha Priapa (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeya_erótica6.jpg>, Dostupné online [12.05.2023]).

Obr. 4: Trezor nájdený v *atriu* domu Vettiovcov (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_dei_vettii,_vestibolo,_primo_atrio,_cassaforte_in_ferro_e_bronzo.jpg>, Dostupné online [12.05.2023]).

Obr. 5: *Triclinium* v dome Vettiovcov (https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20cupids_files/image008.jpg>, Dostupné online [12.05.2023]).

Obr. 6: Freska znázorňujúca Hermafrodita a Silena (Zdroj: Dominik Priecel).

Obr. 7: Cupidi pri ochutnávaní vína (Zdroj: Katarína M. Valúchová).

Obr. 8: Slávnostný pochod s Bacchom a Ariadnou (Zdroj: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20cupids%20p2_files/image010.jpg>, Dostupné online [12.05.2023]).

Obr. 9: Cupidi pri vinobraní (Zdroj: Dominik Priecel).

Obr. 10: Cupidi a Psyché pri výrobe látky (Zdroj: Dominik Priecel).

Obr. 11: Cupidi pri práci s drahými kovmi (Zdroj: Dominik Priecel).

Obr. 12: Preteky vozotajov (Zdroj: Dominik Priecel).

Obr. 13: Cupidi pri výrobe parfumov (Autor: Dominik Priecel).
Obr. 14: Cupidi pri výrobe girlánd (Autor: Dominik Priecel).
Obr. 15: Hrajúci sa Cupidi (Autor: Dominik Priecel).

Dom zlatých kupidov / Casa degli Amorini Dorati (Reg. VI. Ins. 16, 7, 38)

ADAM IGAZ

Cieľom príspevku je priblížiť čitateľovi Dom zlatých kupidov, jeho všeobecnú charakteristiku, topografické umiestnenie, rozloženie, dejiny bádania a nálezy pochádzajúce z neho. Primárne sa však budeme zaoberať charakteristikou triclinia, jeho umiestnením, výzdobou, rozložením ležadiel a porovnáme prípadné analógie.

Kľúčové slová: rímsky dom, *triclinium,* Pompeje, architektúra, kupidi

Úvod

Dom zlatých kupidov je jedinečný, či už svojím prevedením alebo atmosférou. Kedysi patril bohatému obyvateľovi Pompejí menom Gnaeus Poppius Habitus z rodu Poppaea, ktorého príbuzná bola Sabina Poppaea, druhá manželka cisára Nera (*Pompeisites_Pompeisites.org*). Dom dostal svoje meno podľa štyroch zlatých medailónov s kupidmi, ktoré boli súčasťou výzdoby stien. Žiaľ dodnes sa zachoval iba jeden z nich (*Powers 2006*, 57). Priestorové usporiadanie stavby, v porovnaní s ostatnými domami v Pompejách, bolo taktiež jedinečné. Fresková výzdoba pozostávala z tretieho ale najmä štvrtého pompejského štýlu, s častými mytologickými scénami. Dom je významný aj svojimi hnuteľnými nálezmi, ako napríklad zrkadlá, ktorým budeme v príspevku venovať samostatný priestor (*AD79*_Project AD79; *Powers 2006*, 157).

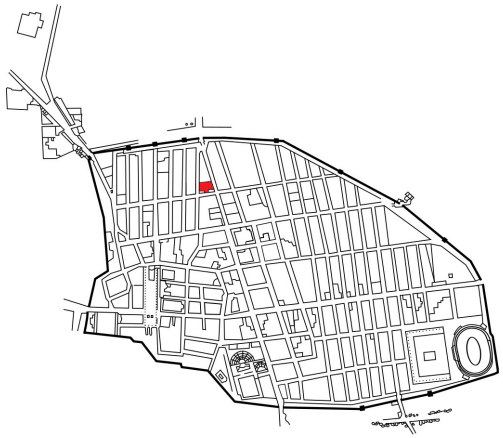
Topografické vymedzenie

Dom zlatých kupidov (tal. *Casa degli Amorini Dorati*, angl. *House of the Golden Cupids*; Reg. VI. Ins. 16, 7, 38) sa nachádza v severnej časti Pompejí, na východnej hranici Regiónu VI (Obr. 1). Leží neďaleko brány Porta Vesuvia, na západnej strane cesty Via del Vesuvio. V jeho susedstve leží, nie menej známy, Dom Vettiovcov (Reg. VI, Ins. 15, 1), na severe Dom veľkého oltára (lat. *Ara Maxima*, Reg. VI, Ins. 16, 15 – 17) a niekoľko menších domov (*AD79*_Project AD79; *McFerrin 2019*, 1-2). Smerom na juh sa nachádzali dve *thermopolia*, *fullonica*, dva obchody a s nimi spojené obytné priestory. Stavba sa nachádza približne 0,4 km od fóra, 0,5 km od divadla, 1 km od amfiteátru a dva bloky od centrálnych kúpeľov (*Powers 2006*, 24-25).

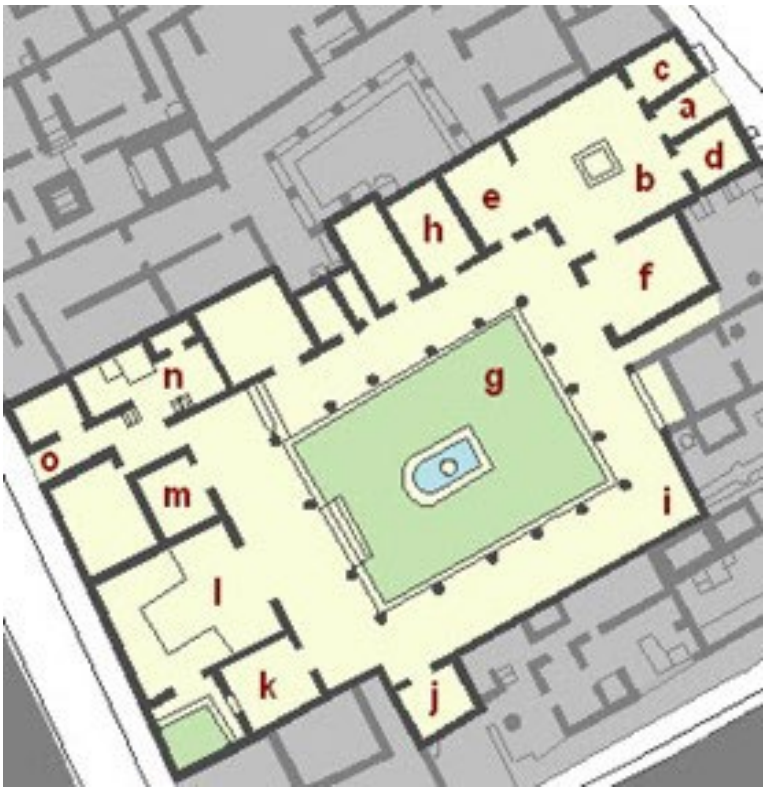
Do domu sa dá vstúpiť celkovo tromi vchodmi. (Obr. 2). Z hlavného vchodu (a), zdobeného v 3. pompejskom štýle, sa vstupovalo do *atria* s centrálnym *impluviom* (b). Za ním sa nachádzalo *tablinum (e),* dekorované mytologickými motívmi Heleny a Parida v Sparte. Na prízemí sa nachádzajú *cubicula*, ktorých je celkovo 6 (c, d, h, j, k, m). Západne od *cubicula* (h) leží *lararium*, miestnosť určená pre kult. Ďalšie *lararium* (i) je situované v juhovýchodnom rohu *peristylu* (g). Južne od *atria* (b) leží *exedra* (f), vyzdobená v treťom pompejskom štýle, ktorá poskytuje krásny pohľad na časť *peristylu* (g). Práve cez kryté stĺporadie, zdobené štukovaným murivom, stenami vo štvrtom pompejskom štýle a malou záhradou plnou sôch, prechádzame do *triclinia* (l), ktoré je najväčšou miestnosťou situovanou v západnej časti domu. V severozápadnej časti domu sa nachádza aj kuchyňa (n) a latríny. Vedľajšie vchody do domu sú situované v severozápadnej časti domu – tzv. *posticulum* (o), a južne od *exedry* (*AD79*_Project AD79; *Powers 2006*, 24-25).

Dejiny bádania

Prvé archeologické výskumy v Dome zlatých kupidov sa uskutočnili v rokoch 1902 až 1905 pod vedením Neapolského Národného múzea. Insula 16 v Regióne VI, kde leží tento dom, bola skúmaná ako posledná, pretože slúžila ako odpadová plocha



Obr. č. 1 Mapa Regiónu VI. s vyznačením Domu zlatých kupidov.



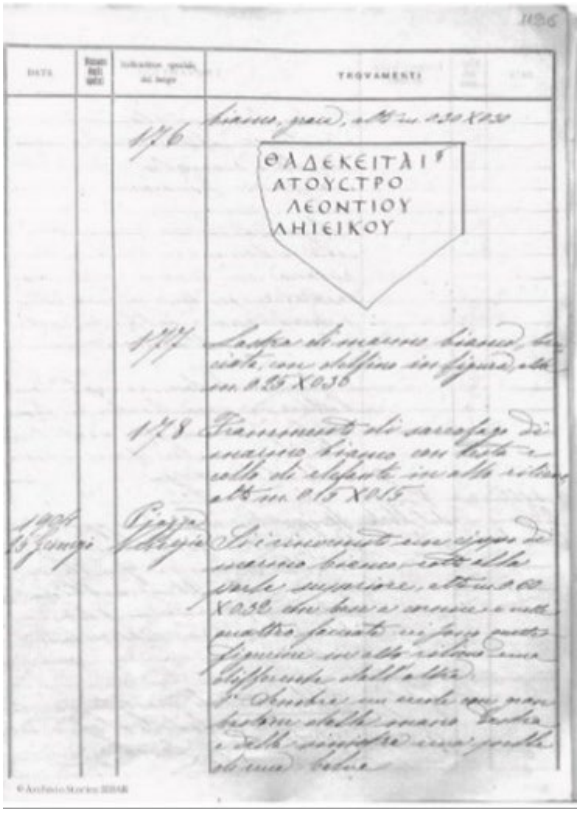
Obr. č. 2 Pôdorys Domu zlatých kupidov.

pre odstránenú suť a hlinu z iných výskumov v okolí. Z toho dôvodu samotnému výskumu predchádzalo čistenie oblasti, ktoré začalo v júli 1902 a trvalo 3 mesiace, kým neboli viditeľné prvé steny budov. *Peristyl* Domu zlatých kupidov bolo možné rozoznať až v marci 1903. Dom nebol odkrývaný systematicky, ale iba po častiach a s časovými odstupmi (*della Corte 1899-1904*, 116, 120; *Powers 2006*, 28). V rokoch 1901 až 1904 zaisťovalo archeologický výskum Neapolské národné múzeum, ktorého riaditeľom bol E. Pais. V tomto čase prebiehala v múzeu kontroverzná reorganizácia, ktorá ho zamestnávala a tak sa dištancoval od archeológov spojených s predchádzajúcou administratívou. To spôsobilo, že dokumentácia archeologických prác sa odlišuje od dovtedy zaužívaných pravidiel na celej lokalite (*Powers 2006*, 26). Krátke priebežné informácie o prebiehajúcom výskume v Pompejach bývali pravidelne publikované v periodiku *Notizie degli scavi di antichità* až do roku 1902. Koncom tohto roka E. Pais prepustil R. Paribeniho, ktorý organizoval archeologický výskum lokality. Toto spôsobilo, že ďalšie *Notizie* neobsahovali žiadne informácie o archeologickom výskume v Pompejach z rokov 1902 až 1905 (*Powers 2006*, 26).

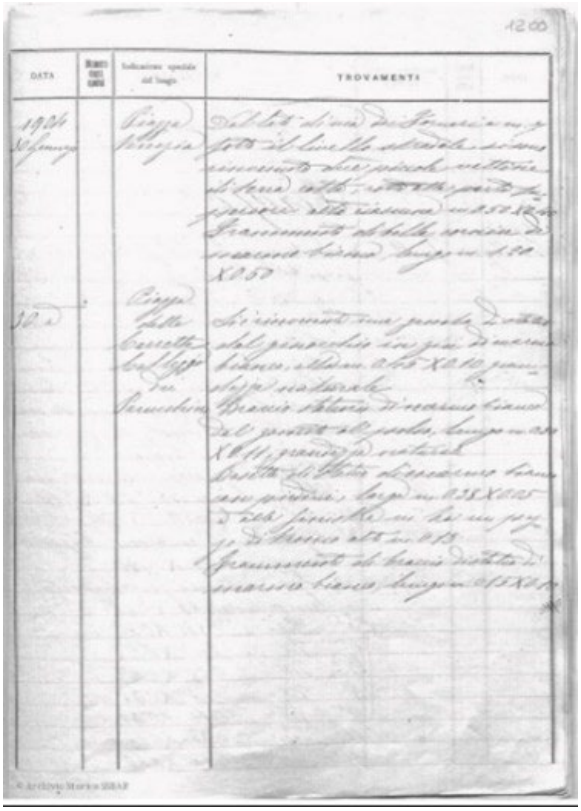
Ďalšie systematické výskumy a publikácie spojené s touto oblasťou zverejnil A. Mau, ktorý žiaľ spomína iba prítomnosť zaujímavého domu na južnom konci územia Regia VI, Ins.16. Jeho správy boli publikované v *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* (*Powers 2006*, 26, 27; *Mau 1904*, 41).

V roku 1905 sa stal organizátorom archeologického výskumu v Pompejách A. Sogliano. Aby vyplnil medzery vo vydaniach časopisu *Notizie degli scavi di antichità* z rokov 1902 až 1905, napísal niekoľko štúdií zameraných na vykopávky na území Reg. VI. Ins. 16, vrátane Domu zlatých kupidov. Z metodologického hľadiska ide skôr o podrobné opisy už vykopaných štruktúr, než o dokumentáciu priebehu archeologického výskumu. Všetky dochované a publikované fotografie boli vyhotovené až po rekonštrukčných prácach uskutočnených v rokoch 1906-1908 (*Powers 2006*, 27).

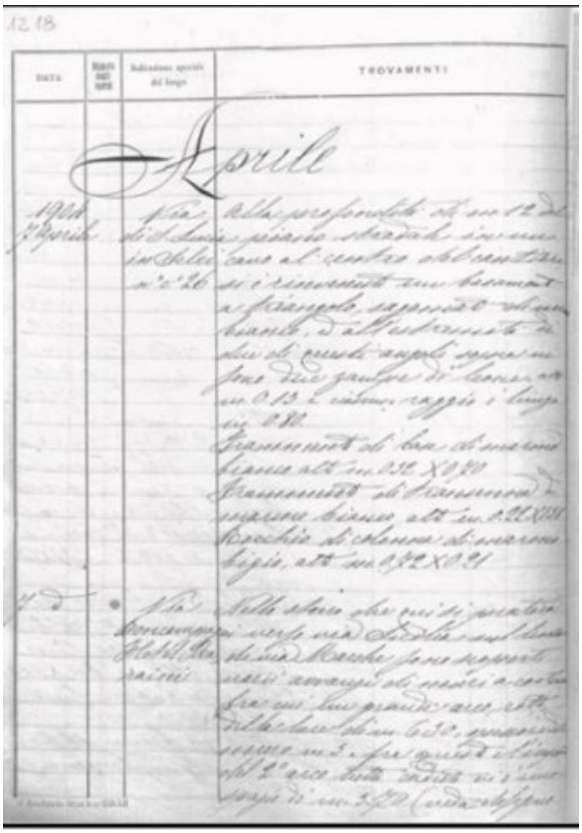
Za asi najpodrobnejšiu dokumentáciu výskumu Domu zlatých kupidov z rokov 1902 až 1905 možno považovať nepublikovanú sériu zápisov a poznámok *Giornali degli Scavi* (Obr. 3, 4, 5), (*della Corte 1902; 1903; 1904; 1905*). Hlavným autorom je M. della Corte. V súčasnosti je táto správa uchovávaná v archíve *Soprintendenza Archeologica di Pompei*. Dom



Obr. č. 3 Denníky z archeologických výskumov z roku 1904 (*della Corte 1904*, 1196).



Obr. č. 4 Denníky z archeologických výskumov z roku 1904 (*della Corte 1904*, 1200).



Obr. č. 5 Denníky z archeologických výskumov z roku 1904 (*della Corte 1904*, 1219).

Obr. č. 6 Väčšie obsidiánové zrkadlo v tvare kosoštvorca

Obr. č. 7 Pohľad do peristylového dvora Domu zlatých kupidov a vstup do jeho *triclinia*.

zlatých kupidov sa tu nazýva iba ako „Dom oproti Domu Vettiovcov". Väčšina opisov má charakter stručných poznámok ktoré neobsahujú informácie o uložení predmetov po ich odnesení z domu (*Powers 2006*, 27, 32).

Spomínané opisy napriek tomu slúžili neskôr ako hlavný východiskový bod pre ďalších bádateľov. Využil ich A. Sogliano v *Notizie degli scavi di antichità*, kde sa zaoberal domom a jeho nálezmi (*Sogliano 1907*), Či W. Jashemskiová, ktorá sa zamerala na záhradu a sochy v *peristyle* (*Jashemski 1993, 159 - 163*). O niekoľko desaťročí neskôr F. Seiler a jeho tím, počas čistenia a skúmania podláh a stien, dodatočne našli dve terakotové lampy a niekoľko mincí. Tento bádateľ sa podrobne celému domu venoval v rámci známej série *Häuser in Pompeji*[1], vyhodnotil mramorové sochy, ich ikonografiu a datovanie, ale aj iné časti domu ako napríklad podlahu v *tricliniu* (*Seiler 1992*). Táto úchvatná stavba sa stala témou dvoch dizertačných prác. Autorkou jednej z nich je P. Allison, ktorá spísala zoznam všetkých nálezov v dome (*Allison 1992*) a druhej J. Powers, ktorá sa vo viac ako 300 stranovej práci zaoberá všetkým, čo sa tejto stavby týka (archeologické nálezy, architektúra, výzdoba..) (*Powers 2006).*

V záhrade domu bolo nájdených viacero mužských a ženských divadelných masiek, mramorových plastík zvierat (napr. mačka útočiaca na vtáka, súsošie veľkého diviaka s malým psom na chrbte alebo soška zajaca). Väčšina z nich je uložená v Pompejach. Všetky boli zdokumentované M. della Cortem v *Giornali degli Scavi (1904)*, a neskôr aj, už spomínaným, A. Soglianom v *Notizie degli Scavi di antichità* (1907).

V *lararium* sa našlo mnoho bronzových sošiek vrátane Jupitera, Juno, Merkúra alebo Minervy (*della Corte 1904*, 169). Všetky sú dnes uložené v Národnom archeologickom múzeu v Neapole (*Powers 2006*, 202-203).

Vo viacerých miestnostiach domu boli počas výskumu objavené mince (*Powers 2006*, 188, 197) a šperky, medzi ktorými vynikajú zlaté prstene (*Powers 2006*, 185, 191). Zaujímavým a ojedinelým nálezom boli dve obsidiánové zrkadlá. Obe sa nachádzali na východnej stene *peristylu*. Väčšie zrkadlo, v tvare kosoštvorca (Obr. 6), sa nachádzalo na severnej časti steny, vpravo od vstupu z *peristylu* do *atria*. Menšie zrkadlo, nepravidelného tvaru, bolo objavené na južnej časti steny, neďaleko oltáru Isis. Z pompejských domov doposiaľ poznáme len dve obdobné zrkadlá (*Powers 2006*, 289).

Analýza *triclinia*

Triclinium v Dome zlatých kupidov (Obr. 7), situované v západnej časti domu, bolo najväčšou miestnosťou v dome (*AD79*_Project AD79; *Powers 2006*, 59). Jeho os je súmerná so stredovou osou *peristylu*, čo zdôrazňuje význam tejto miestnosti už pri plánovaní výstavby samotného domu.

[1] Publikácia je súčasťou rovnomenného projektu Nemeckého archeologického inšitútu (DAI) a okrem nej vzniklo doteraz 11 ďalších tematicky zameraných čísel.

Obr. č. 8 Vstup/otvor do miestnosti s otvoreniu strechou z triclinia.

Obr. č. 9 Steny *triclinia*.

Obr. č. 10 *Triclinium* v dome zlatých kupidov.

Je takmer úplne otvorené smerom na východ. Pred ním sa nachádza západný *porticus*, ktorý vytvára pohľad na trojicu vstupov. Najväčší z nich je uprostred a vedie do *triclinia*. Po oboch jeho stranách sa nachádzajú menšie vstupy, ústiace každý do iného *cubicula*. Západný *porticus* je značne vyšší než ostatné a jeho architektonická výzdoba sa taktiež líši. Stojí na dvoch bielych *pilastroch* s korintskou hlavicou, zatiaľ čo ostatné sú dórske a majú spodnú časť namaľovanú tmavočervenou a žltou farbou. Účelom vyvýšenej centrálnej časti architrávu bolo sústrediť všetku pozornosť na *triclinium* v strede porticu. Pri pohľade z východnej časti *peristylu* pôsobil vchod *triclinia* akoby ohraničený korintskými stĺpmi (*Powers 2006*, 53; *Richardson 1988*, 315).

Na juhozápade *triclinia* je miestnosť s otvorenou strechou, ktorá osvetľovala zadnú časť *triclinia* a *cubiculum* (Obr. 8). V minulosti sa tu mohla nachádzať malá záhrada. V súčasnosti je táto miestnosť prepojená s *tricliniom* otvorom pripomínajúcim vstup. Pôvodne bolo v tomto priestore pravdepodobne iba okno v priečke. Steny nie sú vyzdobené, nachádza sa tu iba vrstva hrubej omietky, rovnako ako v *tricliniu* (*Seiler 1992*, 62; *Powers 2006*, 59 - 60).

Nakoľko výzdoba stien nebola v čase erupcie úplne dokončená (Obr. 9), na stenách sa nachádzala iba spodná vrstva hrubej omietky a chýbala najvrchnejšia, zdobená vrstva (*Powers 2006*, 59). Dôležité miestnosti tohto domu ako *atrium* a *tablinum* boli zdobené v treťom pompejskom štýle, ale miestnosti v tesnej blízkosti *triclinia*, *cubiculum* (m) a (k) aj *peristyl*, boli zdobené vo štvrtom pompejskom štýle. Z toho vyplýva, že ak by bola výzdoba dokončená, pravdepodobne by bolo aj toto *triclinium* zdobené vo štvrtom pompejskom štýle, rovnako ako *cubiculum* (m), na ktorého stenách bolo vyobrazených viacero mytologických motívov, ako napríklad Leda a labuť, Artemis a Actaeon alebo Afrodita. Strop *triclinia* nie je zachovaný (*AD79*_Project AD79; *Powers 2006*, 59 - 60).

Výzdoba podlahy bola vyhotovená dvoma typmi mozaík - *opus sectile* a *opus signinum*. Časť podlahy vyrobená prvou spomenutou technikou pozostávala z mramorových segmentov a zaberala plochu tvaru písmena T. Tú pokrývali dva druhy mramorov, uložených šachovnicovo, ktoré boli predelené líniami *tesserae*. Okolie tejto centrálnej časti bolo čiastočne ohraničené mozaikami vyrobenými technikou *opus signinum*. Tieto sa koncentrovali pri stenách, na miestach vyhradených pre ležadlá (*Powers 2006*, 59). *Opus signinum* bolo rozdelené na štvorce čiernej a žltej farby, ktoré oddeľovali biele *tesserae*. V čase vykopania *triclinia* boli viditeľné už iba odtlačky v maltovine po mramorovej dlažbe z *opus sectile* (*Seiler 1992*, 62; *Powers 2006*, 154). Tieto mramorové dosky boli pravdepodobne odnesené

a opätovne použité niekedy v čase po erupcii (*Powers 2006*, 155). Naopak *opus signinum* bolo v tomto čase dobre zachované. V súčasnosti je podlaha, až na pár drobných miest, takmer úplne zničená prerastajúcou vegetáciou, ktorá postupom času poškodila aj iné miestnosti a exteriér domu (*Seiler 1992*, 32; *Powers 2006*, 37, 59).

Triclinium (Obr. 10) nebolo viditeľné z vonku, bolo vidieť len z priestoru domu. Na základe rozmiestnenia výzdoby podlahy sa tu nachádzali tri ležadlá usporiadané do tvaru písmena „Π“ , uložené na mozaike *z opus signinum*. Výhľad z ležadiel bol obmedzený, či už ich usporiadaním alebo umiestnením západného *portica*, ktorý svojou veľkosťou bránil výhľadu do záhrady. Zo stredného ležadla bolo možné vidieť najväčšiu časť záhrady, ale aj časť *exedry* s freskami, na ktoré v ranných hodinách svietilo slnko. Ležadlám umiestneným po bokoch bránili vo výhľade do záhrady stĺp *portica* a stena *triclinia*. Najviac viditeľná bola najmä podlaha a to najmä motívy vytvorené technikou *opus sectile*. Z toho vyplýva, že prioritou majiteľa nebol výhľad z *triclinia* ale jeho vonkajší vzhľad. Všetko bolo naaranžované tak, aby *triclinium* a ľudia v ňom viazali všetku pozornosť na seba akonáhle niekto vstúpil do *peristylu* alebo záhrady. To zaručoval veľký vstup do *triclinia*, dobré osvetlenie, orientácia *peristylu* a záhrady. Hodujúci hostia sa tak mohli naplno sústrediť na rozhovory alebo konzumáciu nápojov a pokrmov. Architektúra *triclinia* im zabezpečila priestor, kde boli len minimálne rušení (*AD79_* Project AD79; *Powers 2006*, 60, 71, 87 – 89).

Triclinium v Dome zlatých kupidov je unikátne vo viacerých ohľadoch. Rozmery mozaiky *opus sectile* boli výrazne väčšie ako vo väčšine pompejských domoch. Zatiaľ čo mozaiky v technike *opus sectile* v ostatných domoch boli zväčša menšie štvorce v strede miestnosti, v tomto prípade zaberala mozaika väčšiu časť s netypickým štylizovaním do písmena T. Napriek tomu v ostatných domoch boli použité zložitejšie vzory aj väčšia rozmanitosť kameňov, či už farieb alebo druhov. Výroba tejto techniky bola pomerne drahá, vo väčších rozmeroch je doložená skôr v náboženských budovách (napr. v chráme Apolóna v Pompejách), alebo v domoch bohatšieho susedného Herculanea (*Powers 2006*, 154). Z pohľadu architektúry je toto *triclinium* jedno z mála, kde bol *peristyl* a jeho výzdoba zameraná na prezentáciu vonkajšiemu vzhľadu *triclinia* a nie výhľadu z neho (*Powers 2006*, 87 – 89).

Záver

Napriek tomu, že výzdoba *triclinia* nestihla byť dokončená a mozaiky na podlahe sa z veľkej časti nedochovali, môžeme si predstavovať akú krásu mali predstavovať. Pritom bol venovaný tejto miestnosti aj veľký architektonický dôraz a v porovnaní s ostatnými časťami domu bola výzdoba prinajmenšom porovnateľne krásna. Je veľké šťastie, že sa nám taký príklad, ako je Dom zlatých kupidov, zachoval. Máme jedinečnú šancu ho študovať a vidieť ho v skoro identickom stave ako kedysi jeho obyvatelia a návštevníci. Kvôli tomuto je ho potrebné udržiavať a chrániť, aby sa zachoval aj pre ďalšie generácie.

Zdroje

Sekundárna literatúra:

Allison 1991 P. M. Allison. *Artefact Assemblages: Not ‚the Pompeii Premise‘*. In: E. Herring/R. Whitehouse/J. Wilkins (eds.), Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology, Vol. 3. London, 1991, s. 49-56.

Allison 1992 P. M. Allison. *The Distribution of Pompeian House Contents and Its Significance.* Vol. I. Nepublikovaný rukopis dizertačnej práce, University of Sydney, Ann Arbour, 1992.

della Corte 1902 M. della Corte. *Giornali degli Scavi*, denníky archeologických výskumov v Pompejach, s. 921-1041. Rok 1902. Dostupné online: [31.05.2023]: <http://ada.beniculturali.it/getFile.php?id=1202>.

della Corte 1903 M. della Corte. *Giornali degli Scavi*, denníky archeologických výskumov v Pompejach, s. 1042-1189. Rok 1903. Dostupné online: [31.05.2023]: <http://ada.beniculturali.it/getFile.php?id=1202>.

della Corte 1904 M. della Corte. *Giornali degli Scavi*, denníky archeologických výskumov v Pompejach, s. 1190-1303. Rok 1904. Dostupné online: [31.05.2023]: <http://ada.beniculturali.it/getFile.php?id=1202>.

della Corte 1905 M. della Corte. *Giornali degli Scavi*, denníky archeologických výskumov v Pompejach,

s. 1304-1408. Rok 1905. Dostupné online: [31.05.2023]: <http://ada.beniculturali.it/getFile.php?id=1202>.

Jashemski 1993 W. F. Jashemski. *The Gardens o f Pompeii, Herculaneum, and the Villas Destroyed by Vesuvius.* Vol. 2. New York, 1979.

Mau 1882 A. Mau. *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlin, 1882.

Mau 1904 A. Mau: Scavi di Pompeii. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung*, Vol. 3, 1904, s. 120-149, 181-207.

McFerrin 2019 N. McFerrin. *Masks, Mirrors, and Mediated Perception: Reflective Viewing in the House of the Gilded Cup*ids. In: R. Gee/V. Rousseau (eds.), *Ancient Mediterranean Painting*, Vol. 2. Ohio University: Department of Classics and World Religions, Athenes, 2019. Dostupné online: [28.10.2023]: <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/83 >

Powers 2006 J. D. Powers. *Patrons, Houses, and Viewers in Pompeii: Reconsidering the House of the Gilded Cupids*. Ann Arbor/ Michigan, 2006.

Richardson 1988 L. Richardson, Jr. *Pompeii: An Architectural History*. Baltimore, 1988.

Seiler 1992 F. Seiler. *Casa degli Amorini dorati (V I16, 7.38)*. Häuser in Pompeji, Band 5. München, 1992.

Sogliano 1907 A. Sogliano: Notizie degli Scavi di antichità, In: Periodiká o archeologických výskumov v Pompejach. Rok 1907. Dostupné online: [19.06.2023]: <http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1907&ID_testata=31&ID_periodico=12998 >.

Internetové zdroje:

*AD79_* Project AD79. *Destruction and Re-discovery. Pompeii – House of the Golden Cupids,* [online], Dostupné online: [31.05.2023]: <https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-vi>.

*Pompeisites_*Pompeisites.org. *The Sites. Pompeii. Regio VI - House of the Golden Cupids,* [online], Dostupné online: [19.06.2023]: <http://pompeiisites.org/en/archaeological-site/house-of-the-golden-cupids/>.

Obrazová príloha:

Obr. 1: Mapa Regiónu VI. s vyznačením Domu zlatých kupidov (Zdroj: Eric Cutright, <https://www.cartouchechronicles.com/pompeii-cc2.html >, Dostupné online: [31.05.2023]).

Obr. 2: *AD79_*Project AD79. Destruction and Re-discovery. Pompeii – House of the Golden Cupids (Zdroj: <https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-vi>, Dostupné online: [31.05.2023]).

Obr. 3: Denníky z archeologických výskumov z roku 1904 (*della Corte* 1904, 1196).

Obr. 4: Denníky z archeologických výskumov z roku 1904 (*della Corte* 1904, 1200).

Obr. 5: Denníky z archeologických výskumov z roku 1904 (*della Corte* 1904, 1219).

Obr. 6: Väčšie obsidiánové zrkadlo v tvare kosoštvorca. Foto: Autor príspevku.

Obr. 7: Pohľad do peristylového dvora Domu zlatých kupidov a vstup do jeho *triclinia*. (Zdroj: Autor príspevku).

Obr. 8: Vstup/ otvor do miestnosti s otvoreniu strechou z *triclinia* (Zdroj: Autor príspevku).

Obr. 9: Steny *triclinia* (Zdroj: Autor príspevku).

Obr. 10: *Triclinium* v dome zlatých kupidov (Zdroj: Autor príspevku).

Hodovanie uprostred mystéria? Analýza miestnosti č. 5 vo Vile mystérií/ Villa dei Misteri

IVETA ŠTEFANOVIČOVÁ

Príspevok sa zaoberá analýzou miestnosti č. 5 vo Vile mystérií v Pompejach. Ťažiskom práce je interpretácia jednotlivých scén dionýzovského vlysu nachádzajúceho sa na jej stenách. Pozornosť je venovaná každej postave a scéne samostatne, ale aj ich významu v rámci výzdoby miestnosti. Do úvahy je braný aj ikonografický program celej vily. Pri interpretácii je zohľadnená i možná funkcia miestnosti, a s tým spojené pôsobenie výjavov na diváka. Analýza motívov však prináša ďalšie otázky, na ktoré nie je možné priniesť definitívne odpovede, nakoľko neexistujú žiadne pramene, ktoré by popisovali skutočný priebeh dionýzovských mystérií. Predmetom tohto článku je tak sumarizácia existujúcich teórií a ich kritické vyhodnotenie.

Kľúčové slová: Pompeje, Vila mystérií, *triclinium*, ikonografia, Dionýzos, mystérium

Úvod

Vila Mystérií v Pompejach patrí k najznámejším príkladom rímskych súkromných víl. Jedným z dôvodov je najmä známa fresková výzdoba miestnosti č. 5, ktorá dala meno celej vile, a podľa všeobecne prijímanej interpretácie by mala útržkovito znázorňovať priebeh tajomných dionýzovských mystérií. Interpretácia scén je však v skutočnosti viac než problematická. Rovnako nemožno s určitosťou povedať ani to, či bola miestnosť *triclinium*. Danej problematike sa venovalo množstvo bádateľov, pričom prichádzali s početnými teóriami, z ktorých žiadna nemôže byť definitívne označená za správnu.

Geografické a chronologické vymedzenie

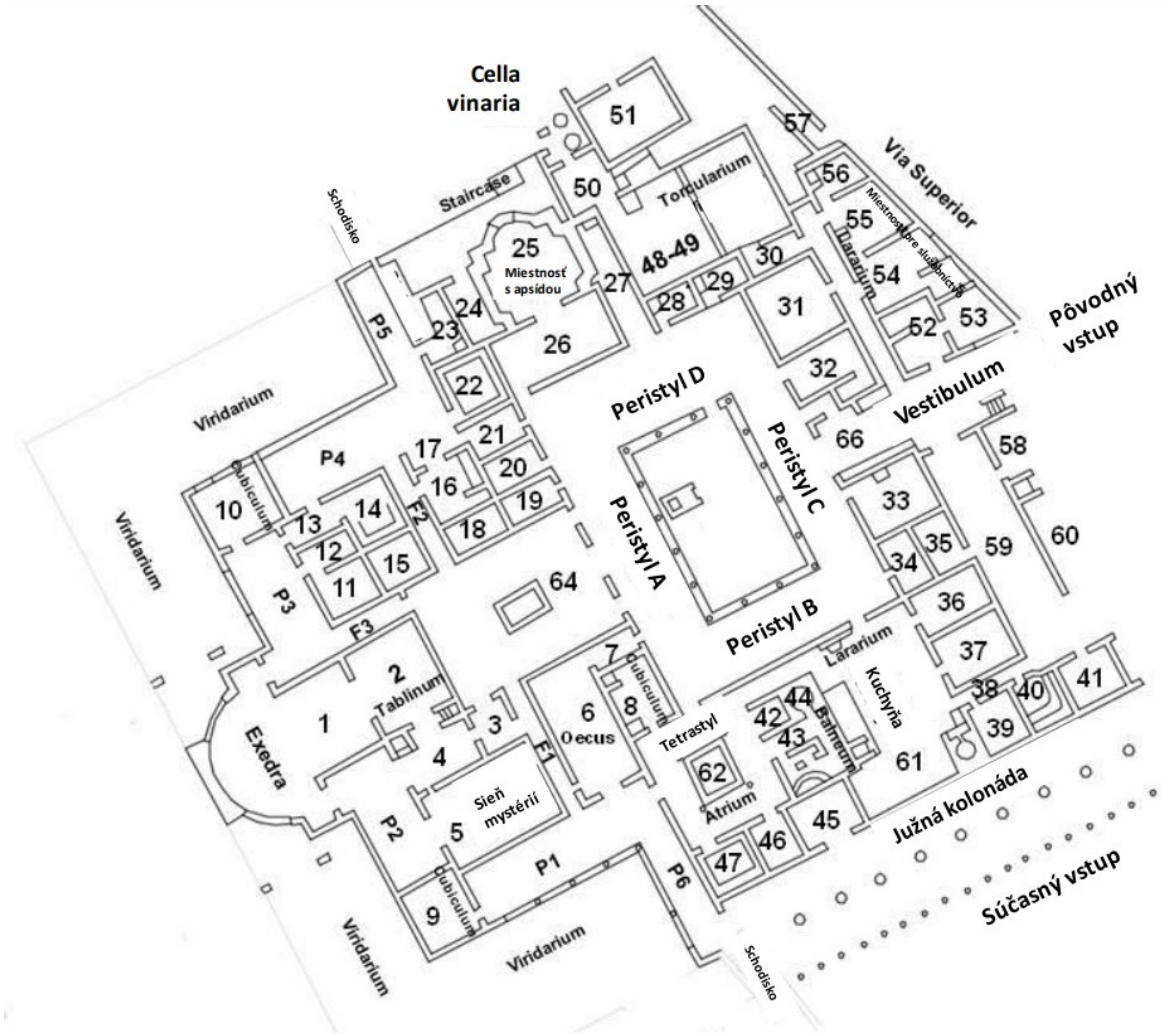
Vila Mystérií sa nenachádza priamo v meste Pompeje. Išlo o predmestskú vilu, ktorá leží približne 400 m severozápadne od Porta Ercolano, v susedstve Vily Dioméda (*Joshel 2014*, 182). Stavebný vývoj vily je možné rozdeliť do niekoľkých fáz – najstaršia je datovaná do začiatku 2. stor. pred Kr. (*Gates 2003*, 366). Súčasnú podobu získala vila v rokoch 80 – 70 pred Kr. V tejto fáze bol vytvorený aj dionýzovský vlys. Ten je datovaný do obdobia okolo roku 50 pred Kr. (*Small 2007*, 194). Počas existencie vily sa niekoľkokrát zmenili aj jej majitelia. V čase vzniku fresky mohol byť majiteľom niekto zo Sullových veteránov, resp. jeho potomkovia, na prelome letopočtov Augustus a Lívia (táto teória je podľa väčšiny bádateľov nepravdepodobná), a posledný majiteľ pochádzal zo samnitského rodu Istacidiov (*Kamrádková 2011*, 11).

Dejiny bádania a konzervačné práce

Prvé výskumy lokality prebiehali v rokoch 1909 – 1910 pod vedením talianskych archeológov (*Gates 2003*, 366). G. Spano vilu v tomto čase vykopal len čiastočne. Celá bola odkrytá až v rokoch 1929 – 1930 pod vedením A. Maiuriho (*Pappalardo 2008*, 46). Prvé konzervačné práce zahŕňali nanesenie vrstvy vosku zmiešaného s olejom na maľby, aby sa tak očistil ich povrch, zachovali a stabilizovali pôvodné pigmenty (tým fresky získali lesklý vzhľad, ktorý antickí maliari nezamýšľali). Vosk však zároveň vyplnil povrchové praskliny, čo spôsobilo zvlhnutie stien a ich oslabenie. Opakované nanášanie vosku spôsobilo aj stmavnutie pigmentov a zožltnutie fresiek (*Lobell 2014*, 2). V roku 2013 sa začalo s opätovnou obnovou fresiek. Reštaurovaniu predchádzala séria analýz pomocou infračervenej termografie (IR), GPR (Ground Penetrating Radar), ultrazvukových meraní, XFR meraní a Ramanovej spektroskopie. Tieto nedeštruktívne metódy slúžili na identifikáciu kvality pigmentu a prasklín, ako aj na kontrolu starších reštaurátorských zásahov. Odstránené boli všetky vrstvy vosku, okrem jednej. Na sériu fresiek v miestnosti č. 5 bola prvý raz v takom rozsahu použitá technológia čistenia vosku pomocou laserových prístrojov (*MiBACT 2015*, 1).

Antické správy

Zachované antické texty o samotných scénach nič nehovoria. Zmienky nemáme ani o konkrétnom priebehu dionýzovských mystérií, na ktoré by mali výjavy odkazovať. Aj z tohto dôvodu sa javí ako nepravdepodobné, že by obrazy skutočne odhaľovali tajomstvo, ktoré bolo známe len zasväteným. Dôvodom je, že Dionýzov



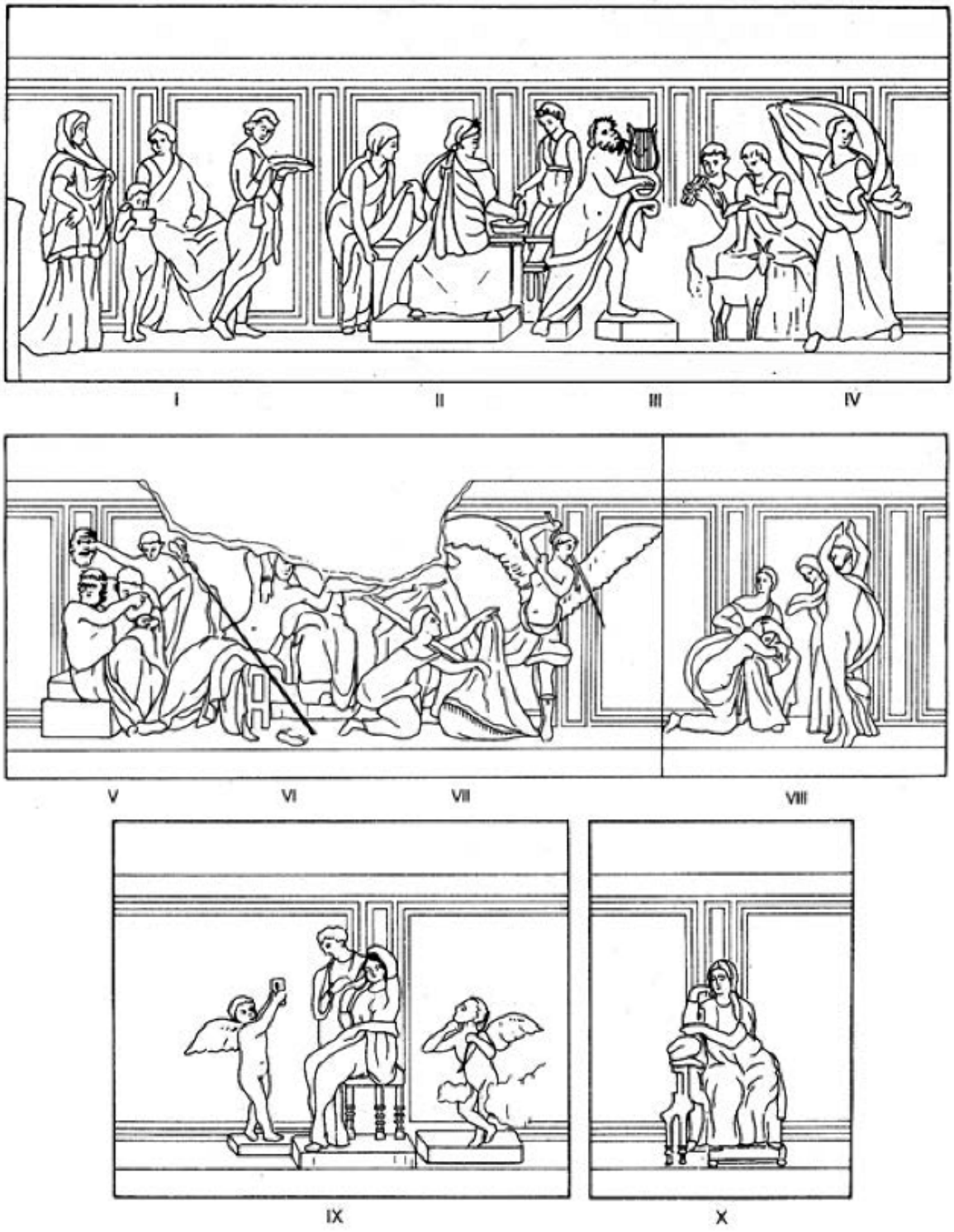
Obr. č. 1 Plán vily.

kult bol mimoriadne obľúbeným a rozšíreným v súkromných kruhoch. Dokladom je nespočetné množstvo vyobrazení Dionýza a jeho spoločníkov, najmä v oblasti Neapolského zálivu, kde sa hojne pestoval vinič a vyrábalo víno (*Small 2007*, 194).

Ak už niektoré antické zdroje informujú o mystériách, neprezrádzajú nič konkrétne, resp. vyjadrujú sa len v negatívnom zmysle. Príkladmi môžu byť diela Theona zo Smyrny alebo Lívia. Prvý menovaný vo svojom diele opisuje všeobecný princíp všetkých mystérií. Odlišuje päť častí, z ktorých mystériá pozostávali, a to: očista, iniciácia, zjavenie (najvyšší stupeň iniciácie), korunovácia zasväteného (aby sám mohol odovzdávať tradíciu ďalším), a priateľstvo s božstvom (*Theon* 8). Lívius sa naopak zmieňuje už konkrétne o mystériách Bakcha (čiže rímskej obdobe Dionýza) a kritizuje ich priebeh: „*Keď víno roznietilo ich mysle, noc a miešanie mužov so ženami, a mladých so starými, zničilo všetku zmysel pre skromnosť, začali sa praktizovať všetky druhy zhýralosti, pretože každý musel odovzdať formu rozkoše, ktorej bola jeho prirodzenosť najviac naklonená.*“ (*Liv.* 39.8) Znova sa nedozvedáme nič konkrétne o priebehu mystérií, no z opisu je aspoň zrejmé, že mali povahu orgií. Lívius však pokračuje: „*Nebola to len jedna forma neresti* […] *rovnako aj otravy a tajné vraždy* […] *Toto násilie bolo utajené lebo uprostred kvílenia a rachotu bubnov a kastaniet nebol počuť krik trpiacich* […].“ (*Liv.* 39.8). Bakchanálie boli kvôli svojej povahe dokonca v roku 186 pred Kr. zakázané senátom, o čom nás informujú epigrafické pramene – *Senatus Consultus de Bacchanalibus* (*CIL* I^2 581).

Architektúra a poloha miestnosti č. 5

Tzv. sieň mystérií sa nachádzala v juhozápadnej časti vily (**Obr. 1**). Do komplexu miestností (č. 1 – 5) sa dalo vstúpiť zo všetkých strán (z *exedry*, átria i *portica*). Pokiaľ ide o analyzovanú miestnosť č. 5, tá bola najmenej prístupnou, či už v rámci celej vily alebo juhozápadného krídla. Dalo sa



Obr. č. 2 Nákres vlysu.

do nej vstúpiť dvomi vchodmi, ktoré viedli z *portica* (P2) a z *cubicula* (miestnosť č. 4). Poloha miestnosti v rámci vily je tak jedným z hlavných argumentov, že mohla byť spojená s mystériami. Aj napriek tomu, je však potrebné brať do úvahy fakt, že fresky by okrem zasvätených muselo vidieť aj služobníctvo vily. Preto sa javí ako nepravdepodobné, že výjavy odhaľujú skutočnú podstatu dionýzovských mystérií. Miestnosť mala rozmery 7 x 5 m (*Gates 2003*, 366). Okrem fresiek bola súčasťou výzdoby aj mozaiková podlaha. Tá bola tvorená centrálnym obdĺžnikovým panelom pozostávajúcim z štvorcových travertínových dlaždíc oddelených tenkými bridlicovými pásmi

a šachovnicou po stranách. Jej jednoduché prevedenie malo za účel neodpútať pozornosť diváka od freskovej výzdoby (*Pesando/ Guidobaldi 2018*, 278).

Funkcia „siene mystérií“

Funkcia miestnosti nie je úplne jasná. Najčastejšie je interpretovaná ako *triclinium* (*Small 2007*, 194; *Tschen-Emmons 2014*, 75; *Wilkinson 2017*, 178; *Stenico 1963*, 35; *Beckmann 2023*, 58; *Longfellow 2000*, 25; *Lindstrøm 2020*, 189). Niektorí bádatelia ju však označujú za *oecus,* hlavný salón v rímskom dome slúžiaci na stretnutia a bankety *(Pesando/Guidobaldi 2018*, 278; *Strocka 2007*, 309; *Bernstein 2007*, 534; *Ling 1991*, 177). Na čo bola miestnosť v skutočnosti používaná nie je jasné. Na základe freskovej výzdoby bádatelia zvažujú, že mohla byť miestom venovaným kultu Dionýza (*Cooley/Cooley 2004*, 118). Podľa niektorých názorov tu mohlo prebiehať zasvätenie do dionýzovských mystérií, a samotná fresková výzdoba bola vzorom skutočného diania v miestnosti (*Jones 2021*, 54). Celý komplex miestností tak mohol byť akýmsi posvätným okrskom v rámci vily (*Beard 2008*, 133). Keďže však existujú aj iné interpretácie výjavov, vyplýva z nich aj odlišná funkcia miestnosti. Prítomnosť malieb žien mohla značiť, že miestnosť nebola určená mužom. Časť bádateľov ponúka teóriu, že miestnosť slúžila na prípravu nevesty pred sobášom. Menej rozšírenou je teória, že daná časť vily bola určená výlučne tehotným ženám a samotná miestnosť č. 5 mohla slúžiť na pôrod (*Wolfram Thill 2018*, 16). Známe pramene ale nenaznačujú, že by rímske obytné priestory boli špeciálne vyhradené pre mužov alebo ženy (*Longfellow 2000*, 32). Uvoľnený a mierne sexuálny podtón fresky môže značiť, že miestnosť mohla byť aj *cubiculum*. Neexistujú žiadne dôkazy, ktoré by mohli dané hypotézy potvrdiť či vyvrátiť. S istotou je tak možné povedať len to, že miestnosť č. 5, na základe umiestnenia a výzdoby, slúžila ako najluxusnejšia súkromná miestnosť vo vile (*Longfellow 2000*, 32).

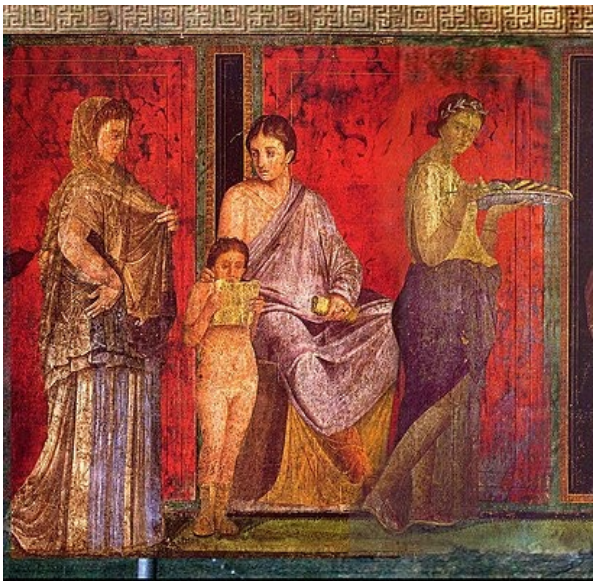
Dionýzovský vlys

Známy dionýzovský vlys (**Obr. 2**), namaľovaný v druhom pompejskom štýle, prebieha dookola celej miestnosti, pričom je prerušovaný vstupom na západnej a severnej strane, a oknom na dlhej južnej strane. Celkovo tak môžeme povedať, že uzatvára diváka v obraze (*Beard 2008*, 131). Dosahuje výšku 3,3 m a samotné postavy merajú 1,5 m (*Gates 2003*, 366). Sú umiestnené na sýtočervenom pozadí, ktoré je rozdelené do niekoľkých panelov. Celkovo sa na výjave nachádza 29 postáv ľudského i mytologického charakteru. Sú zhromaždené do desiatich skupín (umiestnených na platformách), ktoré majú predstavovať rôzne momenty posvätného obradu (*Pappalardo 2008*, 50). Jednotlivé skupiny postáv nerešpektujú rozdelenie pozadia čiernymi stĺpmi a presahujú do susedných panelov. Spôsob zobrazenia, ako aj veľkosť postáv pôsobia na diváka realisticky. Naturalistický charakter zobrazení je zdôraznený najmä prácou so svetlom a tieňom. Taktiež aj zobrazené gestá a výrazy postáv evokujú dramatickosť. Maliar navyše vytvoril ilúziu, kedy je divák začlenený do diania na vlyse – obrazy prenikajú do skutočného priestoru tým, že spolu komunikujú aj postavy na rôznych stenách v rohoch miestnosti (*Jones 2021*, 54). Žiadna vedecká štúdia doposiaľ presvedčivo nerozlúštila význam vlysu, pričom nepanuje zhoda ani v správnom smere, v akom je potrebné scény čítať (napr. či je sediaca *matrona* prvou alebo poslednou scénou).

Severná stena

Severná stena začína výjavom, kde môžeme vidieť stojacu ženu v závoji, chlapca držiaceho zvitok, sediacu ženu, a kráčajúcu ženu nesúcu podnos s obetnými darmi (**Obr. 3**). Ženy sa tak popri chlapcovom čítaní zrejme pripravujú na kultové praktiky (*Beckmann 2023*, 56). Sediaca žena býva interpretovaná aj ako chlapcova matka (*Beard 2008*, 133). K tomuto výkladu vedie bádateľov kompozícia scény, kde vidíme, že žena má pravú ruku položenú na chlapcovom ramene a k zvitku smeruje *stylus*. Ďalší zvitok má žena v ľavej ruke. Scéna tak vytvára dojem matky dohliadajúcej na syna pri čítaní určitého textu, nie nutne spojeného s náboženskými praktikami – jedny z prvých (už odmietaných) interpretácií hovoria o zobrazení hodiny čítania (*Beckmann 2023*, 59). Ak sa na ženu pozrieme detailnejšie, jej pohľad však smeruje skôr k zahalenej žene vľavo (*Beckmann 2023*, 56). Na základe toho je možné uvažovať, že práve žena v závoji je ústrednou postavou scény, resp. celého vlysu, a môže ísť o zasvätenú, ktorá bude ďalej zobrazovaná v rôznych štádiách rituálu.

Bádatelia v rámci tejto scény venujú pozornosť najmä dieťaťu. Ide zároveň o jediné zobrazenie



Obr. č. 3 Scéna I.

Obr. č. 4 Scéna II.

smrteľného muža na celom vlyse (čo je dokladom toho, že posolstvo scén je orientované na ženy). Chlapec vo veku 6 až 10 rokov spieva v sprievode dvoch kňažiek hymnus napísaný na papyrusovom zvitku. Je nahý a na sebe má len sandále, tzv. *cothurnoi* (*Ginnegar 2014*, 12). Ide o obuv, ktorú tradične nosia Dionýzovi nasledovníci (*Beckmann 2023*, 56). Bádatelia tak chlapca označujú ako čitateľa posvätných textov alebo detského kňaza (*παῖς ἀμφιθαλής* – dieťa s obomi žijúcimi rodičmi, ktoré plní obradnú úlohu pri uzavretí manželstva a symbolizuje tak plodnosť páru) (*Beckmann 2023*, 61). Práve v jeho nahote možno vidieť rituálny význam (*Beckmann 2023*, 57). Označovaný býva niekedy aj ako malý Dionýzos (*Pappalardo 2008*, 50). S. E. Beckmann však prichádza s ešte konkrétnejšou interpretáciou postavy – malo by ísť o detského otroka. Nahota mala totiž pre rímske publikum premenlivý význam, ktorý závisel od kontextu – v tomto prípade by značila chlapcovo zotročenie, keďže bolo nevhodné takýmto spôsobom zobraziť slobodne narodené dieťa (*Beckmann 2023*, 58). Doklady o zasvätení detí do Dionýzovho kultu je možné nájsť v epigrafickej evidencii. Grécky nápis z Tuscula (*IGUR* I 160), ktorý sa nachádzal na podstavci sochy dionýzovskej kňažky menom Pompeia Agrippinilla vymenúva 420 zasvätených osôb, a to aj spolu s ich funkciami, pričom sú hierarchicky zoradené. Presná funkcia uvedených detí, chlapcov Latria a Menandra, nie je celkom jasná, ale uvedenie ich mien v hornej časti signalizuje ich dôležitosť. Napriek tomu grécke

Obr. č. 5 Scéna III.

mená naznačujú ich zotročenie – navyše Latrios znamená v preklade „sluha“ alebo „otrocký“, a Menandros bolo tiež bežné otrocké meno (*Beckmann 2023*, 63).

Vedľajšia skupina spodobňuje tri ženy pri stole, pričom jedna sedí chrbtom k divákovi, a dve ďalšie stoja po stranách (**Obr. 4**). Žena vpravo nalieva vodu do nízkej nádoby. Táto scéna zobrazuje taktiež prípravné fázy rituálu, konkrétne očistu (*Kamrádková 2011*, 81). Žena vľavo, zrejme slúžka, prináša rituálny kôš, ktorý je prekrytý látkou. Ústrednou postavou je sediaca žena v strede výjavu. Ide o kňažku, ktorá sníma látku z koša. Jeho obsah nie je známy, no podľa

Obr. č. 6 Scéna IV.

Obr. č. 7 Scéna V.

bádateľov by mohol obsahovať hady (*Jackson 2007*, 1). Scéna je tematicky čiastočne spojená s predošlou scénou, a to prostredníctvom postavy ženy pripravujúcej obety v podobe koláču na podnose a olivovej ratolesti v pravej ruke (*Pappalardo 2008*, 50).

Scéna príprav sa prelína s obrazom Siléna hrajúceho na lýru (**Obr. 5**) (*Tschen-Emmons 2014*, 75). Silenus bol poloboh, ktorý vychoval a sprevádzal Dionýza. Býva zobrazovaný ako veselý a večne opitý starší muž (*Kamrádková 2011*, 58). Tu ho vidíme hrať na lýre, a mladý satyr ho sprevádza na Panovej flaute (*Pappalardo 2008*, 50). Pri ňom sedí ďalší mladý satyr, ktorý kojí kozu. V prípade druhého satyra ide pravdepodobne o jeho ženskú verziu, ktorá býva označovaná aj ako Panisca (*Beard 2008*, 131). Satyrovia patrili taktiež k Dionýzovej družine. Ich prítomnosť predstavuje prechod človeka z ľudského sveta, k jeho podvedomej zvieracej podstate (*Jackson 2007*, 1).

Poslednou postavou na severnej stene je stojaca žena, komunikujúca otočenou hlavou so scénou na vedľajšej stene (**Obr. 6**). Za hlavou jej veje kus odevu. Toto zobrazenie je interpretované dvomi spôsobmi. Rozšírenou interpretáciou je, že ide o dievča, ktoré je zasväcované. V jej tvári vidíme preľaknutie, zrejme spôsobené pohľadom na scénu Siléna dávajúceho napiť mladému satyrovi na okraji východnej steny. Poloha jej rúk a vlajúceho odevu by tak mohla značiť, že sa snaží skryť. Jej poloha nôh môže značiť aj pokus o útek ešte pred zavŕšením rituálu (*Jackson 2007*, 1). Interpretovaná je však aj ako bohyňa Aura, ktorá zostupuje z neba, čoho dokladom má byť práve vlajúci plášť (*Pappalardo 2008*, 50). S touto interpretáciou sa však bádatelia nestotožňujú.

Východná stena

Vlys na východnej stene začína spomínaným motívom pijúceho satyra, na ktorého dohliada Silenus (**Obr. 7**). Pri mladom satyrovi stojí ďalší mladý satyr, ktorý nad ním drží divadelnú masku. Nevieme, čo pije – či ide o vodu alebo víno, prípadne *kykeon*, alkoholický nápoj, ktorého presná receptúra nie je známa, resp. mohla byť odlišná v závislosti od regiónu (*Jackson 2007*, 1). Bádatelia sa vo veľkom množstve zhodujú, že satyr pravdepodobne v tekutine, ktorú pije, vidí odraz masky. Jej význam je už však

interpretovaný odlišne. Ak by mladík pil víno, maska zrejme predstavuje Dionýza, išlo by o zdôraznenie alkoholického opojenia. Keďže je satyr mladý, je možné, že zobrazenú scénu je tiež možné chápať v zmysle iniciácie, kedy mu starý Silenus dáva prvý raz napiť vína aby poznal jeho účinky. Iná interpretácia hovorí, že pozorovaním odrazu vo vode si má uvedomovať, že takto bude vyzerať, keď bude starý (*Pappalardo 2008*, 50). Aktivity trojice sú spájané aj s veštením z tekutiny v miske, tzv. *lekanomanteia/katoptromaneia* (*Lindstrøm 2020*, 191). Mladý satyr by mal vidieť sám seba v pokročilom veku, a vyrovnať sa s vlastnou smrťou – tá má byť v danom momente symbolickým odkazom, že práve „zomiera" jeho detstvo (*Jackson 2007*, 1).

Dominantnou scénou celej miestnosti je centrálne vyobrazenie ležiaceho opitého Dionýza spolu na kolenách ženskej postavy (**Obr. 8**). Na tomto mieste je freska poškodená, takže nie je možné s presnosťou povedať o akú ženu ide. Do úvahy prichádzajú dve možnosti, a to Ariadne alebo Venuša. Prvú menovanú spája Dionýza mytologický príbeh, v ktorom ju mal zachrániť po tom, čo ju opustil Théseus, a následne sa stala jeho manželkou. Daný námet bol v pompejskom maliarstve obľúbeným (*Beard 2008*, 131). Žena je niekedy označovaná aj ako jeho matka Semele (*Jackson 2007*, 1). Logická je aj interpretácia postavy ako Venuše, nakoľko bola patrónkou mesta (*Pappalardo 2008*, 50). Bádatelia ju navyše spájajú aj s orgiastickým charakterom mystérií. Dokladom, že by mohlo ísť o Venušu je menší vlys prechádzajúci nad dionýzovským vlysom, ktorý nesie motívy súvisiace práve s ňou. Obsahuje akant, brečtan, granátové jablká, zajace, psy, vtáky, motýle a Erótov (*Longfellow 2000*, 116). S Venušou sú výrazne spojené práve zajace (ako symboly sexuálneho vzrušenia), granátové jablká (symboly plodnosti) a v neposlednom rade najmä Eróti. Tí nesú v svojich rukách predmety súvisiace s kultom Dionýza, ako napríklad nádoby na víno, dvojité flauty, pochodne a *cistae mystica* – kôš, v ktorom boli uložené posvätné hady spojené s iniciačnými obradmi v kulte Dionýza (*Longfellow 2000*, 117).

Nasledujúca scéna patrí k najdôležitejšej časti vlysu (**Obr. 9**). Vidíme tu dve stojace ženské postavy (čiastočne poškodené), ktoré dohliadajú na kľačiacu ženu, zrejme bakchantku, resp. mainádu (*Shehzad 2018*, 74). Tá sa chystá „odhaliť tajomstvo" zasväcovanej dievčine, ktorá

Obr. č. 8 Scéna VI.

Obr. č. 9 Scéna VII.

sa nachádza na južnej stene a reaguje na túto scénu. Na konci východnej steny je ešte jedna postava. Ide o okrídlenú ženskú postavu, ktorá je interpretovaná aj ako démon, a podľa bádateľov bičuje kľačiacu ženu vpravo (*Beard 2008*, 131). Postava taktiež reaguje na odhalenie vľavo, a to veľmi výrazným gestom a bráni sa pohľadu na scénu odhalenia. Tvor by mohol predstavovať bohyňu zahanbenia Aidos (*Jackson 2007*, 1), čo sa javí ako logické vzhľadom na ďalší priebeh rituálu. Odhalením má byť totiž odkrytie dreveného *fallu*, ktorý je umiestnený v drevenej truhlici (*liknon*). Podobné scény boli známe aj v reliéfnom umení (*Shehzad 2018*, 74). Čo presne sa v tejto časti rituálu dialo nie je jasné. V tomto bode sa interpretácie stávajú všeobecnými. Mohlo ísť len o teoretické znázornenie toho, čo dievča z hľadiska sexuality a reprodukcie v manželstve čaká. Ak však vezmeme

Obr. č. 10 Scéna VIII.

Obr. č. 11 Scéna IX.

do úvahy všeobecne známy orgiastický charakter dionýzovských mystérií, a prítomnosť pomôcky v podobe dreveného *fallu*, je skôr pravdepodobné, že zasvätenie mohlo mať praktický význam. Existuje však aj názor, že pod látkou sa na výjave neskrýval *fallus*. Argumentom má byť hranatý tvar hornej časti zakrytého predmetu a možné zobrazenie časti hrozna trčiaceho spod látky, ktoré po reštauráciách nie je viditeľné (*Polinger Foster 2001*, 42).

Južná stena

Na začiatku južnej steny vidíme mladú ženu, ktorá kľačí a pokladá svoju tvár do lona kňažky (**Obr. 10**). V jej pohľade, ako aj v celej pozícii tela, je viditeľná bolesť a strach. Dievčina bola zrejme bičovaná okrídlenou postavou z východnej steny (*Pappalardo 2008*, 50), keďže tá v pravej ruke drží bič. Avšak gesto jej ľavej ruky a odvrátenie zraku od *liknonu* nasvedčuje skôr tomu, že momentálne k takejto činnosti z jej strany nedochádza. K bičovaniu dievčaťa tak dochádzalo ešte pred odhalením *fallu*. Nie je teda celkom jasné, čo spôsobilo zobrazený stav dievčaťa. Pri tejto scéne interpretácie nezachádzajú do väčších detailov. Napríklad U. Pappalardo píše, že „*znášaním* [fyzickej] *bolesti, ktorá jej bola spôsobená je pripravená na manželstvo*“ (*Pappalardo 2008*, 50). Aká bolesť bola dievčaťu spôsobená? Autor má zrejme na mysli bičovanie. Scéna je však hlavným argumentom toho, že zasvätenie mohlo mať skutočne praktický charakter, teda dochádzalo pri ňom k deflorácii zasväcovaných dievčat (dokladom môže byť aj orgiastický charakter celých mystérií). O znázornenej emócii tak možno uvažovať taktiež aj ako o zahanbení alebo vyčerpaní, čo by taktiež podporovalo túto teóriu. V tomto bode sa však objavuje niekoľko otázok o zasväcovaných – išlo o dievčatá bez sexuálnej skúsenosti, či o manželky? Ak išlo o orgiastický kult, prečo by mali záujem sa ho takéto dievčatá zúčastňovať? Do úvahy tak pripadá, že zasväcovanými boli len budúce nevesty. Ale aj v tom prípade sa môže zdať nepochopiteľné prečo by chceli byť súčasťou rituálu – to hovorí skôr v prospech existencie výlučne „teoretickej formy zasväcovania“.

Scénu dopĺňajú ešte dve ženské postavy, pravdepodobne mainády (*Henderson 2023*, 4). V popredí je tancujúca nahá žena, ktorá hrá na *crotalum* (obdoba kastaniet) (*Beard 2008*, 131). Už v klasickom Grécku mal v rámci dionýzovských mystérií zásadnú úlohu tanec, ktorým sa vzdávala česť bohu, a zároveň privádzal zasvätencov do extázy – v Delfách sa stretli ženy z Fókidy a spoločným tancom dospeli v noci do stavu extázy a symbolicky sa z nich stali mainády (*Papaioannou/Lykesas 2012*, 68-72). Za tancujúcou ženou stojí ďalšia žena, tentoraz oblečená, ktorá pravdepodobne spieva, alebo iným spôsobom prispieva k bujarej a pozitívnej nálade. Tieto postavy majú možno za úlohu rozptýliť zasväcované dievča, a utíšiť tak jej bolesť (*Pappalardo 2008*, 50).

Na ďalšej scéne sa nachádza sediaca žena (zasvätená). Stojaca žena, zrejme slúžka jej

upravuje vlasy (**Obr. 11**). Pred dvojicou stojí Amor, ktorý v rukách drží určitý predmet a smeruje ho k ženám. Môže ísť o zrkadlo (*Pappalardo 2008*, 50; *Beard 2008*, 131). Dokladom toho je jeho spojenie s činnosťou, ktorú ženy vykonávajú, t. j. úprava vlasov, a taktiež prepojenie Amora s Venušou, ktorej symbolom bolo taktiež zrkadlo. Podľa niektorých teórií môže ísť aj o obrázok dieťaťa, čo by podporovalo teóriu o charaktere zasväcovania, kde bolo hlavnou úlohou poučiť mladú ženu o jej budúcej úlohe manželky a matky. Výber motívu Amora niektorí bádatelia spájajú aj s Dionýzom, nakoľko ide o dve mocné božstvá, reprezentujúce lásku, resp. túžbu, a alkohol, pod vplyvom ktorých sa duše smrteľníkov dostávajú do stavu šialenstva (*Sevilla-Sadeh 2021*, 292). Scéna je na základe účesu interpretovaná ako príprava nevesty na svadobný obrad (*Beckmann 2023*, 59). No niektorí bádatelia ju spájajú, podobne ako scénu s pijúcim satyrom, s veštieckými praktikami so zrkadlom (*Lindstrøm 2020*, 191).

Západná stena

Ďalší Amor ohraničuje scénu česania z pravej strany, avšak už v rohu západnej steny (**Obr. 12**). Keďže sa na západnej stene nachádzal pomerne široký vstup, nestretneme sa tu už so zložitými kompozíciami. Obraz Amora je tak prerušený a v posledným obrazom (v severozápadnom rohu) je sediaca *matrona* pozerajúca vľavo (**Obr. 13**). Nie je však jasné, či ide o začiatok alebo koniec vlysu, no vzhľadom na jej pohľad smerom vľavo, t. j. na obraz Amora, ktorý je zase otočený smerom k scéne s česaním, ide skôr o koniec vlysu, kde *matrona* dohliada aby bolo v rámci rituálu všetko tak, ako má byť (*Pappalardo 2008*, 50). Ak by sme pripustili interpretáciu scén ako zasvätenie nevesty do kultu Dionýza, môže ísť o jej matku (*Jackson 2007*, 1).

(Ne)Konečná interpretácia

Hlavným cieľom dionýzovských mystérií bolo pozdvihnúť človeka z pozemského do božského stavu (*Papaioannou/Lykesas 2012*, 72). Do tohto stavu extázy sa zasvätení dostávali prostredníctvom vína, vášnivého tanca a sexuálnych praktík. Podľa Aristotela nebolo účelom mystérií sa niečo dozvedieť, ale zažiť nové stavy a byť uvedení do určitých rozpoložení (*Bernabé 2016*, 34). Z toho vyplýva, že ich primárnym cieľom pravdepodobne nebolo teoreticky poučiť mladé ženy o ich budúcej úlohe manželiek a matiek. V Dionýzovom kulte bolo tak hlavným účelom vyslobodenie sa z reality prostredníctvom vína, čo je možné rozdeliť do štyroch fáz – euforická fáza (veselosť, vzrušenie, zhovorčivosť, smiech, obscénnosť, zvýšené sebavedomie), fáza túžby po pohybe (tance, gestá, nekoordinované pohyby), fáza letargie (strata orientácie, nejasná reč, strata rovnováhy),

Obr. č. 12 Scéna X.

Obr. č. 13 Scéna XI.

fáza delíria (zrakové a sluchové halucinácie). V menovaných fázach sú hľadané aj významy menších božstiev v rámci kultu, ktoré by mohli byť ich personifikáciami (*Georgieff 2017*, 1).

Prevaha žien na vlyse a následná spojitosť s dionýzovskými mystériami môže najmä súčasného diváka privádzať k myšlienke, že mystériá v antickom Ríme boli orientované na ženy. Nie je to však tak. Ak freska skutočne zobrazuje priebeh dionýzovských mystérií, ide len o časť spojenú so zasvätením žien. Argumentom môže byť vyššie spomínaný nápis *IGUR I* 160, na ktorom sú medzi vyše 400 funkciami uvedené aj počty zasvätencov – v tomto prípade 15 mužov (*βάκχοι ἀπὸ καταζώσεως*) a len 3 ženy (*βάκχαι ἀπὸ καταζώσεως*) (*Grant 1957*, 57). Tu je nutné si teda položiť otázku, prečo by chcel majiteľ vily zobraziť zdanlivo zanedbateľnú časť mystérií. Ak sa pozrieme na teórie, s ktorými prichádza R. S. Kraemer, javí sa motív majiteľa zobraziť ženskú časť mystérií ako mierne nelogický – podľa bádateľky bola pre antické ženy účasť na mystériách možnosťou, ako vyjadriť svoje „*nepriateľstvo a frustráciu zo spoločnosti, ktorej dominujú muži*“ (*Kraemer 1979*, 80). Na toto tvrdenie je nutné nazerať skôr cez súčasné feministické teórie, a nemožno ich doslovne aplikovať na odlišné historické obdobia a kultúry.

Druhá skupina bádateľov sa tak snaží nespájať funkciu miestnosti, prípadne ani samotné scény s mystériami. B. Longfellow predpokladá, že časť vily bola vyhradená pre pani domu a na svadobné prípravy (*Longfellow 2000*, 25). No je potrebné si uvedomiť, že svadby alebo pôrody boli ojedinelými udalosťami, ktoré sa neodohrávali každý deň. Preto je nepravdepodobné, že by daná časť vily bola určená výlučne na takéto účely. Vlys môže byť alegóriou o manželstve (*Tschen-Emmons 2014*, 75; *Beard 2008*, 133), nemusí však nutne odrážať funkciu miestnosti. V takom prípade by vlys ani miestnosť neniesla žiaden náboženský význam, a išlo by len o svojrázny výber scén, ktoré sú čiastočne spojené aj s kultom Dionýza, resp. Bakcha. Staršie interpretácie však obe interpretácie spájajú tvrdiac, že ide o predsvadobné zasvätenie budúcej nevesty do kultu Dionýza (*Beckmann 2023*, 59). Stretnúť sa môžeme aj s mierne špekulatívnou interpretáciou scén, podľa ktorej by mali odrážať epickú báseň zloženú majiteľom vily, a slúžili ako pomôcka pre jej prednes pri hodovaní (*Henderson 2023*, 7). To sa však javí ako nepravdepodobné. P. Wilkinson, ako jeden z mála bádateľov pripúšťa, že význam vlysu môže byť oveľa prozaickejší. Súvis hľadá práve s vinárstvom v oblasti Neapolského zálivu, pričom by fresky odkazujúce na boha vína boli jednoduchou voľbou pre *triclinium,* kde k požívaniu vína dochádzalo (*Wilkinson 2017*, 178). Táto interpretácia sa javí ako najpravdepodobnejšia.

Záver

Mystériá ako také patrili v antike k veľmi obľúbeným formám náboženstva, no napriek tomu je ich priebeh neznámy. Interpretovať presne daný vlys je z toho dôvodu nemožné. Vzhľadom na geografickú oblasť a funkciu vily ale nemusíme vnímať zobrazenie boha a jeho nasledovníkov výlučne v kontexte mystérií. Oblasť Pompejí bola preslávená výrobou vína. Doklady jeho produkcie sú doložené aj v samotnej vile. Nemožno teda vylúčiť, že scéna s Dionýzom, a ostatné zobrazenia príslušníkov jeho družiny súvisia len s výrobou vína a jeho následnou konzumáciou. To podporuje aj interpretácia miestnosti ako *triclinia*, kde prebiehalo hodovanie. Ak zoberie do úvahy veľkosť a luxusný charakter vily, je zrejmé, že hodovanie bolo taktiež honosné, pričom pocity alkoholického opojenia a následné „spojenie s bohom“ znásobovali dané vyobrazenia spojené s kultom Dionýza, ktorý akoby priamo na hodovníkov vplýval svojou oslobodzujúcou mocou (*Small 2007*, 194). Ak bola navyše miestnosť skutočne *tricliniom*, je nepravdepodobné, že by tu mohli byť zobrazené veľké tajomstvá kultu (*Tschen-Emmons 2014*, 75). Vo vile sa taktiež nachádzajú aj ďalšie miestnosti obsahujúce dionýzovské symboly (*Tschen-Emmons 2014*, 75). Aj keď sa daná interpretácia javí ako najpravdepodobnejšia, nemožno ju potvrdiť. Presný význam obrazov aj funkcia miestnosti č. 5 tak zrejme navždy zostane „mystériom“.

Zdroje

Primárna literatúra:

Liv. Titus Livius. *Ad Urbe Condita*. Preklad B. E. Foster. London, 1919.

Theon Theon so Smyrny. *Mathematics useful for understanding Plato*. Preklad R. Lawlor / D. Lawlor. San Diego, 1979.

Sekundárna literatúra:

Beckmann 2023 S. E. Beckmann. The Naked Readoer: Child Enslavement in the Villa of the Mysteries Fresco. In: *American Journal of Archaeology,* Vol. 127/1, 2023, s. 55-83.

Beard 2008 M. Beard. *Pompeii. The Life of a Roman Town*. London, 2008.

Bernabé 2016 A. Bernabé. Aristotle and the Mysteries. In: M. J. Martín-Velasco/ M. J. García Blanco (eds.), *Greek Phylosophy and Mystery Cults.* Cambridge, 2016, s. 27-42.

Bernstein 2007 F. Bernstein. Pompeian women. In: J. J. Dobbins/ P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii*. London, 2007, s. 526-537.

CIL I T. Mommsen (edit.). *Corpus Inscriptiorum Latinarum.* Vol. I. Berlin, 1863.

Cooley/Cooley 2004 A. E. Cooley/M. G. Cooley. *Pompeii and Herculaneum. A sourcebook*. London, 2004.

Gates 2003 Ch. Gates. *Ancient cities. The archaeology of urban life in the Ancient Near East and Egypt, Greece, and Rome.* London, 2003.

Georgieff 2017 D. V Georgieff. *The Essence of the Dionysian Mysteries*. [online]. [24. 04. 2023]. Dostupné online: <https://www.researchgate.net/publication/317178785_The_essence_of_the_Dionysian_mysteries>.

Ginnegar 2014 Ch. Ginnegar. Rome, Women and Religion: Asserting Agency trough Decoration. In: *Summer Research*, 2014, paper 215.

Grant 1957 F. C. Grant. *Ancient Roman Religion.* New York, 1957.

Henderson 2023 J. W. Henderson. *A New Non-Initiation Interpretation of the Murals in the Villa of the Mysteries, Room 5.* [online]. [25. 04. 2023]. Dostupné online: <https://www.academia.edu/42870283/A_New_Non_Initiation_Interpretation_of_the_Murals_in_the_Villa_of_the_Mysteries_Room_5>.

IGUR I L. Moretti (edit.). *Inscriptiones Graecae Urbis Romae I.* [online]. [27. 04. 2023]. Dostupné online: <https://epigraphy.packhum.org/text/187794>.

Jackson 2007 J. W. Jackson. *Villa of the Mysteries, Pompeii.* [online]. [30. 04. 2023]. Dostupné online: <http://www.art-and-archaeology.com/timelines/rome/empire/vm/villaofthemysteries.html>.

Jones 2021 N. B. Jones. Material and immaterial religion in Pompeian painting. In: *Open Arts Journal* vol. 10, 2021, s. 51-66.

Joshel 2014 S. R. Joshel. *The material life of Roman Slaves.* Cambridge, 2014.

Kamrádková 2011 P. Kamrádková. Římská Villa: architektura a dekorace na příkladu Villy Mystertií v *Pompejích*. Nepublikovaný rukopis diplomovej práce. Masarykova Univerzita, Brno, 2011.

Kraemer 1979 R. S. Kraemer. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. In: *The Harvard Theological Review*, vol. 72/1, 1979, s. 55-80.

Lindstrøm 2020 T. Ch. Lindstrøm. Emotions in the Dionysiac fresco in Villa of the mysteries outside Pompeii. In: K. Supernant/ J.E. Baxter/N. Lyons/S. Atalay (eds.), *Archaeologies of the Heart*. Cham, 2020, s. 183-203.

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

Lobell 2014 J. A. Lobell. Saving the Villa of the Mysteries. In: *Archaeology,* March/April 2014, [online]. [22. 04. 2023]. Dostupné online: <https://www.archaeology.org/issues/124-1403/features/1813-pompeii-saving-the-villa-of-the-mysteries>.

Longfellow 2000 B. Longfellow. A gendered space? Location and function of room 5 in the Villa of the mysteries. In: E. K. Gazda (edit.), *The Villa of the mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*. Ann Arbor, 2000, s. 24-37.

MiBACT 2015 Italian Ministry of Culture and Tourism. *Concluso il restauro della Villa dei Misteri a Pompei*. 19 marzo 2015 [online]. [22. 04. 2023]. Dostupné online: <https://www.archeomatica.it/restauro-e-conservazione/concluso-il-restauro-della-villa-dei-misteri>.

Papaioannou /Lykesas 2012 Ch. Papaioannou/G. Lykesas. The role and significance of dance in the Dionysian Mysteries. In: *Studies in Physical Culture and Tourism*, vol. 19/2, 2012, s. 68-72.

Pappalardo 2008 U. Pappalardo. *The Splendor of Roman Wall Painting.* Los Angeles, 2008.

Pesando/Guidobaldi 2018 F. Pesando/M. P. Guidobaldi. *Guide Archaeologische Laterza. Pompei. Oplontis. Ercolano. Stabiae.* Roma, 2018.

Polinger Foster 2001 K. Polinger Foster. Dionysos and Vesuvius in the Villa of the Mysteries. In: *Antike Kunst,* vol. 44, 2001, s. 37-53.

Scapini 2015 M. Scapini. The winged figure in the "Villa dei Misteri" fresco and the spinning top in ancient rituals. In: *Mythos,* vol. 9, 2015, s. 193-213.

Sevilla-Sadeh 2021 N. Sevilla-Sadeh. Dionysian Eros or Erotic Dionysus? Sources and Meanings of Hybridization in the Bacchus Mosaic at the Naples Museum. In: *Journal of Moraic Research*, vol. 14, 2021, s. 289-300.

Shehzad 2018 D. R. Shehzad. *Ambivalence and penetration of boundaries in the worship of Dionysos: Analysing the enacting of psychical conflicts in religious ritual and myth, with reference to societal structure*. Nepublikovaný rukopis dizertačnej práce, University of Essex, Essex, 2018.

Small 2007 A. M. Small. Urban, suburban and rural religion in the Roman period. In: J. J. Dobbins /P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii*. London, 2007, s. 184-211.

Stenico 1963 A. Stenico. *Roman and Etruscan Painting*. New York, 1963.

Strocka 2007 V. M. Strocka. Domestic decoration: painting and the „Four Styles". In: J. J. Dobbins/P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii.* London, 2007, s. 308-322.

Tschen-Emmons 2014 J. B. Tschen-Emmons. *Daily life trought artifacts. Artifacts from ancient Rome.* Oxford, 2014.

Wilkinson 2017 P. Wilkinson. *Pompeii. An Archaeological Guide*. London, 2017.

Wolfram Thill 2018 E. Wolfram Thill. Motherhood, Female Prophecy, and the Villa of the Mysteries Frieze. In: *Paper presented at the "Women on the Bay of Naples: Recent Research," 2018 Symposium Campanum, Cuma, ITA, 4-7 October 2018* [online]. [27. 04. 2023]. Dostupné online: <https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/26035>.

Obrazová príloha

Obr. 1: Plán vily (Zdroj: <http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/rv/villa%20mysteries%20plan.htm>, [01. 05. 2023]).

Obr. 2: Nákres vlysu (Zdroj: Pesando/Guidobaldi 2018, 279).

Obr. 3: Scéna I – Čítajúci chlapec v prítomnosti troch žien (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005.jpg>, [22. 10. 2023]).

Obr. 4: Scéna II – Tri ženy pri stole (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005.jpg>, [22. 10. 2023]).

Obr. 5: Scéna III – Silenus hrajúci na lýru; satyr vľavo hrajúci na flautu; satyr vpravo dojčiaci kozu (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005.jpg>, [22. 10. 2023]).

Obr. 6: Scéna IV – Žena s vejúcim odevom nad hlavou (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005.jpg>, [22. 10. 2023]).

Obr. 7: Scéna V – Silenus dáva napiť satyrovi; druhý satyr držiaci masku (Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_008.jpg>, [22. 10. 2023]).

Obr. 8: Scéna VI – Dionýzos a Ariadne/Venuša (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)_-_frescos_01.jpg>, [22. 10. 2023]).

Obr. 9: Scéna VII – Odkrývanie *liknonu* a okrídlený démon (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)_-_frescos_01.jpg>, [22. 10. 2023]).
Obr. 10: Scéna VIII/a – Kľačiaca mladá žena a maenády (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)_-_frescos_01.jpg>, [22. 10. 2023]).
Obr. 11: Scéna IXa – Príprava nevesty (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)_-_frescos_01.jpg>, [22. 10. 2023]).
Obr. 12: Scéna IX/b – Eros (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)_-_frescos_01.jpg>, [22. 10. 2023]).
Obr. 13: Scéna X – Matrona (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)_-_frescos_01.jpg>, [22. 10. 2023]).