

8 GLYPTICKÉ RELIGIÓZNE MOTÍVY S AKKADSKÝMI VPLYVMI¹⁰²

8.1 Rituál obetovania býka

Rituálna scéna bola zaznamenaná na valčekovej pečati (A15.270; obr. 24) zachovanej vo veľmi dobrom stave až do jej objavenia na území paláca (pozri Kelly-Buccellati 2005b: 36–40; Recht 2015: 25–28). Nejde o scénu dochovanú len prostredníctvom odtlačku, ako je tomu vo väčšine prípadov, čo zvyšuje jej hodnotu z materiálneho hľadiska. Na ľavej strane motívu je vyobrazená sediaca postava, súdiac podľa účesu, žena s dlhými šatami s vertikálnymi záhybmi. V ľavej ruke drží neidentifikovateľný objekt, možno nádobu, pozostávajúci z podlhovastej kvázi rúkoväte, ohnutej na svojom vrchole, spojenej s podlhovastým predmetom, zužujúcim sa smerom nadol. Za sediacou figúrou sa nachádza palmový stĺp a na vrchole je umiestnený džbán so širším hrdlom. Na úrovni jej hlavy sa pred ňou nachádza kosák mesiaca a osemcípa hviezda. Pred sediacou (pravdepodobne) ženou sa odohráva podstata rituálu. Vyobrazené sú dve stojace mužské postavy oblečené v lemovanej sukni dlhej po kolená s pokrývkou hlavy natiahnutou cez uši až po bradu. Postava vpravo drží v oboch rukách za zadné nohy býka vo vertikálnej polohe. Druhá postava drží ľavou rukou chvost a v pravej ruke zvierá obetnú dýku. Býk je už bez hlavy, ktorá je umiestnená tak, aby tvorila základňu palmového stĺpca. Zámerom vertikálnej polohy býka môže byť, aby krv rýchlo vytekla, pričom uskladnená môže byť v nádobe, ktorú drží sediaca postava, alebo v džbáne na palmovom stúpe (Kelly-Buccellati 2005b: 36; pozri tiež Kelly-Buccellati 2013: 160). Každá z troch postáv má na tvári vyobrazenej z profilu znázornené jedno výrazne

102 Podkapitoly 8.4–8.6 sú upravenými verziami statí v už publikovanom článku (pozri Sedláček 2014: 34–52). Za komentár a cenné pripomienky k článku patrí vďaka doc. Davidovi Zbráľovi.

veľké oko, čo je typická črta aj pre iné urkešské pečatné motívy preberané nižšie. Čo je zaujímavé, sediaca postava tu nie je objektom pozornosti, je podriadená skupine (Kelly-Buccellati 2005b: 39), inak povedané, podriadená rituálnemu aktu, ktorého je zároveň dôležitou súčasťou.

Z celkového kontextu scény je zrejme, že ide o rituál krvavej obete býka a obaja muži potom predstavujú kňazov-obetníkov. Podľa Kellyovej-Buccellatievej (2005b: 39) je pokrývku ich hlavy možné považovať za typickú črtu kňazského odevu. Sú známe aj ďalšie urkešské pečatné odtlačky s vyobrazením podobných pokrývok (Kelly-Buccellati 2005b: 39). Ide o Tupkišov odtlačok k2 (obr. 2) a odtlačok Uk-nítum q1 s vyobrazením sklonenej ženy vykonávajúcej pracovnú činnosť (pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 1995–1996: 14–16, obr. 6, q1; Kelly-Buccellati 1998: 45–46, 43, obr. 1, q1). Je sporné, či je túto čapicu možné spojiť výlučne s kňazskou vrstvou. Nenasvedčuje tomu prinajmenšom postava sklonenej ženy, ktorej pracovná činnosť je čisto profánna a reprezentuje nižší sociálny status.

Na základe viacerých ikonografických podobností s ďalšími urkešskými glyptickými motívmi zastávam názor, že rituálna scéna má svoj pôvod v Urkeši. Pečať mohla byť vyhotovená rytcom vyučeným v juhomezopotámskom prostredí, ktorý však využil aj lokálnu tradíciu typickú pre sever (Kelly-Buccellati 2010b: 189). Akkadská glyptika síce zaznamenáva zabitie býka, no nie v tak zrejmom rituálnom kontexte (Kelly-Buccellati 2005b: 38). Štylistické prevedenie poukazuje na to, že tvorca sa určite inšpiroval konceptom južných pečatí a zakomponoval aj typické črty pre sever. Z obsahovej perspektívy je ale pečať pre akkadské prostredie veľmi netypická.

Podľa Kellyovej-Buccellatievej (2005b: 39) by pečatná scéna mohla predstavovať churritský rituál, čo podporuje štylistickými analógiami na Tupkišovej glyptike, keď zdôrazňuje, že ide o churritského vládcu. Ďalej dáva do pozornosti podobné ikonografické motívy z iných prednovýchodných regiónov, ako pečatný odtlačok z Kültepe II, motív na váze z Inandiktepe a staroakkadskú pečať (Kelly-Buccellati 2005b: 39–40 vrátane pozn. 22–24 s bibliografickými odkazmi; pozri tiež Recht 2015: 28–34 vrátane bibliografických odkazov). Ak bola pečať vyrobená v Urkeši, čo je pravdepodobné, stvárnenie churritského (alebo minimálne urkešského) rituálu je prijateľná interpretácia. Na starovekom Prednom východe bol býk s bohom búrky asociovaný, bol jeho symbolom, a tiež mu bol niekedy predkladaný aj ako obeť v rámci kultu (pozri Green 2003; Schwemer 2007; 2008). Či je to prípad aj unikátnej urkešskej scény zostáva ale neisté.

8.2 Motívy dynastického následníctva

K dynastickému následníctvu (pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 1996: 77–80; 1997b: 80–82; 2002a: 130–132; Kelly-Buccellati 2001: 52–53) Kellyová-Buccellatiová (Buccellati a Kelly-Buccellati 1996: 77) uviedla:

... je zrejmé, že po prvýkrát došlo na starovekom Prednom východe k vedomej snahe vytvoriť obrazy moci a kontinuity pre urkešských panovníkov a ich deti. Nazývame to „dynastický program“. Je „dynastický“ v tom, že zdôrazňuje pozíciu kráľovského dieťaťa vo vzťahu k jednému alebo druhému z jeho rodičov. (Na panovníkových pečatiach to je panovník; na jednej z kráľovných pečatí to je panovníčka dvojica a na ďalších pečatiach kráľovnej kráľovná.) A je to „program“ v tom, že dynastická téma sa opakuje v rozmanitosti rôznych scén a na viacerých odlišných pečatiach, z ktorých všetky boli použité súčasne.

Ako uviedli Buccellati a Kellyová-Buccellatiová (1996: 77, 79; pozri tiež Buccellati a Kelly-Buccellati 2002a: 130–131), tento ideologický koncept v Urkeši je o to zaujímavejší, že v umení starovekého Predného východu v 3. tisícročí pred n. l. nie je nikde inde doložený. Jeho obdoba je zaznamenaná na plaketách spojených s kráľovskou rodinou v Lagaši z 25. stor. pred n. l. (pozri Romano 2014),¹⁰³ avšak má ísť o zobrazenia bez špecifikácie kráľovského dieťaťa, rôznorodosti motívov, ich vzájomného prepojenia a nie s politickým, ale ekonomickým obsahom (Buccellati a Kelly-Buccellati 1996: 77 vrátane pozn. 69). V churritskom meste bol tento koncept predmetom niekoľkých pečatí prináležiacich Uknítum a Zamene (obr. 4–5, 8). Či bol súčasťou aj odtlačkov patriacich Tupkišovi a Išar-kíniumovi (obr. 2–3, 15) je otáznne a závisí od presnej identifikácie postáv.

Koncept dynastického následníctva zobrazuje hneď niekoľko odtlačkov vo vlastníctve Uknítum. Prvým príkladom je motív q2 (obr. 4), na ktorom je napaľovaná vyobrazená sediaci kráľovná na tróne, oblečená v dlhom šatstve zo stupňovitých naberaných záhybov s vlasmi zapletenými do dlhého vrkoča. Na jej lone spočíva malé dievčatko, pravdepodobne princezná, s bedrami zahalenými odevom. Oproti, na pravej strane, zase sedí na tróne postava, ktorej hlava sa nezachovala, v dôsledku poškodenia odtlačku na tomto mieste. Vo zdvihnutej pravej ruke drží pohár. S najväčšou pravdepodobnosťou predstavuje Tupkiša, čoho dôkazom môže byť malá mužská postava stojaca v strede, asi predstavujúca jeho syna, a dotýkajúca sa lona predpokladaného Tupkiša. Za ním je nápis a nižšie sa nachádza stojace mláďa barana. Medzi kráľovnou a malou postavou je v hornej časti osemcípá hviezda.

¹⁰³ Za upozornenie na analógiu z Lagaša patrí moje poďakovanie prof. Petrovi Charvátovi.

Podľa Nadaliho (2014: 230) bolo vyobrazenie ženy s dieťaťom v 3. tisícročí pred n. l. bežné a súviselo s politickou úlohou kráľovien v spoločnosti starovekej Sýrie. V prípade tohto glyptického motívu by podľa Buccellatiho a Kellyovej-Buccellatiovej (1995–1996: 16; pozri tiež Buccellati a Kelly-Buccellati 1998: 195; Kelly-Buccellati 2010b: 188–189, 196) dokonca mohlo ísť o „dvojitý dynastický odkaz“. (1) Uknítum sa tu prezentuje ako hlavná manželka panovníka, čo dosvedčuje aj niekoľko ďalších odtlačkov s jej menom a titulom DAM „manželka“, bez odkazu na manžela, čo v 3. tisícročí pred n. l. nemá svoju analógiu. Znamená to, že sa považovala za hlavnú Tupkišovu manželku, na rozdiel od jeho sekundárnych manželiek či konkubín, ktoré mohol mať. (2) Stojaca postava s rukou dotýkajúcou sa Tupkišovho lona, je podľa všetkého korunný princ, podobne ako na odtlačku k2. V takom prípade Uknítum, ako hlavná manželka vládca, je zároveň matkou dediča trónu.

Variáciou k odtlačku q2 je odtlačok q4 (obr. 5), so znázornením kráľovnej na ľavej strane, opäť v sediacej pozícii na stolci. Ľavú ruku má zdvihnutú, držiac pohár. Oblečená je rovnako ako na predchádzajúcom vyobrazení q2 a nechýba ani vrkoč. Za jej chrbtom stojí služobníčka s vlasmi v uzle a pred ňou malé dievčatko s dlhým vrkočom, dotýkajúce sa jej lona. Za dievčatom sa nachádza stojaca žena-služobníčka s vlasmi v drdole. V ľavej ruke drží menší objekt, možno nádobu alebo vrecko, a jej pravá ruka smeruje ponad hlavu dievčatka ku kráľovnej. Úplne vpravo je nápis a pod ním dopĺňajú celú scénu dve sediace ženské postavy. Jedna hrá na lýru a druhá polohou pravej ruky za uchom akoby načúvala a možno i spievala. Ide o obzvlášť zaujímavé gestikulačné stvárnenie vyjadrujúce špecifický dej. Všetky postavy, okrem Uknítum, majú oblečený lemovaný odev. Keďže dievčatko sa dotýka lona kráľovnej a má rovnaký účes ako ona, malo by ísť o princeznú, čo by bol ďalší doklad dynastického programu vyjadrujúci vládnucu následnícku líniu (Buccellati a Kelly-Buccellati 1995–1996: 16), ktorej súčasťou boli tak muži ako i ženy.

Vzťah medzi princeznou a kráľovnou je rovnako tmočený na ďalších dvoch odtlačkoch Uknítum (pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 1995–1996: 17–21, obr. 6, q3, q5, obr. 7, q6–8) a aj prostredníctvom dvoch veľmi podobných odtlačkov pestúnky Zameny (obr. 8). Je na nich vyobrazená Uknítum sediaca na stolci a za ňou stojí služobníčka so zdvihnutou rukou. Kráľovná má na svojom lone položené dieťa, asi s pokrývkou na hlave, ktorého ľavé zápästie drží svojou pravou rukou oproti stojaca Zameny. Ľavou rukou pestúnka popritom drží pravú ruku dieťaťa. Vyobrazenie Zameny v takejto súvislosti nemá v umení 3. tisícročia pred n. l. obdobu (Buccellati a Kelly-Buccellati 1996: 78) a svedčí to o význame jej osoby v kontexte panovníckeho dvora (pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 1998: 198). Medzi dieťaťom a Zamenou figuruje osemcípa hviezda, napravo je nápis a pod ním leží býk s ľudskou tvárou a bradou, typický mytologický prvok doložený z akkadskej glyptiky. Všetky postavy sú oblečené v odeve so záhybmi, čo je v prípade kráľovnej netypické. Zatiaľ čo Uknítum má svoj charakteristický dlhý vrkoč, obe ženy majú vlasy spletené do drdola.

Glyptické scény znázorňujúce dynastický program plnili v Urkeši významnú ideologickú úlohu. Išlo o upevnenie politickej moci miestnej dynastie reprezentovanej Tupkišom, kráľovnou Uknítum a ich potomkami. Vizualnou formou mala byť demonštrovaná politická kontinuita a homogenita vládnucej rodiny. Tento politický program mohol byť, a s veľkou pravdepodobnosťou i bol, prezentovaný aj na iných úrovniach, ako len v ikonografii. Je zložité určiť, či bol súčasťou ideológie aj panovníkov a kráľovien pred Tupkišom a Uknítum a po nich. Nič podobné totiž nie je z Urkeša doložené, takže mohlo ísť výlučne o súčasť konceptu moci tohto panovníckeho páru. Sú známe aj iné vizuálne doklady podobného typu, ako stély z Tell Chuéry a Tell Halavy a dve pečate z kráľovského pohrebiska v Ure (pozri Nadali 2014 vrátane bibliografických odkazov). Aj keď je stéla z Tell Chuéry staršia, datovaná do ranodynastického obdobia, asi neexistuje súvislosť medzi oboma stélami a odtlačkami z Tell Mózánu (Buccellati a Kelly-Buccellati 1998: 199; Nadali 2014: 234, pozn. 32). Buccellati a Kellyová-Buccellatiová (1996: 79 vrátane pozn. 75–76 s bibliografickými odkazmi; 1998: 198–199) upozorňujú na pečate zo staroakkadského obdobia a aj na neskoršie chetitské umenie z obdobia ríše a novočetitských štátov, ktoré je poznačené churritskými vplyvmi. Zmieňujú reliéfy z Alaça Hüyükü a doklad z Karchemiša.

Príklad vzťahu otca a dieťaťa/syna, kedy potomok sedí v lone svojho rodiča/otca sa vyskytuje aj v literárnych textoch. Do pozornosti dávam skladbu „Spev o Ullikumim“. Po narodení Ullikumimho:

Bohyne osudu a Bohyne matky [zdvihli dieťa] a položili [ho] na Kumarbiho kolená.
Kumarbi [zabával] toho chlapca a čistil(?) ho a dal [dieťaťu(?)] náležité meno.

(Hoffner 1998a: 57–58, §11)

Podobný príklad sa nachádza aj v chetitskej skladbe s churritskými vplyvmi „Appu a jeho dvaja synovia“ (pozri Hoffner 1998a: 82–85). Appuovi sa tu postupne narodí dvaja synovia, ktorým dáva meno Zlý a Dobrý. Po narodení prvého dieťaťa opisuje text situáciu nasledovne:

Pestúnka zdvihla chlapca a umiestnila ho na Appuove kolená. Appu zabával chlapca a vyčistil(?) ho.

(Hoffner 1998a: 84, §14)

Obidve skladby boli pevne etablované v churritskom kultúrnom prostredí a znamenajú paralelu k pečaťným motívom dynastického následníctva. Na druhej strane, texty sú o približne tisíc rokov mladšie a predstavujú dostatočne univerzálnu prax, ktorá je biologicky daná, takže ich priame spojenie v genealogickom slova zmysle je skôr nepravdepodobné. Motív bol napokon bežný aj v iných prednovýchodných kultúrnych regiónoch, čoho dôkazom je mýtus *Enūma eliš* (pozri

Prosecký 2010: 21–68), kde sa podobne vykresľuje láska Apsúa k Mummuovi (I 53–54).

Pečate Uknítum a Zameny sa štylisticky iba sčasti inšpirovali tými juhomezopotámskymi a ich obsah bol už akkadskej glyptike cudzí. Boli vyhotovené na severe v urkešskom prostredí, aby tematicky reflektovali požadovaný ideologický koncept. Nadali (2014: 234, 236) sa v súvislosti s týmto motívom dokonca zmienil o „churritských kultúrnych črtách“ a „churritskej tradícii“. Na margo odľahčenia tohto tvrdenia podotýkam, že môžeme hovoriť minimálne o „kultúrnych črtách“ a „tradícii“ typickej (ak nie výhradne) pre región so silnými churritskými vplyvmi (pozri tiež nižšie, pozn. 120).

Kellyová-Bucellatiová (2005b: 38) charakterizovala pečate Tupkiša a Uknítum ako „predovšetkým sekulárne“ a Nadali (2014: 231) o sýrskych vyobrazeniach ženy s dieťaťom v druhej polovici 3. tisícročia pred n. l. píše ako o „nenáboženskom význame“. Obe tvrdenia nepovažujem za úplne výstižné. Glyptika Tupkiša obsahuje religiózne prvky v takej miere, že bez nich by jednoducho mala odlišný význam, pretože by stratila svoje ideologické poslanie. Pre porovnanie, niečo iné predstavujú odtlačky Tuli (obr. 10), ktoré naozaj neobsahujú religióznú tematiku. Nič nenasvedčuje tomu, že by malo ísť o rituálnu obeť a symbol polmesiaca tu slúži skôr ako doplnok. Odtlačky Uknítum, a nakoniec aj Zameny, síce môžu navonok pôsobiť dojmom sekularizácie, ale nie je tomu tak. Ich obsah je so sakrálnosťou pevne prepojený. Sú nositeľmi dynastickej filozofie následníctva a toto následníctvo je založené na veľmi úzkom prepojení s urkešskou náboženskou ideológiou symbolickej povahy. Náboženská ideológia je jednoznačne prítomná aj na Tupkišovej glyptike. Dynastické následníctvo bolo súčasťou sakrálnnej sféry, bez ktorej by panovnícka rodina v Urkeši nemala žiadnu legitimitu vládnuť. Dynastický program teda mal oporu v miestnej náboženskej koncepcii a tá bola jeho integrálnou súčasťou, aj keď to nemusia všetky motívy explicitne zdôrazňovať.

8.3 „Zápasnícke scény“

Typickou črtou mezopotámskych „zápasníckych scén“ sú súboje tzv. nahého hrdinu, i keď predsa len niekedy disponuje kratšou suknicou okolo pása. Jeho výrazne bradatá tvár je vyobrazená frontálne, s dlhými vlasmi upravenými do vrkočov. Zvážda súboj s bizónom alebo môže zápasíť s býkom-človekom, hybridnou bytosťou, ktorá má od pása nahor antropomorfné črty a dolná polovica je tvorená telom býka spolu s chvostom. Inokedy môžu nahý hrdina a býk-človek tvoriť spojenectvo. Na ďalších scénach je možné nájsť iné figúry, ako leva, býka alebo býka s ľudskou hlavou.¹⁰⁴

104 K fantastickým bytosťami býka s ľudskou hlavou a býka-človeka, ale i bizóna, pozri napr. Wiggermann 1992: 174–179; Black a Green 1999: 37, 46–47, 48.

Glyptika využíva tieto postavy v rôznych kombináciách, no motív nahého hrdinu je najšpecifickejší prvok objavujúci sa v dlhej časovej etape (pozri Costello 2010).

I keď sú jedny z prvých vyobrazení nahého hrdinu zaradené už do obdobia na konci 4. tisícročia pred n. l. a veľmi typické sú aj pre ranodynastické obdobie, z hľadiska datovania urkešského pečatného materiálu je dôležité staroakkadské obdobie. V Mezopotámii sa v tejto etape vyskytujú veľmi často (pozri Collon 1982: 37–67, pl. I–XVII), ale známe sú aj po páde staroakkadskej dynastie v postakkadskom období, čo pokračuje až do obdobia Ur III (pozri Collon 1982: 113–120, pl. XXXV–XXXVII). V 3. tisícročí pred n. l. dokonca ovplyvnili aj ikonografiu v Egejskej oblasti (pozri napr. Dubcová 2015). Od staroakkadského obdobia je nahý hrdina asociovaný s bohom Eom ako jeho vrátnik či strážca a v rovnakej funkcii sa objavuje aj býk-človek alebo býk s ľudskou hlavou v spojení so Šamašom (Amiet 1980: 39). Mohlo by ísť o vznik novej tradície prostredníctvom transformácie pôvodnejších motívov. „Zápasnícke scény“ sú potom zaznamenané aj v neskorších historických fázach. Predobrazom nahého hrdinu, ako aj „zápasníckych scén“, by mohla byť postava „pána zvierat“ doložená na glyptike už z prehistorického obdobia (pozri Costello 2010). Okrem „pána zvierat“ mohli svoju úlohu zohrať aj staršie ikonografické motívy lovu a zvieracích útokov (Sohnik 2013: 282, pozn. 38). Ich častý výskyt v staroakkadskom období môže naznačovať dynastickú moc a politický odkaz akkadských vládcov. V takom prípade by to vysvetľovalo úpadok ich používania v období Ur III, kedy sa nová dynastia zamerala viac na teocentrické vizuálne vyjadrenie (Buccellati a Kelly-Buccellati 2002b: 16).

Objavených bolo zopár takýchto scén,¹⁰⁵ i keď niektoré pomerne fragmentárne, pričom ich vlastnil neznámy *endan*, Tar'am-Agade, osoba predstavujúca princa, úradník s neúplným menom Unap-[...], Innin-šadú a Evrim-atal. Tieto motívy, tak populárne v juhomezopotámskom prostredí, si teda našli svoje uplatnenie aj v Urkeši. S istotou je možné tvrdiť, že zapadajú do kategórie „zápasníckych scén“, no ich presný význam nie je úplne zrejmý. Vo všeobecnosti možno konštatovať, že ich obsah je nábožensko-mytologický, s využitím na politické účely. Znázorňujú dichotómiu civilizovaného a necivilizovaného sveta, prejavujúcu sa bojom poriadku so silami chaosu. Cieľom ich analýzy na tomto mieste nie je obsahová interpretácia,¹⁰⁶ ale štylistická, ako i snaha určiť pôvod a poukázať na dopad ich výskytu v churritskom meste v rámci politického a socio-kultúrneho kontextu.

Z tematického hľadiska predstavuje najkomplexnejší doklad odtlačok Innin-šadúa (obr. 9), pretože vyobrazuje najviac postáv. Je podobný glyptike z rano-

105 Boli aj súčasťou motívov viacerých odtlačkov z ranodynastického obdobia objavených pri mestskom múre v Tell Mózáne (pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 1988: 67–81).

106 K zhrnutiu niektorých interpretačných rovin pozri napr. Costello 2010: najmä 31–34. K politicko-geografickému aspektu scén pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 2002b: 29, pozn. 2; Kelly-Buccellati 2010b: 187.

dynastického obdobia III až skorého staroakkadského obdobia (Buccellati a Kelly-Buccellati 1995–1996: 24; 1997b: 84; 1998: 201) a znázorňuje sedem zápasiacich bytostí. Pri vnímaní scény zľava doprava obsahuje motív nápis s menom Innin-šadúa a nahú mužskú postavu, držiacu chvost leva, útočiaceho s otvorenou papuľou na zviera podobné gazele alebo antilope. Hneď za ňou sa nachádza druhá nahá mužská postava, ktorá ľavou rukou drží jeden z dvoch rohov ďalšieho neznámeho zvieraťa a pravou zviera jeho kopyto. Odzadu zároveň na rohaté zviera útočí lev, skoro zrkadlový obraz leva predchádzajúceho. Za levom je posledná figúra, býk s ľudskou hlavou.

V súvislosti s pečaťami Uknítum, vytvorenými na princípe zrkadlového odrazu, mohla byť aj pečať Innin-šadúa vyrobená v Urkeši miestnym majstrom, na základe inšpirácie z juhu (Buccellati a Kelly-Buccellati 1995–1996: 24; pozri tiež Buccellati a Kelly-Buccellati 1998: 200–201; kontra Buccellati a Kelly-Buccellati 1997b: 84).

Ďalší odtlačok patril Narám-Sínovej dcére Tar'am-Agade (obr. 11). V strede scény je nápis s menom urkešskej kráľovnej a po stranách sa nachádzajú zápasiace postavy, po dve z každej strany. Vľavo je to býk-človek v boji s levom a vpravo nahý hrdina v súboji s bizónom. Pečate s týmto motívom boli typické pre členov staroakkadskej dynastie (pozri Buccellati a Kelly-Buccellati 2002b: 16–18), a tak nie je prekvapením, že Narám-Sínova dcéra taký vlastnila. Scéna vyjadruje politický odkaz, prepojenie na Akkad ako politickú mocnosť a je možné ho charakterizovať ako „typický akkadský motív politickej moci“ (Kelly-Buccellati 2010b: 187). Text a ikonografia pečate naznačujú, že Tar'am-Agade nebola asimilovaná prostredím urkešského panovníckeho dvora, ale naopak, kladie tu dôraz na svoje akkadské korene (Kelly-Buccellati 2010b: 191).

S trocha odlišnými variáciami je doložený motív Evrim-atala (obr. 13). Aj tu je v strede nápis oddeľujúci dva páry bojujúcich postáv na každej strane v zrkadlovom vyobrazení. Nahý hrdina tentoraz zápasí s bizónom. Dizajnová a štylistická stránka motívu má svoje paralely v akkadskom prostredí a v Nagare. Je tomu tak v prípade pečate Narám-Sínovho syna Ukin-ulmaša a pečate pisára Abi-Ištara, na ktorej je uvedené meno Bin-kali-šarrího, ďalšieho Narám-Sínovho syna. V Nagate to bol zase churritský vládca Talpuš-atili (pozri vyššie) a z tejto lokality pochádzajú aj pečate guvernéra Itbe-laba a pisára Irdaniho (Buccellati a Kelly-Buccellati 2002b: 16, 20 vrátane bibliografických odkazov).

Fragmentárny odtlačok neznámeho panovníka (obr. 12) prezentuje zľava hrdinu s krátkou suknicou v zápase s býkom-človekom. Hneď vedľa je ďalší býk-človek, pričom obe hybridné bytosti si stoja chrbtom proti sebe. Aj druhá bytosť zápasí s hrdinom, no ten má namiesto suknice okolo pása akoby popruh či opasok. Hrubé pramene vlasov a zašpicatené pramene brady hrdinu s opaskom, ako i diagonálne situovanie očí a neobvykle tvarované ústa býka-človeka, môžu byť dôkazom o pôvode pečate na severe. Išlo by tak o syntézu juhomezopotámskych vplyvov s lokálnymi (Buccellati a Kelly-Buccellati 2001c: 71).

Scéna princa (obr. 6) zachovala vľavo zobrazeného hrdinu v súboji s levom s úplne zoomorfnými črtami, hľadiac poza svoj chrbát.

Posledným uvedeným dokladom je odtlačok patriaci mužovi menom Unap[...] (obr. 7). Sú tu vyobrazené štyri postavy zápasiace v páre. Prvý pár by mal predstavovať leva a býka-človeka a druhý nahého hrdinu alebo iného býka-človeka a neidentifikovateľnú postavu (Buccellati a Kelly-Buccellati 2001c: 69 vrátane pozn. 5; 2002b: 27).

Evidencia všetkých šiestich glyptických motívov má výpovednú hodnotu ohľadom politickej a socio-kultúrnej situácie v meste. Vlastníci sú identifikovaní ako členovia miestnej urkešskej elity v rámci najvyšších pozícií, a to od administratívy až po panovnícku dynastiu, čo korešponduje s dokladmi z juhomezopotámskeho prostredia, kde zase takéto pečate vlastnili osoby z okruhu staroakkadskej dynastie. Ich distribúcia v Urkeši, vzhľadom na vlastníkov, nerešpektuje iba akkadské mená (t. j. Tar'am-Agade a Innin-šadú), čoho dôkazom sú Evrim-atal a Unap[...] (minimálne z polovice) s menami churritskej proveniencie. Otázne je meno neznámeho panovníka. Ak by aj mal meno akkadské, jeho panovnícky titul bol zase churritský. Ani princovo meno nie je doložené, no minimálne sa označuje ako syn vládcu s churritským titulom. Zápasnícke motívy sa v Urkeši ujali a predstavujú tak ďalší priamy doklad akkadských glyptických vplyvov. Dokonca v prípade pečate Innin-šadúa a možno aj neznámeho panovníka nie je vylúčené, že boli vyrobené priamo na severe v Urkeši.

8.4 Motív „etanovho“ typu

Na pečatnom odtlačku (A5q680.o; obr. 25) sú v strednej časti zobrazené štyri zvieracie figúry. Prvé tri zľava predstavujú zvieratá z rodu *Caprinae*, štvrtou je pes (Buccellati a Kelly-Buccellati 1995–1996: 26)¹⁰⁷ sledujúci zaujato so vztýčeným chvostom a otvorenou papuľou scénu letu odohrávajúcu sa v pravej hornej časti. Napravo hore sa nachádza časť vtáčieho chvosta vrátane krídla. Pod chvostom je dolu vpravo ďalšia časť krídla, tentoraz iného vtáka (Kelly-Buccellati 2006: 404). Poloha obidvoch krídel a chvosta napovedajú, že patria dvom odlišným operencom. Úplne vľavo je len čiastočne zachovaná ľudská postava s mierne zodvihnutou ľavou rukou.

Motív zreteľne predstavuje tematiku doloženú aj z ďalších staroakkadských pečatí (obr. 26–28), pochádzajúcich z južnej Mezopotámie (pozri Collon 1982: 78–81, pl. XXII; Steinkeller 1992: pl. 1–3, obr. 1–12). Sú dávane do súvislosti s akkadskou skladbou konvenčne nazývanou „legenda o Etanovi“ (pozri Kinnier Wilson 2007), v ktorej panovník Etana absolvuje na orlovi let na nebesia. Pečatné scény obdobný

107 V inej práci Kellyová-Buccellatiová (2006: 404) označila prvé tri zvieratá ako ovce.

let v rôznych variantoch naozaj demonštrujú, a preto môžeme hovoriť o scénach „etanovho“ typu. Je tu ale tiež dostatočný počet odlišností, právom vyvolávajúcich otázky, akaj konkrétnej povahy je vlastne prepojenie. Staroakkadské scény by mali byť dovedna zaznamenané na 21 pečatiach (Steinkeller 1992: 248) (urkešský nález vynímajúc).

Podľa „Sumerského kráľovského zoznamu“ vládol Etana v mezopotámskom meste Kiš, v poradí ako trinásty panovník I. dynastie z Kiša po potope:

Etana, pastier, ten, ktorý na nebesia vystúpil, ten, ktorý zjednotil všetky krajiny, sa stal panovníkom a vládol 1560 (var. 1500?) rokov.

(Jacobsen 1939: 80, 81, r. 15–19)

Výstup do nebeskej sféry zaznamenáva doslovne zoznam a okrem toho aj jeho meno, ktoré môže byť etymologizované ako „vystupujúci na nebesia“ (ED₃.AN.A) (Prosecký 2010: 337, pozn. 2; pozri tiež Jacobsen 1939: 80–81, pozn. 67).

Etanovo meno sa objavuje v niekoľkých spolu nesúvisiacich zdrojoch, no vždy ide o stručné narážky. Najobširnejšie o Etanovi informuje zmienaná legenda, dostupná vo viacerých verziách, rôzneho stupňa zachovanosti, datovaných do rozmedzia medzi 18. až 7. stor. pred n. l. Autorstvo bolo už v staroveku pripisované istému Lu-Nannovi, ktorý mal žiť v 21. stor. pred n. l. (Prosecký 1999a: 98; 2003: 78; 2010: 337–338; Hruška 2002: 85–86). Určite je však nutné predpokladať dlhodobejší vývoj skladby.

Úvod zaznamenáva, ako bohovia ustanovili Etanu vládcom v meste Kiš. Etana sa síce tešil panovníckemu úradu, no nemohol mať deti a zároveň nástupcu trónu. Etanovej manželke Muanne sa prisnil sen, no ďalej je skladba fragmentárna a nie je možné rekonštruovať jej následný priebeh. Muanna bola asi chorá a nebola schopná porodiť Etanovi následníka a v sne dostala vnuknutie o možnostiach uzdravenia a porodenia potomka (Prosecký 2010: 339).¹⁰⁸ Kišský vládca deň čo deň žiadal Šamaša, ako aj ostatných bohov, o „rastlinu zrodenia“ (*šammu ša aládi*). Šamaš ho odkázal na orla uvrhnutého v jame hadom, ako trest za to, že mu orol zožral všetky mláďatá. Ak orla vyslobodí, ten mu mal za odmenu pomôcť získať rastlinu, jeho prostriedok k potomstvu. Po vyslobodení hľadal orol najprv v horách, ale bezvýsledne. Rozhodol sa preto vzlietnuť s Etanom na nebesia, kde sa mala rastlina nachádzať u bohyně Ištar. Keď sa postupne dostali do výšky 3 míľ, Etana požiadal orla, aby sa vrátili naspäť do jeho mesta, čiže misia nebola stále úspešná. V nasledujúcich častiach je text porušený, no je zrejmé, že Etana mal sen či sny, v ktorom prešiel spolu s orlom bránou Anua, Enlila a Eu a bránou Sína, Šamaša, Adada a Ištar. Etana následne vstúpil do príbytku krásnej panny

108 Rekonštrukciu sna, ako integrálnu zložku v tejto časti skladby, ponúkol James Kinnier Wilson (2007: 15–20). Benjamin R. Foster (1996: 449) rekonštrukciu a jej umiestnenie v texte odmietol z dôvodu nejistej interpretácie.

(pravdepodobne Ištar) sediacej na tróne s dvoma ležiacimi levmi po jej boku. Keď Etana vošiel, šelmy sa naňho vrhli a kišský panovník sa vydesený prebudil. Orol asi vložil sen kladne, lebo nabádal Etanu na opakovanie letu, a preto sa vybrali na nebesia druhýkrát. Po výstupe sa začali naplňať udalosti zo sna, ale ďalej sa už text nezachoval. Rastlinu sa asi podarilo Etanovi získať (kontra Alster 1989: 84), lebo „Sumerický kráľovský zoznam“ zmieňuje ako následníka jeho syna Balícha, údajne vládnuceho 400 (var. 410) rokov (pozri Jacobsen 1939: 80, 81, r. 20–22). Kinnier Wilson (2007: 43–70) sa dokonca pokúsil o zaujímavú a pútavú rekonštrukciu pokračujúceho deja na základe fragmentov textov, no i tak zostáva konečná podoba skladby predmetom diskusií.

Až na výnimky sa postava na orlovi objavuje bežne na pečatiach, niekedy i dvakrát. Let je zároveň často sledovaný zo zeme zväčša dvoma, príležitostne jedným psom.¹⁰⁹ Na niekoľkých scénach je medzi psy umiestnené vedro, možno zanechané práve letiacou osobou (Steinkeller 1992: 249). Ďalšou typickou črtou je troj- až štvorčlenné stádo oviec a kôz (možno taktiež baranov), často vedené pastiermi, prípadne len jedným. Niekedy hľadia rovno, nevšímajúc si let, inokedy ich pohľad akoby smeroval na orla s človekom. Pastiersky kolorit je vo viacerých prípadoch doplnený aj o ďalšie scény. Jedna alebo dve postavy sú znázornené ako sediac spracovávajú (možno čeria) pravdepodobne mlieko v nádobe. Na iných je znázornený človek, ako sa šplhá na strechu salaša, aby vložil či zložil objekty v tvare kruhu, spájané s produkciou mlieka (Steinkeller 1992: 249 vrátane pozn. 13–14). Na niektorých pečatiach figurujú nádoby, asi súvisiace s pastierskym kontextom, ale tiež zmienené okrúhle objekty, no tentoraz samotné, bez šplhajúcej sa osoby. Scéna môže byť tiež doplnená sediacim božstvom.

Na základe komparácie urkešskej scény s akkadskými pečaťami sa dostáva do popredia niekoľko spoločných znakov: (1) Zachované torzo „urkešského“ orla v letiacej polohe, na ktorého s údivom hľadí pes; tento motív je doložený na akkadskej glyptike veľmi často. Z urkešskej scény sa síce nedochoval vták v celistvosti, no je pravdepodobné, že nesie na sebe človeka, ako je tomu v prípade akkadských predlôh. Argumentom je práve pes alebo psy na etanovských scénach, pozerajúce uprene nahor na let. Ďalšou typickou spoločnou črtou „urkešského“ psa s akkadskými motívmi je jeho vztýčené telo, chvost a otvorená papuľa. (2) Tri zvieratá znázornené za psom sú súčasťou pastierskeho kontextu, čo korešponduje so stádom na akkadskej glyptike, kde sa tiež nachádzajú v počte troch až štyroch kusov. (3) Postava úplne vľavo by mala reprezentovať pastiera vedúceho stádo, ako je tomu aj vo viacerých prípadoch doložených z akkadského prostredia. Jeden pastier môže

109 Na jednom z vyobrazení (obr. 27) figurujú dve zvieratá, niekedy interpretované ako levy (takto napr. Kirk 1970: 127; Baudot 1982: 5; Collon 1982: 79), snažiac sa dostať k druhému orlovi sediacemu na strome s koristou v pazúroch. Ich identifikácia s levmi je značne diskutabilná (porov. Steinkeller 1992: 250). Geoffrey S. Kirk (1970: 127–129) ponúkol k tomuto vyobrazeniu naozaj svojskú interpretáciu.

byť pred stádom a druhý za ním, čo urkešská scéna rešpektuje v podobe druhého variantu. (4) Posledným parciálnym motívom je časť vtáčieho krídla, nachádzajúca sa pod torzom letiaceho vtáka. Ako už bolo zmienené vyššie, predstavuje s určitou istotou krídlo úplne iného, ako letiaceho operenca, a ich vzájomný vzťah je neistý (Kelly-Buccellati 2006: 404). Minimálne v jednom prípade sú na akkadskej pečati (obr. 27) zaznamenané dve vtáčie figúry.

Všetky tieto spoločné znaky vykazujú, s väčšími alebo menšími variáciami, mieru homogenosti natoľko, že odlaček z Urkeša je prípustné zaradiť do skupiny pečatných motívov „etanovho“ typu. Ďalším krokom je zistiť, aký je jeho význam a vzťah k akkadskej skladbe.

Steinkeller (1992: 252–255) správne upozornil na obsahový rozdiel medzi akkadskými pečaťami a literárnou skladbou a predpokladá, že pečate odkazujú na odlišný príbeh, čo dokladá niekoľkými argumentmi a vlastnou rekonštrukciou deja.¹¹⁰ Podľa jeho verzie sa Etana vracal večer do ovčína aj so svojím stádom, ktoré bolo napadnuté orlom alebo orlami. Pokúsil sa stádo ochrániť, schytil orla a ten s ním vzlietol vysoko na nebesia. Celý priebeh mal byť sledovaný Etanovými spoločníkmi. Je možné, dodáva Steinkeller, že táto udalosť sa zachovala v neskoršej legende, ktorá mohla byť iba časť pôvodného príbehu a epizóda s Etanovou manželkou, orlom a hadom tak mohla byť redakčne zakomponovaná do príbehu neskôr. Zostáva dodať, že táto rekonštrukcia nemá súvis s legendou v písomnej forme a je založená na priamom interpretovaní akkadskej glyptiky.

Nadali a Verderame (2008: 311 vrátane pozn. 11–12 s bibliografickými odkazmi) sa zmienili, že tvorcovia pečatí, sa vzhľadom na príbeh o Etanovi, nesústredili len na „vyvrcholenie“ scény, ktorá je konečnou časťou textu a príbehu reprodukovaná v jedinom obraze, ale na niekoľko epizód v rámci celej udalosti“. Do popredia sa dostávajú dva aspekty Etanovho života – každodenné pastierske činnosti a udalosť v podobe jeho letu, čo autori nazývajú „synoptická“ alebo „simultánna narácia“ (Nadali a Verderame 2008: 311 vrátane pozn. 13–16 s bibliografickými odkazmi).

Podľa Bernbecka (Hruška 2002: 94) chceli semitskí nomádi prostredníctvom pečatí legitimizovať vládu Etanu jeho vymanením z pastierskeho prostredia, inonizáciou a návratom na zem. Blahoslav Hruška (2002: 94) ale uviedol, že v takom prípade by boli let na orlovi a pátranie po „rastline zrodzenia“ bezvýznamné a práve návrat Etanu na zem by zohrával primárnu úlohu.

Steinkellerova rekonštrukcia deja je zaujímavá, ale nemá dostatočnú podporu. Interpretácia Bernbecka zapadá do konceptu panovníka, no Hruškove výhrady sú opodstatnené. Tvrdenie Nadaliho a Verderameho ozrejmuje let ako aj pastierske prostredie.

110 Aj Marie-Paule Baudotová (1982: 5) spája jednu z pečatí (obr. 27) s neznámou epizódou o Etanovi; pozri tiež vyššie, pozn. 109.

Vzťah etanovských scén s textom sa zdá byť namieste. Domnievam sa, že glyptika môže znázorňovať Etanov let, avšak so zásadnými ikonografickými modifikáciami. Tie priamo nemusia s dejom skladby súvisieť, ako je v súčasnosti z textu známe, a zohrávajú doplnujúcu úlohu pastierskeho koloritu, do ktorého je kľúčový moment vzletu vsadený (porov. Baudot 1982: 7–8; Steinkeller 1992: 253). Pastierske scény mohli byť spočiatku súčasťou orálnej tradície, do textu už neboli zahrnuté, ale glyptika ich zachovala. Prípadne boli scény pôvodne súčasťou tzv. protoetanu, možno aj písomne zaznamenaného ale pre nás neznámeho, z ktorého potom akkadská skladba čerpala. Najstaršia verzia „legendy o Etanovi“ pochádza až z 18. stor. pred n. l., čiže je mladšia ako pečate. Nevylučujem tiež, že pastiersky kolorit je vizuálnym prejavom úzko súvisiacim s postavou Etanu a jeho funkciou. V „Sumerском kráľovskom zozname“ je opísaný ako „pastier, ten, ktorý na nebesia vystúpil“. Aspekt pastierstva zmieňuje aj samotná skladba, opäť v súvislosti s Etanom a jeho funkciou panovníka (pozri Prosecký 2010: 348, r. 6–15; 354, I 6–8, 20–29). Identifikácia vládca s pastierom alebo pastierstvom mala na starovekom Prednom východe metaforický význam. Tak ako sa pastier stará o stádo, má aj vládca dohliadať na svoj ľud. Pečatné motívy by tak neboli vzdialené literárnemu textu.

Odhliadnuc od neistého významu pečatného odtlačku z Urkeša, má celý výjav zásadnú výpovednú hodnotu pre toto mesto. Predstavuje jeden z mnohých náleзов vykazujúcich akkadské vplyvy na úrovni glyptiky. V tomto prípade zahŕňajú obsahový i štylistický aspekt zároveň. Ak bola glyptika dielom miestneho tvorcu, i keď neexistuje dôkaz o takomto pôvode, dôveryhodne reprodukovala akkadskú predlohu. Klient ako aj tvorca mohli poznať obsah scény, či už by išlo o časť skladby o Etanovi ako je známa z textov, časť orálnej tradície alebo príbeh o protoetanovi. Druhou možnosťou je, že výber scény bol podmienený unikátnosťou, ktorú predstavuje kuriózný let človeka na vtákovi a zadávateľ ani nemusel poznať súvisiaci príbeh, len glyptiku (porov. Steinkeller 1992: 253). Treťou alternatívou je, že pečať bola vyprodukovaná v južnom, akkadskom prostredí, no i napriek tomu je možné, že s legendou v Urkeši boli oboznámení (porov. Kelly-Buccellati 2006: 404). Príbeh o Etanovi sa mohol etablovať napr. prostredníctvom písárskej tradície pochádzajúcej z južnej Mezopotámie.

8.5 Dvojtvárný boh

Najkľúčovejšou postavou na predmetnom pečatnom odtlačku (A1.483; obr. 29) je božstvo s dvoma identickými tvármi znázornené v pravej časti. Jeho božská podstata je zreteľne reprezentovaná rohatou pokrývkou hlavy. Z celej jeho figúry sa zachovala iba hlava a časť trupu a rúk. Naľavo od neho je vyobrazené druhé božstvo s rohatou pokrývkou, otočené smerom k dvojtvárnemu bohovi. Ľavú ruku má mierne zodvihnutú a drží v nej žezlo, kým pravá ruka je ohnutá v pravom uhle.

Oblečené je do suknice, bežne doloženej na glyptike (pozri napr. obr. 30) z tohto obdobia. Zdá sa, že úplne vpravo je zobrazená tretia postava, ale na tomto mieste je odtlačok veľmi poškodený.

Bucellati a Kellyová-Bucellatiová (1995–1996: 26) interpretovali boha s dvoma tvármi ako vezíra významného mezopotámskeho boha Eu, i keď bez bližšieho odôvodnenia. Ich interpretácia sa javí ako pravdepodobná, čo dokladám nasledujúcimi argumentmi: (1) V Urkeši sú akkadské vplyvy v oblasti glyptiky výrazné. (2) Tento boh je zobrazovaný na glyptike nielen z Mezopotámie, ale aj zo Sýrie či maloázijského regiónu (druhá polovica 3. tisícročia až prvá polovica 2. tisícročia pred n. l.) (Prosecký 1999b: 151; Hruška 2003: 104–105; pozri tiež Boehmer 1976–1980: 180). Rozšírenie tohto motívu mimo juhomezopotámsky areál tak podporuje jeho prezenciu aj v Urkeši. (3) Nie je mi známe, že by bolo zo starovekého Predného východu menovite doložené iné božstvo dvojtvárneho typu.¹¹¹

Jeho sumerské meno Isimu(d) je bez známej etymológie, zatiaľ čo akkadské Us(u)mú znamená „(muž) dvoch tvárí“ (Hruška 2003: 104).¹¹² Zo staroakkadského obdobia pochádza niekoľko pečatí (obr. 30) s Isimudom/Usmúom zaznamenaným spolu s Eom (pozri Collon 1982: 92, 95, 97–98, pl. XXVIII–XXIX, č. 190, 198, 201, 203–204). Niektoré z nich môžu reprezentovať mytologickú tematiku. Isimud figuruje aj v dvoch sumerských mytologických skladbách konvenčne nazývaných „Inanna a Enki“ (pozri Black et al. 1998–2006c) a „Enki a Ninchursag“ (pozri Black et al. 1998–2006a), kde vystupuje ako Enkiho verný služobník. Avšak ani jeden z mýtov nie je možné porovnať s urkešským motívom z dôvodu fragmentárnosti odtlačku.

Doklad Isimuda/Usmúia z urkešského pečatného odtlačku je ďalší z akkadských glyptických vplyvov, vrátane tematicko-štylistickej stránky. Nie je jednoduché určiť, nakoľko bol tento boh v churritskom meste známy. Ak bola pečať vyprodukovaná v Urkeši, čo nie je isté, nedá sa vylúčiť, že jej obsah mohol byť klientovi aj tvorcovi zrozumiteľný spolu s identitou Isimuda/Usmúia. To isté platí aj v prípade, ak by pečať mala pôvod v akkadskom prostredí. Kľúčovú úlohu mohla opäť zohrať juhomezopotámska písárska tradícia. Iným otáznikom, ťažšie zodpovedateľným, zostáva, či tu kolovali aj mytologické skladby, ktorých bol Isimud/Usmú súčasťou. V súčasnosti nie sú o tom doklady, no nie je absolútne dôvod niečo také vylúčiť; napr. fragment s dvojtvárnym bohom môže zaznamenávať bližšie nekonkretizovanú mytologickú scénu bez ďalších nám známych faktov.

¹¹¹ Možnou výnimkou sú dve mezopotámske bronzové sochy, i keď ide o štvortvárne božstvá, zo starobabylonského obdobia (pozri <<http://oi.uchicago.edu/museum/highlights/meso.html>>). Ďalšiu výnimku tvorí pasáž z babylonského mýtu *Enūma eliš*, kde je Marduk predstavený ako boh so štyrmi očami a ušami (I 95, 97–98). Kontextovo však opis korešponduje s jeho velebením a fyzickou dokonalosťou – de facto je niečo viac. Marduk nebol v žiadnom prípade typickým bohom takpovediac abnormálneho charakteru, tak ako Isimud, rímsky Janus či staroslovanský Triglav.

¹¹² K etymológii jeho akkadského mena pozri tiež Lambert 1976–1980: 179; Black a Green 1999: 95; Prosecký 1999b: 151.

Pôvod pečate „etanovho“ typu, ako aj dvojtvárneho boha, je neznámy. Kontinuita ikonografických a štylistických prvkov nepopísaných pečatí s popísanými, poukazujúcimi na urkešský pôvod (pozri vyššie), nie je dostatočný dôkaz. Buccellati a Kellyová-Buccellati predpokladajú, že pečate nájdené v Tell Mózáne vykazujúce blízke analógie s akkadskou glyptikou, boli vyprodukované v churritskom meste (pozri vyššie), no argumenty v prospech tohto tvrdenia sú len nepriame a menej presvedčivé. Je možné, že tieto pečate sa dostali do Urkeša napr. ako dar alebo spolu s vlastníkom. Ešte pravdepodobnejšou možnosťou je, že do Urkeša boli privezené iba odtlačky týchto pečatí, bez nich samotných, ako súčasť zapečateného nákladu (z juhomezopotámskeho prostredia). Dokonca aj v prípade, že pečate migrovali na sever z akkadského prostredia je možné, že ich obsah bol v churritskom centre známy vďaka už zmieňovaným kultúrnym vplyvom, ktoré sa z tohto regiónu šírili. Pisárska tradícia bola vhodným médiom pre transport významov asociovaných s konkrétnymi vizuálnymi reprezentáciami, čo čisto formálnu imitáciu robí menej pravdepodobnou.

8.6 Postava na vrchoch

Posledný tu prezentovaný pečaťný odtlačok (obr. 31) z Urkeša vyobrazuje enigmatickú postavu na horských kopcoch. Ako i v predošlých prípadoch, odtlačok je fragmentárny. Z tematického hľadiska nevykazuje akkadské vplyvy a rovnako tomu je aj z hľadiska štylistického prevedenia. Z interpretačnej perspektívy je veľmi problematický a nie je ho možné presvedčivo zakotviť do konkrétneho mytologického prostredia.

V dolnej časti je vyobrazené kopcovité horské pásmo s obkročmo stojacou postavou v sukni. Figúra zaujíma s oboma rukami postoj nápadne pripomínajúci boxerskú pozíciu. Hádám ide o božstvo, čo naznačuje objekt vychádzajúci z hlavy, pripomínajúci roh. Interpretácia je v tomto smere neistá, lebo motív dostatočne hodnoverne nezachytáva na všetkých úrovniach špecifické črty, ako anatómiu, fyziognómiu a celkové prostredie. Napravo je situované zviera stojace na vrchole pásma. Jeho presná identifikácia je tiež neistá. Zviera pravdepodobne predstavuje akýsi druh divokého horského kopytníka, napr. kamzíka, gazelu či kozu, čomu napovedá ľavé zadné kopyto a chvost.¹¹³ Súčasťou motívu bola azda aj ďalšia neznáma figúra alebo nejaký objekt naľavo od postavy, ale zachovalo sa len torzo. Vyzerá to, akoby prvá postava zvädzala boj s inou neznámou postavou či objektom, no fragmentárnosť odtlačku nedovoľuje interpretačnú definitívu.

113 Niekoľko terakotových figurín divokejkozy (*Capra aegagrus*), ktorej druh je v súčasnosti stále rozšírený na území juhovýchodného Turecka, bolo v Tell Mózáne objavených (pozri Hauser 2007).

Buccellati a Kellyová-Buccellatiová (Buccellati a Kelly-Buccellati 1997b: 93; Buccellati 1999: 247, 250; 2009: 28) identifikovali prvú postavu s churritským bohom Kumarbim. Východiskom pre ich hypotézu je mytologická pasáž z churritskej skladby „Spev o Striebre“, kde Striebro vystupuje ako chlapec nepoznajúci svojho otca, čo mu ostatné deti vytkli (pozri vyššie). S plačom sa odobral domov za svojou matkou, ktorá mu situáciu vysvetlila:

„O meste(?), [na ktoré sa pýtaš], ti poviem. [Tvoj otec(?)] je Kumarbi, otec mesta Urkeš. ... a sídli v Urkeši. [...] súdne procesy všetkých krajín [uspokojivo] vyrieši(?). Tvoj brat je Tešup. Je vládcom na nebesiach. A je vládcom v krajine. Tvoja sestra je Šauška a je kráľovnou v Ninive. [Ne]musíš sa báť žiadneho [inéboha]; len jedného božstva [sa musíš báť. On (t. j. Kumarbi) rozvíri(?)] nepriateľskú krajinu/nepriateľské krajiny a divoké zvieratá. Od vrcholu na spodok... Od spodku na vrchol... [Striebro] počúval matkine slová. Vydal sa do Urkeša. Dorazil do Urkeša, ale nenašiel [Kumarbiho] v jeho dome. On (Kumarbi) odišiel na potulky krajinou/krajinami. Potuluje sa niekde hore(?) v horách.

(Hoffner 1998a: 49, §4.1)

Striebro teda nenašiel svojho vlastného otca doma, pretože v tom čase sa nachádzal na obchôdzke v horách. Práve táto zmienka priviedla obidvoch bádateľov k záveru, že na fragmentárnom odtlačku je zobrazený samotný Kumarbi chodiaci po horách. Ich výklad je ďalej umocnený faktom, že Kumarbi v Urkeši sídlil, mal tu svoju rezidenciu (pozri vyššie), čo jednoznačne dokladá aj zmienený mytologický úryvok. Uvedené argumenty nie sú úplne postačujúce, a preto dopĺňam aj ďalšiu interpretačnú rovinu, za účelom prehĺbiť túto hypotézu. Citovaná časť, kde strach naháňajúci Kumarbi nie je práve naklonený „nepriateľskej krajine/nepriateľským krajinám“ a „divokým zvieratám“, vcelku zapadá do koloritu urkešského odtlačku. Horské regióny, obzvlášť tie neprebádané, boli na starovekom Prednom východe odjakživa predmetom rôznych špekulácií. Ako príklad slúžia mezopotámske predstavy, podľa ktorých v nich mohli panovať sily chaosu, prebývali tam rôzne démonické bytosti či divoké horské kmene neustále ohrozujúce mestskú civilizáciu (pozri Michalowski 2010), a tým pádom „božský poriadok“ (GIŠ.ĤUR/*ušurtu*) a „kultový poriadok“ (GARZA/*paršu*).¹¹⁴ Pohorie na odtlačku by mohlo predstavo-

114 Za všetky príklady je možné uviesť sumersko-akkadský mýtus „Ninurta, Asag a kamene“, ktorý opisuje súboj Ninurtu s démonom Asagom a kamennými bytosťami. Jiří Prosecký (2010: 165) charakterizuje Asaga nasledovne: „... ide o zosobnenie všetkého zla a nebezpečenstva predstavovaného útokmi rôzneho nepriateľského a ‚barbarského‘ obyvateľstva zo severovýchodných a východných horských oblastí... o akúsi personifikáciu chaosu ohrozujúceho už raz ustanovený božský poriadok.“ Asag dokonca oplodnil Horu a dostalo sa mu potomkov v podobe rôznych druhov ničiacich kameňov, ktorí si Asaga zvolili za vládcu. Prosecký (2010: 165) dodáva: „V podobe týchto kameňov alebo azda personifikovaných kamenných bytostí sa však skôr skrývajú tvrdí a útoční obyvatelia z hôr, ktorých podoba získavala v podaní autorov mezopotámskych literárnych textov nefudské a démonické rysy.“ Druhý príklad sa

vať takúto „nepriateľskú krajinu/nepriateľské krajiny“, v ktorej je navyše postava znázornená v *bojovej póze*. Ak bola naozaj pečať vyprodukovaná priamo v Urkeši, čo je prípustné, do úvahy by ako jedna z pravdepodobných možností pripadal hornatý región Tur Abdin v juhovýchodnom Turecku, jasne viditeľný z churritského mesta na severnom horizonte. V horských oblastiach vrátane Tur Abdinu sú divoko žijúce kopytníky doložené, čo mohlo byť opäť pokojne zaznamenané na odtlačku v podobe znázorneného zvieratá. Spojenie „divokých zvierat“ a „nepriateľskej krajiny/nepriateľských krajín“ je oprávnené a súvisí spolu.

Buccellati (1999: 247) sa na margo záhadnej postavy v póze obkročmo vyjadril, že „žiadny takýto *topos* sa nezdá byť známy z akkadskej glyptiky“. Do úvahy však predsa len pripadá staroakkadská glyptika s loveckými scénami, doložená z mezopotámskeho prostredia (pozri Kantor 1966: pl. XVI, obr. 7–9). Vyobrazuje krajinu s horskými kopcami, flóru a divokú faunu v podobe horských levov a kopytníkov, kde významnú úlohu zohrávajú aj lovci (Kantor 1966: 148–149; Winter 2010: 111–112 vrátane pozn. 9). Je namieste otázka, či urkešský odtlačok predstavuje podobnú loveckú scénu. Keďže vyobrazená postava je asi boh, nejde o takúto paralelu¹¹⁵ a akkadske vplyvy sú potom výlučne štylistické, nie tematické, prípadne nie sú prítomné vôbec.

Pomôcť objasniť význam odtlačku by mohlo aj chetitské reliéfne umenie skalnej svätyne Yazılıkaya (pozri napr. Alexander 1986; Bryce 2002: 195–199). Situovaná bola približne 2 kilometre severovýchodne od metropoly Chattušaš a ešte aj v dnešnej dobe je relatívne skvelo zachovaná. Rozdelená je na dve, veľkosťou nerovnomerné komory (označené ako „A“ a „B“), obsahujúce reliéfy viacerých bohov a bohýň vo vápenci, spolu s dvoma reliéfmi chetitského panovníka Tutchalija IV. Panuje všeobecný konsenzus, že tieto božstvá sú churritské (pozri napr. Gurney 1975: 134, 141, 144; Hoffner 1998b: 184; Collins 2007: 139). Zo všetkých vyobrazení sa núkajú štyri zachytávajúce figúry stojace na kopcoch. Na území väčšej komory (A) je znázornená procesia 64 božstiev. Bohovia sú vyobrazení na ľavej strane a bohyně na pravej. Zástup bohov je vedený Tešupom, churritským bohom búrky, stojacim na postavách predstavujúcich deifikované hory (pozri Gurney 1975: 141, 143, obr. 8, č. 42). Za ním nasleduje Boh počasia krajiny Chatti (pozri Gurney 1975: 143, obr. 8, č. 41) a do tretice boh s obilným klasom (pozri Gurney

týka sumerskej skladby „Prekliatie Akkadu“ (pozri Black et al. 1998–2006e; 2004: 116–125), kde boh Enlil zosiela na Akkad rôzne pohromy ako trest. Nepriaznivá situácia je opísaná nasledovne: „Enlil, nespútaná(?) búrka, ktorá si podrobuje celú krajinu, zdvíhajúca sa potopa, ktorá nemôže byť konfrontovaná, zvažoval, čo by malo byť zničené ako odplata za rozvrátenie jeho milovaného Ekuru. Pozdvihol svoj uprený pohľad smerom k horám Gubin a donútil všetkých obyvateľov širokých horských pásiem zostúpiť(?). Enlil vyvedol z hôr tých, ktorí nepripomínajú iných ľudí, ktorí nie sú považovaní za časť krajiny, Gutejci, nespútaní ľudia s ľudskou inteligenciou, ale psími inštinkti a opíciimi črtami“ (Black et al. 2004: 121–122, r. 149–156).

115 Nie sú mi známe žiadne lovecké scény na staroakkadskej glyptike, kde by bohovia zohrávali (významnú) úlohu.

1975: 143, obr. 8, č. 40), identifikovaný ako Kumarbi (Hoffner 1998b: 184; Collins 2007: 140). Ako piedestál pre ich končatiny im taktiež slúžia zdvojené kopce. Štvrté vyobrazenie, mimo procesie, dopĺňa vládca Tutchalijaš IV. (pozri Gurney 1975: 143, obr. 8, č. 64). Jeden z jeho dvoch reliéfov je situovaný na území väčšej komory v nadživotnej veľkosti 3 metrov. Aj jeho nohy sú umiestnené na dvoch kopcoch. Zdá sa, že znázornenie panovníka, ako stojí na kopcoch, značí jeho deifikáciu (Gurney 1975: 144).

Krátky exkurz do vybraných reliéfnych scenérií svätyně Yazılıkaya naznačuje, že urkešský odtlačok s predpokladanou postavou božstva na vrchoch nemusí byť ničím exkluzívnym, ale naopak, má svoje paralely. Tieto paralely asi nie sú navzájom prepojené genealogicky. Medzi chetitskými reliéfmi na jednej strane a urkešským odtlačkom na strane druhej je možné pozorovať zásadné rozdiely. Reliéfy zreteľne reprezentujú kultové scény s rozdielnymi charakteristikami zúčastnených božstiev, vrátane ich atribútov. Rozdiely sú v tomto prípade dôležitejšie ako podobnosti. Vzájomná komparácia je užitočná, pretože naznačuje, že na rozdiel od reliéfov s kultovým kontextom, urkešský odtlačok skôr reprezentuje božstvo v spojení s konkrétnejším priestorom – ako postavy pohybujúcej sa v horskom prostredí osídlenom divokou zverou. Spojenie s mytologickou pasážou, v ktorej sa Kumarbi potuluje v horách, by tak bolo zmysluplné, avšak v súčasnosti ide len o východisko z núdze.

Ak odtlačok naozaj predstavuje Kumarbiho v horách, tak ako ho opisuje mýtus „Spev o Striebre“, ponúkam nasledujúce závery: (1) Pečať mohla byť vyrobená v urkešskom prostredí, keďže má s akkadskou glyptikou spoločných iba málo prvkov. (2) Minimálne jedna z častí tohto mýtu by tak siahala až do obdobia Urkeša, teda do druhej polovice 3. tisícročia pred n. l. (3) Motív by dokonca predstavoval najstarší známy ikonografický doklad mytológie Churritov.