

Jaroslav Malina  
editor

# Panoráma biologické a sociokulturní antropologie

Modulové učební texty pro studenty antropologie a „příbuzných“ oborů



Jiří Svoboda

## Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění

6

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA  
EDICE SCIENTIA

V našem pojetí je antropologie vědecká disciplína, která studuje lidský rod (*Homo*) a jeho dosud známé druhy: *Homo habilis*, *Homo erectus*, *Homo sapiens*. Zaměřuje se na člověka jako jednotlivce, všímá si jeho četných seskupení (etnické skupiny, populace) a zahrnuje do svých výzkumů též celé lidstvo. Na rozdíl od kontinentální Evropy, která antropologii mnohdy pokládá jen za přírodní vědu (morfologie člověka a porovnávací anatomie a fyziologie člověka a lidských skupin), považujeme ji na Katedře antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně, podobně jako antropologové v anglosaském prostředí, za vědu celostní, sociokulturní i biologickou, integrující poznatky přírodních a společenských věd. Pomocí syntézy obou pohledů se pokoušíme vysvětlit celistvost lidských bytostí a lidskou zkušenost z hlediska biologického a sociokulturního ve všech časových údobích a na všech místech, kde se děl vývoj našich předků. Ačkoli antropologie objasňuje evoluci našeho druhu *Homo sapiens*, přesahuje svým rozsahem tento cíl. Zkoumá hluboce naše předky (rané hominidy) a nejbližší příbuzné lidoopy, zkoumá prostředí, v kterém se náš vývoj odvíjel, a zároveň se všeobjímajícím studiem našeho chování pokouší odhadnout naše budoucí konání v ekosystému Země.

Současný stav poznání představíme postupně v „modulových“ učebních textech nazvaných *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*, které nakonec zahrnou látku bakalářského a magisterského studia. Osnova každého z modulů je obdobná: vlastní učební text, doporučená studijní literatura, výkladové rejstříky důležitějších jmen a pojmů, medailon autora, zaostření problému (studie o aktuálních teoretických, metodologických či empirických inovacích v dané tematice), rozvolnění problému (uvedení tematiky do širšího filozofického nebo kulturního rámce).

Nevelký rozsah jednotlivých modulů, jakýchsi stavebních prvků v podobě ucelených témat kurzů a přednášek, umožní snadno publikovat revidovaná a doplněná vydání těch modulů, kde bude třeba reagovat na nové objevy a trendy oboru. Vznikají tak skripta nikoli „zkamenělá“ v jednom okamžiku, ale neustále „živě pulzující“, skripta pružně reagující na revalorizaci univerzitních učebních plánů, uspokojující aktuální potřeby společnosti a studentů a vycházející vstříc zavádění obecně platného kreditového systému (na základě tzv. European Credit Transfer System – ECTS), který umožní účinnější spolupráci mezi jednotlivými katedrami, ústavy a fakultami, zlepší orientaci studentů a zvýší průhlednost na úrovni národní i mezinárodní.

Texty jsou kolektivním, editorem metamorfovaným dílem autorů z Masarykovy univerzity a z dalších českých a zahraničních institucí. V uváděné podobě představují pouhý „zkušební preprint“, který bude po zkušenostech z výuky a recenzním řízení výrazně přepracováván a doplňován. Již v této chvíli však editor vyjadřuje poděkování všem spolupracovníkům za jejich neobyčejnou vstřícnost a velkorysou snahu představit nejnovější výsledky, z nichž mnohé pocházejí z jejich vlastních, často ještě nepublikovaných výzkumů.

NADACE  
UNIVERSITAS  
MASARYKIANA



EDICE  
SCIENTIA



Vladimír Drápal, *Venuše I*, 1984, tónované lipové dřevo, výška 98 cm. Foto: Josef Tichý.

Inspirace: Takzvané „venuše“ z období mladšího paleolitu před 32 000 až 11 000 lety. Mladopaleoliční sochaři a malíři byli první, kdo prostřednictvím soch, plastik, reliéfů a obrazů „vyprávějí“ o lásce, sexualitě, erotice lidského rodu, nikoli ovšem způsobem *an sich*, ale v souvislosti s rituály, jimiž u mocných sil přírody „žádali“ o plodnost, zrození, žití, přežití a znovuzrození.

Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

Jaroslav Malina  
editor

# **Panoráma biologické a sociokulturní antropologie**

Modulové učební texty pro studenty antropologie a „příbuzných“ oborů

## **6**

Jiří Svoboda

### **Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění**

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA, BRNO  
MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ  
NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ NAUMA, BRNO  
2002

O vydání této publikace se zasloužil laskavou podporou:

Fond rozvoje vysokých škol (čj. 806/2002)

Agentura Rady vysokých škol, José Martího 31, 162 52 Praha 6-Vešelavín

*Text* © Jiří Svoboda, Jaroslav Malina, 2002

*Editor* © Jaroslav Malina, 2002

*Obálka, grafická a typografická úprava* © Josef Zeman, 2002

*Ilustrace* © Vladimír Drápal, Michal Novák, Libor Teplý, Josef Tichý, Archiv Jiřího Svobody, Archiv Nadace Universitas Masarykiana, 2002  
Vydaly Nadace Universitas Masarykiana v Brně, Masarykova univerzita v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, 2002

*Tisk a knihařské zpracování* Vydavatelství Masarykovy univerzity v Brně

*Pořadové číslo* 3536-17/99

*Ilustrace na přebalu:* 4. předběžná výstava soch a obrazů k projektu *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy* v brněnském International Business Centru v dubnu 1999; v popředí tři plastiky Vladimíra Drápala: *Venuše I*, 1984, tónované lipové dřevo, výška 98 cm, *Venuše II*, 1984, tónované lipové dřevo, výška 82 cm, *Venuše III*, 1989, tónované ořechové dřevo, výška 79 cm. Foto: Irena Armutidisová.

Tato publikace ani jakákoli její část nesmí být přetiskována, kopírována či jiným způsobem rozšiřována bez výslovného povolení vydavatele.

ISBN 80-210-2823-8 (Masarykova univerzita v Brně)

ISBN 80-86258-26-2 (NAUMA)

„V tom kruhu nebes, který spíná kolébku i hrob,  
nepozná nikdo začátek či konec dob  
a nepoví ti také žádný filozof,  
odkud jsme přišli a kam zajdem beze stop.“

Omar Chajjám (1048–1131), perský básník, matematik, astronom a filozof. Je autorem čtyřverší rubá'í, aforisticky zachycujících filozofické ideje, náboženské názory a životní pocity.

Citované čtyřverší stejně jako mnohá další z Chajjámových zamyšlení souvisí s tématy, jimiž se zabývá antropologie. V našem pojetí je antropologie vědecká disciplína, která studuje lidský rod (*Homo*) a jeho dosud známé druhy: *Homo habilis*, *Homo erectus*, *Homo sapiens*. Zaměřuje se na člověka jako jednotlivce, všimá si jeho četných seskupení (etnické skupiny, populace) a zahrnuje do svých výzkumů též celé lidstvo. Na rozdíl od kontinentální Evropy, která antropologii mnohdy pokládá jen za přírodní vědu (morfologie člověka a porovnávací anatomie a fyziologie člověka a lidských skupin), považujeme ji na Katedře antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně, podobně jako antropologové v anglosaském prostředí, za vědu celostní, sociokulturní i biologickou, integrující poznatky přírodních a společenských věd. Pomocí syntézy obou pohledů se pokoušíme vysvětlit celistvost lidských bytostí a lidskou zkušenost z hlediska biologického a sociokulturního ve všech časových údobích a na všech místech, kde se děl vývoj našich předků. Ačkoli antropologie objasňuje evoluci našeho druhu *Homo sapiens*, přesahuje svým rozsahem tento cíl. Zkoumá hluboce naše předky (rané hominidy) a nejbližší příbuzné lidoopy, zkoumá prostředí, v kterém se náš vývoj odvíjel, a zároveň se všeobj-

majícím studiem našeho chování pokouší odhadnout naše budoucí konání v ekosystému Země.

Na rozdíl od Omara Chajjáma se domníváme, že o rodu *Homo leccos* víme, a současný stav poznání představíme postupně v „modulových“ učebních textech nazvaných *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*, které nakonec zahrnou látku bakalářského a magisterského studia. Osnova každého z modulů je obdobná: vlastní učební text, doporučená studijní literatura, výkladové rejstříky důležitějších jmen a pojmů, medailon autora, zaostření problému (studie o aktuálních teoretických, metodologických či empirických inovacích v dané tematice), rozvolnění problému (uvedení tematiky do širšího filozofického nebo kulturního rámce).

Nevelký rozsah jednotlivých modulů, jakýchsi stavebních prvků v podobě ucelených témat kurzů a přednášek, umožní snadno publikovat revidovaná a doplněná vydání těch modulů, kde bude třeba reagovat na nové objevy a trendy oboru. Vznikají tak skripta nikoli „zkamenělá“ v jednom okamžiku, ale neustále „živě pulzující“, skripta pružně reagující na revalorizaci univerzitních učebních plánů, uspokojující aktuální potřeby společnosti a studentů a vycházející vstříc zavádění obecně platného kreditového systému

(na základě tzv. European Credit Transfer System – ECTS), který umožní účinnější spolupráci mezi jednotlivými katedrami, ústavami a fakultami, zlepšit orientaci studentů a zvýší průhlednost na úrovni národní i mezinárodní.

Texty jsou kolektivním, editorem metamorfovaným dílem autorů z Masarykovy univerzity a z dalších českých a zahraničních institucí. V uváděné podobě představují pouhý „zkušební preprint“, který bude po zkušenostech z výuky a recenzním řízení výrazně přepracováván a doplňován. Již v této chvíli však editor vyjadřuje poděkování všem spolupracovníkům za jejich neobyčejnou vstřícnost a velkorysou snahu představit nejnovější výsledky, z nichž mnohé pocházejí z jejich vlastních, často ještě nepublikovaných výzkumů.

Následující čtyřverší Omara Chajjáma, díky poučením z biologické a sociokulturní antropologie, přijímáme bez výhrad, jako dobrý návod k uchování demokratického uspořádání společnosti i života na naší planetě:

*„Když s jednou plackou chleba vyjdeš na dva dny  
a s jedním douškem z puklé nádoby,  
nač podřízen být lidem menším než ty sám  
nebo nač sloužit lidem stejným jako ty?“*

Snad trochu přispějí i tyto učební texty ...

Brno, duben 2002

*Jaroslav Malina*

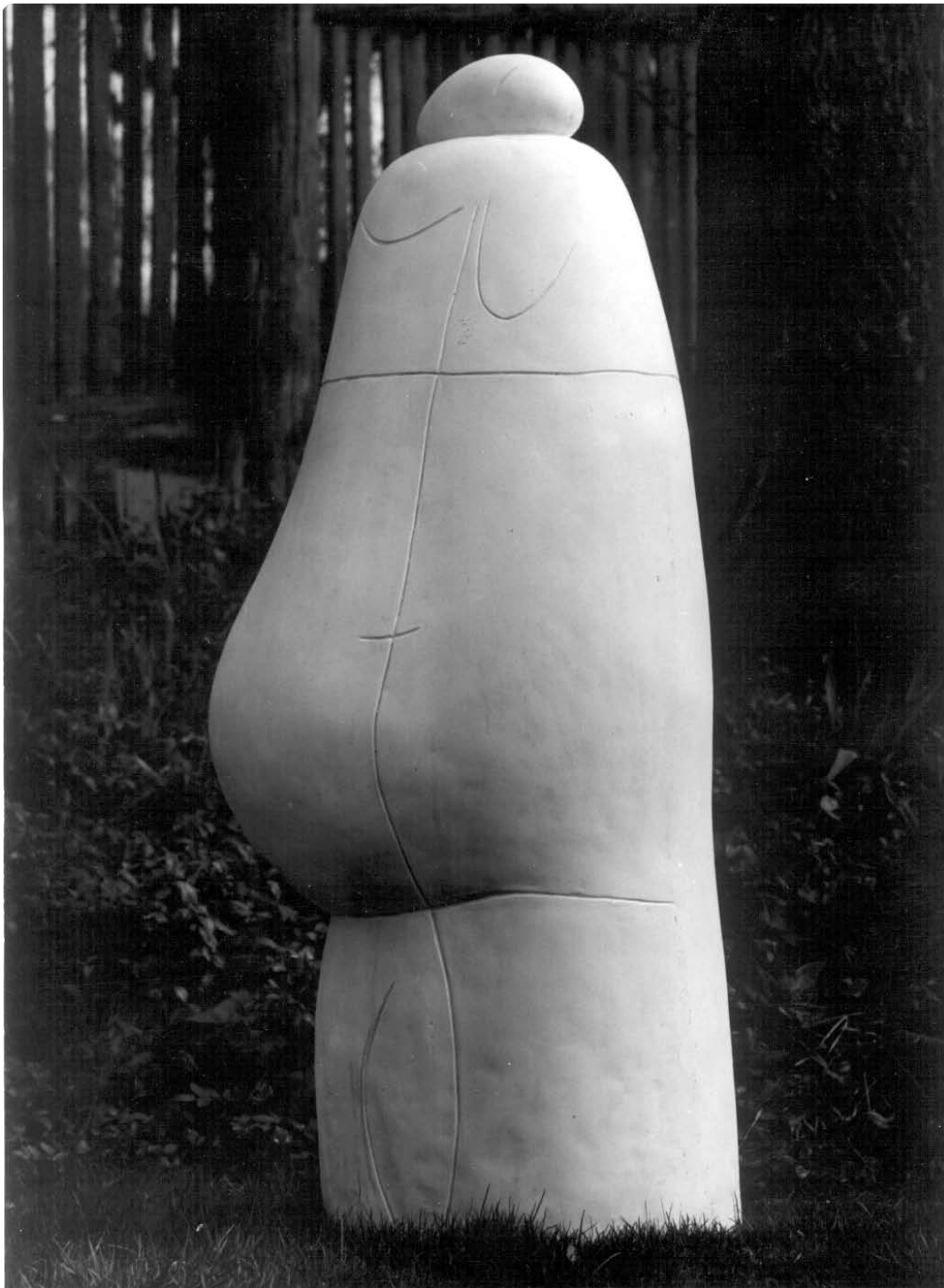


KATEDRA  
ANTROPOLOGIE



PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA  
MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ

Alois Mikulka, *Logo Katedry antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně*, 1999, kresba tuší na papíře, 16x9,7 cm.



Vladimír Drápal, *Venuše II*, 1984, tónované lipové dřevo, výška 82 cm. Foto: Michal Novák.

Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

# **Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění**

Jiří Svoboda

# Obsah

<b>1. Čas, prostor, příběh a identita</b>	<b>13</b>
1.1. Poznámky ke struktuře paleolitického myšlení	13
1.2. Aktualistický pohled	14
1.3. Archeologické analogie	14
1.4. Evolucionistické interpolace	15
1.5. Evoluční determinismus	16
1.6. Analýza antropologického a archeologického záznamu	16
1.7. „Lidská revoluce“ a vznik symbolů	16
1.8. Hloubka plánování a operační řetězce	17
1.9. Koncepce času	18
1.10. Koncepce prostoru	19
1.11. Jazyk	20
1.12. Umění	20
1.13. Metafory a zkratky	21
1.14. Příběhy, rituály	22
1.15. Zobrazení člověka	23
1.16. Sebeidentifikace	24
1.17. Koncepce života a smrti	25
1.18. Závěr	26
1.19. Literatura (citovaná, použitá, doporučená)	27

<b>2. Gravettské umění na Moravě:</b>	<b>31</b>
<b>Reflexe světa paleolitických lovců</b>	
2.1. Vývoj a současný stav vědeckého poznání	32
2.2. Umění gravettienu na Moravě	33
2.3. Pojem prostoru	34
2.4. Čas lovců	35
2.5. Antropomorfní zobrazení	36
2.6. Zoomorfní zobrazení	37
2.7. Dekorativní vzory	38
2.8. Závěr	39
2.9. Poznámky a literatura	39
<b>3. Magdalénské umění v českých zemích:</b>	<b>43</b>
<b>Variabilita stylu u paleolitických lovců</b>	
3.1. Struktura magdalénského osídlení v Evropě	45
3.2. Rituální chování	46
3.3. Realismus	47
3.4. Stylizace	49
3.5. Symboly a dekor	50
3.6. Zánik loveckého umění	50
3.7. Poznámky a literatura	51

<b>4. Aktuální trendy ve výzkumu paleolitického parietálního umění</b>	<b>53</b>
4.1. Legislativní postavení	54
4.2. Chauvet: Chronologie versus kvalita	54
4.3. Foz Coa: Parietální umění v otevřeném terénu	56
4.4. Analýza umění versus jeho kontext	57
4.5. K lokalizaci jeskynního umění	57
4.6. K otázkám inspirace a volby tématu	58
4.7. K technickým otázkám	59
4.8. K otázkám rituálního chování	59
4.9. Problematika parietálního umění střední Evropy	60
4.10. Závěr	61
4.11. Poznámka	62
4.12. Literatura (citovaná, použitá, doporučená)	62
<b>5. Výkladový rejstřík důležitějších jmen, pojmu a lokalit s paleolitickým uměním</b>	<b>65</b>
<b>6. O autorovi</b>	<b>74</b>
<b>7. O autorovi výtvarných děl</b>	<b>75</b>
<b>8. Rozvolnění problému</b>	<b>79</b>
<b>Gaius Plinius Secundus: <i>Naturalis historia</i></b>	

# 1. Čas, prostor, příběh a identita

## 1.1. Poznámky ke struktuře paleolitického myšlení

Geneze lidského myšlení je otázka přesahující rozměry archeologie jako disciplíny, její metodickou výbavu i výpovědní schopnosti fragmentárního archeologického záznamu. Spíše zapadá do kompetence psychologické antropologie (přehledně například Budil 1995, Murphy 1998). Nicméně pokusy zmocnit se tohoto provokativního problému na základě archeologických dat prolínají více než stopadesátiletou historií interakcí mezi archeology, etology a psychology (srov. Valoch 1982). Tato historie se neodvíjela plynule. Po počátečních dedukcích vycházejících z evolucionismu, z náhodných analogií a jednoduchých interpretací paleolitického umění nastoupila éra pozitivisticky koncipované kritiky, která demonstrovala nepřímý charakter většiny dosavadních argumentů. Přestože v současnosti tuto vlnu skepticismu překonává nová, systémověji pojatá generace studií, tento okruh bádání je i nadále posuzován s určitými rozpaky.

Nedávno se tímto směrem orientovalo několik aktuálních zahraničních studií (Mellars – Gibson 1996, Mithen 1996, Noble – Davidson 1996 aj.). Přitom velká lovecká sídliště gravettienů, která leží na území

naší republiky (Dolní Věstonice, Pavlov, Předmostí), nabízejí svou komplexností a různorodostí archeologického záznamu (sídelní a výrobní struktury, skládky mamutích kostí, rituální hroby, symbolismus ... – například Klíma 1983) optimální podmínky k analýzám, interpretacím a dedukcím, a to přinejmenším v rámci jedné časové epizody paleolitického vývoje. Celkový časoprostorový rozměr paleolitu a jeho geografická a klimatická variabilita je ovšem tak široká, že dílčí pozorování nemůžeme a ani nechceme zobecňovat.

Z metodického hlediska (srov. Svoboda 1999a) budeme konfrontovat tři základní přístupy: analogie, evolucionistické interpolace a dedukce vyvozené z antropologického a archeologického záznamu. Minulé postupy se obvykle omezovaly na některý z těchto okruhů, podle teoretického zázemí a vzdělání příslušného autora. Aktuálním problémem současnosti a budoucnosti bude snaha o systémové propojení a o hledání určité rovnováhy. Podle procesualistického pojetí může archeologický záznam obsahovat informace o minulých činnostech, jejich motivacích, plánovitosti a časových posloupnostech, zatímco analogie a interpolace poslouží k následnému testování takto vytvořených hypotéz. Přirozeně bude možný (ovšem problematičtější) rovněž opačný postup, tedy formulování hypotéz na základě analogií a interpolací a jejich následné potvrzení v archeologické databázi.

## 1.2. Aktualistický pohled

Jakmile přestala působit původní energie, která udržovala minulý kulturní systém, nastupují statické podmínky a formuje se archeologický záznam. Teorie se tedy zaměřuje na hledání vztahů mezi statickým a dynamickým, mezi zhmotněným a ideálním. Tento proces ovšem probíhá v současnosti a v kulturním prostředí nám vlastním. A protože naše kultura a filozofie sama prochází vývojem, je i tato „současnost“ veskrze nestálá.

Část dnešní společnosti jako by podvědomě hledala prostor, kam promítnout některé sociální a psychologické problémy, které jsou právě aktuální. Obvykle nám lichotí, že by měl pravěký člověk podléhat strachu a stresu, co všechno ještě nechápal a neuměl, a že se tak dalo v důsledku nižšího stupně jeho inteligence. Část badatelů naopak věří, že hledání vlastností co nejbližších a nejsrozumitelnějších nám samým co nejhluběji v paleolitu je projevem humanismu: přijímáme je tak do své vlastní rodiny. Třetí směr, spíše literární než vědecký a spíše etnologický než archeologický (M. Morganová, C. Castaneda aj.), lovecké společnosti nekriticky idealizuje a obestírá jejich myšlení mystickým nádechem.

## 1.3. Archeologické analogie

Analogie se pokouší na základě známého (současné pozorování) dospět k neznámému (minulá skutečnost). Výběr více či méně vhodných analogií nabízí etologie zvířat, etnologie současných lovců-sběračů, myšlení a chování dětí (tedy hledání analogií v ontogenezi) nebo chování samotných archeologů za uměle vytvořených podmínek (experimentální archeologie). Je zřejmé, že porovnáváme oblasti kvalitativně nesouměřitelné.

Současné experimenty ukazují, že analogie mezi chováním lidí a (například) šimpanzů jsou mnohem bližší, než se předpokládalo: veselí, stud, lži, fantazie, rituální chování ..., jako by šlo o pokračování společných vývojových trendů, započatých hluboko v geologické minulosti. Přesto je tu kvalitativní odlišnost, kterou tušíme někde v definování těchto pocitů, v jejich lokalizaci v čase a prostoru a v jejich symbolickém vyjádření (řeč, umění).

V protisměru se vůči etologii primátů nabízí celý proud analogií z prostředí současných lovců a sběračů. V oblasti psychiky je ovšem jejich aplikace problematická tím, že jednotlivá nebo náhodná pozorování mohou být zobecněna, zvláště pokud naplňují apriorní očekávání pozorovatele. Už před půldruhým stoletím vznikl dnes již klasický popis lovců Ohňové země z pera Charlese Darwina (1845, citováno podle vydání v roce 1959) a po dlouhou dobu pak utvářel vžitou „image pračlověka“.

Tito lidé, interpretovaní jako mezičlánek mezi člověkem a zvířetem, byli nedostatečně oblečení, rozčuchaní, s trhavými pohyby a pěnou u úst, podléhali vzrušení a strachu, a nadto byli (zřejmě neprávem) označeni za kanibaly. Pozdější etnologický výzkum ukázal, že šlo o společnost žijící v extrémních podmínkách, která již pociťovala úbytek potravních zdrojů. Rozhodně nebyla reprezentativní pro pochopení několik milionů let vývoje lovecko-sběračských společností na různých časových úrovních, v různých klimatických zónách a jednotlivých nikách.

Rozvoj koloniálních impérií a shromáždění centrálních etnologických sbírek rozšířily databázi analogií, a tedy i možnosti jejich výběru. Už na první pohled tyto sbírky demonstrují ohromnou variabilitu technologických úrovní a sociálních struktur, jimž je společný lovecko-sběračský způsob života. Do paleolitu byly introdukovány pojmy šamanismus, totemismus, tabu, ale i řada konkrétních rituálů (iniciace) a praktik (černá a lovecká magie).

Následující, deskriptivní a pozitivistické období v archeologii podrobilo kritice také tyto analogie a teprve v rámci současné etnoarcheologie (Gould 1980, Lee – DeVore 1976, Yellen 1977 aj.) se tento způsob argumentace vrací mezi seriózní postupy, ovšem v podmínkách systémového výběru. Od srovnávání společností v jejich celistvosti se přechází k dílčím aspektům sídelních strategií, struktur a technologií. Pokud jde o oblast myšlení, dotýkají se jí nové etnologické analogie spíše okrajově a nezřídka jsou ovlivněny výchozím přesvědčením jednotlivých autorů (pragmatismus a racionálnost: Binford 1978, symbolické myšlení: Hodder 1991). A pokud jde o umění, pak etnologické analogie tento pojem v podstatě neznají. Estetické, symbolické, posvátné či utilitární aspekty uměleckých předmětů se tu nerozlišují, ale splývají do jednotného proudu motivací. Už proto dnes pojem „umění“ nepoužívají ani někteří archeologové (Conkey – Soffer – Stratmann – Jablonski 1997).



Další, poněkud zvláštní typ analogie, představuje chování dětí. Pokud bychom chtěli klasifikovat naše metody důsledně, pak by tento postup svou orientací na analogie mezi ontogenezí a fylogenezí spadal spíše mezi evolucionistické interpolace. Metodicky jsou ovšem některé konkrétní aplikace evidentně pochybené. Do paleolitické společnosti, která je výsledkem dlouhodobých a úspěšných adaptací, přenášejí naivitu (analogie mezi dětskou kresbou a pravěkým uměním – přitom paleolitické umění je formálně i obsahově evidentně dokonalejší než neolitické), osobní nezkušenost a nešikovnost (nástrojové chování).

Zbývá poslední forma analogií: vztažená vůči nám samým. Do tohoto okruhu spadají naše zkušenosti běžné (jejich roli při interpretacích obvykle nevnímáme), zvláštní (například zkušenosti s drogami a jejich přenesení do minulosti: Lewis – Williams – Dawson 1988) i záměrně k minulosti zacílené (například aktuální experiment: Malina 1980). Experiment obvykle potvrdí a názorně demonstruje proveditelnost u celé plejády technologií. Hlavním problémem je sama podstata této analogie: experimentátor zůstává členem současného kulturního systému svou výchovou, prostředím i motivací.

#### 1.4. Evolucionistické interpolace

Jakkoli je tedy výběr analogií pestrý, pro dějiny pleistocénu nevytváří žádná z nich přímo. Pro archaické pleistocenní hominidy neznáme v současnosti žádnou žijící analogii a pro moderní pleistocenní populace jsou analogie s žijícími lovci pro velký časový a evoluční odstup diskutabilní. „Prázdný“ meziprostor, jehož počátek ve zvířecím světě a vyústění ve světě moderních lidí jsou známy, vyplňují evolucionistické interpolace. Lidská fantazie ovšem nevytváří obrazy nové, spíše jen novým způsobem spojuje částice světa již poznaného. Nemá proto tendenci produkovat kvalitativně nové formy života či kultury, ale spíše pracuje s kombinacemi prvků, které již jsou v paměti zafixovány (obr. 1). Kombinací prvků lidských a zvířecích vznikla kulturní ikona „pračlověka“, doplněná řadou dalších atributů (strach, stres, pohyb a pozice, osobní vzhled), „zfosilizovaná“ v našem vědomí a po desetiletí plní svou roli jako součást kultury a vzdělání.

Teoretické zázemí pro interpolace poskytuje moderní psychologie, etologie a lingvistika (srov. Corbey



Obr. 1. Lidská fantazie nevytváří kvality nové, ale spíše kombinuje prvky již v paměti fixované, v tomto případě lidské a zvířecí. Příslušník populace Cynocephali je tedy produktem analogické myšlenkové kombinace jako naše běžná představa „pračlověka“. Pramen: Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642.

– Roebroeks 1997, Mithen 1996, Wind 1991, Wynn 1985). Například T. Wynn (1985) aplikoval „piagetovský přístup“ na analýzu paleolitických technologií. S. Mithen (1996) přejímá z psychologie koncepci modularity vědomí a předpokládá, že během vývoje se moduly zdokonalují a že se mezi nimi vytváří také plynulejší systém interakcí. Jestliže u archaických hominidů očekává například vyvinutou „přírodovědnou“ i sociální inteligenci, pak u moderních hominidů by došlo k integraci jednotlivých kognitivních procesů a ke vzniku komplexní architektury myšlení.

Metoda interpolace není v zásadě nesprávná, kritice je však možno podrobit nejprve její lineárnost (tedy problém registrovat vývojové skoky a návraty) a poté tendence k zobecňování. Extrémní variabilita klimatických nik v pleistocénu a možnosti adaptačních odpovědí lidských komunit byly podstatně širší, než nám omezená lidská fantazie dovoluje odhadnout. Je tedy nutno průběžně konfrontovat teoretické interpolované představy s empirickými daty, a to zvlášť pro každou jednotlivou kulturu a společnost. V opačném případě vytvářejí apriorní představy „polozvířecí“ kognitivním procesům spíše bariéry a projevují

se obvykle jako neopodstatněná skepse („Kopčemův komplex“). Ta působila na počátku výzkumu (nedůvěra vůči objevům velkého nástěnného loveckého umění ve Španělsku a Francii), stejně jako v současnosti (první reakce na objev nejstarších otisků textilních struktur v Pavlově a v Dolních Věstonicích).

## 1.5. Evoluční determinismus

Určité závěry o minulém chování a myšlení poskytne rovněž celostní rekonstrukce lidské komunity v jejím prostředí. V tomto pohledu je podstatná obecná snaha každého organismu nejednat proti svým genetickým zájmům (Alexander 1989), avšak lidská adaptace se od počátku paleolitu odlišuje svou záměrností (například Gowlett 1995).

Kladem evolučně-deterministických interpretací je zejména skutečnost, že do svých úvah vkládají údaje klimatického záznamu. Myšlení je jistě součástí adaptačního systému a na vnější změny reaguje. Není třeba zdůrazňovat, že klimatické změny v průběhu pleistocénu byly ve svých důsledcích dramatické (srov. Ložek 1973, zde uvedena další literatura) a vyžadovaly reakce takového rozměru, jaký přesahuje historické zkušenosti současného lidstva. Oproti tradiční literatuře zdůrazňující „boj s přírodou“ a „vymaňování se“ však dnes hovoříme spíše o adaptacích a o úspěšnosti těchto adaptací.

## 1.6. Analýza antropologického a archeologického záznamu

Kritika shora uvedených postupů, formulovaná obvykle z pozic pozitivismu a empirismu, vyžaduje rekonstrukci myšlení minulých společností „čistě“ z empiricky získaných antropologických a archeologických dat. Fyzická antropologie konstatuje již u vývojově nejvyšších archaických hominidů (neandertálců) a poté u nejstarších moderních lidí zvětšení objemu mozku na současnou úroveň a vznik stavby, která splňuje podmínky pro strukturované myšlení (Tobias 1991). Rovněž morfologie postkraniálního skeletu dokládá u archaických hominidů připravenost k týmž funkcím jako u současné populace (Trinkaus 1992). Naznačuje však horší přizpůsobivost mluvidel k arti-

kulované řeči (Lieberman – Crelin 1971) a neříká nic o schopnostech analogie, předvídání, vhledu, imaginace a dalších kombinací mezi jednotlivými sférami lidského myšlení.

Archeologický záznam potenciálně může svědčit o původním záměru, s nímž byl vytvořen. Artefakty a jejich nálezový kontext ovšem představují jen nepatrný fragment zaniklé kultury, který více či méně odolal tafonomickým a postdepoziciálním procesům díky svým specifickým vlastnostem, surovině a podmínkám uložení. V průběhu terénního výzkumu jsou tyto artefakty a situace vyjímány ze svého původního kontextu a začleňovány do systému podstatně odlišného myšlení, který je vlastní naší současné společnosti.

Současné interpretace jsou tedy omezeny disproporcí mezi dochovanou a nedochovanou složkou kultury. Přestože u řady mladopaleolitických kultur, například v gravettienu Moravy či v magdalénieniu Francie a Španělska, dokládá dochovaná část artefaktů vyspělost přinejmenším v oblasti technologií zpracování odolných materiálů a uměleckého výrazu a stylu, při rekonstrukci ostatních, zmizelých sfér kultury jsme pod vlivem evolucionistických interpolací spíše skeptičtí („primitivní“ oděv, účes, úprava obydlí, úroveň myšlení). Podstata tohoto přístupu je tedy rozporná.

Z hlediska přístupu půjde na jedné straně o zvažování jednotlivostí v archeologickém záznamu přímo čitelných, na straně druhé o hledání systému, který (snad) za těmito jevy existoval.

## 1.7. „Lidská revoluce“ a vznik symbolů

Přechod od středního k mladému paleolitu dnes většina archeologů spojuje se stopami šíření moderní populace z Afriky a Předního východu do dalších kontinentů a do nových prostředí; část archeologů hledá naopak lokální vývojovou kontinuitu v jednotlivých regionech Evropy a Asie a poslední skupina oba modely kombinuje (srov. Mellars – Stringer 1989, Nitecki – Nitecki 1994). Mellars a Stringer hovoří v této souvislosti o „lidské revoluci“, tedy o zformování moderního člověka nejen po stránce anatomické, ale i behaviorální a potažmo psychologické. Nejen ve fyzické antropologii, ale také v archeologii se odlišují autoři, kteří vývoj hodnotí gradualisticky (Marshack 1988, 1992, Wynn 1985), od těch, kteří tu vyčleňují výrazné skoky

(Davidson – Noble 1989, Chase – Dibble 1987, 1992, Mithen 1996, Noble – Davidson 1996).

Navzdory původním očekáváním se opakovaně ukazuje, že anatomické rozdíly mezi archaickými a moderními populacemi se v čase a prostoru nekryjí s rozdíly v kultuře středního a mladého paleolitu. Po deseti tisíce let (100 000–40 000 let př. n. l.) žily moderní a archaické populace mimo Evropu prakticky stejným („středopaleolitickým“) způsobem života. Teprve v Evropě (po roce 40 000 př. n. l.) se tendence k změnám v technologiích a symbolickém myšlení projeví v kulturách mladého paleolitu, evidentně vytvořených moderními lidmi (aurignacien, gravettien), ale v náznacích také u posledních západoevropských neandertálců (chatelperronien). Zdá se tedy, jako by na počátku přechodného procesu probíhalo několik paralelních vývojových linií, které teprve v jeho průběhu krystalizovaly; některé se urychlovaly a jiné, neandertálské, definitivně zanikly. Zřejmě docházelo také k vzájemnému ovlivňování, respektive akulturaci (D’Errico – Zilhao – Julien – Baffier – Pelegrin 1998, Svoboda 2001).

V perspektivě archeologického záznamu se ovšem progresivní změny v technologiích jeví jako poměrně plynulé, zatímco nástup symbolického chování má podobu skoku, čímž se přirozeně otevírá prostor diskusím. Jádrem sporu jsou v tomto případě doklady, či spíše náznaky symbolismu již u archaických populací (používání minerálů jako barviv, rituální hroby, sběr fosilií, předměty tzv. „protoumění“, Gargett 1989, Goren-Inbar – Lewy – Kislev 1991, Marshack 1988, Wreschner 1980). Hlavní rozdíl oproti mladému paleolitu tkví v nedostatečném systémovém propojení jednotlivých atributů v archeologickém záznamu, takže nemohou doložit cílenost symbolického chování a vyjadřování.

Komplexní archeologický záznam mladopaleolitických lokalit ukazuje, že konečné změny realizoval moderní člověk (Davidson – Noble 1989, Chase – Dibble 1987, White 1989a), ale teprve poté, co osídlil zónu Eurasie. Symbolismus, archeologicky viditelný ve své hmotné podobě, se od počátku člení do několika formálních kategorií: reprezentativní umění, dekorativní předměty a ozdoby, které jsou propojeny v kontextu. Další, paralelní změny (technologie výroby kamenných a kostěných nástrojů, struktura sídlišť, strategie lovu), pokud bychom je posuzovali jednotlivě, už nebudou vůči střednímu paleolitu tak nápadné. Jejich archeologické projevy mohou být diskutabilní, chronologická vazba vůči předpokládanému okamžiku

tranzice je velmi volná a průběh v jednotlivých regionech specifický.

Směřujeme tedy k hledání podmínek symbolismu jako technologie vyjadřování a uchovávání jevů. Symbol, se svou schopností uchovat určitý význam dlouhodobě, nabývá smyslu teprve v definovaném časoprostorovém rámci. Pro jeho pochopení jistě bude přínosné pokusit se odhadnout, jak tehdejší společnost vnímala a definovala čas a prostor. Prvotní východisko k těmto úvahám nabízí nejjednodušší interpolace, skutečnost, že zvířata takové definice postrádají, kdežto pro existenci a funkce naší společnosti jsou zásadní.

## 1.8. Hloubka plánování a operační řetězce

Chování a myšlení v paleolitu lze zkoumat z hlediska plánů, záměrů a znalostí vztahu příčiny a následku, avšak archeologický záznam, o který se přitom opíráme, poskytuje pouze důsledky minulých činností. Například technika připraveného jádra dokládá už u archaických hominidů schopnost předvídat změny tvaru, vypočítat a řadit úkony s ohledem na budoucí technické funkce. Sídlní archeologie umožňuje postihnout volbu místa pro osídlení, promyšlenost lovecké technologie či posloupnosti při výrobě nástrojů. Struktura takového plánování je ovšem dána nejen myšlením člověka, ale propojením vztahů mezi tvůrcem, materiálem, krajinou a časem.

Podle L. R. Binforda (1989) lze řadu rozdílů mezi archaickou a moderní populací vysvětlit změnou „hloubky plánování“ (planning depth). Šlo by tedy o uvědomění si vztahu příčiny a následku při časově strukturovaném lidském počínání.

Ve francouzské výzkumné tradici se A. Leroi-Gourhan (1964–1965) zabýval otázkami plánovitosti, naučných konvencí a jejich posloupností, tedy „operačními řetězci“ (chaines opératoires). Současný technologický výzkum definuje operační řetězce nikoli jako vedlejší produkt, ale jako tvůrčí prvek kultury, který může ilustrovat také sociální prostředí, v němž se zkoumaný proces odehrával. Při aplikaci na technologii kamenné industrie se ukazuje, že princip příčiny a následku, respektive konečného cíle (end-goal governed), ovládal již kulturu starého a středního paleolitu. Archeologie jistě postihne formální rozdíly v konečných produktech těchto technologií, avšak podle M. Otteho (1995)

potenciální schopnosti u archaických hominidů už existovaly. U moderních hominidů a po nástupu symbolismu lze pojetí operačních řetězců adekvátně rozšířit (White 1997). Také analýza uměleckých předmětů totiž počíná u záměru, pokračuje k výběru suroviny a přes jednotlivé výrobní fáze směřuje k použití v rámci dané společnosti a k minulým významům. Technologie rozšiřuje v mladém paleolitu svůj záběr, prostředky i cíle: například pomocí vrhače kopí, který zvyšuje sílu paže silou páky, vnáší lovec do přírodního světa principy balistiky, aby tak ovládl prostor a čas (Otte 1995). Rozšíříme-li pohled na chování mladopaleolitického člověka za hranice vymezené symbolismem (srov. Mithen 1996), pak tu lze tušit určitou pevnou strukturu pravidel (rule-governed).

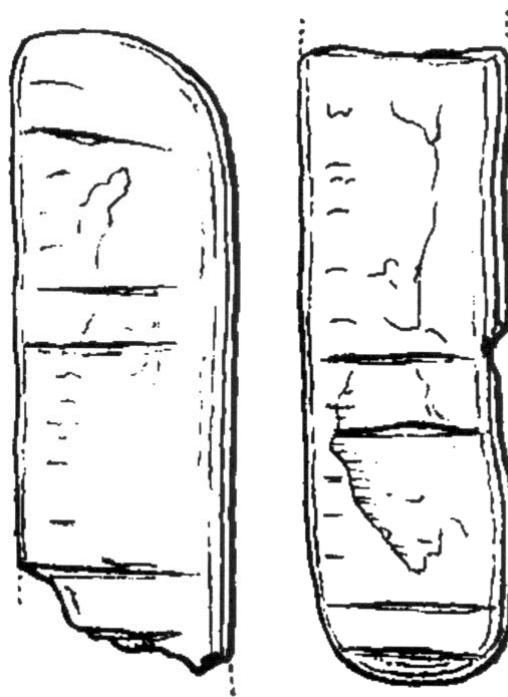
Hloubka plánování přímo určuje i hloubku lidské mysli a perspektivu, do níž člověk sám sebe klade. Jestliže ji podceníme (či popřeme) pro období starého a středního paleolitu, ocitají se archaičtí hominidé v jakési bezčasovosti.

## 1.9. Koncepce času

Definice času a jeho zaznamenávání je společenskou konvencí (srov. astronomický, biologický, společenský a psychologický čas). Už z nejjednodušší interpolace – nevyjadřování času (respektive biologických hodin) u zvířat oproti jeho strukturovanému zaznamenávání u současných lidí – vyplývá, že koncepce času se v nějaké podobě (cyklická, lineární) a v určitém historickém okamžiku vynořila jako součást paleolitického adaptačního systému. Pojímání času se pak mění podle kultur, období a kontextů (Adam 1990, Gell 1992, Lévi-Strauss 1962). Přináší s sebou řadu dalších jevů: paměť a epiku, plné sebeuvědomění a v důsledku toho i definování cyklu života a smrti.

Etnologické analogie ukazují, že čas současných lovců je ve své podstatě cyklický, ale v různých prostředích a kulturách se v jeho chápání mohou projevit různé odlišnosti (srov. volná koncepce typu „bylo a je, neustále ...“ u Australců versus conceptualizace času u Kwaiů či graficky vyjádřitelná koncepce tzv. zimních počtů u Dakotů).

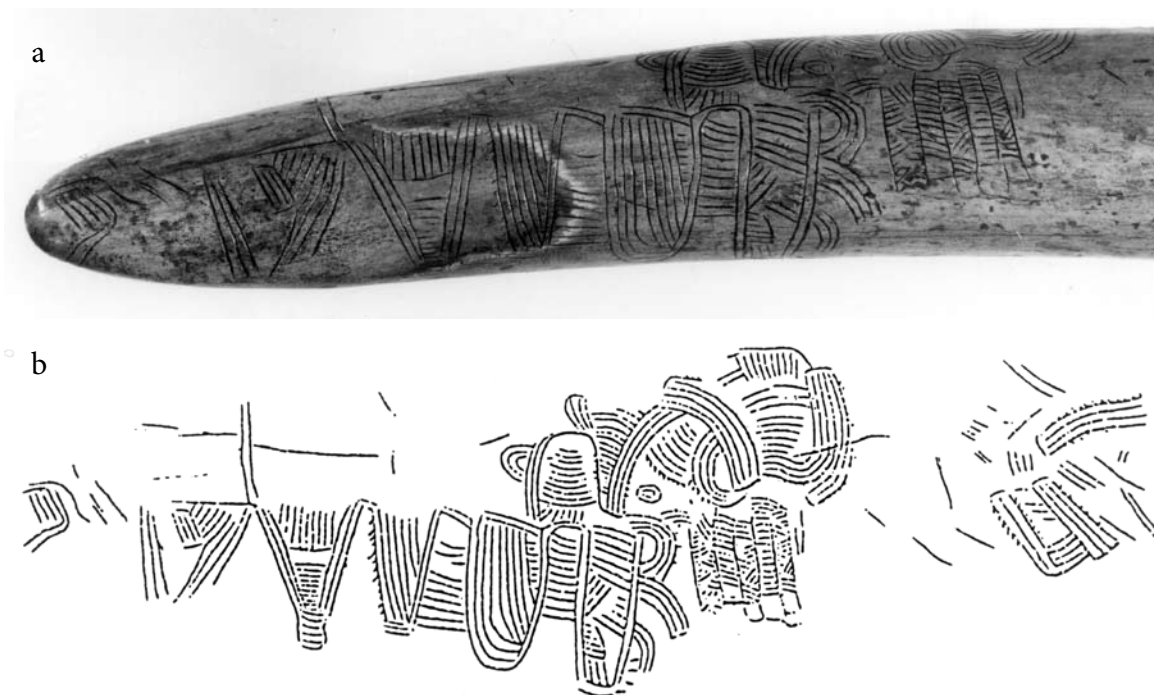
Přestože současná archeologie zdůrazňuje potřebu studovat různé koncepce času (například Shanks – Tilley 1987), v literatuře najdeme spíše plejádu dílčích studií než obecný návod. Zobecníme-li princip operač-



2. Pojetí času. Archeologie se tradičně pokouší doložit vědomí času pomocí tzv. kalendářních záznamů, tedy sérií paralelních zářezů s opakujícími se kvanty. Navzdory aplikaci mikroskopických metod („close reading“) zůstávají tyto interpretace neprokazatelné. Kamenná tyčinka s vrypů, Dolní Věstonice II (podle B. Klímy).

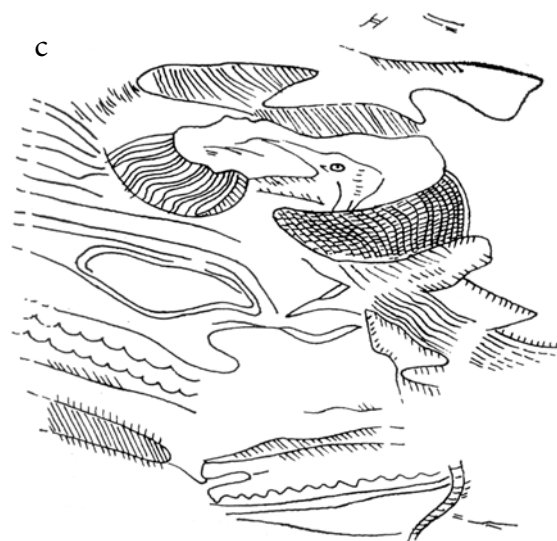
ních řetězců (Leroi-Gourhan 1964–1965, Otte 1995, White 1997), půjde o vkládání archeologických předmětů do posloupností, procesů a činností. Mezi dílčími studii lze uvést například vztah symbolů k sezonnímu cyklu (Marshack 1991), proměny a funkce krajiny v čase (Ingold 1993), forma nástroje ve vztahu k času vymezeného jeho výrobě (Torrence 1983) aj.

S nástupem mladého paleolitu se objevil jeden nápadný typ záznamu (obr. 2): pravidelné řazení nejjednodušších symbolů (obvykle vrypů) v kameni i kosti, které K. Absolon (1957) interpretoval nejprve jako doklady počtářských schopností a později A. Marshack (1992) a další autoři (pro Dolní Věstonice – Klíma 1997) jako lunární kalendáře. Marshack kromě toho mikroskopickým výzkumem (close reading) dokazuje časový odstup mezi rytím jednotlivých vrypů, které přisuzuje různým nástrojům. Formální analýza vrypů, i když jejich počty mohou být zhruba odvoditelné z lunárních cyklů, však není sama o sobě důkazem takového časového rámce a v literatuře neustále vyvolává kritiku, vedenou rovněž z formálních pozic (White 1989b).



## 1.10. Koncepce prostoru

Archeologie sleduje koncepci prostoru v několika úrovních. Může být omezena viditelnými hranicemi mikroregionu a jeho nejbližším sousedstvím, spolu s informacemi o dostupných zdrojích potravy a surovin. Může se však rozšířit i na obsáhlejší geografické poznatky, tedy vědomí o směru řek, horských pásem a geomorfologických koridorů, o územích, která spojují, o zdrojích, jež se tu v tom kterém ročním období nabízejí, i o cizích etnických skupinách. Nabízí se přirozená (interpolovaná) představa, že komplexnost v chápání prostoru je determinována evolučně. Řada protikladně koncipovaných studií proto zkoumá vznik strukturovaného chápání krajiny od počátku paleolitu (Binford 1989, Ingold 1993, Isaac 1972) a poté v momentu tranzice mezi archaickými a moderními lidmi (například Lieberman – Shea 1994, White 1982). I když jednotlivé regionální analýzy vyvolávají diskusi a kritiku (například právě ona posledně citovaná), celkově lze říci, že ve starém a středním paleolitu jednotlivé komunity volí ekologicky optimální niky, obvykle i zásobené kamennými surovinami, aniž by vnímaly vzdálenější zdroje a širší geografické kontury regionu. Rozšíření horizontů a utváření strukturovaných sídelních systémů v krajině předpokládáme v mladém paleolitu.



Obr. 3. Pojetí prostoru. Také vyjádření prostoru lze hledat v paleolitických artefaktech: komplexní vzory interpretované jako „mapy“, Pavlov I (a–b) a Kyjev-Kirillevskaja (c).

Příkladem je Morava, která během mladého paleolitu tvořila spolu s Dolním Rakouskem soustavu úvalů a přirozených „bran“ mezi vrchovinami střední Evropy, spojující údolí Dunaje na jihozápadě s východoevropskými nížinami na severovýchodě. V gravettieniu toto území naplňovalo několik ekonomických a sociálních rolí, a to při zprostředkování transportu kamenných surovin, při sledování stádní zvěře i při vzájemné

komunikaci mezi loveckými skupinami. Prostorová analýza vztahu sídlišť v krajině naznačuje, že strategie volby místa utváří lineární strukturu s opakujícími se vlastnostmi: sleduje údolí řek, a to spíše nižší polohy na svazích, přičemž dodržuje téměř pravidelné odstupy mezi hlavními sídelními centry. Jsou tu i určité odlišnosti: jestliže Willendorf, Předmostí či Petřkovice leží u úzkých geomorfologických koridorů, pak sídliště mezi Dolními Věstonicemi a Pavlovem leží na svazích impozantního hřebene Pavlovských vrchů. Pak vystoupí sémantický význam hory jako orientačního bodu a sociálního symbolu v rámci vnitřně strukturované krajiny.

Autentickou odpověď může představovat složitý vzor vyrytý na mamutím klu z Pavlova, volně interpretovaný jako mapa prostoru Pavlovských vrchů (obr. 3a–c, Klíma 1988). Jde o metaforu (viz dále), a tedy o interpretaci pravděpodobnou, nikoli průkaznou. Pokud odpovídá realitě, bude pohled lovce do prostoru schematický, závislý na geometrickém stylu své doby. Krajina je redukována do abstraktních vzorů, jimž B. Klíma přiřkládá konkrétní významy: meandry řeky, svahy kopců a konečně i malý zdvojený kruh jako symbol lidského sídliště. Přiblížíme-li náš pohled, Dolní Věstonice nabídnou i další možné zkratky, jako například mnohonásobné oblouky, které uzavírají vnitřní prostor a mohou vymezovat úkryt či obydlí. Ve prospěch těchto hypotetických čtení lze uvést, že mají v evropském mladém paleolitu své morfologické analogy (Kijev-Kirillevskaia, La Trou Magrite, La Pasiega, Mežirič ...). Jako symbolická krajina s řekou, oživená různými bytostmi, je interpretována rovněž rytina z jeskyně Abauntz (Utrilla – Mazo 1996).

### 1.11. Jazyk

Za nejjednodušší (a tedy vývojově nejstarší) technologii symbolického vyjadřování tradičně považujeme gesto, zvuk a posléze slovo a skladbu. Smysl slova jako symbolu je ovšem vyjádřitelný až v rámci časově strukturovaného myšlení a jeho uplatnění je závislé na kulturních pravidlech společnosti. Jazyk je tedy jádrem všech symbolických systémů, ale nemusí být nutně nejstarší.

Přímé antropologické a archeologické doklady pro existenci jazyka chybějí (Lieberman 1984, Wind 1991). Určité dedukce lze vyvodit z vyvíjející se morfologie

mozku u nejstarších hominidů (Tobias 1991) a z rekonstrukce mluvidel, která se opírá o tvar báze lebky a dolní čelisti archaických hominidů (Lieberman – Crelin 1971); nový výzkum tu připojil i vzácný nález jazyčky neandertálce (jeskyně Kebara). Poměrně plochá spodina lebky naznačuje, že hrtan se dostával vysoko do hrdla a neposkytoval dostatek prostoru pro tvorbu rychlé a plynulé řeči. Jestliže tedy morfologie mozku potenciálně umožňuje jednoduchou řeč od počátku paleolitu, pak morfologie mluvidel u archaických hominidů naznačuje, že rychlost a proměnlivost zvuků i vyjadřovací možnosti (vůči moderním hominidům) byly ještě stále omezené.

Archeologický záznam sice registruje předměty a jevy, nedokazuje ovšem existenci jazyka, gramatiky, skladby ani sématických významů (srov. Gibson – Ingold 1993, Wynn 1995). Tradičně se například předpokládá, že opakovaná výroba standardizovaných typů (nástrojů) je zakotvena v nějaké nadčasové symbolice a ve vokabuláři. Pozorování z Austrálie takový předpoklad rámcově potvrzují, ovšem pojmy používané původními Australci se nekryjí s typologií vytvořenou pro potřeby moderní archeologie (Gould 1980) a navíc k sobě váží řadu dalších významů a sdělení mytologických či rituálních (Paton 1994).

Pokud přijmeme názor o kauzálním vztahu kulturních pravidel, jazyka a standardizované výroby nástrojů, mohli bychom přepokládat řeč od samého počátku paleolitu (například Isaac 1972). Pokud ovšem podmíníme existenci řeči vznikem zhmotněných symbolů – tedy v tomto případě umění (například Noble – Davidson 1996), mohli bychom jazyk spojovat až s expanzí moderního člověka. Mezi těmito protipóly se pohybuje plejáda teorií (Mellars – Gibson 1996). Širší etnologická srovnání spíše ukazují nezávislost jazyka na struktuře kultury. Ani čistě lingvistické pokusy o rekonstrukci „protojazyka“, který by byl sice syntakticky jednoduchý, ale významově plnohodnotný, nenacházejí v etnologii podporu (Murphy 1998).

### 1.12. Umění

Ve své podstatě je umění (mám na mysli „hmotné“, respektive výtvarné umění) formou symbolického vyjádření, tedy v podstatě předání informace (Gamble 1991, Jochim 1983, Mithen 1991, Wiessner 1983). Na rozdíl od slov a gest jsou předměty takové symboly,

kteře trvaleji zhmotňují propojenost minulosti a budoucnosti. Jejich funkce a statut jsou totiž svázány s minulými událostmi („suvenýry“) a mechanicky tak pomáhají rozšířit časový rámeč, v němž se mysl pohybuje. Symboly mohou zapůsobit i mimo svůj kulturní kontext: v současném pozorovateli evokují určité estetické pocity, které kořeny v obsahu naší vlastní kultury. Někteře estetické vlastnosti takových předmětů jsou ovšem transkulturní.

Umění je zhmotněným produktem symbolického chování, který je doložitelný v archeologickém záznamu. To platí uvnitř hranic klasického mladopaleolitického umění eurasijské zóny, avšak za jejími hranicemi se kolem sporných předmětů otevírají diskuse. Tak vzniklo tzv. „protoumění“, které někteře archeologové apriorně předpokládají u archaických hominidů a které je jedním z typických produktů evolucionistické interpolace. Teoreticky by mělo jít o jakýsi předstupeň, nedokonalý (nebo „dětský“) jak motivací, tak i formálním provedením. Otevírá se neřešitelná diskuse (Chase – Dibble 1987, Marshack 1988, Noble – Davidson 1996, Valoch 1996). U celé řady kostí a zubů považovaných za záměrně provrtané přívěsky se zjistilo, že otvor mohly provrtat larvy hmyzu nebo prokousnout šelmy. „Antropomorfní“ figurky s upravenou hlavicí mohou být funkční (závaží?), pokud hlavice sloužila k fixaci. Neobstály ani údajné rytiny v kostech, z nichž některé vznikají při běžné práci (pravidelné řezání, porcování masa), jiné se po mikroskopické analýze ukázaly být přirozenými výtvyry (kořeny, larvy). Pokud jde o skutečné dekorativní předměty, vznikají u starších výzkumů pochyby o jejich stratigrafické provenienci a stáří (srov. sekvence ve francouzských převisech a jeskyních). Ojedinelý symbolický předmět zatím představuje pouze tzv. „čuringa“ z interglaciálního naleziště Tata v Maďarsku (Vértés 1964): lamela sloní stoličky vybroušená do oválného tvaru a pokrytá červeným barvivem. Dokládá tak technickou schopnost archaických hominidů vytvořit dokonalý geometrický tvar. Obecně se zdá, že ve starém a středním paleolitu spíše chybí potřeba a zájem než schopnost zobrazovat konkrétní objekty.

Teprve v aurignacienu, v prostředí moderních lidských komunit, nastupuje i reprezentativní umění, zobrazující témata z okolního světa: drobné, ale dokonalé figurální řezby z jihoněmeckých jeskyní a ze Stratzingu v Rakousku (Hahn 1986) či jednoduché rytiny v kameni z Francie (Delluc – Delluc 1991). Největší překvapení však přinesla v roce 1995 vysoká radio-

metrická data pro dokonalé nástěnné malby zvířat v jeskyni Chauvet, rovněž překračující 30 000 let a naznačující aurignacké stáří (Clottes a kolektiv 1995). Jsou-li správná, pak vyvracejí hypotézy (a odvozené chronologické systémy), podle nichž se umění vynořovalo postupně a směřovalo od „nesmělých počátků“ k „prvním úspěchům“. V okamžiku, kdy společnost potřebovala komunikovat řečí předmětů a dodala jim estetický rozměr, bylo tu, hotové a dokonalé.

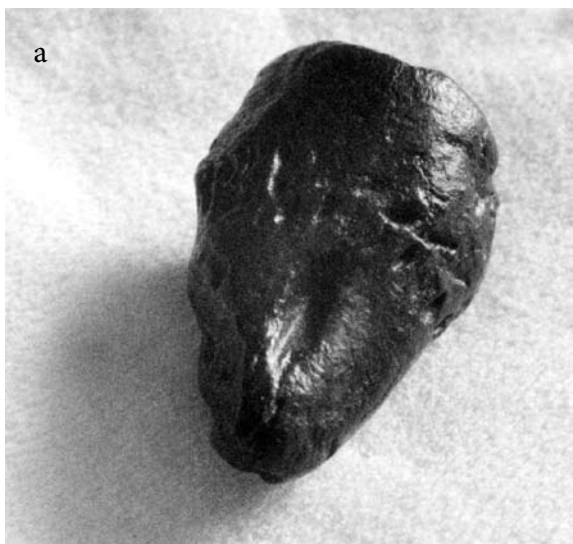
Soubor artefaktů, který označujeme pojmem umění, ovšem vyjadřuje rozvětvený komplex významů a tradic, které se mohou měnit v různých prostředích a kulturách, ale i v kontextu téže kultury (Conkey 1987, Conkey – Soffer – Stratmann – Jablonski 1997). Autoři, kteří dnes právě tento kontextuální aspekt akcentují, se pokoušejí uchopit tuto formální variabilitu a významovou polysemii ve vztahu k formě a k nálezořým souvislostem a jejich možnému systému. Například na západě evropského kontinentu se odlišuje „umění temnot“ od „umění na světle“ (Clottes 1997), na východě zase „umění živých“ a „umění mrtvých“ (Soffer 1997) a v celém tomto prostoru (ale v různých formách) „umění krátkodobé“ (keramické plastiky, rytiny na břidlicových destičkách a některé nástěnné rytiny a plastiky) a „umění dlouhodobé“ (ozdoby, amulety, zdobené nástroje a zbraně; Svoboda 1986).

Mimo klasický eurasijský prostor však nadále existují lidské společnosti, které se zřejmě bez umění obějdou.

### 1.13. Metafory a zkratky

Předměty samy mají svůj jazyk, tedy jazyk forem a zkratk (Leroi-Gourhan 1964–1965), metafor a synekdoch (Hodder 1993), což jsou vesměs formy těžko čitelné mimo svůj původní kulturní kontext. Při analýze takových sdělení se střetává několik metodických přístupů: snaha „číst“, respektive „překládat“ jednotlivé zkratky (ať už podle osobní zkušenosti nebo etnologických analogií), dále možnost opominout tyto jednotlivé významy a směřovat k systému či strukturám za nimi (pokud ovšem takový systém existoval, Leroi-Gourhan 1971) a konečně snaha o co nejúplnější rekonstrukce původního kontextu (Conkey – Soffer – Stratmann – Jablonski 1997).

Východiska k četbě hledáme především v těch prvcích, u nichž předpokládáme transkulturní význam.



Obr. 4. Symbolické vyjadřování. Symbol, se svojí schopností uchovat určitý význam dlouhodobě, nabývá smyslu teprve v definovaném časoprostorovém rámci. Symbol „žena“ v komunikačním systému gravettien (a) a magdalénien (b). Dolní Věstonice I (a) a Pekárna (b).

Jistě sem lze řadit protiklad obou pohlaví a jejich rolí. Etnologicky orientovaný přístup ovšem připouští i dvojí význam některých zkratek, jako například řezby s významem ptáka-ženy nebo falu-ženy z Mezínu (Šovkopljás 1965) nebo v souboru řezeb z Dolních Věstonic (Kehoe 1991). Kromě toho v zásadě týž pojem může nabývat různé formy (synonyma) – například v našem gravettien vyjadřuje symbol ženy prostá stylizace prsů (přívěsky) či pohlaví (keramická plastika, obr. 4a, b), v magdalénien zase silueta ženské postavy z boku, se zvýrazněnými hýžděmi). Existují i kombinace základních znaků (například formální morfologická analýza Věstonické venuše, Svoboda 1997). Strukturalistický přístup od jednotlivostí abstrahoval a zaměřil se na bipolární členění symbolů podle morfologie na „úzké“ neboli mužské a „široké“ neboli ženské (Leroi-Gourhan 1971).

Teoreticky se tu může odrazit rovněž krajina a její sémantický význam. Zůstaneme-li v gravettském prostředí, může být už sama zoomorfnní silueta Pavlovských vrchů jakýmsi mega-symbolem, rámuujícím konkrétní prostor paleolitických lovců. V kontextu Dolních Věstonic tento tvar zkratkovitě reprodukuje jednoduchá rytina mamutího hřbetu, čtyřikrát zopakovaná na zlomku mamutí kosti. Jindy vícenásobné oblouky jakoby oddělují nějaký vnitřní prostor (přístřešky? – moravský gravettien, Mežirič). Je přirozené, že uvedené vazby mezi uměním a nálezovým kontextem se zatím vyznačují spíše nahodilostí a formálností.

#### 1.14. Příběhy, rituály

Vědomí času nejen vytváří symboly, ale také je řadí do epických souvislostí a koncipuje tak celé příběhy. Předpokládáme vyprávění, ale rétorika umění paleolitu (na rozdíl od vyprávěcích scén například v postpaleolitickém nástěnném umění) volí spíše formu kumulativních asociací samostatných zobrazení a symbolů, ať už na stěnách jeskyní (například La Pasiega) nebo na předmětech (například spatuly z Pekárny).

Nadto archeologie postrádá nehmotný kontext tohoto umění, tedy živou akci s tancem, mimikou, jídlem či pitím a celou řadou běžných lidských činností, z nichž každá se v rámci sjednocující a programově strukturované události dostává do jiné roviny. V tomto směru zůstáváme pouze u interpretací konkrétních nálezových situací (v jeskyních předměty, šlápoty a modelace v jílu; na otevřených sídlištích rozptýl předmětů kolem centrálních ohnišť).

Překvapivé datování jeskyně Chauvet (Clottes a kolektiv 1995) naznačuje nejen stáří umění jako takového, ale i oněch průvodních aspektů lidského chování



v hlubokých jeskyních. Tento typ chování, oddělující prostory sídelní a pracovní od prostorů rituálních, pak provází celý mladý paleolit západní Evropy a na východě se projevuje jen výjimečně (například uralské jeskyně). Ve střední a východní Evropě se většina situací, které navozují průběh rituálů (torza keramických figurek, zlomky destiček, barvivo, hroby) soustřeďují v centrálních částech sídlišť, v Dolních Věstonicích I, II a v Pavlově I uvnitř konkrétních staveb. Naznačují to společenskou funkci rituálů, které se prováděly na místech běžného života.

Pro gravettien dokládají technologické analýzy keramických figurek z Dolních Věstonic a z Pavlova, či spíše jejich zlomků, že tu zřejmě docházelo k jakémusi poškozování a ničení, ať už mechanickému – například vpich ostrým předmětem – nebo poškození, způsobenému prudkou změnou teploty při výpalu (Vandiver – Soffer – Klíma – Svoboda 1989). Sídliště následujícího magdalénienu zase poskytují nálezy břidlicových destiček, někdy tvořící celé dlažby, na nichž se překrývají lehce načrtnuté kresby a symboly s nepřehlednou sítí čar (Bosinski – Fischer 1974). Za takovým počínáním lze tušit nějaký příběh a etnologické analogie nabízely i jednoduché vysvětlení, loveckou magii, kdy zničení obrazu se rovná zabití skutečného zvířete a mezi oběma úkony by byl kauzální vztah. Teprve podíváme-li se na zobrazené druhy zvířat, shledáme určitý paradox: tematicky tu převažují velká, nebezpečná nebo jinak imponující zvířata, objeví se i lidé, zejména ženy. Menší zvířata, tvořící reálný a spolehlivý základ potravy, v tomto umění téměř chybějí. Příběh skrytý za těmito rituály tedy bude komplexnější, snad více symbolický a ytologický, než jsme se domnívali.

Na počátku mladého paleolitu se objeví specializované dílny na zpracování kamene (Stránská skála III), kam lidé záměrně nosili barvivo. Barvivo naznačuje určitou vazbu mezi pracovní činností v dílnách a rituály, tak jak se projevuje i v etnografickém záznamu. Na velkých sídlištích mladého paleolitu (Dolní Věstonice I–II, Pavlov I) mimo to existují místa, kde se hrudky barviva hromadí spolu s kamennými deskami i drtiči k jeho zpracování. Rovněž při výzkumu v Petřkovicích, těsně vedle místa objevu drobného ženského torza řezaného z krevele, jsme v letech 1994 až 1995 odkryli plochy zcela pokryté rozdrčeným červeným barvivem. Na sídlištích nelze vyloučit, že používání barev plnilo prostý účel estetický nebo praktický (zásyp podlahy obydlí, použití při zpracování kůží,

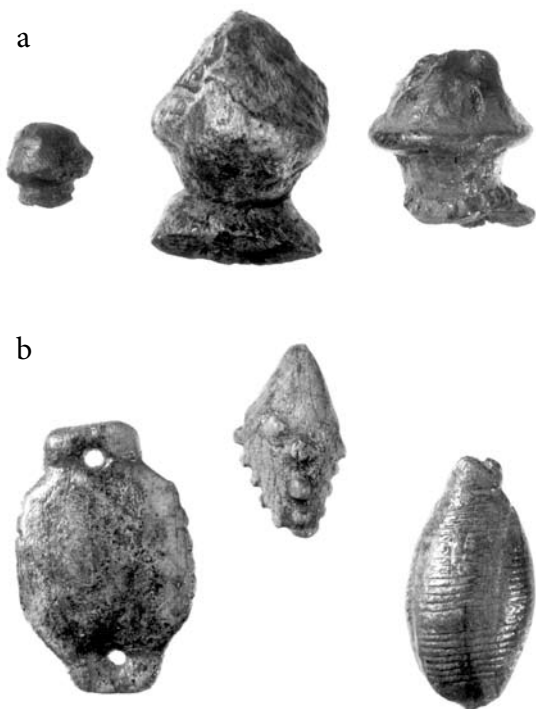
ochrana proti hmyzu), ale v kontextu paleolitických hrobů, kde barvivo pokrývá lebku, pánev nebo celé tělo, je rituální souvislost průkazná.

Zvláštní oblast interpretací se otevírá tam, kde autoři předpokládají změněný stav vědomí, obvykle za použití halucinogenů. Pro Ameriku tak učinil K. F. Wellman (1978), pro Austrálii K. Sales (1992), pro západní Evropu J. D. Lewis-Williams a T. A. Dawson (1988) a u nás se touto otázkou svého času zabýval lékař A. Pokorný. Podle Lewis-Williamse (1997) jde o jev charakterizující i zvířata a zřejmě také předky člověka; zůstává otázkou, jak tyto stavy jednotlivé formy našich předků chápaly. Vycházíme-li z aktualistických teorií, podle nichž je každá archeologická interpretace produktem současnosti, vzniká dojem, že v tomto případě přenášíme do prehistorie vlastní aktuální problémy s drogami.

Konečně je třeba přihlédnout k významu rituálu tam, kde už sama archeologicky viditelná náročnost ekonomického systému či ekologický stres předpokládá příslušnou psychologickou přípravu. Příkladem je právě moravský gravettien s využíváním mamutů, dalekým transportem kamenných surovin a celkovou technologickou vyspělostí. Při úvahách o lovu mamutů mají dokreslující význam etnologické analogie z oblasti současného velrybářství, které hovoří o vybraných a rituálně připravených velrybářích jako o „obrech mezi lidmi“ (Harkin 1998).

## 1.15. Zobrazení člověka

V umění mladého paleolitu však zřejmě nešlo o identifikaci lidských individualit či o deskripci jejich činností, spíše o výraz bytí, a to v rovině člověka-lovce, ducha či zvířete (viz 4.6.). Zobrazení člověka bývají redukována, stylizována, nebo dokonce karikována, jako by se člověk sám na sebe díval s veselou ironií. Detaily tváře nebyly podstatné. Například na moravských gravettských lokalitách se setkáváme s několika typy redukce lidské hlavy (obr. 5a): prostý výčnělek, někdy s očima, někdy s charakteristickými čtyřmi prohlubněmi na temeni (typ Věstonické venuše), bikónický tvar, někdy téměř připomínající houbu (Pavlov I, keramika i řezba), kulovitý tvar pokrytý řadami výstupků či bodů (Willendorf, Pavlov), trojúhelník (Předmostí) – a pouze v jednom případě i realistická lidská tvář (Dolní Věstonice I). Tradičním



Obr. 5. Paleolitické paradoxy. Anonymita lidské tváře (a) versus ozdobné závěsky dotvářející identitu jedince – svého nositele (b). Pavlov I.

světlením může být tabu či obava z černé magie, což by podle všeho reálně potvrzuje jak deformace antropomorfních plastik (Dolní Věstonice – Pavlov), tak malby kopí zabodnutých do lidských těl (jeskyně Pech Merle, Cougnac). V obecnější rovině můžeme konstatovat, že v mladém paleolitu chyběl zájem o konkrétní osobnost a zobrazení jejich činností.

Zvláštním případem jsou jistě charakteristické ženské figurky (venuše). Původně se považovaly za konkrétní zobrazení, ať už žijících žen či zemřelých předků, později za symboly plodnosti, života, domácího krbu, hojnosti nebo krásy. Srovnání v kontinentálním měřítku obvykle demonstrují určitou podobnost v provedení a stylu (Abramova 1963, Delporte 1993), což podle C. Gamblea (1982) může dokládat přímé vztahy a komunikaci populací na vzdálenosti řádově až tisíců kilometrů, či aspoň povědomí o „těch druhých“ na opačném konci kontinentu. Gambleovi se obvykle vyčítají chronologické nepřesnosti jeho pojetí. Formální analogie mezi střední a východní Evropou skutečně existují, například v rámci časového horizontu mladšího gravettien, který pokrýval rozsáhlá území Evropy (například Willendorf – Gagarino nebo Mora-

vany – Kostěnki), ale pokud se zaměříme na antropomorfní symboliku jediné velké lokality (Brassempouy, Dolní Věstonice), projeví se spíše svéráz jejího symbolického jazyka a tvary, včetně antropomorfních abstrakcí, se stanou ve svém kontextu čitelnějšími.

Nicméně i v paleolitu zobrazení konkrétní osoby existovaly a existují. Není asi náhodné, že obě známé výjimky („portréty“ z Dolních Věstonic a Brassempouy) se vyskytly jako součást zmíněných velkých souborů antropomorfních zobrazení – může tedy do značné míry jít o otázku variability a její šíře.

## 1.16. Sebeidentifikace

Pod zorným úhlem minulosti a budoucnosti vykrytalizuje charakter osobnosti. Zpředmětnění vztahu „já“ (případně „my“) versus „jiní“ je typické pro všechny současné kultury, ovšem to, jak je toto rozdělení chápáno a symbolizováno, závisí na kultuře a jazyce (Kandert 1998, Murphy 1998).

Jedním z archeologických dokladů se tu mohou stát osobní ozdoby, ať už amulety či šperky, pokud předpokládáme přímý vztah mezi pocitem osobní identity a způsobem, jak ji vyjádřit navenek. Tento aktivní a komunikativní význam lidského zdobení (dostatečně doložený v etnologickém záznamu) zdůraznil například M. Wobst (1977) či R. White (1989b); P. Wiessner (1983) hovoří o „assertivním stylu“. V tomto smyslu je ozdobný předmět funkční, stává se signálem sociálního statutu, nástrojem úspěšné komunikace a součástí adaptačního systému.

Skutečnost, že se ozdoby v nejjednodušší formě objevily už u posledních neandertálců (Grotte du Renne v Arcy-sur-Cure: přívěsky ze zubů, kosti i zkamenělin s charakteristickou hlavicí pro zavěšení), je v současné době předmětem diskuse. Na jedné straně jsou interpretovány jako nezávislá invence posledních archaických hominidů (D’Errico – Zilhao – Julien – Baffier – Pelegrin 1998), na druhé straně jako projev akulturacy, respektive napodobování výtvarů moderních lidí (White, diskuse k D’Errico et al. 1998). Nesporné ovšem je, že na lokalitách aurignacienu, náležejících už modernímu člověku, se spektrum ozdob rozšíří a technologie i styl ozdob se změní (drobné, nyní převážně provrtané závěsky z mamutoviny, zvířecích zubů, kamene a kosti, přívěsky napodobující tvar fosilií i série nedokončených polotovarů k jejich výrobě; ab-

ri de la Souquette, Goyet, Mladečské jeskyně; White 1989b). V gravettieniu se dále zvyšuje nejen celková variabilita tvarů, nýbrž i standardizace některých z nich, takže se zdá, jako by vyjadřovaly konkrétní symbolický význam (obr. 5a, b). Od velkých kruhů ze slínovce přes malé kruhy z mamutoviny s vyřezaným symbolem až po nejjemnější prstence, dále jednoduché stylizace zvířat, symboly ženy či zvířete a různé geometrické tvary. Průběžně se v gravettieniu vyskytují perforované přírodniny, zejména zuby zvířat, rybí obratle, výjimečně i zub člověka a na jižní Moravě či v Dolním Rakousku jsou obzvlášť časté schránky terciálních měkkýšů. Dále tvarově dokonalé a jistě dobře viditelné „čelenky“ z mamutoviny, kde určitý sdělný význam nese spíše bohatý geometrický dekor než standardně oválný tvar. Pokud takto opakovaný výskyt typických tvarů a dekoru vyjadřuje identitu, pak už nejde jen o jednotlivce, ale o skupinu.

Přívěsky ovšem deklarují i sdělení, která nebyla určena navenek. Figurální přívěsky z Malty na Sibiři jsou totiž provrtány v oblasti nohou, byly tedy nošeny hlavou dolů, takže divákem či adresátem sdělení byl nositel přívěsku. Také u předmětů, které nejsou provrtány a nemají ani charakteristickou hlavici pro uchycení, se předpokládá, že byly nošeny v nějakém pouzdře, tedy skrytě. Mohli bychom tedy předpokládat, že určité předměty mohly mít význam spíše pro svého vlastníka a pro formování jeho vlastní osobnosti.

### 1.17. Koncepce života a smrti

Od vymezení rozměru času a sebeidentifikace jedince v něm lze přímo odvozovat také definování životního cyklu. Teprve poté se smrt projevuje jako negativní jev, který vyvolává obranné mechanismy, v našem případě rituálního charakteru. Je evidentní, že v průběhu společenského vývoje se pohřební rituál dále diferencuje podle postavení a prestiže zemřelého a určité aspekty tohoto procesu můžeme demonstrovat v archeologickém záznamu.

Neandertálci ukládali své mrtvé do země přímo na místech, která osídlovali. I po přísné revizi (v diskusi k článku T. Gargetta, 1989) zůstává nejméně devět nesporných lokalit ve Francii a na Předním východě, přičemž skutečný počet dochovaných pohřbů bude zřejmě vyšší. Jednoduché pohřební zvyklosti, bez prokazatelných milodarů či osobních ozdob, indikují

spíše jednoduchou, až rovnostářskou společenskou strukturu, v níž se skutečné individuality sotva projeví. Naproti tomu moderní lidé rozvinuli celou škálu pohřebních rituálů, v nichž se uplatnilo barvivo, zvláště polohy těl a průvodní předměty. Nejstarší doklady zacházení s mrtvými v mladém paleolitu českých zemí mohou tuto škálu ještě rozšířit. Ve středních patrech Mladečských jeskyní (I) a Koněpruských jeskyní byly nalezeny lidské kosterní pozůstatky v plášti nebo při bázi suťových kuželů, které se utvářely pod jeskynními komíny. V Mladči II byl zjištěn další podobný případ, kde lidské fosilie ležely ve vertikálním komínu. Protože příslušné nálezové vrstvy jsou již v obou jeskyních odtěženy, stojí dnes před námi spíše další dokumentační práce nad plány obou jeskyní, s cílem co nejpřesněji rekonstruovat původní situaci (Svoboda 2000). Výsledná interpretace takových situací se podle dochované dokumentace zdá být naprosto jednoznačná: během mladého paleolitu se těla záměrně ukládala nebo snad jen vrhala do podzemních dutin a postupem času propadala dále do hlubin.

Ani v gravettieniu nebyla poloha těl v hrobech standardizována a nezávisela na věku, pohlaví ani významu zemřelého. Typická je poloha na boku s nápadným pokrčením končetin (DV 3, 16, Pa 1), ale mrtví se ukládali také na zádech (DV 15), na břiše (DV 14) a v jednom případě snad původně vsedě (Kostěnki). V Evropě bylo jen výjimečně užito i žehu (DV 4?). V hromadných hrobech mohl doplnit další významy také vzájemný vztah mrtvých těl a někdy se zdá, že sama poloha a gesta pohřbených těl (Sungir, trojhrob DV 13–15, obr. 6), předměty nalezené v bezprostředním okolí a určitá zranění, pokud jsou na kostech patrná, mohou mít symbolický význam, určený k uchování v paměti. Hloubení hlubších hrobových jam je typické spíše pro ruské lokality (Kostěnki 14-Markina Gora, Kostěnki 18-Chvojkovskaja), v moravských podmínkách je častější ochrana velkými předměty a konstrukcemi: mamutí lopatky (DV 3, Pa 1, Předmostí), kameny (rovněž Předmostí, italské jeskynní lokality), mamutí kosti (Kostěnki IV) nebo pravděpodobně dřevěná konstrukce či přímo chata (DV 13–15, DV 16). Na některých lokalitách (u nás v poslední době Dolní Věstonice II, Trinkaus – Svoboda – West – Sládek – Hillson – Drozdová – Fišáková 2000) se ovšem nacházejí také malé, volně rozptýlené fragmenty lidských kostí. Může to být následek dodatečného narušení hrobů, pokud však tento jev odpovídá odlišnému zacházení s mrtvými těly, což se zdá vzhledem ke kontextu



Obr. 6. Koncepce života a smrti. Od vymezení rozměru času a sebeidentifikace jedince v něm lze přímo odvodit také definování životního cyklu. Zvláštní významy mohl vyjadřovat vzájemný vztah, poloha a gesto pohřbených těl. Dolní Věstonice II, trojhrob DV 13–15.

pravděpodobnější, znamenalo by to určitou sociální diferenciaci v přístupu k jednotlivcům. Odlišnosti ve výbavě hrobů jsou zvýrazněny i regionem. Ruské a moravské hroby (Sungir, Brno 2, DV 13–15) někdy obsahují ozdoby při hlavách i po těle mrtvých (nášivky na čepicích a oblecích) a jen ojediněle i symbolické předměty (řezba lidské postavy, která v tomto případě může vyjadřovat identitu mrtvého – Brno 2). Naproti tomu hroby v italských jeskyních bývají vybaveny bohatěji: ozdoby z mušlí a kostěných perel na hlavách (jeskyně Děti, Paglicci, Arène Candide, Barma Grande), náhrdelníky a pectorály (Barma Grande), náčelnické hole zdobící ramena a hrud (jeskyně Arène Candide) a další nášivky na oděvu.

Zranění koster jsou většinou zhojená. U moravských nálezů jsou nápadné zejména stopy úderů vedlejších proti čelu a temeni lebky, které podle E. Vlčka (Vlček 1993) dokládají rituální souboje a podle O. Sof-

ferové (Soffer 1996) napjaté ovzduší či stres své doby. U žádného ze známých hrobů ovšem nelze prokázat, že by mrtvý podlehl nějakému násilí. Spíše postihneme doklady společné péče o nemocné či jinak postižené, k nimž v průběhu dětství patřil například střední jedinec DV 15 z věstonického trojhrobu nebo, v ještě extrémnějším případě, zakrslý jedinec s typickými příznaky chondrodysplazie z epigravettienu jeskyně Romito v Itálii (Frayer – Horton – Macchiarelli – Mussi 1987). Tyto projevy praktickým chováním potvrzují ideu uvědomění komunity, tak jak ji v symbolické rovině deklarovaly společné ozdoby a vzory.

## 1.18. Závěr

Tento oddíl se dotkl oblastí, které archeologický záznam osvětluje jen částečně. Variabilita projevů minulých činností a myšlení, které za nimi tušíme, je při obrovských časoprostorových rozměrech pleistocénu

a paleolitu tak široká, že těžko můžeme vytvořit obecně platný model paleolitického myšlení.

Antropologie a archeologie registruje především viditelný rozdíl mezi tzv. populacemi archaickými, které se vůči nám odlišují anatomicky a zřejmě i některými prvky chování, a moderními loveckými populacemi, které se od nás liší úrovní technologie a komplexností sociálních struktur, nikoliv v anatomii, fyziologii, inteligenci či emocionalitě. Mimo to však v rámci měnicích se prostředí pleistocénu existovala nekonečně pestrá variabilita možností, jak se lidské populace mohou úspěšně adaptovat, žít a myslet – a ta může daleko přesáhnout meze naší současné představivosti. Do značné míry tu pracujeme s negativním svědectvím, tedy absencí očekávaných jevů v archeologickém záznamu. V této situaci zřejmě humánní přístup netkví ve snaze přirovnávat minulé kultury k naší (v jakémisi imaginárním Prokrustově loži), ale spíše ve schopnosti pochopit a respektovat cesty a alternativy těch druhých, zvláště když zcela nerozumíme podmínkám a okolnostem, za nichž se kdysi utvářely.

Pokud se zaměříme na naši vlastní cestu myšlení a chování, pak archeologickými metodami nemůžeme její počátky sledovat až ke vzniku anatomicky moderní populace hluboko do středního paleolitu, ale pouze na počátek mladého paleolitu, kdy zobecňuje symbolické vyjadřování. Šlo tedy o změny sociálního a psychologického (spíše než biologicky determinovaného) rázu.

Vznik symbolů je v zásadě technologický proces, jde o „domestikaci jevů“, a to včetně deformací, které s sebou domestikace přináší. Z hlediska podstaty tohoto procesu není rozhodující, zda je vyjadřován slovy a gesty nebo předměty. Takzvané umění, se svou schopností vyjádřit a uchovat informace pomocí předmětů, ovšem propůjčuje každému sdělení trvalejší charakter a umožňuje mu neustále překračovat hranice přítomnosti. Někde za těmito vnějšími jevy leží hlubší strukturální změny v lidském myšlení, mimo jiné i uvědomění si času a časových sekvencí. Čas a prostor totiž vytvářejí ony rozměry, v nichž se symbolické chování může formovat, projevit a rozvinout a být (alespoň částečně) archeologicky viditelné: umění, metafora a zkratky, příběhy a rituály, sebeidentifikace, koncepce života a smrti.

## 1.19. Literatura (citovaná, použitá, doporučená)

- Abramova, Z. (1963): *Izobraženija čeloveka v paleolitičeskom iskusstve Evraziji*. Moskva – Leningrad.
- Absolon, K. (1957): Dokumente und Beweise der Fähigkeiten des fossilen Menschen zu zählen im mährischen Paleolithikum. *Artibus Asiae*, roč. 20, s. 123–150.
- Adam, B. E. (1990): *Time and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Alexander, R. D. (1989): Evolution of the Human Psyche. In: Mellars, P. –Stringer, Ch., ed., *The Human Revolution*. Princeton: Princeton University Press, s. 455–513.
- Binford, L. R. (1978): *Nunamiut Ethnoarchaeology*. New York: Academic Press.
- Binford, L. R. (1989): *Debating Archaeology*. San Diego: Academic Press.
- Bosinski, G. – Fischer, G. (1974): *Die Menschendarstellungen von Gönnersdorf in der Ausgrabung von 1968*. Wiesbaden.
- Budil, I. T. (1995): *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton.
- Clottes, J. (1997): Art of the Light and Art of the Depths. In: Conkey, M. W. – Soffer, O. – Stratmann, D. – Jablonski, N. G., ed., *Beyond Art*. San Francisco: California Academy of Sciences., s. 203–216.
- Clottes, J. a kolektiv (1995): Les peintures paléolithiques de la Grotte Chauvet-Pont-d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France): Datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone. *Comptes-rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, 320, s. 1133–1140.
- Conkey, M. W. (1987): New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in „Paleolithic Art“. *Journal of Field Archaeology*, roč. 14, s. 413–430.
- Conkey, M. W. – Soffer, O. – Stratmann, D. – Jablonski, N. G., ed. (1997): *Beyond Art*. San Francisco: California Academy of Sciences.
- Corbey, R. – Roebroeks, W. (1997): Review Essay: Ancient Minds. *Current Anthropology*, roč. 38, s. 917–921.
- Darwin, Ch. (1959): *Cesta kolem světa*. Praha. (Anglický originál – Londýn 1845.)
- Davidson, I. – Noble, W. (1989): The Archaeology of Perception: Traces of Depiction and Language. *Current Anthropology*, roč. 30, s. 125–155.

- Delluc, B. – Delluc, G. (1991): *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. Paris: CNRS.
- Delporte, H. (1993): *Image de la femme dans l'art pré-historique*. Paris.
- D'Errico, F. – Zilhao, J. – Julien, M. – Baffier, D. – Pelegrin, J. (1998): Neanderthal Acculturation in Western Europe? *Current Anthropology*, roč. 39, supplement, s. 1–44.
- Frayer, D. W. – Horton, W. A. – Macchiarelli, R. – Mussi, M. (1987): Dwarfism in an Adolescent from the Italian Late Upper Palaeolithic. *Nature*, 330, s. 60–62.
- Gamble, C. (1982): Interaction and Alliance in Palaeolithic Society. *Man*, roč. 17, s. 92–107.
- Gamble, C. (1991): The Social Context for European Paleolithic Art. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57, s. 3–16.
- Gargett, R. (1989): The Evidence for Neanderthal Burial. *Current Anthropology*, roč. 30, s. 339–341.
- Gell, A. (1992): *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford: Berg.
- Gibson, K. R. – Ingold, T., ed. (1993): *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goren-Inbar, N. – Lewy, Z. – Kislev, M. E. (1991): Bead-like Fossils from an Acheulian Occupation Site, Israel. *Rock Art Research*, roč. 8, s. 133–136.
- Gould, R. A. 1980: *Living Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gowlett, J. A. J. (1995): Psychological Worlds within and without: Human-Environment Relations in Early Parts of the Paleolithic. In: Ullrich, H., ed., *Man and Environment in the Palaeolithic*. Liège: ERAUL 62, s. 29–42.
- Hahn, J. (1986): *Kraft und Agression: Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands*. *Archaeologia Venatoria*, 7. Tübingen.
- Harkin, M. (1998): Whales, Chiefs, and Giants: An Exploration into Nuu-Chah-Nulth Political Thought. *Ethnology*, roč. 37, s. 317–332.
- Hodder, I. (1991): *Reading the Past*. (Revised Edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, I. (1993): The Narrative and Rhetoric of Material Culture Sequences. *World Archaeology*, roč. 25, s. 268–282.
- Chase, P. G. – Dibble, H. (1987): Middle Paleolithic Symbolism: A Review of Current Evidence and Interpretation. *Journal of Anthropological Archaeology*, roč. 6, s. 263–296.
- Chase, P. G. – Dibble, H. (1992): Scientific Archaeology and the Origins of Symbolism. *Cambridge Archaeological Journal*, roč. 2, s. 43–50.
- Ingold, T. (1993): The Temporality of Landscape. *World Archaeology*, roč. 25, s. 152–174.
- Isaac, G. (1972): Early Phases of Human Behavior: Models in Lower Paleolithic Archaeology. In: Clarke, D. L., ed., *Models in Archaeology*. London: Methuen, s. 167–199.
- Jochim, M. (1983): Paleolithic Cave Art: Some Ecological Speculations. In: Bailey, G., ed., *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory: A European Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 212–219.
- Jochim, M. (1987): Late Pleistocene Refugia in Europe. In: Soffer, O., ed., *The Pleistocene Old World*. New York: Plenum Press, s. 317–331.
- Kandert, J. (1998): Jak samy sebe ohraničují kulturní skupiny. In: *Fenomén antropologických skupin*. Hrdličkovo muzeum člověka, sborník 1, s. 4–6.
- Kehoe, A. (1991): No Possible, Probable Shadow of Doubt. *Antiquity*, 46, s. 129–131.
- Klíma, B. (1983): *Dolní Věstonice, tábořiště lovců mamutů*. Praha: Academia.
- Klíma, B. (1988): Nejstarší moravská mapa. In: Frolec, V., ed., *Rodná země*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, s. 110–121.
- Klíma, B. (1997): Lunární kalendář z Dolních Věstonic. *Vesmír*, roč. 76, s. 312.
- Lee, R. B. – DeVore, I., ed. (1976): *Kalahari Hunter-Gatherers*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Leroi-Gourhan, A. (1964–1965): *La geste et la parole*. Paris: A. Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1971): *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod.
- Lévi-Strauss, C. (1962): *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Lewis-Williams, J. D. – Dawson, T. A. (1988): The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropology*, roč. 29, s. 201–245.
- Lieberman, D. E. – Shea, J. J. (1994): Behavioral Difference between Archaic and Modern Humans in the Levantine Mousterian. *American Anthropologist*, roč. 96, s. 300–332.
- Lieberman, P. (1984): *The Biology and Evolution of Language*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Lieberman, P. – Crelin, E. S. (1971): On the Speech of Neanderthal Man. *Linguistic Inquiry*, roč. 11, s. 203–222.

- Ložek, V. (1973): *Příroda ve čtvrtohorách*. Praha: Academia.
- Malina, J. (1980): *Metody experimentu v archeologii*. Praha: Academia.
- Marshack, A. (1988): The Neanderthals and the Human Capacity for Symbolic Thought: Cognitive and Problem-Solving Aspects of Mousterian Symbols. In: Bar-Yosef, O., ed., *L'Homme de Néandertal*, Vol. 5. Liège: Université de Liège, s. 57–91.
- Marshack, A. (1991): The Female Image: A „Time-Factored“ Symbol: A Study in Style and Aspects of Image Use in the Upper Paleolithic. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57, s. 17–31.
- Marshack, A. (1992): *The roots of Civilization*. 2. vydání. New York: McGraw–Hill.
- Mellars, P. – Gibson, K., ed. (1996): *Modelling the Early Human Mind*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Mellars, P. – Stringer, C. (1989): *The Human Revolution*. Princeton: Princeton University Press.
- Mithen, S. (1991): Ecological Interpretations of Paleolithic Art. *Proceedings of the Prehistoric Society*, roč. 57, s. 103–114.
- Mithen, S. (1996): *The Prehistory of the Mind*. London: Thames and Hudson.
- Murphy, R. F. 1998: *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Nitecki, M. H. – Nitecki, D. V., ed. (1994): *Origins of Anatomically Modern Humans*. New York – London: Plenum.
- Noble, W. – Davidson, I. (1996): *Human Evolution, Language, and Mind: A Psychological and Archaeological Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otte, M. (1995): Diffusion des langues modernes en Eurasie préhistorique. *Comptes-rendus de l'Académie des sciences de Paris*, 321, IIa, s. 1219–1226.
- Paton, R. (1994): Speaking Through Stones: A Study from Northern Australia. *World Archaeology*, roč. 26, s. 172–184.
- Sales, K. (1992): Ascent to the Sky: A Shamanic Initiatory Engraving from the Burrup Peninsula, Northwest Western Australia. *Archaeology in Oceania*, roč. 27, s. 22–35.
- Shanks, M. – Tilley, C. (1987): *Social Theory and Archaeology*. Cambridge: Polity Press.
- Soffer, O. (1996): Artistic Apogees and Biological Nardis: Upper Paleolithic Cultural Complexity Reconsidered. In: Otte, M. ed., *Nature and Culture*. Liège: ERAUL 68, s. 617–629.
- Shanks, M. – Tilley, C. (1997): The Mutability of Upper Paleolithic Art in Central and Eastern Europe. In: Conkey, M. W. – Soffer, O. – Stratmann, D. – Jablonski, N. G., ed., *Beyond Art*. San Francisco: California Academy of Sciences, s. 239–261.
- Svoboda, J. (1986): *Mistři kamenného dláta*. Praha: Panorama.
- Svoboda, J. (1997): Gravettské umění na Moravě: reflexe světa paleolitických lovců. *Umění*, roč. 45, s. 410–419.
- Svoboda, J. (1999a): Metody, analogie a interpretace v paleolitickém výzkumu. *Přehled výzkumů*, roč. 39, 1995–1996 (1999), s. 17–33.
- Svoboda, J. (1999b): *Čas lovců: Dějiny paleolitu, zvláště na Moravě*. Brno: Archeologický ústav AV ČR.
- Svoboda, J. (2000): The Depositional Context of the Early Upper Paleolithic Human Fossils from the Koněprusy (Zlatý kůň) and Mladeč Caves, Czech Republic. *Journal of Human Evolution*, roč. 38, s. 523–536.
- Svoboda, J. (2001): Mladeč and Other Caves in the Middle Danube Region: Early Modern Humans, Late Neandertals, and Projectiles. In: *Les premiers hommes modernes de la Péninsule ibérique*, Lisboa, s. 45–60.
- Šovkopljias, I. G. (1965): *Mezinskaja stojanka*. Kijev.
- Tobias, P. V. (1991): The Emergence of Spoken Language in Hominid Evolution. In: Clark, J. D., ed., *Cultural Beginnings*. Bonn: RGZM, s. 67–78.
- Torrence, R. (1983): Time Budgeting and Hunter-Gatherer Technology. In: Bailey, G. N., ed., *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 11–22.
- Trinkaus, E. (1992): Paleontological Perspectives on Neandertal Behavior. In: Toussaint, M. ed., *Cinq millions d'années, l'aventure humaine*. Liège: Université de Liège, s. 151–176.
- Trinkaus, E. – Svoboda, J. – West, D. L. – Sládek, V. – Hillson, S. W. – Drozdová, E. – Fišáková, M. (2000): Human Remains from the Moravian Gravettian: Morphology and Taphonomy of the Isolated Elements from the Dolní Věstonice II Site. *Journal of Archaeological Science*, roč. 27, s. 1115–1132.
- Utrilla, P. – Mazo, C. (1996): Arte mueble sobre soporte lítico de la cueva de Abauntz. *Complutum Extra*, roč. 6, s. 41–62.
- Valoch, K. (1982): O rozvoji kultury a společnosti v paleolitu. *Archeologické rozhledy*, roč. 34, s. 34–56.
- Valoch, K. (1996): Anfänge ästhetischer Empfindungen im Paläolithikum Mährens und Böhmens. In:

- Svoboda, J., ed., *Paleolithic in the Middle Danube Region*. Brno: Archeologický ústav AV ČR, s. 273–279.
- Vandiver, P. – Soffer, O. – Klíma, B. – Svoboda, J. (1989): The Origins of Ceramic Technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia. *Science*, 246, s. 1002–1008.
- Vértés, L. (1964): *Tata, eine mittelpaläolithische Traver-tin-Siedlung in Ungarn*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vlček, E., ed. (1993): *Lovci mamutů z Dolních Věstonic*. Praha: Národní museum.
- Wellman, K. F. (1978): North American Indian Rock Art and Hallucinogenic Drugs. *Journal of the American Medical Association*, 239 (15), s. 1524–1527.
- White, R. (1982): Rethinking the Middle-Upper Paleolithic Transition. *Current Anthropology*, roč. 23, s. 169–192.
- White, R. (1989a): Visual Thinking in the Ice Age. *Scientific American*, 269/7, s. 92–99.
- White, R. (1989b): Production Complexity and Standardization in Early Aurignacian Bead and Pendant Manufacture: Evolutionary Implications. In: Mellars, P. – Stringer, C., ed., *The Human Revolution*. Edinburgh, s. 360–399.
- White, R. (1997): Substantial Acts: From Materials to Meaning in Upper Paleolithic Representation. In: Conkey – Soffer – Stratmann – Jablonski, ed., *Beyond Art*. San Francisco: California Academy of Sciences, s. 93–121.
- Wiessner, P. (1983): Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points. *American Antiquity*, roč. 48, s. 253–276.
- Wind, J. (1991): The Origins of Speech. In: Clark, J. D., ed., *Cultural Beginnings*. Bonn: RGZM, s. 55–65.
- Wobst, M. (1977): Stylistic Behavior and Information Exchange. In: Cleland, Ch. E., ed., *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin*. Ann Arbor: Museum of Anthropology, s. 317–342.
- Wreschner, E. F. (1980): Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion. *Current Anthropology*, roč. 21, s. 631–644.
- Wynn, T. (1985): Piaget, Stone Tools, and the Evolution of Human Intelligence. *World Archaeology*, roč. 17, s. 31–43.
- Wynn, T. (1995): Handaxe Enigmas. *World Archaeology*, roč. 27, s. 10–24.
- Yellen, J. E. (1977): *Archaeological Approaches to the Present: Models for Predicting the Past*. New York: Academic Press.



## **2. Gravettské umění na Moravě: Reflexe světa paleolitických lovců**

## 2.1. Vývoj a současný stav vědeckého poznání

Ve světle nových, komplexnějších pohledů na kulturu gravettienů v Evropě obecně a na Moravě zvláště (tj. období rámcově před 30 000 až 20 000 lety) se stává aktuální rovněž popis a interpretace nejstaršího umění na našem území. Bude to jistě dlouhodobější úkol. Tento oddíl se nejprve pokouší přenést tuto problematiku z jejího tradičního diskusního prostředí, kterým je přirozeně archeologie paleolitu, do oblasti dějin umění; zamýšlí se nad objektivními problémy, které přitom vznikají, a snaží se je překlenout využitím kontextuálních archeologických údajů.

Jedním ze základních problémů při vnímání nejstaršího umění jistě bude rozpor mezi perspektivou našeho současného pohledu a myšlením i děním v době časově přesvědčivě vzdálené. Nedostatek kontextuálních historických informací, do nichž by bylo možné nejstarší umělecké artefakty zasadit, byl proto nahrazen více či méně vhodnými analogiemi či jiným typem hypotéz, jejichž teoretická východiska jsou ovšem poplatná proměnlivému intelektuálnímu prostředí výzkumných etap v průběhu posledního století. Větší či menší váha se přitom přikládala paralelám z etnologie současných lovců a sběračů na straně jedné či z etologie primátů na straně druhé. Na průsečíku těchto dvou pohledů se kultura paleolitického lovce nezřídka dostávala na úroveň hypotetického „polozvířete“, stěžejí akceptovatelnou u takzvaných archaických populací (*Homo erectus*, časná forma *Homo sapiens*), ale zcela nepřijatelnou u populací moderních (*Homo sapiens sapiens*). Nebrala se v potaz široká variabilita minulých lidských adaptací, a tedy ani časově a prostorově vzdálených společností a kultur, z nichž všechny byly ve svém přirozeném prostředí víceméně „dokonalé“. Meze takové variability zřejmě přesáhnou zorné pole našich současných rekonstrukcí.

Zkušenosti z více než staleté historie bádání rovněž ukazují, jak bariéry, které nám obecně vžitá myšlenka staví do cesty, mohou zastřít i jinak pádnou a jednoznačnou řeč archeologické faktografie. Například objevy formálně i technicky dokonalého jeskynního umění ve Španělsku a Francii na sklonku 19. století po několika desetiletích sváděly úporný boj o uznání autentičnosti v konfrontaci s biologizujícími evolucionistickými perspektivami své doby. K prvnímu vítězství nesporně svým dílem přispělo i bouřlivé umělecké klima a rozbíjení konvencí, charakterizující Francii

na přelomu 19. a 20. století. Antropologie poté spolu s archeologií paleolitu (od té doby někdy nazývanou paleoetnologií) začlenily tento poznatek do svých schémat, avšak opředly jej etnologickými paralelami, které byly v intelektuálním prostředí tehdejší koloniální velmoci právě živé (šamanismus, totemismus, lovecká magie). V následném období se obě vědy spolu s etnologií stále výrazněji přikláněly ke strukturalismu, avšak každá postupovala svou vlastní cestou, až byly původní etnologické paralely v archeologii, často vybírané náhodně nebo nekriticky, nakonec zcela zavrženy (1).

Současná fáze výzkumu nejstaršího loveckého umění se snaží být především kritická a analytická. Pojímá do sebe celé spektrum přírodovědných a mikroanalytických metod, aby tak získala nový typ objektivních informací o surovinách, výrobních technologiích a stopách po používání na povrchu artefaktů. V rovině interpretací se zdůrazňuje zejména význam symbolického chování obecně a výtvarného tvoření zvláště, jež má pro komunikaci, učení a vyjádření identity skupiny lidí i jednotlivce.

Paleolitické umění se v současné archeologické teorii vyhraňuje jako fenomén veskrze funkční, jako účelná součást společenských aktivit své doby. A právě pro tuto účelnost se nezřídka zpochybňuje sama oprávněnost pojmu „umění“ v paleolitických společnostech; několik archeologů tento pojem zásadně uvádí v uvozovkách (2). V tomto textu uvozovky nepoužíváme už proto, že větší či menší míru funkčnosti naplňuje umění v rámci každé společnosti. Chtěli bychom nejstaršímu umění porozumět, nikoliv hledat formální odlišnosti od pozdějších uměleckých aktivit a projevů.

Pokoušíme-li se umění definovat, vyvstává tu i problém jeho postradatelnosti ve společnosti jedné a jeho účelnosti ve společnosti jiné. Tedy problém vzniku umění, případně jeho úpadku či přechodného zániku. Evolucionistická perspektiva tradičně synchronizuje vývoj myšlení s biologickým vývojem člověka, zejména s vývojem mozku, ruky a technologií. V tomto kontextu se vždy zdůrazňovala postupnost ve zrodu umění, směřující od „nesmělých počátků“, až k „prvním úspěchům“. Při nedostatku přímých datovacích metod, jako je tomu u výtvarů na stěnách francouzských jeskyní, byly opakovaně budovány chronologické systémy opřené pouze o hypotetický vývoj od „primitivních“ k „dokonalým“ tvarům (3). Dnes se ptáme, do jaké míry jsou to chronologie fiktivní.

Na samém počátku se pak ocitla plejáda sporných artefaktů považovaných za první umělecké pokusy, doklady hypotetické primitivní fáze, „která tu přece někde musí být“. Následná kritika u většiny těchto předmětů prokázala, že může jít o pseudoartefakty (valouny přirozeného původu, kosti postižené přírodními procesy), produkty profánních lidských činností (zářezy na kostech vzniklé při jejich zpracování) a v případě vícevrstevných lokalit, zejména převisů a jeskyní, rovněž o intruze z mladších vrstev v nadloží (4).

Tyto pochyby o reálné existenci „proto-umění“ jen umocňují efekt, jímž zapůsobí nástup prvního umění skutečného. Ve světle revize poznatků starších i nových údajů z terénu se totiž objevilo náhle, jakoby „hotové“, technicky i stylově dokonale a v celé variabilitě forem (nástěnné malby, rytiny, skulptury, osobní ozdoby). Na sklonku roku 1994 k formování tohoto názoru přispěl objev maleb v jeskyni Chauvet v údolí Ardèche, které, pokud je radiometrické datování (více než 30 000 let) spolehlivé, překvapivě vznikly na samém počátku loveckého umění. Přirozeně, že tak vysoké datování vyvolalo kritiku, zejména z pozic tradičních stylistických rozborů, a jistě oprávněnou, pokud by bývalo šlo jen o Chauvet (5). Avšak z několika nalezišť německého (a v poslední době i rakouského) Podunají je již delší dobu znám celý soubor zvířecích, lidských a pololidských skulptur v mamutovině i kameni, které v drobných rozměrech vykazují formální i stylovou dokonalost a jejichž stáří rovněž přesahuje 30 000 let (aurignacien) (6). Poté, mezi 30 000 až 20 000 lety, nastupují již kvantitativně bohaté a formálně a technologicky různorodé soubory uměleckých předmětů z moravských nalezišť (gravettien), časově následované stylově příbuznými artefakty z Itálie, Ukrajiny a Ruska. Teprve do následujícího desetitisíciletí (magdalénien, asi 18 000 až 11 000 let) se tradičně klade většina maleb v západoevropských jeskyních, jimiž se období rozkvětu paleolitického umění završuje.

Přikláníme se tedy k názoru, že umění se objevilo poměrně „náhle“, někdy v období mezi 35 000 až 30 000 lety. V téže době definitivně mizí takzvané archaické lidské populace, jejichž typickým reprezentantem je v Evropě neandertálec (*Homo sapiens neanderthalensis*), a po celém území naší planety se rychle šíří takzvané moderní populace (*Homo sapiens sapiens*). Tento stav poznání přímo vybízí připsat vznik a rozvoj umění výlučně naší, moderní lidské populaci. V duchu této hypotézy také řada prací z poslední doby

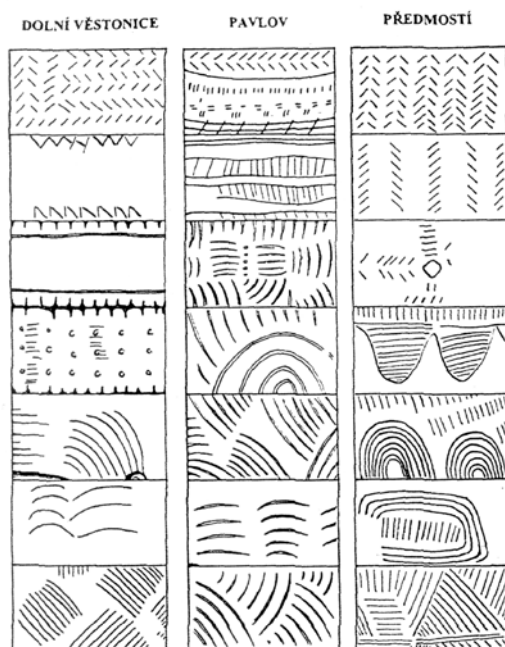
naznačuje, že mezi archaickými a moderními populacemi lze očekávat rozdíl v přístupu k okolnímu světu, který u moderního člověka může souviset s formováním integrovanější architektury myšlení (7). V žádném případě to neznamená snižování intelektuální úrovně starších lidských forem, ale uvědomění si (a respektování) jejich odlišnosti.

Existují ještě další námitky: první moderní lidé se podle nových datování objevili poprvé v Africe a na Předním východě už někdy před 100 000 lety, takže po více než 60 000 let sdíleli s archaickými populacemi podobný způsob života – a to je způsob, v jehož struktuře zřejmě nebylo umění nezbytné (8). Ale i v době, kdy umění již bylo objeveno, stalo se tak především v Evropě, s pozdějším šířením do severní Asie. V poslední době se sice diskutuje i o možnosti nezávislého vzniku umění v Austrálii a v jižní Americe (9), avšak datování příslušných lokalit dosud není jednoznačně potvrzeno. V každém případě nebylo paleolitické umění rozšířeno univerzálně, napříč různými prostředími a kulturami, které moderní lidé mezi 30 000 až 10 000 lety vytvořili.

## 2.2. Umění gravettienu na Moravě

Z předchozího přehledu vyplývá, jak významné místo ve vývoji nejstaršího umění náleží právě moravským nálezům. České publikace o umění přírodních národů a o paleolitickém umění se ovšem dosud nesly ve dvou nezávislých liniích. Autoři první z nich, Josef Čapek či V. V. Štech, se za absence kontextuálních údajů dostávali spíše do role intelektuálních pozorovatelů. Nezávisle na nich psali o umění i archeologové, zejména Karel Absolon a Bohuslav Klíma, popisující vlastní, konkrétní objevy v terénu. Jen zřídka se obě linie protly a našly i společný jazyk, například v díle Jiřího Neustupného či Jana Filipa; v tom případě šlo zejména o vymezení geometrického a schematického stylu v loveckém umění a o jejich vzájemný vztah.

Pro většinu historických období odvozuje česká uměleckohistorická teorie svá hodnocení z tvůrčích center na jihu či západě kontinentu. V období gravettienu a zejména v jeho vrcholné fázi, pavlovienu, kdy naše lokality zazářily nejvýrazněji, byla situace opačná a geografický střed Evropy se stal i jejím skutečným uměleckým centrem. Potvrzuje to koneckonců nejen umění samo, ale i kontext velkých loveckých sídlišť,



Obr. 1. Dolní Věstonice I, Pavlov I a Předmostí I. Schéma typických geometrických vzorů (symbolů), pokrývajících kosti, kostěné nástroje a ozdobné předměty. Skladební principy se zdají být na všech třech lokalitách standardizované: větvičkovitý ornament, šrafované trojúhelníky a oblouky, avšak tvar linií je mírně zakřivený v Pavlově a spíše přímý v Předmostí.

dokládajících komplexnost tehdejší společnosti a rozvinutou úroveň technologií: jihomoravská gravettská naleziště poskytla první doklady keramiky, textilu a zřejmě i dalších technologií v celosvětovém měřítku (10).

Většina těchto artefaktů byla odkryta na největších sídlištech (lokality Dolní Věstonice I, Pavlov I a Předmostí I), a to v místech, kde hustota i komplexnost průvodního archeologického materiálu dokládá soustředění lovecké populace v delších časových intervalech. Podle konvenční radiometrické chronologie spadá toto osídlení vesměs do poměrně krátkého chronologického úseku (vyvinutý pavlovien, 27 000 až 25 000 let) (11). Kvalita průvodních archeologických informací je přirozeně poplatná standardům běžným v jednotlivých fázích terénního výzkumu, přičemž Předmostí přišlo na řadu jako první (1880–1898), následované Dolními Věstonicemi (1924–1952) a poté Pavlovem (1952–1972).

Geometrický styl a realismus v gravettském umění zřejmě nestojí v protikladu. Samotnou podstatou, avšak nikoli podmínkou tohoto stylu je více či méně výrazná tendence k redukci a geometrizaci jeho vo-

kabuláře (obr. 1). Archeologové navrhuji na základě běžných osobních zkušeností a analogií, vybraných převážně z moderního světa, celou škálu možných čtení stylizovaných forem, aniž by ovšem mohli jednoznačně doložit jejich skutečný smysl. Ani tato studie se takovému přístupu nevyhne. Kromě toho se však pokouší posuzovat tyto předměty jako součást komplexního archeologického záznamu z velkých loveckých sídlišť. Pokládá si otázku, zda a jak odrážejí vědomí prostoru, času, tvarů a sama sebe, které v moderní lidské společnosti očekáváme.

### 2.3. Pojem prostoru

Symbol (se svojí schopností uchovat význam dlouhodobě) nabývá smyslu teprve v definovaném časoprostorovém rámci. Pro pochopení umění bude proto přínosné pokusit se odhadnout, jak tehdejší společnost vnímala a definovala prostor a čas. Současná archeologie, jako převážně terénní disciplína, ovšem už z praktických důvodů zaměřuje svůj výzkum spíše na podchycení minulých koncepcí prostoru než času: například změny v osídlení a využití krajiny v průběhu jednotlivých kultur, které archeologický záznam dost věrně odráží.

Prostor, který tvořil rámec života gravettského lovce, byl už svým geografickým významem klíčový. Během mladého paleolitu tvořila Morava spolu s Dolním Rakouskem soustavu úvalů a přirozených „bran“ mezi vrchovinami střední Evropy, spojující údolí Dunaje na jihozápadě s východoevropskými nížinami na severovýchodě. Toto území naplňovalo několik ekonomických a společenských rolí, a to při zprostředkování transportu kamenných surovin, při sledování velkých stád a zřejmě i při vzájemné komunikaci mezi loveckými skupinami. Prostorová analýza vztahu sídlišť v krajině naznačuje, že strategie volby místa opakuje určité ustálené rysy: sleduje údolí řek, polohy na svazích v nadmořské výšce 200–300 m a dodržuje téměř pravidelné odstupy mezi hlavními sídelními centry (80–120 km). Jsou tu i určité odlišnosti: jestliže Willendorf, Předmostí či Petřkovice leží u úzkých geomorfologických koridorů, pak sídliště mezi Dolními Věstonicemi a Pavlovem leží na svazích impozantního hřebene Pavlovských vrchů. Lze tedy položit otázku, zda byl tento prostor v paleolitu strukturován i symbolicky, jak je to doloženo v etnologii.

Mladopaleolitická hmotná kultura může být překládána jako „jazyk forem“, tato řeč má svou rétoriku a je zřejmě zaplněna metaforami (12), které jsou pro přímé čtení obtížné. Opíráme-li se o analogie mezi tvary, pak nelze vyloučit, že už sám charakteristický zoomorfní tvar hřebene Pavlovských vrchů představoval určitý mega-symbol. Podobný tvar, v tomto případě zjednodušený hřbet mamuta, se ve formě čtyřnásobné zkratkovité skici objevil i na kostěném předmětu z olních Věstonic (obr. 1, vlevo dole).

Jiné pojetí prostoru může představovat složitý vzor vyrytý na mamutím klu z Pavlova, který objevil B. Klíma a interpretoval jako mapu (13). V tomto případě, pokud je interpretace správná, bude lovcův pohled do prostoru schematičtější, závislý na geometrickém stylu té doby (viz 1.10.).

## 2.4. Čas lovců

V přírodě probíhají procesy a následnosti, avšak naše koncepce času vyplynula z určité společenské konvence a je na ní závislá více, než si obvykle uvědomujeme. Způsob, jak čas vnímáme, se mění spolu s kulturami, historickými obdobími, ale i s postavením jedince ve společnosti. Otázka, jak dalece je sociální čas strukturován s ohledem na kulturní změny a jak dalece je jeho běh jednodušší, se v poslední době stala dalším předmětem literární diskuse (14). Archeologie však dosud ponechávala časově strukturovaný rámec, pouze nejasně čitelný z náhodných stop minulých procesů a činností, posloupností a předpokládaných záměrností, až na výjimky mimo sféru svého zájmu (15). Mimo diskusi stála i klíčová otázka, kdy uvědomění času začíná, jak se jeho důsledky promítly v myšlení, aktivitách a technologiích člověka a jaká bude jejich reflexe v umění (viz 1.9.; [16]).

Z několika lokalit evropského mladého paleolitu, mezi nimi rovněž z Dolních Věstonic I a II, jsou popsány kostěné i kamenné předměty s pravidelně řazenými liniemi, původně interpretované jako pomůcky k zaznamenávání počtu a později času – vlastně první kalendáře (17). Při jejich studiu se uplatnily mikroanalytické techniky, takzvaná metoda „blízkého čtení“. A. Marshack svou teorii podložil studiem cyklického opakování určitých počtů, které odpovídají periodám lunárního kalendáře. Mikroskopickým studiem zářezů, které dokládá střídání kamenných nástrojů, do-

kázal, že nejde o dekoraci – ta by totiž byla vyryta najednou a jediným nástrojem. Obecně teoretická východiska metody takzvaného „blízkého čtení“ jsou však neustále předmětem diskuse, především pro svůj formalismus (18).

Vědomí času nejen podmiňuje sám smysl symbolů, ale řadí je také do epických následností. Proto je účelné sledovat, zda se odrazí rovněž v dalších archeologických kategoriích, konkrétně v rozdílu mezi tzv. „krátkodobým“ (tedy jednoúčelovým) a „dlouhodobým“ uměním (19). V gravettieniu Moravy je typickým příkladem krátkodobého umění právě keramika, figurky a jejich fragmenty, vyráběné v centrálních částech sídlišť a vzápětí na témže místě poškozované nebo ničené. Dělo se tak mechanicky, například vpichy a záměrnou deformací, nebo prudkou změnou teploty (20). Důležitý aspekt rituálu, který kolem keramických fragmentů rekonstruuje archeologie, by bylo jeho časové ohraničení, rytmus a pochopení příčinností a následností, pokud se k nim našimi metodami dokážeme propracovat. Smysl tu totiž nespočívá v artefaktu samotném, ale realizuje se teprve v kontextu jeho výroby a zničení a v předpokládaném či domnělém účelu celého tohoto dění.

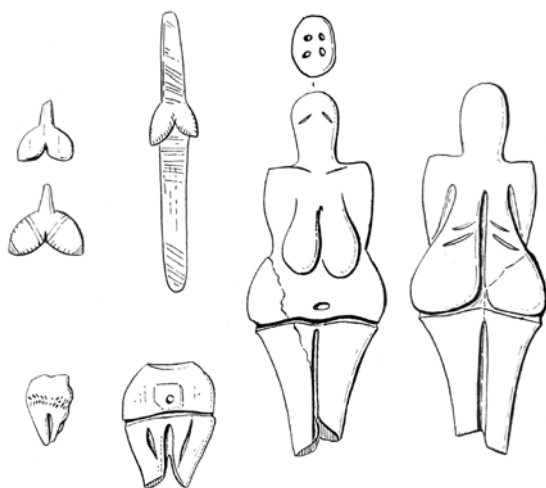
Dlouhodobé umění naproti tomu tvoří figurální řezby, dekorace a ozdobené nástroje či zbraně z trvalejších materiálů, zejména z mamutoviny, méně z parohu, kosti a kamene. Ohlaz povrchu a mikroskopické stopy opotřebení, jak je dokumentuje A. Marshack, onu dlouhodobost výmluvně dokládají, ať již šlo o použití při opakovaných akcích či o trvalé nošení artefaktu. Některé takové předměty bývají provrtány či jinak uzpůsobeny k zavěšení (například kulovité hlavičky), ostatní mohly být nošeny v nějakém pouzdře. Jejich smysl jistě bude v přímém vztahu ke konkrétní osobnosti, nositeli těchto artefaktů, ovšem konkrétních interpretací existuje celý výběr: prosté estetické cítění, magická síla, základní informace o etnické příslušnosti a vlastnostech nositele, koncepce sebeuvědomění nositele (21).

V následujícím textu chceme několik příkladů z inventáře Dolních Věstonic a Pavlova probrat blíže: bude to antropomorfní a zoomorfní symbolika (užívající v zásadě týž vokabulář ve svém „krátkodobém“ i „dlouhodobém“ projevu) a osobní ozdoby (ty se projeví pouze v „dlouhodobém“ umění).

## 2.5. Antropomorfní zobrazení

Nejzřetelněji čitelné antropomorfní zobrazení v evropském gravettieniu představují typické ženské figurky. Bohatá literatura je interpretuje jako zobrazení konkrétních žijících žen, jindy jako dávno zemřelých předků, mytologických bohyň či symbolů plodnosti, života, domova nebo krásy a v poslední době i jako sebevyobrazení samotných tvůrkyň (22). Celoevropské a eurasijské srovnání obvykle vyústí v konstatování nápadné podobnosti v tvaru, přes vzdálenosti tisíců kilometrů, což podle C. Gamblea může odrážet daleké kontakty mezi loveckými populacemi (23, viz 1.15.).

Na prvním místě stojí určitá výjimka, typická pouze pro velké soubory (Brassempouy, Dolní Věstonice): první doklad zobrazení konkrétní osoby. V Dolních Věstonicích I je to poměrně realistická tvář ženy v mamutovině, i když stylizovaná do protáhlého tvaru. Později ji doplnil nálezný hrubě řezaná masky s podobným nápadným rysem, a to asymetrií úst. Konkrétnost jedné určité osoby vynikne ještě výrazněji při srovnání s lebkou ženy DV 3, pohřbené na téže lokalitě, která se rovněž vyznačovala patologickými znaky způsobujícími asymetrii tváře. Karel Absolon, který objevil první řezbu, dokonce v souvislosti s vyjádřením lidské tváře hovoří o porušení kmenových tabu (24). S odstupem doby lze říci, že zobrazení individuality jedince sice za-



Obr. 2. Dolní Věstonice I, schematické srovnání antropomorfních symbolů. Protáhlý tvar s dvěma oblými závěskami (nahore) umožňuje dvojí čtení, a to jako schematizaci ženské hlavy s prsy a současně mužského pohlaví. Typický trojúhelník (dole) je snadno čitelný, jednoznačný a většině kultur srozumitelný jako symbol ženského klínu. Věstonická venuše se v tomto pohledu stává komplexním kryptogramem, který kombinuje ženský symbol ve spodní části těla (trojúhelníkovité nohy) a mužský v části svrchní (vystupující hlava a pod ní zavěšená prsa).

padá do koncepcí sebeuvědomění, kterou pro gravettien předpokládáme, avšak typickým se tento námět v loveckém umění nikdy nestal.

Většina lidských hlav v moravském gravettieniu, ať už řezb v mamutovině či keramiky, je naopak redukována až na minimum sdílnosti, obvykle podle několika schémat: bikónický či „houbovitý“ tvar (typický pro lokalitu Pavlov I), kulovitý tvar pokrytý sítí drobných bodů (rovněž v Pavlově, ale s analogií u poněkud mladší Willendorfské venuše), prostý výčnělek, který ovšem v případě Věstonické venuše získává oči a čtyři otvory na temeni, a konečně dekorativní trojúhelník (rytina ženy z Předmostí). Takové redukce vykazují stereotypní vokabulár odvozený z prosté geometrie a žádné náznaky nesevřelosti, že by vyjadřovaly osobní identitu. V případě rytiny ženy z Předmostí je toto znázornění přímo vkomponováno do charakteristického geometrického stylu své doby. Jediný důležitý detail, který se objevil v kolekci keramických figurek z Pavlova, jsou pásy či šňůry obepínající na různých místech lidská těla – jistě dodávají zobrazení další (aditivní) význam, avšak ani ony nesevřelosti o individualitě. Nová myšlenka McDermottova, že totiž hlava nebyla významná, protože šlo o perspektivu sebezobrazení ženské umělkyně, nebyla po obsáhlé diskusi z řady důvodů, zejména formálních a stylistických, obecně přijata (25). Spíše se domníváme, že podobně jako zvířata zobrazená v Dolních Věstonicích a Pavlově neměla být zvířaty konkrétními, tak i lidské postavy by měly být chápány spíše jako anonymní antropomorfní symboly.

Inventář Dolních Věstonic nabízí celou výraznou skupinu dalších schematizovaných antropomorfních symbolů, které Absolon nazýval „*sexuálně-biologické hyperstylizace*“. Jejich čtení, při nedostatku odvoditelných paralel u nás, se znovu obracelo k celoevropským srovnáním a odnášelo si pečeť odlišných myšlenkových tradic západu a východu. Západní strukturalistické myšlení směřovalo k bipolárnímu rozdělení symbolů podle morfologie na mužskou a ženskou skupinu, zatímco východní, ruský pohled, už tradičně propojený s etnologickým výzkumem severní Eurasie, spíše přijímal dvojí čtení některých symbolických předmětů. Typickým příkladem jsou tu přechodné symboly „žena-pták“ či „žena-falus“ z Mezínu (obr. 2, 3, 4; 26).

Antropomorfní symbolika Dolních Věstonic a Pavlova se tradičně vysvětlovala jako převážně ženská, zaměřená na stylizaci prsou a vulvy. Skutečnost, že oba

symboly lze kombinovat (například lokalizace symbolu vulvy mezi prsa), vedla různé autory spíše k protikladným interpretacím než k syntetizujícímu a více metaforickému pohledu na jejich smysl. Teprve A. Kehoeová usoudila, že některé předměty mohou současně vyjadřovat dvojí význam – a to jak ženské postavy, tak mužských pohlavních orgánů (27).

Na obr. 2 jsou antropomorfní symboly z Dolních Věstonic rozčleněny bipolárně: v horní řadě symboly prsou či falu, ve spodní typický trojúhelníkový symbol vulvy. Ve světle tohoto čtení se Věstonická venuše stává jakýmsi kryptogramem, syntézou ženského symbolu v dolní části těla (trojúhelníkové nohy) a mužského nahore (výčnělek hlavy a pod ním zavěšená prsa). Tento způsob čtení je ovšem odvozen z kontextu této konkrétní lokality a nechce být platný pro další eurasijské lokality. Může symbolizovat kosmickou jednotu stejně jako žert (28); v každém případě však antropomorfní symbolika Dolních Věstonic dokládá více integrující přístup k lidským sexuálním symbolům, než bychom očekávali.

## 2.6. Zoomorfní zobrazení

Čitelnost zobrazení zvířat bývá snadnější a jednoznačnější, než je tomu u lidských témat (obr. 5–6). Jak v případě řezb v mamutovině, tak v keramice se opakuje pojetí celých postav, obvykle s poněkud stylizovanými konturami, které pak umožní pouze rámcové určení druhu zvířete (mamut, kočkovitá šelma, velký kopytník, pták); výjimečně může schematizace těla dospět až do stadia nečitelnosti. Četné jsou keramické plastiky zvířecích hlav, aniž by bylo vždy jasné, zda šlo o úplné dílo či spíše o fragmenty původně kompletních figurálních plastik. Málokdy se prosadí detail – mezi výjimkami je miniaturní, ale dokonale provedená plastika lví hlavičky z Pavlova.

Už z uvedeného přehledu je zřejmé, jak významnou roli hrála zoomorfní tematika v činnostech provádějících výrobu a ničení keramiky. Za touto činností předpokládáme příběh, který starší literatura interpretovala jako loveckou magii, založenou na principu příčiny a očekávaného následku. Avšak takové jednoznačné vysvětlení není prosto problematiky. V paleolitickém umění obecně (a to platí i pro západoevropské jeskynní umění) totiž nepřevažují zvířata reálně lovebná a tvořící základ potravy (například zajíc, ptáci), ale



Obr. 3. Takzvaná „Pavlovská venuše“, mamutovina. Archeologický ústav AV ČR Brno.



Obr. 4. Pavlov, plastika sedící ženy z pálené hlíny. Archeologický ústav AV ČR Brno.

spíše zvířata velká, nebezpečná nebo jinak imponující: v konkrétním případě gravettienu Moravy především mamuti a velké šelmy. Vystupují tu i figurky lidí, a to žen i mužů (29). Onen příběh, který zde tušíme, bude komplexnější a zřejmě „mytologičtější“, než by naznačoval scénář prosté lovecké magie.



Obr. 5. Pavlov. Plastiky zvířat (mamuti, neurčitelná šelma) z pálené hlíny. Archeologický ústav AV ČR Brno.



Obr. 6. Pavlov. Nově složená plastika medvěda. Tělo je pokryto mělkými vpichy. Archeologický ústav AV ČR Brno.



Obr. 7. Pavlov. Dekorativní předmět z mamutoviny, připomínající konturu sovy. Archeologický ústav AV ČR Brno.

## 2.7. Dekorativní vzory

V definovaném prostoru a času se utváří paměť, formují se i prognózy a koncepce osobní a skupinové identity. Proto se archeologické analýzy v poslední době zaměřují na ty předměty, které člověk trvale a viditelně nosil a které o něm mohly poskytovat první informace. R. White, který sebral nejstarší doklady tělesných ozdob v Evropě, doložil počátky zdobení na samém počátku mladého paleolitu, tedy v kulturách chatelperronienu a aurignacienu (30). Srovnáme-li s těmito nejstaršími doklady poněkud mladší, gravettské artefakty z Dolních Věstonic a Pavlova, konstatujeme již značně variabilní vokabulář a současně i standardizaci konkrétních tvarů (obr. 1). Přitom některé tvary charakterizují vždy jen jednu určitou lokalitu: tak například pro Pavlov I je typická velká série oválných a provrtaných destiček interpretovaných jako čelenky (až 50 kusů, obr. 7) či kruhy s řezanými vzory („sovy“ podle B. Klímy) a pro Dolní Věstonice I zase válečkovité a již zmíněné antropomorfní tvary.

K tomu přistupuje celá škála dalších přívěsků, geometrických nebo zoomorfních, spolu s provrtanými přírodninami (zuby šelem, v jednom případě i lidský zub, oblázky, schránky třetihorních měkkýšů).

Jako další kategorie, která mohla mít doplňující informační hodnotu, vystupují geometrické vzory, zaplňující volný prostor na ozdobných předmětech, nástrojích i zbraních. Skladební principy se zdají být na třech hlavních lokalitách shodné, nicméně tvar základních prvků je odlišný: jednotlivé linie bývají více zakřivené v takzvaném „pavlovském stylu“ a přímé v „předmosteckém stylu“. Pochopení smyslu a hierarchie těchto vzorů však znovu narazí na nedostatek kontextuálních údajů o tehdejší společnosti. Vyžadovalo by nejen porozumění metafoře (31), ale i znalost funkce těchto předmětů, činnost, při níž se uplatňovaly a sociální statut jejich uživatele. Takové informace v archeologickém záznamu chybějí. Určitý závěr však přece jen formulovat můžeme: navenek totiž charakteristický dekorativní styl gravettienu vyjadřoval společenskou jednotu této lovecké populace a také vědomí oné jednoty.



## 2.8. Závěr

Některá pozorování, jež vyplynula z přehledu gravettského umění na Moravě, mohou mít platnost obecnější. Přikláníme se dnes k představě, že umění se nevyvíjí od primitivních forem k dokonalým, či dokonce od méně hodnotných k hodnotnějším, ale v různých přírodních a společenských podmínkách osciluje v celé variabilitě projevů. Od určitého, dosud zcela neobjasněného okamžiku provází umění moderní lidstvo. Časová hloubka takového počínání je větší, než si obvykle uvědomujeme.

Symbody ve formě ozdobných předmětů a figurálních zobrazení charakterizují mladý paleolit Eurasie, používaly se tu dlouhodobě i jednorázově a jejich archeologický kontext k nim doplňuje doklady určitých rituálů. V moravském prostředí se společný výskyt různých kategorií uměleckých předmětů na jednom nalezišti či skupině nalezišť nezdá být náhodný – domnívám se, že byl podmíněn integrovaným vědomím prostoru a času, identity skupiny, s pamětí, epikou a koncepcí života a smrti. Někde v rovině komplexnosti těchto jevů (tedy nikoliv jen výskytu jednotlivých z nich) bude třeba hledat i rozdíl ve vidění světa u archaických a moderních populací.

Výsledky terénního výzkumu umožňují korelovat umění s dalšími aspekty gravettského archeologického záznamu: organizovanou strukturou sídlišť, dalekými transporty kamenných surovin, strategií využití velkých stádních zvířat, progresivní technologií, zpracováním barviv a rituálními hroby. Formování časoprostorového rámce, který by vycházel ze znalosti středoevropské krajiny a byl cyklicky strukturován podle sledu ročních období a dostupnosti potravinových zdrojů, můžeme považovat za součást mladopaleolitického adaptačního systému. Symbolické chování ve vyspělé lovecké společnosti mělo rovněž své nezapíratelné psychologické, informační a adaptační významy.

## 2.9. Poznámky a literatura

(1) Příkladem prvního přístupu je S. Reinach, *Répertoire de l'art quaternaire*. Paris 1913. Strukturalistický pohled aplikuje v etnologii C. Lévi-Straus, *Structural anthropology*. Harmondsworth 1963, 1972, v archeologii pak A. Laming-Empeaire,

*La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris 1962; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*. Paris 1965.

- (2) A. Marshack, *The Roots of Civilization*. New York 1972, 1992; H. M. Wobst: Stylistic Behavior and Information Exchange, in: Ch. E. Cleland, ed., *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin*. Ann Arbor 1977, s. 317–342. Obecně k vývoji názorů J. Svoboda, *Mistři kamenného dláta*. Praha 1986.
- (3) H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac 1952; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*. Paris 1965; B. a G. Dellucovi, *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. Paris 1991.
- (4) Diskuse o těchto názorech: A. Marshack, The Neanderthals and the Human Capacity for Symbolic Thought: Cognitive and Problem-Solving Aspects of Mousterian Symbols, in: O. Bar-Yosef, ed., *L'Homme de Néandertal, V, Le pensée*. Liège 1986, s. 57–91; P. G. Chase a H. Dibble, Middle Paleolithic Symbolism: A Review of Current Evidence and Interpretation. *Journal of Anthropological Archaeology*, roč. 6, 1987, s. 263–296. Kritický přístup posléze podpořila řada dalších autorů: například W. Noble a I. Davidson, Tracing the Emergence of Modern Human Behavior: Methodological Pitfalls and Theoretical Path. *Journal of Anthropological Archaeology*, roč. 12, 1993, s. 121–149.
- (5) J. Clottes, Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur. *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées* L, 1995, s. 13–34; týž, L'art entre 30 000 et 20 000 BP, in: M. Mussi – W. Roebroeks – J. Svoboda, ed., *Hunters of the Golden Age*. Leiden, v tisku. Jako protinázor například Ch. Züchner, Grotte Chauvet (Ardèche, Frankreich) oder Muss die Kunstgeschichte wirklich neu geschrieben werden? *Quartär*, roč. 45–46, 1995, s. 221–226.
- (6) J. Hahn, *Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands*. Tübingen 1986; Ch. Neugebauer-Maresch, Vorbericht über die Rettungsgrabung an der Aurignacien-Station Stratzing/Krems-Rehberg in den Jahren 1985–1988. Zum Neufund einer weiblichen Statuette. *Fundberichte aus Österreich*, roč. 26, 1988, s. 73–84.
- (7) S. Mithen, *The Prehistory of the Mind*. London 1996.

- (8) Ch. Stringer – P. Mellars, ed., *The Human Revolution*. Princeton 1989; H. Knecht a kol., ed., *Before Lascaux*. Bots Raton 1993.
- (9) V Austrálii jsou to skalní malby pod převisy Nauwalabila a Malakunanja, datované dokonce před více než 50 000 let, v jižní Americe se diskutuje například o brazilské lokalitě Pedra Furada.
- (10) J. Svoboda – V. Ložek – E. Vlček, *Hunters between East and West. The Paleolithic of Moravia*. New York – London 1996; W. Roebroeks – M. Mussi – J. Svoboda – K. Fennema, ed., *Hunters of the Golden Age*. Leiden 2000.
- (11) K. Absolon, *Výzkum diluviální stanice lovců mamutů v Dolních Věstonicích na Pavlovských kopcích na Moravě. Pracovní zpráva za třetí rok 1926*. Brno 1945; B. Klíma, Upper Paleolithic Art in Moravia. *Antiquity*, roč. 32, 1958, s. 8–14; týž, Les représentations animales du Paléolithique supérieur de Dolní Věstonice, in: *La contribution de la zoologie et de l'ethnologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*. Fribourg 1979, s. 323–332; týž, Figürliche Plastiken aus der paläolithischen Siedlung von Pavlov, in: *Religion und Kult*. Berlin 1989, s. 81–90; J. Svoboda, L'art gravettien en Moravie. Contexte, dates et styles. *L'Anthropologie*, 1995, s. 254–267.
- (12) A. Leroi-Gourhan, *La geste et la parole*. Paris 1964–1965; I. Hodder, The Narrative and Rhetoric of Material Culture Sequences. *World Archaeology*, roč. 25, s. 268–282.
- (13) B. Klíma, Nejstarší moravská mapa, in: V. Frolec, ed., *Rodná země*. Brno 1988, s. 110–121.
- (14) C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Paris 1962; B. E. Adam, *Time and Social Theory*. Cambridge 1990. Jednotu času hájí například J. A. Barnes, Time Flies Like an Arrow. *Man*, roč. 6, 1971, s. 537–552; A. Gell, *The Anthropology of Time*. Oxford 1992.
- (15) L.R. Binford, Isolating the Transition to Cultural Adaptations: An Organisational Approach, in: L. R. Binford, *Debating Archaeology*. San Diego 1989, s. 464–481 (s diskuzí o takzvané „hloubce plánování“ – „planning depth“, u minulých populací); srov. též P. Chase – H. Dibble, Scientific Archaeology and the Origins of Symbolism. *Cambridge Archaeological Journal*, roč. 2, 1992, s. 43–50.
- (16) J. Svoboda, Čas lovců. Dějiny paleolitu, zvláště na Moravě (ukázky z připravované knihy). *Univerzitní noviny*, roč. 4, 1997, č. 3, s. 25–32, č. 4, s. 18–36, č. 5, s. 17–27.
- (17) K. Absolon, Dokumente und Beweise der Fähigkeit des fossilen Menschen zu zählen im mährischen Paläolithikum. *Artibus Asiae*, roč. 20, s. 123–150; B. A. Frolov, *Číslo v grafice paleolitu*. Novosibirsk 1974; A. Marshack (citováno v poznámce 2); E. Emmerling – H. Geer – B. Klíma, Ein Mondkalender aus Dolní Věstonice. *Quartär*, roč. 63–64, 1993, s. 151–162.
- (18) J. Elkins, On the Possibility of Close Reading. *Current Anthropology*, roč. 37, 1996, s. 185–226.
- (19) J. Svoboda, Zur Problematik der magdalénienzeitlichen Kunst Mitteleuropas. *Anthropologie*, roč. 14, 1976, s. 163–193; týž (citováno v poznámce 2).
- (20) O. Soffer – P. Vandiver – B. Klíma – J. Svoboda, The Pyrotechnology of Performance Art: Moravian Venuses and Wolverines, in: H. Knecht a kol., ed., *Before Lascaux*. Boca Raton 1993, s. 259–275.
- (21) H. M. Wobst (citováno v poznámce 2); A. Marshack, The Female Image: A „Time-Limited“ Symbol. A Study in Style and Aspects of Image Use in the Upper Paleolithic. *Proceedings of the Prehistoric Society*, roč. 57, 1991, s. 17–31; R. White, Technological and Social Dimensions of „Aurignacian Age“: Body Ornaments across Europe, in: H. Knecht a kol., ed., *Before Lascaux*. Boca Raton 1993, s. 277–299.
- (22) Z. Abramova, *Izobrazení člověka v paleolitičeském umění Evraziji*. Moskva – Leningrad 1963; H. Delporte, *Image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris 1993; L. R. McDermott, Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines. *Current Anthropology*, roč. 37, 1996, s. 227–275.
- (23) C. Gamble, Interaction and Alliance in Palaeolithic Society. *Man*, roč. 17, 1982, s. 92–107.
- (24) K. Absolon (citováno v poznámce 11).
- (25) L. R. McDermott (citováno v poznámce 22, včetně připojené diskuze).
- (26) A. Laming-Emperaire, A. Leroi-Gourhan (citováno v poznámce 1); I. G. Šovkopljaj, *Mezinskaja stojanka*. Kijev 1965.
- (27) A. Kehoe, No Possible, Probable Shadow of Doubt. *Antiquity*, roč. 46, 1991, s. 129–131. Širší kontext věstonických lokalit doplní i další doklady přechodnosti mezi pohlavími: například

hermafroditická keramická figurka s mužským tělem a symbolem vulvy, či atypická kostra DV 15, u níž se antropologové dosud neshodli na pohlavním určení.

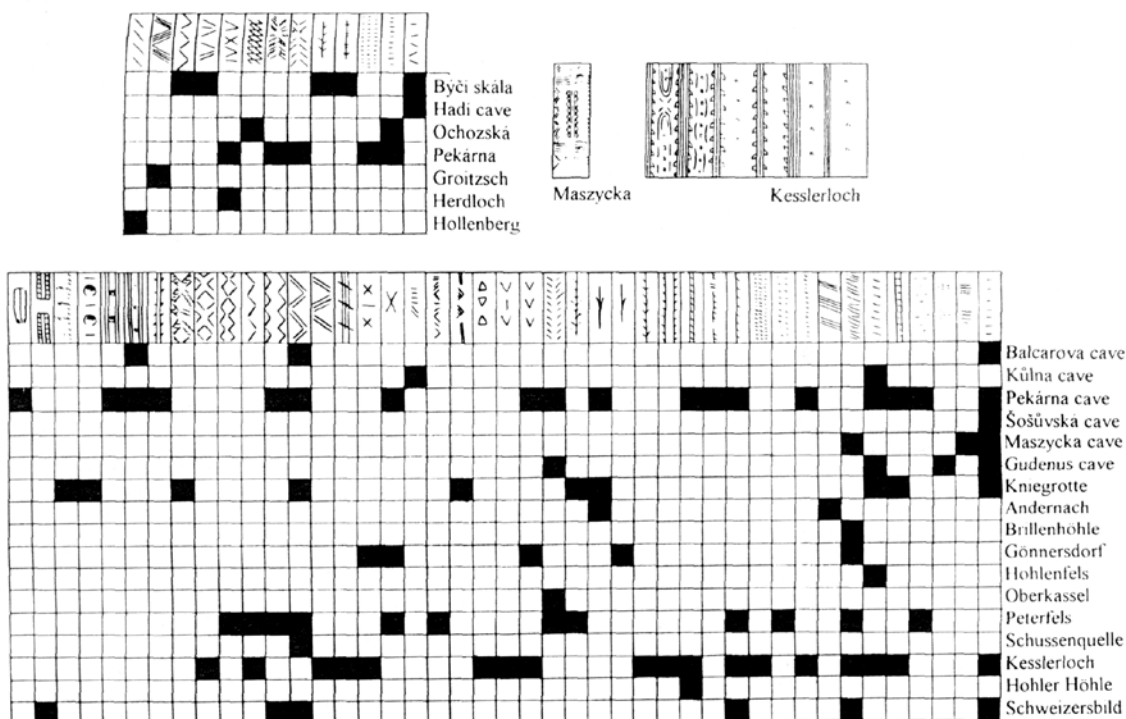
- (28) Řada příkladů ze západní Evropy, a to právě antropomorfních „karikatur“, dokládá, že smysl pro humor nebyl lovecké společnosti zdaleka cizí a projevil se spíše v souvislosti se zobrazením člověka než zvířete; viz například L. Pales, *Les*

*gravures de La Marche, II, Les humaines*. Paris 1976.

- (29) B. Klíma (citováno v poznámce 11).  
(30) R. White (citováno v poznámce 21).  
(31) Například cikcakovité linie v australském umění znamenají vodu, srov. C. G. von Brandenstein, *The Symbolism of the North-Western Australian Zigzag Design*. *Oceania*, roč. 62, 1971/1972, s. 223–238.



### **3. Magdalénské umění v českých zemích: Variabilita stylu u paleolitických lovců**



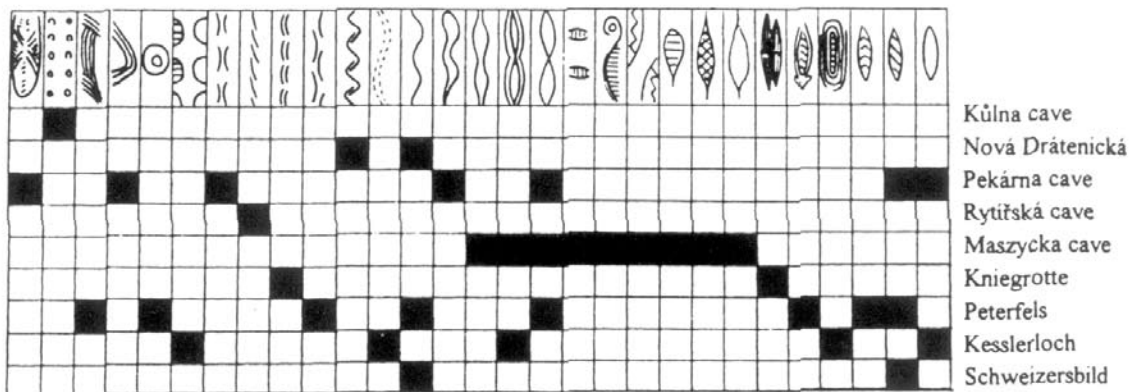
Obr. 1a. Středoevropský magdalénien. Přehled hlavních vzorů (symbolů) geometrické skupiny, připomínající předchozí gravettien. Vlevo v kameni, vpravo v kosti.

Jestliže předchozí kapitola byla směřována k samým počátkům paleolitického umění a k jeho prvním vrcholům na příkladu moravského gravettien, pak tato kapitola se pokouší celkový obraz uzavřít poukazem na hloubku variability v měnícím se kontextu časovém, geografickém a kulturním. Nejnápadněji vyplyne tato rozmanitost uvnitř paleolitického umění z konfrontace gravettien s následným magdalénienem.

Jakmile se zorné pole paleolitického výzkumu rozšířilo ze západní Evropy na celý prostor kontinentu, zaregistrovala archeologická i uměleckovědná literatura stylistický rozdíl mezi východoevropským, spíše geometrizujícím okruhem a západním, frankokantabrijským okruhem, jemuž se obecně připisují tendence k realismu. I když hlubší analýza ukáže, že oba okruhy vykazují určité tendence k realismu i k redukci tvaru zároveň, první optický dojem nemůže uvedeným odlišnostem upřít reálný základ. Prostor českých zemí je unikátní tím, že se tu v průběhu mladého paleolitu oba okruhy vystřídalaly. Nejprve gravettské umění (před 30 000–20 000 lety) s vazbami k východnímu

okruhu, což ukazuje i následná kontinuita tohoto umění na lokalitách Ukrajiny a Ruska, poté magdalénské umění (před 15 000–11 000 lety) jako odraz migrační vlny, která na sklonku glaciálu zasáhla Čechy i Moravu ze západu. Oba velké kulturní okruhy ve střední Evropě odděluje vyvrcholení posledního glaciálu před 20 000–18 000 lety, kdy skandinávský ledovec stanul na úrovni dnešního středního Polska a negativně ovlivnil i klima na celém našem území. Prostorová analýza magdalénských lokalit ukazuje, jak se tu změnil nejen styl artefaktů, ale i vyhledávaný typ krajiny, zaměření na kras a jeho jeskyně, specializace lovu i výběr kamenných surovin. Soubor těchto zjištění podporuje domněnka o víceméně úplné výměně populací, nepředpokládáme tedy, že by se oba velké kulturní okruhy mohly na našem území přímo ovlivnit (obr. 1a, b).

Nejde jistě jen o styl. V rámci několika desetiletí existence se vnitřní rozrůzněnost loveckého umění projevila v celé plejádě dalších aspektů, předurčených kontextem a funkcí: „umění hlubin“ na stěnách jeskyní oproti „umění světla“ na otevřených lokalitách, „umění mrtvých“ v kontextu pohřbů oproti „umění živých“ na sídlištích, „umění krátkodobé“, vázané na konkrétní rituální akt, oproti „umění dlou-



podobému“, jež trvale zdobí člověka samého, jeho nástroje a zbraně (1). Nicméně základní tematický obsah paleolitického umění, tedy zoomorfní a antropomorfní motivy, symbolické znaky a dekorace, zůstávají i v magdalénienu shodné.

### 3.1. Struktura magdalénského osídlení v Evropě

Magdalénské osídlení se táhne ze severní části Pyrenejského poloostrova přes Francii a Německo do střední Evropy, s nejvýchodnějšími výspami v Moravském krasu, v Dolním Rakousku a jižním Polsku.

Slavné nástěnné (parietální) umění v západoevropských jeskyních se soustřeďuje zhruba v týchž regionech jako magdalénské osídlení (2): centra tu tvoří Périgord (Lascaux, Font de Gaume, Les Combarelles, Rouffignac), východní část francouzských Pyrenejí (Niaux, Portel, Trois Frères, Montespán) a španělská Kantabrie (Altamira, Castillo, Tito Bustillo). Osamělé jeskyně jsou „rozhozeny“ také mezi těmito oblastmi: Cougnac a Pech Merle mezi Périgordem a Pyrenejemi, Isturitz a Ekaín mezi Pyrenejemi a Kantabrií.

Obr. 1b. Přehled hlavních vzorů (symbolů) dynamické skupiny, charakteristické pro magdalénienu.

Posun v datování nejstarších jeskynních maleb (Chauvet) kromě toho ukazuje, že toto velké umění má na západě hlubší tradici, která sahá až k aurignacienu.

Sledujeme-li magdalénské umění dále k východu, jeskynní lokality s parietální výzdobou zmizí. Ustupují i některé plasticky pojaté řezby v parohu, zejména charakteristické bohatě zdobené vrhače kopí. Zato v Pařížské pánvi, v Porýní i ve středním Německu byla prozkoumána řada tábořišť pod širým nebem, z nichž některá poskytla umělecké artefakty. Tým magdalénský styl tu byl uplatněn u menších přenosných předmětů z kamene, kosti i parohu. Nejvýznamnější lokalitu z hlediska umění představuje Gönnersdorf v Porýní (3), a to především kvantitou i tematickou variabilitou rytin na břidlicových destičkách (realistické rytiny zvířat a zkratkovité schematizace ženy), které jsou provázeny úspornými řezbami ženské postavy v mamutovině, koncipovanými v téměř duchu.

Prostorová analýza sídlišť střední Evropy (4) naznačuje, že kolonizace českých zemí proběhla nejméně ve dvou hlavních proudech: první směřoval podél Dunaje na Moravu a druhý podél Labe do Čech. V jižním

pásmu můžeme sledovat řetěz nalezišť uměleckých předmětů počínaje jeskyněmi Kesslerloch a Schweizerbild ve Švýcarsku přes Petersfels, Hohler Stein a Obere Klause v jižním Německu a Gudenus v Dolním Rakousku až po naleziště Moravského krasu (Pekárna, Býčí skála, Rytířská jeskyně). Naleziště severního pásma se táhnou od Gönnersdorfu a Andernachu v Porýní přes lokality středního Německa (Nebra, Oelknitz, Saaleck, Groitzsch, jeskyně Kniegrotte) po Český kras (Hostim, Děravá jeskyně [5]). Nejvýchodnější magdalénská naleziště zasáhla do Polska (jeskyně Maszycka).

Rozdíly mezi jižním a severním pásmem spočívají v prvcích chování, jako je lov sobů oproti lovu koní či volba jeskyní oproti otevřeným tábořištím (i když i ta jsou na severu s oblibou situována do krasových oblastí). Pro umění je důležitá výchozí surovina, tedy důraz na kost či paroh v jižním pásmu a na kámen v severním pásmu, s typickými rytinami na kamenných destičkách. Tento rozdíl ovšem není výlučný a do určité míry může být i umělý, neboť v jeskynních lokalitách jižního pásma jsou celkově lepší podmínky pro uchování organických hmot než na otevřených sídlištích severu. Jednotu středoevropského magdalénienu demonstrují rozbory typologie a stylu, a to jak u kamenné industrie, tak u uměleckých artefaktů. Průkazné změny mezi severem a jihem se neprojeví ani u ornamentiky a stylizace, ani u realistických zobrazení zvířat. Předpokládáme proto společný původ magdalénské kolonizace, společné duchovní tradice, ale také opakované kontakty mezi oběma pásmi.

### 3.2. Rituální chování

K problematice západoevropských jeskyní a minulých dějů, které se tam odehrávaly, dnes už existuje celá řada interpretací. Tradičně tu převládají prosté analogie, odvozené z prostředí současných lovců-sběračů (šamanismus a totemismus, iniciační rituály, sympatetická magie ...). V současné době přerostl tento myšlenkový směr k názoru, že lovecké umění vznikalo ve stavu změněného vědomí za působení drog. Tyto teorie jsou prakticky současně aplikovány na skalní malby a rytiny Ameriky, Austrálie i západní Evropy (6).

Jiným směrem jdou dedukce odvozené z vlastního archeologického materiálu a jeho struktury. Na počátku tohoto trendu stojí analytické práce A. Leroi-Gourhana a A. Laming-Emperaireové zaměřené na prostorovou strukturu francouzských jeskyní ve sna-

ze číst jeskyni „jako text“. Poté jej obohatili M. Conkeyová a M. Jochim, kteří terénní pozorování vztáhli k předpokládaným společenským a demografickým problémům té doby (sídelní teritoria, sezonní cykly a přechodné agregace populací). M. Jochim předpokládá, že kdykoli se stupňují nároky na vnitřní organizaci společnosti a na spolehlivost komunikace mezi skupinami, pak se upevňují existující rituály a utvářejí se rituály nové; to odráží i jeskyně ozdobené malbami: deklarují vztah skupiny k teritoriu, a to s cílem předejít sporům a konfliktům. Pod tímto zorným úhlem nabývá smyslu skutečnost, že jeskynní umění se objevilo právě a téměř výlučně na hustě osídleném západě kontinentu, který hrál v době glaciálního maxima roli příznivějšího klimatického refugia. Vysvětlují se tím i určité odlišnosti ve stylu jednotlivých jeskyní. Na některých místech, například v okolí městeček Les Eyzies nebo Tarascon, jsou však jeskyně tak nahuštěny, že teritoriální interpretace M. Jochima ztrácejí smysl. Naproti tomu V. T. Petrin, který nedávno publikoval poznatky o jedné z mála zdobených jeskyní evropského východu, Ignatijevskou na jižním Urale, tu naopak shledává jakási poutní místa otevřená všem, která spíše umožňovala kontakt mezi populacemi (7).

Také ve střední Evropě se po celá desetiletí (například při příležitosti návštěvy H. Breuile) pátralo po jeskynních malbách, ale negativní výsledek se tradičně připisoval spíše horším možnostem dochování, tedy drsnějším klimatickým podmínkám, rychlejšímu zvětrávání stěn a jejich opadu. Současně se na stěnách jeskyní (stejně jako v západní Evropě a v dalších oblastech skalního umění) bezděky kumulovala nová tvorba turistů, amatérských archeologů a náhodných návštěvníků, která dnes dále ztěžuje pozici současného výzkumu (črta zvířete, zřejmě cervida a snad magdalénského stáří, se nově uvádí ze stěny Jižní odbočky uvnitř známé jeskyně Býčí skály v Moravském krasu).

V pohledu sociálních a demografických interpretací se spíše zdá, jako by se magdalénské rituály v celém bohatství svých projevů rozvinuly jen v ústřední frankokantabrijské oblasti a na periferii dolehly spíše určité odrazy. Místo nástěnných maleb a rytin nacházíme na našem území spíše stopy obřadů v centrálních částech velkých sídlišť, tedy v podobném kontextu jako keramické fragmenty v předcházejícím gravettieniu. Například magdalénské břidlicové destičky nesoucí rytiny zvířat, žen a symbolů byly nezdědky kresleny přes sebe a dnes vytvářejí těžko čitelnou změť. Některé bývají záměrně rozbity a často pak skončí v jakési



dlažbě na podlaze obydlí. Už pro tyto zřejmé doklady krátkodobého použití a rychlé „úmrtnosti“ předmětů navozují středoevropské destičky atmosféru rituálů, které se v předchozím gravettieniu odehrávaly kolem keramických figurek.

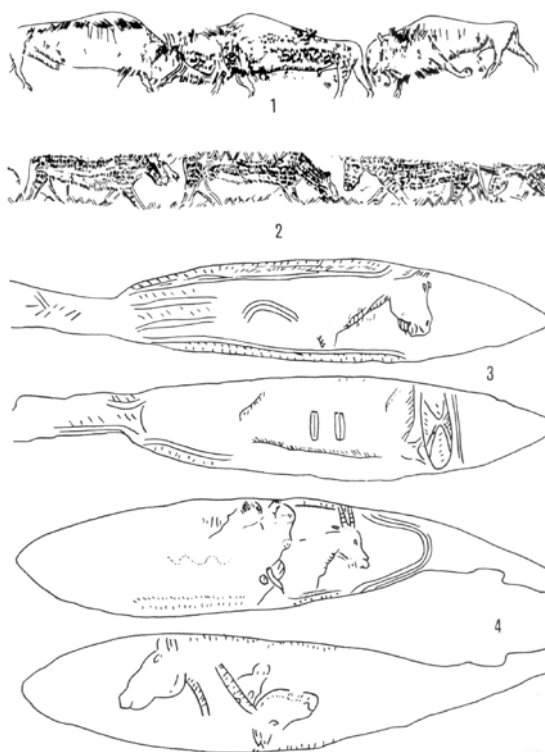
Obdobná jsou i témata, tedy motivy zvířat a žen. Zvláště velké a imponující druhy zvířat převládají v magdalénienu stejně jako v ostatních paleolitických kulturách, bez ohledu na roli, jakou reálně hrály v krajině i ve struktuře výživy loveckých populací. Nejvýraznější je tento jev na břidlicových destičkách z Gönnersdorfu, kde byl opakovaně znázorňován mamut, přestože v přírodě pozdního glaciálu toto zvíře už ustupovalo. V magdalénském umění českých zemí převládá kůň a sob, ojediněle se objeví medvěd, kozoroh, nosorožec, pižmoň či antilopa, avšak chybí tu zajíc či ptáci, kteří podle osteologických nálezů tvořili podstatnou složku lovecké kořisti.

### 3.3. Realismus

Jedním z charakteristických rysů západoevropského, frankokantabrijského umění je jeho realismus. Plně se však rozvinul ve vyjádření zvířete, a to s takovým důrazem na detail, který je v rámci paleolitického umění skutečně ojedinělý. V tomto směru bývají rytiny věrnější než malby, jak to dokládá například rytá výzdoba úzkého jeskynního koridoru v Les Combarelles nebo rytiny na kamenných destičkách z Gönnersdorfu. G. Bosinski proto hovoří o „fotografickém“ stylu.

Realistická rytina zvířat ve střední Evropě si s „fotografickým“ stylem západu nezádá, i když je tu formát podstatně menší. Uvnitř jižního středoevropského pásma se rytiny objevují spíše na kostěných a parohových nástrojích a zbraních, v severním pásmu převážně na kamenných destičkách.

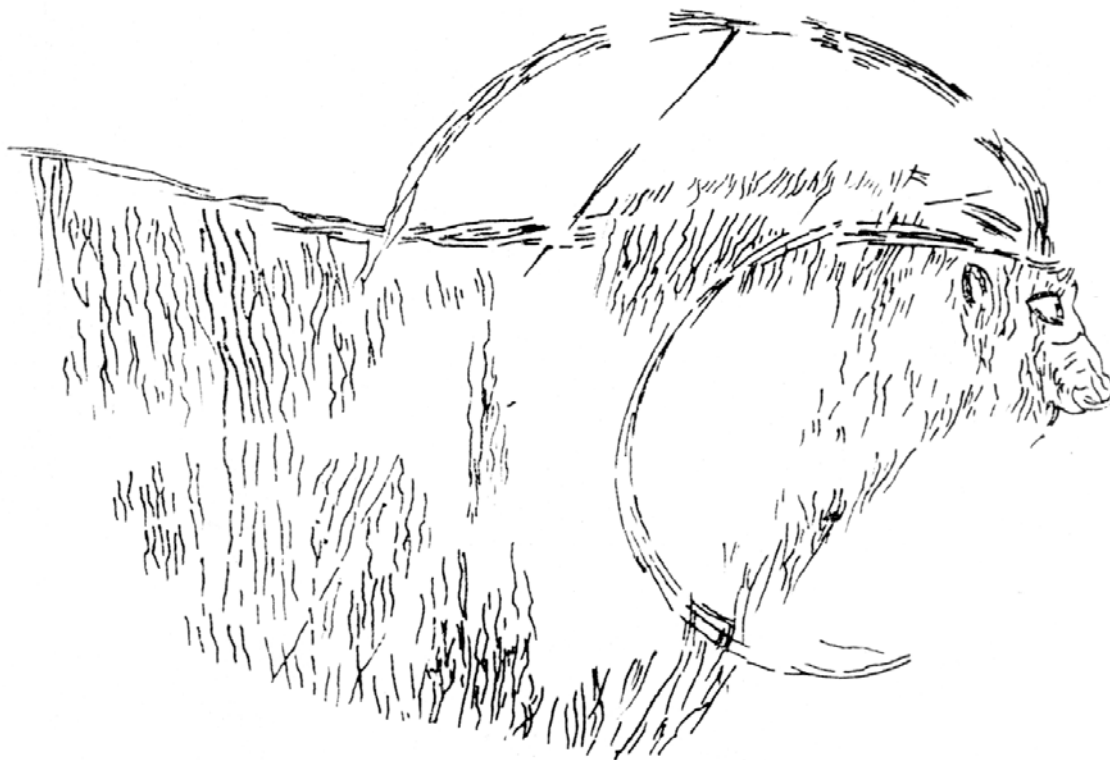
Nejvýznamnější lokalita magdalénienu na našem území, jeskyně Pekárna v jižní části Moravského krasu (8), dosahuje největšího plošného rozsahu a objemu archeologického materiálu a současně poskytla největší soubor uměleckých předmětů. Připomíná tak „agregační lokalitu“ s dlouhodobějším soustředěním populace, o jakých uvažovala na západě M. Conkeyová. Evokuje rovněž situaci na velkých loveckých sídlištích moravského gravettieniu, a to tím, že i tam se stopy uměleckého tvoření akumulovaly v místech dlouho-



Obr. 2. Realistické umění jeskyně Pekárny. Rytiny na koňských žebrech (souboj bizonů, pasoucí se koně); rytiny na spatulách. Moravské zemské muzeum Brno.

dobého a trvalejšího osídlení. Svou tematikou i dokonalostí provedení stojí na prvním místě nálezy dvou koňských žeberek, která znázorňují scény z pozdní glaciální přírody: pasoucí se koně a bojující bizoni (obr. 2). Už sám pojem scény je v paleolitickém umění ojedinělý, neboť obvykle jsou zobrazení zvířat koncipována jako samostatné prvky a akumulují se bez patrných vztahů. Koně jsou pojeti poněkud geometričtější, scéna je statictější a rámuje ji dvojí cikcakovitá linie, místy vkomponovaná do nohou a hřbetů zvířat. Konturová linie (někde rovněž zdvojená) je omezena na nohy a hlavy, zatímco hmotu těl vyjadřují řady vrypů znázorňujících srst. Druhá scéna s bizony je dramatictější a dynamičtější, kontura těl je výraznější a hmota těla je vyjádřena řadami jemných vrypů. Rozeznáme mezi nimi i malé šipky, zřejmě symbolického významu. Přestože literatura tradičně připisuje obě díla témuž autorovi, podobnosti se týkají spíše formy a celkové kompozice scény než vlastního stylu. Rukopis obou rytin je odlišný.

Další pekárenské unikáty představují kostěné předměty zvláštního „mačetovitého“ tvaru (tzv. spatuly). Výzdobu tvoří seskupení zoomorfních a symbolických



Obr. 3. Děravá jeskyně, Český kras. Realistická rytina kozorožce na břidlicové ploténce. Archeologický ústav AV ČR Praha.

prvků, tentokrát vyrytých v různých polohách a zdánlivě bez souvislosti. Na první spatule rozeznáme na jedné straně tři koňské hlavy, z druhé strany hlavu pižmoně a antilopy. Další spatula je jednostranně zdobena rytinou koně zasazenou do zvláštní ornamentální výzdoby, z druhé strany jsou vyryty tři symbolické znaky.

Další zoomorfní témata jsou vyryta v parohu. Na takzvaných „náčelnických holích“ je to téma dvou za sebou jdoucích medvědů. První medvěd je znázorněn celý, hlubokou obrysovou rýhou, přičemž srst plasticity vyjadřují cikcakovité linie při hřbetu; z druhého zvířete stačilo zobrazit jen přední část. Motiv dvou za sebou jdoucích zvířat, obvykle samice a samce, je ovšem v magdalénském umění tak častý (a to právě na náčelnických holích), že lze odvodit i druh druhého zvířete, i když je načrtnuto jen zběžně. Na další náčelnické holi jsou znázorněny tři šipky směřující k hlavě koně. Konečně je tu zlomek parohu se zkratkovitou kresbou hlavy cervida, zřejmě soba, vyjádřenou několika pevnými tahy.

Fotografický styl, jak ho známe z Les Combarelles či z Gönnersdorfu, se ovšem neméně dokonale rozvi-

nul v kameni, tedy v letných kresbách na břidlicových destičkách ze dvou lokalit Českého krasu: Děravá jeskyně a Hostim (9). Z Děravé jeskyně je nejdokonalejší rytina kozorožce, provedená technikou krátkých vrypů (obr. 3). Zvíře je pojato spíše staticky. Plasticitého pojetí docílil umělec vhodným rozmístěním souběžných rýh, které vyjadřují hustou srst, a zvláštní perspektivou mohutných rohů; kontura přitom zaniká. Ostatní destičky z této jeskyně jsou provedeny touž technikou. Na dvou je znázorněn nosorožec – rozeznáváme typický roh a oko, v druhém případě hlavu a celou přední část těla. Z dalších motivů se objevuje koňská hlava a pravděpodobně přední část těla cervida. Kresby na destičkách z otevřeného tábořiště v Hostimi jsou stylem podobné, ovšem kontury zde vyjadřuje lehce načrtnutá, plynulá linie. Tentokrát dominuje dokonalá rytina koně, doprovázená črtami a nedokončenými kresbami dalších zvířat.

### 3.4. Stylizace

Pro celé paleolitické umění je příznačná rovněž tendence ke schematizaci a zkratce. Někdy je viditelná přímá závislost na čase, který měl autor k dispozici: místo propracované kresby celého koně v předních, lépe dostupných částech jeskyně Niaux (Černý salon) stačilo ve vzdálených zadních částech (galerie René Clastres) nakreslit jen charakteristickou linii hřbetu. Proces redukce tvaru dospívá v magdaléneinu v kodifikaci zkratk s ustáleným významem. Jejich význam se přirozeně mění v různých systémech konvence a podléhá tak kulturním změnám.

Symbolika magdalénienu překvapuje svou univerzálností na rozsáhlém území od Kantabrie na západě až po Moravu a Polsko na východním okraji. Tato jednota se projeví při tvarové analýze abstraktních znaků i takzvaných ornamentů, ať již zdobí stěny jeskyní

nebo parohové nástroje a zbraně. Střední Evropa se ovšem zdá být výrazově chudší.

Nejtypičtějším příkladem je stylizace ženské postavy (obr. 4a–b). Gravettská koncepce, pojímající ženu ve frontálním pohledu s důrazem na prsa, se v magdalénienu podstatně proměnila: nyní převládá pohled na ženu z boku s důrazem na hýždě, takže zbytek těla je redukován na zkratkovitou linii, kde se prsa stávají pouhým doplňkem, naprosto ne nezbytným. Takto vyjádřený symbol ženy zdobí v západní Evropě stěny jeskyní a dospívá tam až k nejjednodušší formě tzv. klaviformních znaků. Ve střední Evropě se týž motiv objevuje na břidlicových destičkách (Gönnersdorf, Andernach, Hohler Stein, Ražice, Pekárna), oblázcích (Byčí skála), ale také v trojrozměrné podobě, ať již jako řezba v mamutovině (Gönnersdorf, Andernach, Nebra, Oelknitz, Pekárna), malá kamenná soška



Obr. 4. Stylizace ženské postavy z jeskyně Pekárny v mamutovině (a) a kameni (b).

(Oelknitz) nebo gagátový přívěsek, tvořící nepochybně součást náhrdelníku (Petersfels). Mamutovina jako surovina byla v magdalénienu – v souvislosti s úbytkem mamutí populace ve střední Evropě – zřejmě již dost vzácná. Přesto anebo právě proto, byla často využívána k řezbám, zejména schematizovaných ženských postav. Záměrně byly vybírány také přirozené valounky připomínající tento tvar (Pekárna, Býčí skála), který musel být v myšlení lovců pevně zakódován. Pojem „žena“ lze ovšem vyjádřit ještě jinak, tradičněji (nebo v obecnějším transkulturním pojetí), a to jako trojúhelníkový symbol vulvy. Příkladem je kamenná stéla z německé lokality Oelknitz.

Stěny některých západoevropských jeskyní, ale především kamenné destičky zachycují téma člověka volněji. Některé jsou méně formální a méně symbolické, než jsme byli zvyklí doposud, a dokonce lze bez nadsázky říci, že jsou to veselé karikatury. Nejznámější lokalitou je převis La Marche s velkým množstvím rytých destiček, ale odraz tohoto pojetí se objevil i na dvou oblázcích z Býčí skály v Moravském krasu (10). Pojetí člověka na těchto letmých rytinách nás utvrdí v přesvědčení, že v lovecké společnosti humor nechyběl.

### 3.5. Symboly a dekor

V případě znaku „žena“ lze tedy rekonstruovat postup schematizace výchozího tématu a dospět až k významu. V magdalénienu, zejména na stěnách jeskyní, se však setkáváme i se znaky, které se třídí podle formy (body, lineární, pravouhlé, oválné, tektiformní, klaviformní ...), ale jejich význam lze z původní realistické předlohy odvodit jen výjimečně (zbraň?, past?, zranění?, chýše?). Přitom předpokládáme, že to jsou jakési ideogramy, geneticky vycházející z původních témat. A. Leroi-Gourhan tyto znaky kdysi rozřídil dualisticky, na „úzké“ (mužské) a „široké“ (ženské). M. Conkey ukazuje, že jednotlivé prvky mají svou hierarchii a komplexnější strukturu (11). Už samo chybění parietálního umění ve střední Evropě předurčuje také vzácnost těchto znaků, alespoň v jejich standardizované formě.

Oproti geometrickým motivům gravettienu je magdalénien výrazný nástupem dynamičtější ornamentiky na nástrojích i zbraních. Ve své nejjednodušší formě sice staticky působící motivy přetrvávají (vryp,

cikcakovité a větvičkovité motivy), nově sem však vstupuje oživující vlnovitá linie, která statický dekor jakoby rozbíjí. Kombinuje se do různých hadovitých motivů a elipsovitých tvarů, mezi nimiž se opakuje vřetenovitý motiv. Na zbraních z jeskyně Isturitz v západním podhůří Pyrenejí je tento vokabulář ještě umocněn plastickým vyjádřením. Ve střední Evropě je nejrozvinutější v jeskyních Maszycká, Petersfels či Kesslerloch. Zřetelně je demonstrován rovněž v dekoru kostěných a parohových artefaktů z Pekárny (oblouky, vřetenovité motivy a komplexní elipsovité symbol) nebo na oblázcích z Býčí skály.

### 3.6. Zánik loveckého umění

Přestože vývoj technologií a stylů artefaktů na konci glaciálu a na počátku holocénu nenasvědčuje drastické kulturní změně či výměně populací, velké lovecké umění v této době mizí. Obvyklým argumentem tu bývá adaptace na změnu klimatu a krajiny. V novém, převážně lesním prostředí časného a středního holocénu předpokládáme rozpad větších a organizovaných loveckých komunit v mozaiku menších společenských jednotek, méně pohyblivých a pevněji svázaných s prostředím svého mikroregionu. Zánik loveckého umění bychom tedy posuzovali v souvislosti se sníženými nároky na organizaci společnosti, na komunikaci mezi jedinci i mezi skupinami.

Umění evropského mezolitu sice existuje, ale je formálně jednoduché, až chudé. Nejčastěji se uplatní na přívěscích a parohových nástrojích či zbraních, a to běžnými geometrickými motivy. Ve srovnání s paleolitem je nápadný schematismus, někdy až naivita mezolitického umění, která pokračuje dále do neolitu (kultury s lineární a vypíchanou keramikou). Pokud se objeví figurální motivy, zapůsobí dokonce dojmem dětské kresby. Je důležité na tuto skutečnost upozornit vzhledem k některým zjednodušeným evolucionistickým teoriím o vzniku umění. Pokud se tyto výklady opřely právě o namátkou vybrané naivní výtvořky pravěkého umění, přestože jsou pozdní, a zobecnily jejich význam, dospěly tak ke známé paralele mezi ontogenetickým a fylogenetickým vývojem lidského chování. Přirovnání nejstaršího umění k dětské kresbě tedy musí pominout celé umění paleolitu, které naivní není. Bylo by oprávněno pouze tehdy, kdybychom své

„dětství lidstva“ ztotožnili teprve s počátky zemědělského života.

Chudoba mezolitického umění může být ovšem do určité míry i zdánlivá. Lze jistě předpokládat, že jeho podstatné složky se nám nedochovaly, a to nejen proto, že by byly vyrobeny z organických materiálů (v severoevropských rašeliništích jsou podmínky pro dochování v této době nadobycí příznivé). Připomeňme, že při okrajích Evropy, tedy ve Středomoří a ve Skandinávii, počíná někdy v mezolitu pozoruhodné skalní umění, které je méně symbolické a poprvé zachycuje celé epické scény. V současné době probíhá v terénu výzkumný projekt zaměřený na stopy intenzivního života pod pískovcovými skalními převisy severních Čech v mezolitu (Českolipsko a Děčínsko). Pokud byly také tyto neodolné, zvětrávání vystavené horniny ozdobeny rytinami (jako je tomu v podobných terénech v řadě území naší planety [12]), pak by takové hypotetické skalní umění přirozeně vzalo za své ...

### 3.7. Poznámky a literatura

- (1) J. Clottes, Art of the Light and Art of the Depths, In: M. W. Conkey a kolektiv, ed., *Beyond Art*, San Francisco 1997, s. 203–216; O. Soffer, The Mutability of Upper Paleolithic Art in Central and Eastern Europe, tamtéž, s. 239–261; J. Svoboda, *Mistři kamenného dřeva*. Praha 1986.
- (2) H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac 1952; C. Zervos, *L'art de l'époque du renne en France*. Paris 1959; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*. Paris 1965; D. Vialou, *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. Paris 1986.
- (3) G. Bosinski – G. Fischer, *Die Menschendarstellungen von Gönnersdorf in der Ausgrabung von 1968*. Wiesbaden 1974; tíž, *Die Mammut und Pferdendarstellungen von Gönnersdorf*. Wiesbaden 1980.
- (4) G. C. Weniger, The Magdalenian in Western Central Europe: Settlement Pattern and Regionality, *Journal of World Prehistory*, roč. 3, 1989, s. 323–372; J. Svoboda, The Eastern Magdalenian: Hunters, Landscapes and Caves, In: Peterkin, Price, ed., *Regional Approaches to Adaptation in Late Pleistocene Western Europe*. *British Archaeological Reports*, 896, 2000, s. 179–189.
- (5) G. Bosinski, *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*. Bonn 1982; H. Breuil – H. Obermaier, Die Gudenushöhle in Niederösterreich. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, roč. XXXVIII, 1908, s. 277–294; R. Feustel, *Die Kniegrotte: Eine Magdalénien-Station in Thüringen*. Weimar 1974; H. Hanitzsch, Groitzsch bei Eilenburg. Berlin 1972; K. Valoch, *Magdalénien na Moravě*. Brno 1960; týž, Oeuvres d'art et objets en os du Magdalénien de Moravie. *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, roč. 25, 1970, s. 79–93; J. Svoboda, Zur Problematik der magdalénienzeitlichen Kunst Mitteleuropas. *Anthropologie*, roč. 14, 1976, s. 163–193.
- (6) Pro Ameriku například K. F. Wellman, North American Indian Rock Art and Hallucinogenic Drugs, *Journal of the American Medical Association*, 239 (15), 1978, s. 1524–1527; pro Austrálii K. Sales, Ascent to the Sky. A Shamanic Initiatory Engraving from the Burrup Peninsula, Northwest Western Australia, *Archaeology in Oceania*, roč. 27, 1992, s. 22–35; pro západní Evropu J. D. Lewis-Williams a T. A. Dawson, The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art, *Current Anthropology*, roč. 29, 1988, s. 201–245. U nás se touto otázkou svého času zabýval lékař A. Pokorný. Vycházíme-li z aktualistických teorií, podle nichž je archeologická interpretace vždy produktem současnosti, nemůžeme vyloučit, že tu do prehistorie přenášíme aktuální problémy s drogami, které jsou vlastní naší společnosti.
- (7) A. Leroi-Gourhan (citováno v poznámce 2); M. W. Conkey, The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case of Altamira, *Current Anthropology*, roč. 21, 1980, s. 609–630; M. Jochim, Palaeolithic Cave Art in Ecological Perspective, In: G. Bailey, ed., *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory: A European Perspective*. Cambridge 1983, s. 212–219; V. T. Petrin, *Paleolitičeskoje svjatilišče v Ignatijevskoj peščere na južnom Urale*. Novosibirsk 1992.
- (8) K. Absolon – R. Czižek, R. 1926–1932: Paleolitický výzkum jeskyně Pekárny na Moravě. *Časopis Moravského zemského muzea*, roč. 24, 1926, s. 1–59; roč. 25, 1927, s. 112–201; roč. 26–27, 1932, s. 479–598; B. Klíma, *Archeologický výzkum plošiny před jeskyně Pekárnou*. Praha 1974; J. Svoboda, Neue Erkenntnisse zur Pekárna Höhle im Mährischen Karst. *Archäologisches Korrespondenzblatt*, roč. 21, 1991, s. 39–43; J. Svoboda – I. Horáček – V. Ložek – H. Svobodová – J. Šilar, The Pekárna Cave. Mag-

- dalenian Stratigraphy, Environment, and the Termination of the Loess Formation in Moravian Karst. *Anthropozoikum*, roč. 24, 2000, 61–79.
- (9) B. Klíma, Gravierte Tierbilder aus der Dřravá-Höhle in Böhmen. *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, roč. 63–64, 1985, s. 199–209; S. Vencl, *Hostim: Magdalenian in Bohemia*. Praha 1995.
- (10) L. Pales, *Les gravures de La Marche, II, Les humaines*. Paris 1976; K. Valoch, Benützte und gravierte Schiefergerölle im Magdalénien Mährens. *Časopis Moravského musea*, roč. 46, 1961, s. 5–18.
- (11) A. Leroi-Gourhan (citováno v poznámce 2); M. W. Conkey, The Structural Analysis of Paleolithic Art, In: C. L. Lamberg-Karlovsky, ed., *Archaeological Thought in America*. Cambridge 1986, s. 135–154.
- (12) E. Anati, *World Rock Art: The Primordial Language*. Capo di Ponte, Valcamonica, 1994.

## **4. Aktuální trendy ve výzkumu paleolitického parietálního umění**

Poslední desetiletí uplynulého století vneslo do studia nástěnného (parietálního) umění jihozápadní Evropy (tzv. frankokantabrijský okruh) nové podněty. Na prvním místě je to možnost radiometricky datovat i velmi malá kvanta uhlíku, tedy přímo vzorky černé barvy na skalní stěně (Clottes et al. 1995, Lorblanchet 1994, Valladas et al. 1992, Vialou – Valadas 2001). Současně dochází k novým objevům v terénu, z nichž nejdůležitější jsou bezesporu jeskyně s formálně dokonalým uměním, starším než magdalénien (Cosquer, Chauvet), a neočekávané zjištění paleolitického parietálního umění v otevřené krajině mimo jeskyně (Foz Coa a další lokality Pyrenejského poloostrova). Pokud nové poznatky neodpovídají apriorním a zakořeněným představám, prosazují se do obecného i vědeckého povědomí obtížněji. Účelem této kapitoly je uvést tuto diskusi do české literatury, připojit některé postřehy vyplývající ze studia tohoto fenoménu v terénu a zvážit, jak se nové poznání odrazí při celkové interpretaci středoevropské situace, kde, jak známo, parietální umění dosud v plném rozsahu prokázáno nebylo.

#### 4.1. Legislativní postavení

V zemích jihozápadní Evropy představují jeskyně s parietálním uměním fenomén nejen archeologický a uměleckohistorický, ale mají svou roli také v turistickém ruchu a legislativě. Turisticky přístupná je však jen určitá část a i zde se počet návštěv průběžně omezuje. Za optimální postup u nejslavnějších lokalit se dnes považuje budování věrných kopií (Lascaux, Altamira). Přitom průběžně dochází k objevům, a to jednak zcela nových lokalit, jednak dosud neznámých maleb a rytin v jeskyních již známých (Groenen 2001), ve Španělsku (například jeskyně Urdiales; cf. Montes et al. 2000) i ve Francii (nová lokalita s rytinami u obce Cussac, BBC News, 4 July, 2001).

Ve Francii upravuje legislativní postavení nejnověji oběžník Ministerstva kultury a spojů z 23. dubna 1999, platný pro jeskyně v majetku státním i soukromém. Oběžník konstatuje vzácnost a význam těchto památek, které svědčí o nejstarších formách myšlení a estetického projevu lidstva. Tyto památky, které se dochovaly jen díky shodě výjimečných okolností, jsou ve své většině snadno poškoditelné vlivem prostředí i člověka a vyžadují přísnou kontrolu. V tomto duchu

oběžník stanovuje podmínky návštěv, terénních úprav, výzkumu, pořizování kopií a fotodokumentace.

#### 4.2. Chauvet: Chronologie versus kvalita

Jak známo, velké parietální umění mladého paleolitu bylo objeveno ještě v 19. století v jeskyni Altamira v Kantábrii (Sautuola 1880), ale uznání se dočkalo teprve na počátku 20. století, po následných objevech v jeskyních Périgordu. Existence tohoto umění a jeho datování jsou tedy výstupem terénního vědeckého (respektive amatérského) výzkumu, avšak jeho formální dokonalost se od počátku střetávala s teoretickými paradigmaty evolucionismu, tak jak si je věda sama průběžně postulovala – ať již tento evolucionismus chápeme v biologické, historické či technologické rovině.

V průběhu následného století se archeologie paleolitu s tímto rozparem vyrovnávala za pomoci vývojových schémat, jež paleolitické umění rozčlenily do určitých formálních cyklů (Breuil 1952) a stylů (Leroi-Gourhan 1965), ve směru od primitivnějších k dokonalejším, od jednodušších ke komplexnějším a od naivnějších k realističtějších a sofistikovanějším. Tyto gradualistické konstrukce byly ve své době podpořeny jednak apriorním očekáváním, jednak nedostatkem konkrétních dat, která by těmto očekáváním stála v cestě. V terénu se mohly opřít pouze o situace, kdy lze malby a rytiny přímo vztáhnout k určité datované kulturní vrstvě (což jsou spíše ojedinělé případy), nebo o vzájemné superpozice maleb a rytin, mezi nimiž se předpokládal chronologicky významný odstup (což mohou prokázat teprve nová absolutní datování, například Cougnac, srov. Lorblanchet 1994). Ve svém důsledku tato schémata kopírovala technologický vývoj paleolitických kultur, aurignacienem počínaje a středním a svrchním magdalénienem konče. Předsunuto bylo ještě hypotetické období tzv. „protoumění“, sahající hluboko do starého a středního paleolitu – vždyť podle evolucionistického pojetí musel člověk nejprve dlouho experimentovat a sbírat zkušenosti, aby mohl začít skutečně tvořit (Lorblanchet 1999, Marshack 1988, Valoch 1996) (obr. 1a, b).

Během posledního desetiletí se ustálené konvence změnilly natolik, že se někdy mluví o „post-stylistickém období“ (Lorblanchet – Bahn 1993). Od objevu jeskyně Chauvet (Chauvet et al. 1995) literatura uvádí,





Pro katalogizaci a analýzu, které v současné době provádíme na drobném gravettském umění z velkých loveckých sídlišť jižní Moravy (Svoboda 1997), je významným přínosem poznatek, že v západní Evropě se na základě nových dat vyhraňuje horizont časově odpovídajících jeskynních maleb. Existence této gravettské fáze parietálního umění se na západě dříve jen tušila. Nová data, která tento předpoklad potvrzují, pocházejí z jeskyní Cosquer (28–26 tisíc let), Gargas (26,8 tisíce let), Cougnac (25–19 tisíc let), Pech Merle (24,6 tisíce let) a Grande Grotte v Arcy-sur-Cure (28–26 tisíc let – Djindjan 2000, tab. 2, srov. též Clottes 2000, Lorblanchet 1995). Stylisticky se zdá být pro jeskynní gravettien charakteristická konturová kresba zvířat s důrazem na objem trupu oproti potlačeným a stylizovaným končetinám a hlavě. Typické jsou i četné otisky rukou.

### 4.3. Foz Coa: Parietální umění v otevřeném terénu

Paleolitické umění na skalách pod širým nebem má oproti jeskynním potenciálně nižší naději na dochování a o jeho existenci se proto dlouho pochybovalo. Poprvé o něm uvažoval A. P. Okladnikov (1959) na základě rytin velkých zvířat z Šiškina a z dalších sibiřských a mongolských lokalit, avšak konkrétní důkazy paleolitického stáří nebyly v této oblasti nikdy jednoznačné. Situace je ztížena i tím, že vhodné skalní plochy jsou na Sibiři často pokryty mladšími rytinami postpaleolitického stáří.

V poslední době se o tomto typu umění znovu diskutuje na základě objevů ve střední a jižní části Pyrenejského poloostrova: Domingo García, Siega Verde, Cabra de Mora a především Foz Coa (jednotlivé příspěvky k této problematice – Zilhao et al. 2001). Základní problém ovšem zůstává i v této oblasti týž jako v severní Asii: exponované skalní povrchy byly přístupné (a také využívané) až do současnosti, čímž vzniká metodický problém rozlišení pleistocenních a holocenních rytin. Na Pyrenejském poloostrově jižně od Kantabrie je tento problém tím delikátnější, že zde v pleistocénu vesměs chyběla typická velká fauna (mamut, nosorožec), takže tato zvířata nebyla ani nemohla být zobrazována, a je nutno opírat se o faunu lovenou průběžně jak v pleistocénu, tak i v holocénu (koně, bovidé, kozorožci). Jako srovnávací materiál lze

využít například soubor kamenných destiček s rytinami z paleolitické vrstvy v jeskyni Parpalló.

Vzhledem k tomu, že ústřední skupina lokalit v údolí řeky Coa v Portugalsku byla přímo ohrožena stavbou přehrady, získala tato diskuse nejen vědecký, ale i ekonomický a politický rozměr a je jistě povzbuzující, že zájmy vědy a kultury nakonec vyšly z tohoto střetu vítězně. V této atmosféře byla testována celá série metod potenciálně umožňujících exaktní datování (chlorin-36, AMS na organických materiálech ze zvětralých povrchů a minerálních vysráženin, studium mikroeroze, srov. diskuse v časopise *Antiquity*, 1995–1996), přičemž výsledky jsou velmi volné, především vzhledem k možnosti kontaminace vzorků – dané otevřenosti rytin. Získaná data ve svém úhrnu však paleolitickému stáří rytin neodporují.

Protože se tedy obhájci paleolitického stáří Foz Coy (Zilhao 1995) opírali spíše o styl a archeologický kontext, aktuální objev v Chauvetu a potažmo vágnost stylistické analýzy obecně se tehdy jevil jako protiargument a byl také v tomto smyslu využit (Bednarik 1995). V současné době je však stylistická analýza Foz Coy podpořena i přímo, a to stratigrafickou situací v poloze Fariseu, kde jsou rytiny překryty kulturními vrstvami s gravettskou industrií (Aubry – Baptista 2000), a daty TL z mladopaleolitických sídlišť v bezprostředním okolí (30–27 tisíc let a 13–10 tisíc let; Valladas et al. 2001).

Tento příklad v obecné rovině ukazuje, že stylistická analýza a fyzikální datovací metody by neměly být stavěny do protikladu, ale spíše se vzájemně doplňovat. A konkrétní výsledek těchto diskusí, tedy uznání paleolitického stáří otevřených lokalit Pyrenejského poloostrova a jejich přiřazení gravettien, solutrénu a magdalénien, má rovněž další aspekt: ukazuje (tematicky i formálně) vyšší regionální variabilitu eurašijského paleolitického umění, než se dosud očekávalo. Akcentuje význam horských hřebenů, geografických a klimatických zón. Severní jeskyně kantabrijského pobřeží se přímo napojují na jihofrancouzské lokality v severních Pyrenejích a tvoří s nimi souvislé kulturní pásmo. Jižně od horských hřebenů jsou jeskyně s malbami vzácnější, umění se přesouvá do otevřeného terénu a chybí také charakteristické mobilní umění (skulptury žen, tzv. „venuše“).

#### 4.4. Analýza umění versus jeho kontext

Stylistickou analýzu parietálního umění doplňuje v současné době nejen jeho přímé datování fyzikálními metodami, ale také širší důraz na jeho geografický a archeologický kontext.

V průběhu 20. století byla parietálnímu umění vcelku (Breuil 1952, Leroi-Gourhan 1965, Lorblanchet 1995, Zervos 1959), jednotlivým regionům (například Ariège: Vialou 1986), tématům (například motiv bizona: Paillet 1999) a konkrétním lokalitám věnována řada výpravných monografií. Mají charakter více či méně úplných katalogů, včetně plánků jeskyní, grafické dokumentace i reprezentativních fotografií, promítly se tu rovněž vůdčí chronologické systémy a interpretační teorie. Zvláštní pozornost byla tradičně věnována magdalénienu, respektive „době soba“, jak je to přímo vepsáno do některých titulů. Z tohoto tradičního pojetí vybočuje například monografie o Lascaux, která se místo na známé malby zaměřuje na méně nápadné rytiny, na jejich stratigrafický, archeologický a ekologický kontext, na původ barviv a technické otázky umělecké tvorby (Leroi-Gourhan – Allain 1979).

Vlastností parietálního umění je, že se nám dochovalo přesně na tom místě a v témže prostorovém kontextu, kde se tvůrce rozhodl je umístit (Bahn 2001, s. 158). Vzhledem k tomu, že současná fáze výzkumu prehistorického umění, zejména v anglosaské oblasti, akcentuje vedle přímé analýzy především kontextuální údaje (Conkey et al. 1997), chybí dnes komplexnější celková analýza parietálního umění pojatá z takto rozšířeného úhlu pohledu. Měla by soustavně dokumentovat geografickou polohu jeskyní vůči okolnímu terénu a nejbližším sídlištím, analyzovat směr přísunu surovin (zejména u barviv) a techniku maleb i rytin, konfrontovat tematiku umění s motivy z okolní přírody a vyústit v pokus o rekonstrukci rituálního chování, které s tvorbou tak či onak souviselo. – Následující poznámky nechtějí ani nemohou tento hiát zaplnit. Jsou to spíše nesystematické postřehy doplňující předchozí publikaci (Svoboda 1986).

#### 4.5. K lokalizaci jeskynního umění

*Skrytost.* Opakovaným, nicméně ne zcela doceněným rysem jeskynních lokalit s parietálním uměním

je skrytost jejich vchodu. Nejčastější poloha je kdesi v kamenité stráni, kde sama morfologie terénu nenačňuje nic významného. U některých jeskyní se podobný rys opakuje znovu, při lokalizaci maleb, rytin a modelací v jílu až do vzdálených, úzkých a fyzicky obtížně dostupných prostor. Opakovanost takové lokalizace ukazuje na záměr tvůrců tohoto umění (v drobném mobilním umění má toto pozorování svou analogii – například figurky žen, které mají provrt v oblasti nohou, byly adresovány svému nositeli, a nikoli jeho okolí). Dnešní návštěvník si tuto původní skrytost sotva uvědomí. Obvykle totiž vstupuje uměle proraženým či rozšířeným vchodem a celým nově vybudovaným vstupním areálem; do obtížně dostupných plazivek se nedostává a ani neočekává, že by někdo mohl vytvářet dokonalá díla, aniž by se jimi pyšnil. Vždyť právě naše civilizace přímo propojuje uměleckou tvorbu s potřebou stavět ji na odiv.

*Pojetí vnitřního prostoru.* A. Leroi-Gourhan (1965) jako první zdůraznil nejen malby samotné, ale i jejich rozmístění v prostoru jeskyně. Zkoumal je však spíše ve vzájemných vztazích, tedy jednotlivá figurální témata vůči sobě a vůči schematickým znakům; jeho metodu pro oblast Ariège dále rozvinul D. Vialou (1986). Zdá se však, že neméně pozornost by zasluhoval i sám „prázdný“, respektive přirozený prostor jeskyně jako takový, k němuž tvůrce nepochybně jednotlivá témata určitým způsobem vztahoval. Tento prostor staví vůči tělu umělce své velikostní kategorie: jeho rozměry mohou být „lidské“, místy však mohou přesáhnout do monumentální prázdnoty či naopak do mikrosvěta úzkých plazivek. Zvířata, lidé a symboly do takového prostoru s větším či menším respektem vstupují a „domestikují“ jej.

Rozhodnutí, jak témata v prostoru rozmístit, je svobodné. Například jeskyně El Castillo a Las Monedas leží obě v systému téhož vápencového kopce, mají tvarově i barevně impozantní krápníkovou výzdobu, přičemž počet figuálních zobrazení je v obou nevelký, kresby jsou výstižné, ale úsporné až zkratkovité. V prvním případě je uměním prostoupena prakticky celá jeskyně – tvůrce se tu citlivě zmocňuje celého prostoru –, když už ne figuálními zobrazeními, tedy alespoň jednoduchými symboly a body. V druhém případě zůstává neefektivnější, krápníky zdobená část netknuta, malby ustupují na periferii a soustřeďují se v jediné boční galerii.

Prostor jeskyně může být „domestikován“ i jednoduchým, ale průběžně opakovaným znakem: spodní

galerii v El Castillo lemuje pás červených bodů (pokračují až na krápník visící ve vzduchu a nazývaný „Sloní noha“), zatímco v axiálně uspořádané jeskyni Marsoulas plní takovou úlohu průběžná červená větvičkovitá linie.

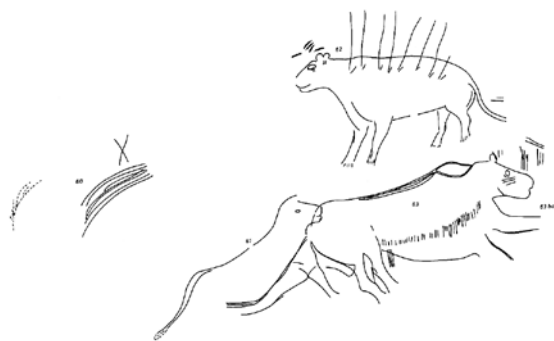
#### 4.6. K otázkám inspirace a volby tématu

Je známo, že tematika paleolitického umění zahrnuje zoomorfní a antropomorfní motivy a schematické znaky. Následující příklady ilustrují spíše rozostřenost těchto formálních hranic a naznačují určitou vazbu tématu vůči jeho kontextu.

*Zoomorfní témata.* Skutečnost, že jeskynní malby nereprodukuje přímo skladbu fauny v okolní krajině ani skladbu běžné lovné zvěře, je dnes už známa dostatečně. Rouffignac je podle maleb jeskyní „tisíce mamutů“, ale kosterní pozůstatky tohoto zvířete jsou v okolním Périgordu vzácné. Jiným příkladem je puklinovitá jeskyně Pindal, jejíž vchod se dnes otevírá přímo nad vlnami Biskajského zálivu (a ani v pleistocénu nebylo moře podstatněji vzdáleno). Na povrchu zkrasovatělého poloostrova, v němž jeskyně leží, si stěží představíme mamuta a koně, jejichž malby jeskyni zdobí. Spíše bychom tu očekávali ryby, tuleně, tučňáky, kteří ovšem mezi zobrazenými tématy chybí.

Je přirozené, že ekologie pleistocenní krajiny a lovecká specializace určovaly základní rámec možných inspirací. Neméně významná a často zcela převládající však zřejmě byla okamžitá reakce na podněty vyvolané místem samým. Pro psychologii tvůrce to znamená předpokládat senzitivnost a schopnost rychle zapracovat momentální vjem (obr. 2, 3).

Rád bych zde ocitoval několik takových pozorování. Známý je příklad jeskyně Altamira: dva oválné, zoomorfní výstupky ve stropě byly původně náročnou



Obr. 2. Lascaux (Francie), Odbočka kočkovitých šelem, soubory B a C.



Obr. 3. Jeskyně Trois-Frères (Francie), Svatyně, ukázka 4. souboru.

polychromní malbou doplněny do tvaru bizonů a poté motiv téhož zvířete převládl v celé prostoro. Opačný případ představuje Font de Gaume, kde jsou do tvaru koně dotvořeny krápníky a konkavita skalního povrchu. Při správném osvětlení vyvolávají dojem plného prostoru těla a při pohybu světla pak zvířata „ožívají“. Stěny a strop jeskyně Bara Bahau pokrývají škrábance pleistocenních medvědů. Styl rytin, které škrábance vesměs překrývají, jako by se přizpůsoboval jejich geometrii nebo z ní vystupoval: rovnoběžky, mříže, makarony, ruka z rovnoběžných rýh.

Jeskyně Cougnac se pyšní nádhernou krápníkovou výzdobou, kdy chumáče brček visící ze stropu připomínají bohaté rouno – a jeskyně je skutečně vyzdobena kresbami srstnatých kozorožců. V nedaleké Pech Merle je již dávno známá analogie mezi přirozeným tvarem skály a malbou koňské hlavy (coby součásti slavné fresky dvou koní s body a rybou). V protější stěně téhož sálu se ale můžeme podívat také zvláštní stylizaci mamuta s dlouze splývavou srstí, pokud si nevšimneme, že svým tvarem velmi věrně kopíruje asymetrický tvar některých mohutných stalagmitů této jeskyně. Je nepravděpodobné, že by tak citlivý pozorovatel nezareagoval rovněž na analogie nejnápadnější, totiž na zoomorfní (bizoní – mamutí?) tvary hor pyrenejského předhůří při cestě proti proudu Ariège, k jeskyním Niaux a Bédouilhac (zoomorfní tvar Pálavy, který jsem uvedl v jiném kontextu, už v této souvislosti není třeba připomínat, Svoboda 1997).

Malby a rytiny samy citlivě reagují také na přirozené tvary skalního povrchu, výstupky, pukliny a krápníky, i za cenu, že zvíře visí hlavou dolů (Trois Frères,

velký červený bizon v El Castillo) nebo že vznikají tordované, trojrozměrné vize (Trois Frères). Stačí náhodný tvar (v Bara Bahau například pazourková hlíza jako oko nebo kopyto), aby byl dotvořen a zakomponován do celé postavy. Pokud jsme my autoři u těchto kreseb až dosud používali komentář, že člověk takové tvary „využíval“, byl to zřejmě jen další projev myšlení naší civilizace, motivované usnadněním práce a časovou úsporou. Paleolitické realitě by podstatně lépe odpovídala věta, že lovec přirozené tvary respektoval. Jako by jen uctivě doplnil hotový tvar tam, kde to bylo nezbytně nutné, a učinil tak způsobem veskrze dokonalým.

Zcela nový aspekt přináší poslední výzkumy v jeskyni Chauvet, kde byl účinek panelů se zvířecími postavami včetně známé skupiny opakujících se koňských hlav dále znásoben inverzním odrazem v hladině podzemního jezírka (Vouvé et al. 2000).

*Vztah člověk – zvíře.* U bizonů v Niaux, Trois Frères či Altamire jsou nápadné jakoby mužské (někdy vousaté) obličej, což v Niaux dokonce stvrzuje konfrontace lidské a bizoní tváře proti sobě. Zdá se, že oddělování tří kategorií, „hlava bizona“, „hlava člověka“, „maska čaroděje“ je zbytečné. Velký čaroděj v Trois Frères má lidský obličej a nohy. Ve všech těchto případech člověk a zvíře přecházejí jedno v druhé.

Ale ani u zobrazení evidentně antropomorfních není jistota. V Marsoulasu je nejen známé trojúhelníkovité pojetí lidské tváře (vzdálenou analogií je obličejový trojúhelník předmostecké venuše), ale ojedinele jsou rozhozeny další lidské tváře, tak letmé, jako by na tvaru ani nezáleželo. Ale některé jsou nám blízké, neboť formálně připomínají známou ikonu „dušičky“. Motiv ženy, jak známo, je stylizován až do takzvaných klaviformních zkratků či redukován do znaku pubického trojúhelníka. Antropomorfní tematika je tedy stylizována, karikována, nebo přímo přechází do témat zoomorfních. Člověk sám nebyl ústředním tématem paleolitického jeskynního umění.

#### 4.7. K technickým otázkám

Otázka techniky maleb a rytin samých je předmětem studia po více než století, a proto zde doplňují spíše určitá dílčí pozorování, která se týkají volby techniky ve vztahu k vlastnostem skalního podkladu a k poloze díla uvnitř jeskyně.

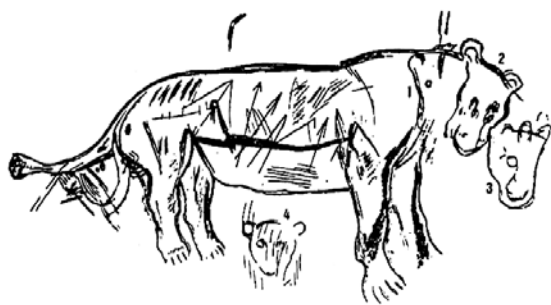
V Trois Frères je obrys postavy vyškrabán až na úroveň bazální modravé skály, takže celek připomíná jemnou kresbu tužkou. Plochy těl zase bývají oškraabány na žlutou mezivrstvu, což vytváří dojem plasticity. V neznámější jeskyni s rytinami, Les Combarelles, byly zřejmě rytiny doplněny namodralým jílovitým barvivem. Hlavní panel v Tito Bustillo byl nejprve souvisle zbarven červenou barvou a v této ploše je situována většina maleb (koně, sob, bizon, znaky). Na měkkém písčitém a hlinitém stropě jeskyni Bara Bahau či Gargas lze snadno kreslit prsty, přičemž vznikají takzvané makarony, při automatické kresbě volně přecházející do figurálních zobrazení.

V některých jeskyních se zdá, že s přibývajícím vzdáleností od vchodu klesá stupeň propracovanosti maleb a místo detailu nastupuje zkratka, jako by zde hrál roli časový faktor (srov. Černý salon v Niaux a galerie Clastres hlouběji v téže jeskyni). U rytin je zase patrné, že v místech bližších dennímu světlu bývají častěji vytvořeny hlubokou, možná i obnovovanou konturou (Grotte de Sorcier), zatímco v hlubších částech jeskyní jde o letmo načrtnuté skicy, někdy čitelné jen při silném bočním osvětlení.

#### 4.8. K otázkám rituálního chování

Skutečnost, že v jeskyních probíhaly určité rituály, byla zřejmá od počátku speleoarcheologického výzkumu, přičemž nejvýmluvnějším dokladem byly šlépěje bosých nohou dětí i dospělých v jeskynním jílu. Etnologické analogie nabízely také celou řadu interpretačních modelů: lovecká magie, iniciace, totemistické rituály ... Variabilita v dimenzích jeskynního prostoru zase umožňuje uvažovat o tom, zda jeskyně mohla pojmout akt individuální či skupinový. Umělecká díla totiž byla vytvořena i na takových místech, kam jedinec pronikal po fyzicky namáhavém speleologickém sestupu a kde pracoval ve stísněné a zkroucené poloze.

Vedle umění a svých šlépějí však člověk v jeskyních zanechával i artefakty, a to často nápadné předměty (dokonalé či obzvlášť dlouhé kamenné čepele, artefakty mobilního umění) a na zvláštních místech (v přirozených schránkách, v odbočkách nebo přímo v okolí maleb a rytin). Představitelé prvních badatelských generací, pokud si takových předmětů povšimli (například E. Cartailhac a H. Breuil), jim připisovali význam spíše pro datování než pro poznání lidského



Obr. 4. Jeskyně Trois-Frères (Francie), Lvi kaple, centrální rytina lva, kombinace rytiny a malby, se stopami úderů.

chování. Byly interpretovány jako předměty použité a odhozené nebo jako depoty určené k přechodnému uložení. Soustavněji se touto otázkou zabývali R. Bégouën a J. Clottes (1982, 1986) v souvislosti s analýzou jeskynních systémů na řídce Volpes, které se díky pečlivé ochraně rodiny Bégouënu dodnes uchovaly v intaktním stavu. Jako pozoruhodný příklad uvádějí Lvi kapli v jeskyni Trois Frères. Je to boční, nevelká, ale vysoká prostora, přístupná zvláštním vchodem. Dominantní je velké zobrazení lva, provedené rytím a doplněné malbou; povrch obličeje byl zhmožděn opakovanými údery kamenem, jako by chtěl kdosi v emoci zvíře zničit (obr. 4). Ale vedle zničeného obličeje se rýsuje náhradní hlava a další lví tvář, pod břichem zvířete, je přeškrtnána svislými rýhami. V asociaci jsou další rytiny: lidská paže, pták, hlava koně, bizon. U nohou zvířete byl uložen kamenný nástroj. Na protější stěně kaple se ve stalagtitickém příkrovu otevírá pět malých přirozených „skříněk“, jejichž obsah je zde dosud uchovávan in situ: medvědí zub a šest kamenných artefaktů; čepel; fosilie Pecten (použitá jako miska). Soustavnou analýzou takových asociací v jeskyních, kde je úplný archeologický kontext dochován, se tedy lze přiblížit k poznání zákonitostí rituálního chování v souvislosti s tvorbou a aplikací jeskynního umění. Zvláště zajímavé výsledky se očekávají od analýzy nově objevených, zcela intaktních jeskyní, což je v současné době na prvním místě projekt analýzy a konzervace jeskyně Chauvet.

Průvodní informace o možném rituálním chování potenciálně nabízejí akustické vlastnosti podzemních prostor. Můžeme uvažovat o lidském hlasu, o dechových hudebních nástrojích (zejména píšťaly jsou dnes pro mladý paleolit již poměrně dobře doloženy, počínaje aurignaciem v Geissenklösterle), ale i o využití krápníků jako nástrojů bicích. Naznačují to krápníky se stopami úderů, místy ulámané (Cougnac, Trois Frères), přičemž rekonstrukci nabízí jednoduchý experiment (pro jeskyni Nerja – srov. Dams 1985).

Konečně je tu i zvuk vody. Jeskyni Tito Bustillo tvoří monumentální prázdné chodby, místy vytrysknou chomáče krápníkové výzdoby s jednotlivými, volně rozptýlenými rytinami a malbami. Hlavní panel leží ve slepé odbočce při vodopádu podzemního potoka, jehož hukot přímo dotváří atmosféru místa.

4.9. Problematika parietálního umění střední Evropy

#### 4.9. Problematika parietálního umění střední Evropy

Po objevech ve frankokantabrijské oblasti se existence parietálního umění ve střední Evropě logicky předpokládala. Důvodem takového optimismu bylo samotné geografické rozšíření magdalénien, jemuž se připisovala většina vrcholných děl paleolitického umění na západě, nehledě k celkovému bohatství mobilního paleolitického umění v naší oblasti (Svoboda 1998).

Při své cestě střední Evropou se tímto problémem zabýval již sám H. Breuil (1924, s. 539), který uvádí jednoduché značky ve Sloupských jeskyních a v blíže nejmenované jeskyni v okolí: „*Dans la seule grande caverne de Sloup, contiguë à Kůlna, j'ai remarqué, avec le Dr Absolon, quelques punctuations à locre, groupées au voisinage les unes des autres, et qui sont certainement comparables à celles de nos cavernes paléolithiques occidentales. Quelques traits décomposés, peut-être anciens, d'une autre grotte des environs sont aussi vraisemblablement des vestiges de décorations anciennes presque évanouies.*“

Později uvádí J. Skutil (1938, s. 32), že jej H. Breuil upozornil také na Mladečské jeskyně „*jako na jednu z mála lokalit, která by byla nejprůhodnější pro zachování stop po parietálním mladokvartérním umění, jež u nás dosud neznáme. Po tomto Breuilově upozornění (...) prohlédl jsem velice podrobně za tímto účelem stěny Mladečských jeskyní, avšak bez jakéhokoliv úspěchu.*“ Rovněž R. Czižek (16. 8. 1926) zmiňuje, že zhruba v téže době, během výzkumu v jeskyni Pekárně, bezúspěšně pátral po jeskynních malbách na nově obnažovaných jeskynních stěnách.

Z jeskyně Kl. Schulerloch v Altmühlském údolí zveřejnil F. Birkner (1938, Taf. 13) malou (13,5x14 cm) rytinu kozorožce a geometrického znaku (údajně síť) a řadil ji k aurignacienu (Andrée 1939, Abb. 223); další zvířecí rytinu zveřejnil vzápětí A. Bohmers z ne-

daleké Kastlhöhle. Současný německý výzkum paleolitické stáří obou rytin neakceptuje a zaměřuje se na hledání stop barvy či rytiny na blocích vápence z kulturních vrstev mladého paleolitu (aurignacien, gravettien), které jsou interpretovány jako opad ze stěn (Geissenklösterle a zejména Hohle Fels se seskupením červených bodů, Conard – Floss 1999, s. diskusí). Jde tedy metodicky o jiný typ výzkumu, který potenciálně nepřináší objevy velkých uměleckých děl, ale stratigraficky dobře datované doklady o zdobení stěn jako takovém.

*Kůlna.* – Během 70. let 20. století upozornila skupina francouzských jeskyňářů K. Valocha na svazky paralelních rýh, viditelné v dlouhém bočním výklenku při pravém boku jeskyně. Při bližším ohledání se ukázalo, že některé svazky utvářejí písmena velké abecedy a nadto překrývají tenké vrstvičky sintru (zřejmě nedávného původu). V závěrečné monografii jeskyně Kůlny se K. Valoch (1988) o těchto rytinách nezmiňuje.

*Mladeč I.* – V Mladečských jeskyních byly zjištěny jednoduché linie a znaky volně roztroušené v Dómu mrtvých (lokalita I) a okolí, které na první pohled skutečně připomínají jednoduché symboly, obvyklé v západoevropských jeskyních (Oliva 1989). Z předchozí citované zprávy J. Skutila (1938, s. 32) nelze rozhodnout, zda značky na počátku 20. století ještě neexistovaly, nebo zda jim Skutil nevěnoval pozornost. Bohužel aplikace červené barvy v tomto případě vylučuje možnost přímého datování. Nápadné však je, že v přílehlé chodbě jsou toutéž barvou provedeny znaky odpovídající písmenům psací abecedy a při bázi velkého suťového kužele se některé značky dostávají pod hladinu středopleistocenní a mladopleistocenní jeskynní výplně. Jako celek tyto skutečnosti vedou ke skepticismu, pokud jde o jednoznačné řešení problému Mladeče.

Jako další argument nechci uvádět skutečnost, že archeologický, paleontologický a antropologický materiál se do této jeskyně zřejmě dostal druhotně systémem puklin (komínů), a že tedy není jistota, zda sem v pleistocénu pronikali i živí lidé (Svoboda 2001, zde uvedena další literatura). Tyto dva systémy lidského chování a depozice artefaktů se totiž nutně nevyklučují. Například z krasového systému Cueva Mayor v Atapuerce vybíhá dlouhá a obtížně přístupná Galería (Santuario) del Silex (například Cervera et al. 2000, s. 30). Také sem se archeologický a antropologický materiál (tentokrát ovšem holocenní) dostal druhotně a dosud leží v plášti suťových kuželů. Přesto sem

v mladším pravěku lidé rovněž přicházeli, zanechali po sobě jednoduché nástěnné umění a v zadní části jeskyně těžili místní silicite.

*Býčí skála.* – Z Jižní odbočky jeskyně Býčí skála je známa jednoduchá černá malba cervida, snad kozorožce (Oliva 1995). Odpovídá konvenci frankokantabrijského stylu, takže pokud ji nevytvořil paleolitický lovec, musel to být náš současník, velmi dobře s pravidly stylu obeznámený. Zadní část těla zvířete překrývá sintrový povlak, k jehož vytvoření ovšem postačují řádově desetiletí (jak je ostatně patrné v nedávno prostrálených chodbách Býčí skály). K opatrnosti nabádá jen poloha malby na poměrně exponovaném místě, v podzemní prostora, kde se během více než století střídaly osobnosti moravského paleolitického výzkumu, profesionálního i amatérského, a kde odezněla i řada tehdejších sporů. Dále skutečnost, že falzifikáty paleolitického umění v předválečném období na Moravě průběžně vznikaly (Dolní Věstonice, Předmostí?). A konečně přítomnost velkého množství podpisů v těchto částech jeskyně, datovaných do 18., 19. a 20. století.

Nicméně problém Býčí skály (na rozdíl od Mladečských jeskyní) je dnes, více než pět let po prvním zveřejnění malby, perspektivně řešitelný. Prvním krokem by mělo být zjištění, zda černou barvu tvoří mangan nebo uhlík; v případě uhlíku pak přistoupit k datování C14 (případně i k datování sintrového povlaku). V případě pozitivního výsledku by mělo následovat odstraňování sintru v širším okolí malby, neboť v celém tomto prostoru by pak bylo nutno předpokládat další objevy.

#### 4.10. Závěr

Paleolitické umění posuzujeme přes bariéru našeho, podstatně odlišného civilizačního zázemí. Z toho vyplývá základní rozpor našich úvah a interpretací: rozlišování vjemů obecně lidských (především vysoká estetická kvalita) a kulturně podmíněných (kontext záměru a účelu). Současný trend sice opouští některá apriorně očekávaná, lineárně evolucionistická schémata vývoje paleolitického umění, což by však nemělo vést k popírání smyslu a účelnosti tradiční stylistické analýzy. Nový typ informací poskytuje kontext parietálního umění. Vedle nových možností datování C14 by se pozornost měla rozšířit k širším aspektům situa-

cí v jednotlivých lokalitách, a to nejen k vzájemným relacím mezi jednotlivými malbami a rytinami, ale také vůči nezdobeným jeskynním prostorům, vůči celku okolní krajiny a struktuře paleolitického osídlení v ní. Cílem by mělo být hlubší poznání struktury paleolitického myšlení a chování (včetně chování rituálního).

#### 4.11. Poznámka

Studium parietálního umění jihozápadní Evropy mi umožnilo stipendium francouzské vlády (1977 až 1978) a projekt Maison des sciences humaines a Mellonovy nadace (2000–2001). Článek vznikl v rámci projektu GA AV ČR „Paleolitické a mezolitické osídlení krasu“.

#### 4.12. Literatura

(citovaná, použitá, doporučená)

- Andrée, J. (1939): *Der eiszeitliche Mensch in Deutschland und seine Kulturen*. Stuttgart.
- Aubry, T. – Baptista, A. M. (2000): Une datation objective de l'art du Coa. *La Recherche*, hors – série 4, novembre 2000, s. 54–55.
- Bahn, P. (2001): Palaeolithic Open-Air Art: The Impact and Implications of a „New Phenomenon“. In: Zilhao, J. et al., eds., *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du colloque de la Commission VIII de l'UISPP*. Lisboa, s. 155–160.
- Bednarik, R. G. (1995): The Coa Petroglyphs: An Obituary to the Stylistic Dating of Palaeolithic Rock-Art. *Antiquity*, 69, s. 877–883.
- Bégouën, R. – Clottes, J. (1982): Des ex-votos magdaléniens? *La Recherche*, 132, avril 1982, s. 518–520.
- Bégouën, R. – Clottes, J. (1986): Le grand félin des Trois-Frères. *Antiquités Nationales*, roč. 18/19, s. 109–113.
- Birkner, F. (1938): Die erste altsteinzeitliche Felszeichnung in Deutschland. *Bayerische Vorgeschichtsblätter*, roč. 15, s. 59–64.
- Breuil, H. (1924): Notes de voyage paléolithique en Europe Centrale II. *L'Anthropologie*, roč. 34, s. 515–552.
- Breuil, H. (1952): *Quatre cent siècles d'art pariétal*. Montignac.
- Cervera, J. – Arsuaga, J. L. – Carbonell, E. – Bermúdez Castro, J. M. (2000): *Atapuerca. Un millón de años de historia*. Madrid.
- Clottes, J. (2000): Art between 30,000 and 20,000 BP. In: Roebroeks, W. – Mussi, M. – Svoboda, J. – Fennema, K., eds., *Hunters of the Golden Age*. Leiden, s. 87–103.
- Clottes, J. – Chauvet, J. M. – Brunel-Deschamps, E. – Hillaire, C. – Daugas, J.-P. – Arnold, M. – Cachier, H. – Evin, J. – Fortin, P. – Oberlin, C. – Tisnerat, N. – Valladas, H. (1995): Dates radiocarbones pour la grotte Chauvet-Pont-d'Arc. *INORA*, 11, s. 1–2.
- Conard, N. J. – Floss, H. (1999): Ein bemalter Stein vom Hohlen Fels bei Schelklingen und die Frage nach paläolithischer Höhlenkunst in Mitteleuropa. *Archäologisches Korrespondenzblatt*, roč. 29, s. 307–316.
- Conkey, M. W. – Soffer, O. – Stratmann, D. – Jablonski, N. G., eds. (1997): *Beyond Art*. San Francisco: California Academy of Sciences.
- Dams, L. (1985): Palaeolithic Lithophones: Descriptions and Comparisons. *Oxford Journal of Archaeology*, roč. 4, s. 31–46.
- Djindjan, F. (2000): The Mid Upper Palaeolithic (30 000 to 20 000 BP) in France. In: Roebroeks, W. – Mussi, M. – Svoboda, J. – Fennema, K., eds., *Hunters of the Golden Age*. Leiden, s. 313–324.
- Groenen, M., koord. (2001): Symposium 8.4: Bilan des arts rupestres en Europe. In: *UISPP*, 14. congrès, pre-actes, Liège, s. 207–210.
- Chauvet, J. M. – Brunel-Deschamps, E. – Hillaire, C. (1995): *La découverte de la grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche)*. Paris.
- Leroi-Gourhan, André (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazonod.
- Leroi-Gourhan, Arlette – Allain, J., ed. (1979): *Lascaux inconnu*. Paris: XII supplément au Gallia-préhistoire.
- Lorblanchet, M. (1994): Le mode des utilisations des sanctuaires paléolithiques. In: *Homenaje al Dr. Joaquín Gonzáles Echegaray*. Madrid, s. 235–251.
- Lorblanchet, M. (1995): *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris.
- Lorblanchet, M. (1999): *La naissance de l'art, genèse de l'art préhistorique dans le monde*. Paris: Errance.
- Lorblanchet, M. – Bahn, P. G., ed. (1993): *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era?* Oxford.
- Marshack, A. (1988): The Neanderthals and the Human Capacity for Symbolic Thought: Cognitive



- and Problem-Solving Aspects of Mousterian Symbols. In: Bar-Yosef, O., ed., *L'Homme de Néandertal*, Vol. 5. Liège: Université de Liège, s. 57–91.
- Mellars, P. – Stringer, C. (1989): *The Human Revolution*. Princeton: Princeton University Press.
- Montes, R. – Morlote, J. M. – Munoz, E. (2000): Grotte d'Urdiales, nouveau site d'art rupestre paléolithique en Cantabrie. *INORA*, 25, s. 1–4.
- Nitecki, M. H. – Nitecki, D. V., ed. (1994): *Origins of Anatomically Modern Humans*. New York – London: Plenum.
- Okladnikov, A. P. (1959): *Šiškinskije pisanicy*. Irkutsk.
- Oliva, M. (1989): Mladopaleolitické nálezy z Mladečských jeskyní. *Časopis Moravského muzea*, roč. 74, s. 35–54.
- Oliva, M. (1995): Das Paläolithikum aus der Býčí skála-Höhle. *Pravěk*, roč. 5, s. 25–38.
- Paillet, P. (1999): *Le bison dans les arts magdaléniens du Périgord. XXXIII<sup>e</sup> supplément à Gallia Préhistoire*. Paris: CNRS éditions,
- Sautuola, M. S. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander.
- Skutil, J. (1938): *Pravěké nálezy v Mladči u Litovle na Moravě*. Litovel.
- Svoboda, J. (1986): *Mistři kamenného dláta*. Praha: Panorama.
- Svoboda, J. (1997): Gravettské umění na Moravě: reflexe světa paleolitických lovců. *Umění*, roč. 45, s. 410–419.
- Svoboda, J. (1998): Magdalénské umění v českých zemích. Variabilita stylu u paleolitických lovců. *Umění*, roč. 46, s. 515–521.
- Svoboda, J. (2000): Čas, prostor, příběh a identita. Poznámky ke struktuře paleolitického myšlení. *Archeologické rozhledy*, roč. 52, s. 183–208.
- Svoboda, J. (2001): Mladeč and Other Caves in the Middle Danube Region: Early Modern Humans, Late Neandertals, and Projectiles. In: *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du colloque de la Commission VIII de l'UISPP*. Lisboa, s. 45–60.
- Valladas, H. – Cachier, H. – Maurice, P. – Bernaldo de Quiros, F. – Clottes, J. – Cabrera Valdes V. – Uzquiano, P. – Arnold, M. (1992): Direct Radiocarbon Dates for Prehistoric Paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves. *Nature*, 357, s. 68–70.
- Valladas, H. – Mercier, N. – Froget, L. – Joron, J. L. – Reyss, J. L. – Aubry, T. (2001): TL Dating of Upper Palaeolithic Sites in the Coa Valley (Portugal). *Quaternary Science Reviews*, roč. 20, s. 939–943.
- Valoch, K. (1996): Anfänge ästhetischer Empfindungen im Paläolithikum Mährens und Böhmens. In: Svoboda, J., ed., *Paleolithic in the Middle Danube Region*. Brno, s. 273–279.
- Valoch, K., ed. (1988): *Die Erforschung der Kůlna Höhle, 1961–1976*. Brno: Moravské muzeum.
- Vialou, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. Paris: XXII supplément a Gallia-préhistoire.
- Vialou, D. – Valladas, H. koord. (2001): Symposium 6.8: Apport des datations pour la chronologie du paléolithique supérieur en Europe. In: *UISPP*, 14. congrès, pre-actes, Liège, s. 162–165.
- Vouvé, J. – Brunet, J. – Malaurent, P. (2000): Essai sur les perspectives d'analyse insolite du champ graphique pariétal à travers l'effet „miroir“ de l'eau identifiée dans la grotte Chauvet. *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, roč. 55, s. 5–10.
- Zervos, C. (1959): *L'art de l'époque du renne en France*. Paris.
- Zilhao, J. (1995): The Age of the Coa Valley (Portugal) Rock-Art: Validation of Archaeological Dating to the Paleolithic and Refutation of „Scientific“ Dating to Historic or Proto-Historic Times. *Antiquity*, 69, s. 883–901.
- Zilhao, J., ed. (1998): *Arte rupestre e pré-história do Vale do Coa. Trabalhos de 1995–1996*. Lisboa.
- Zilhao, J. – Aubry, T. – Carvalho, A. F., ed. (2001): *Les premiers hommes modernes de la Péninsule ibérique*. Lisboa.
- Züchner, Ch. (1995): Grotte Chauvet (Ardèche, Frankreich) oder muss die Kunstgeschichte wirklich neu geschrieben werden? *Quartär*, roč. 45/46, s. 221–226.



## 5. Výkladový rejstřík důležitějších jmen, pojmů a lokalit s paleolitickým uměním

**adaptace**, v evoluční biologii tělesný znak, fyziologický proces nebo způsob chování zvětšující pravděpodobnost, že organismus přežije a bude se rozmnožovat. Archeologie se hlouběji zaměřuje na změny v lidském chování, zejména v sídelní strategii a v technologiích. Též označení procesu, při němž nová vlastnost vzniká.

**Afrodité**, řecká bohyně krásy a smyslné lásky (latinsky Venus). V jejím kultu se projevují četné souvislosti s předovýchodními bohyněmi plodnosti a do Řecka pronikl její kult patrně již v mykénské době. V řecké mytologii byla Afrodité pokládána za dceru Dia a bohyně deště Diony, podle Hésioda se zrodila z mořské pěny oplodněné sémem z genitálií vykleštěného Úrana (*Afrodité Anadyomené*). Homér ji líčí jako nevěrnou manželku boha Héfaista, kterého klamala s Aréem a také s dalšími smrtelníky. Do jejího průvodu patří Charitky a její a Aréův syn Erós. Afrodité byla uctívána jako bohyně jara a přírodních sil. Tyto funkce vyjadřovala její epiteta Úrania (Nebeská) a Pandemos (v Attice: společná všemu lidu, lidová). V kyperském Pafu, v Efesu a v Korintu byl její kult spjat s chrámovou prostitucí. V maloasijském Knidu se nacházela její nejslavnější socha, vrcholné dílo Práxitelovo. Ten pro vystižení obrazu bohyně použil jako model svou milenkou, hetéru Frýné. Afrodité Pandemos byla patronkou athénských hetér, které o jejím svátku (čtvrtý den každého měsíce) odevzdávaly do jejího chrámu desátek ze svého výdělku. Velké úctě se Afrodité těšila rovněž v Římě, kde byla uctívána jako Venuše, matka Aeneova a pramáti římského národa *Venus Genetrix* (viz).

**akt**, ve výtvarném umění umělecké dílo zobrazující nahé lidské tělo.

**akulturace**, přijetí cizí kultury nebo jejích částí a jednotlivých prvků. Předpokládá asymetrický vztah mezi oběma kulturami, tedy ovládající a ovládané. O akulturaci se diskutuje v případě vztahů moderních lidí a neandertálců, prvních zemědělců a posledních lovců, kolonizátorů a domorodých populací ...

**alegorie**, obrazné zpodobení abstraktního pojmu nebo představy. K jeho realizaci slouží především personifikace doplněné atributy. Alegorie jsou úzce spjaty se svým kulturním prostředím. Mimo ně se stávají obtížně srozumitelné.

**Altamira**, jeskyně u Torrelavegy, Španělsko, klasické naleziště více než 150 jeskynních maleb z období mladšího paleolitu; jejich pravost byla uznána v roce 1902.

**analogie**, podobnost vzhledu nebo funkce struktur v různých společnostech, která není podmíněna společným původem. Též souhrn metod, které archeologie (antropologická archeologie) používá k rekonstrukci minulých společností (etnoarcheologie, experimentální archeologie).

**archaičtí lidé**, předchůdci moderního člověka (*Homo habilis*, viz, *Homo erectus*, viz, hypotetický *Homo antecessor*, viz, *Homo heidelbergensis*, viz, *Homo neanderthalensis*, viz).

**archeologický záznam**, soubor archeologických předmětů, objektů a nálezových okolností, vzájemně provázaný v prostoru a čase; a jejich širší kontext (chronologický, stratigrafický, environmentální, sociální aj.).

**archeologie**, obor zkoumající předměty a objekty z dob minulých, vymezující vztahy mezi nimi a pokoušející se na základě souhrnu více či méně spolehlivých rekonstrukčních metod oživit minulou skutečnost. Základní archeologický rozpor tkví mezi statickým charakterem archeologického záznamu a dynamickým charakterem společností, které jej kdysi vytvořily i které jej nyní analyzují.

**archetyp**, původní podoba, vzor. Originální myšlenka nebo dílo – protiklad plagiátu a napodobenin.

**Astarte**, zvaná též Athtart, Aštart, bohyně úrody a pohlavního života; významná bohyně západosemitského panteonu. Její ikonografie je proměnlivá, neboť se časem stala sběrným typem vegetativních bohyň: jejím emblémovitým zvířetem může být kráva nebo kočkovitá šelma; v lidské podobě bývala zobrazována převážně nahá, se zdůrazněnými ženskými znaky. Později v antickém okruhu byla ztotožňována s řeckou bohyň Dioné a posléze s Afrodítou (viz).

**atribut**, typická vlastnost, znak. Ve výtvarném umění předmět, který definuje danou postavu nebo personifikaci či alegorii.

**australopiték**, archaický rod hominidů, který se vyvíjel mezi 4 až 1 milionem let. Vykazuje značnou druhovou variabilitu forem gracilních (*Australopithecus anamensis*, viz, *Australopithecus afarensis*, viz, *Australopithecus africanus*, viz) a robustních, jinak zvaných parantropů (*Paranthropus/Australopithecus aethiopicus*, *robustus*, *boisei*); v závěru vývoje existoval současně s prvními zástupci rodu *Homo*.

**Australopithecus afarensis**, archaický druh australopitéků, který v roce 1978 definovali D. C. Johanson, T. White a Y. Coppens podle nálezů z Afaru a Hadaru v Etiopii. Stáří 3,6–2,8 milionu let; samec 150 cm, 52 kg; samice 104 cm, 29 kg.

**Australopithecus africanus**, klasický druh gracilního australopitéka, popsán již v roce 1925 R. Dartem podle lebky z Taungu v Jižní Africe. Stáří 3–2,2 milionu let; samec 137 cm, 48 kg; samice 114 cm, 30 kg.

**Australopithecus anamensis**, časově zatím nejstarší druh australopitéků, který v roce 1995 definovali Mary Leakeyová, Richard Leakey a Alan Walker podle kosterních pozůstatků z Kanapoi a Allia Bay v Keni. Stáří 4,2–3,9 milionu let; samec 155 cm, 59 kg; samice 130 cm, 33 kg.

**Bédeilhac**, Ariège, Francie. Monumentální centrální chodba, značně poškozená za 2. světové války. V roce 1907 byly objeveny paleolitické malby, o dvacet let později i modelace v hlíně. Dnes je umění dochováno

v bočních galeriích a plazivkách. Malby, rytiny, četná erotická témata.

**Brno-Francouzská ulice** (v archeologické terminologii Brno 2), Česká republika, naleziště mladopaleolitického rituálního hrobu muže s unikátními milodary: mužská plastika z mamutoviny, kotoučky, dekorativní předměty z těžé suroviny, z měkkých kamenů a terciálních měkkých schránek a zejména dva kamenné disky. Plastika mužské postavy se zobrazením falu představuje námět v paleolitickém umění zcela nezvyklý a jistě nějak související s osobou zemřelého. Kotoučky jsou zase ozdoby, snad nášivky na oděvu, které mohly mít symbolický význam. Gravettská klasifikace a datování hrobu se opírá jednak o antropologickou podobnost vůči jihomoravské populaci (ve své době vedla k vymezení takzvaného brněnského typu), jednak o celkové bohatství výbavy; tuto klasifikaci podporují především oba kamenné disky, zatímco plastika muže námětem a částečně i provedením má analogie spíše v aurignacienu jižního Německa a ostatní předměty přímé analogie nemají. V kontextu sídelní archeologie brněnské kotliny gravettien postrádá své zázemí, neboť jde o typicky aurignackou oblast; obě kultury byly na Moravě částečně souběžné.

**Castillo** (El), Kantabrie, Španělsko. Rozlehlá a členitá podzemní prostora, s bohatou krápníkovou výzdobou, rozptýlenými malbami, geometrickými symboly a řadami bodů. Malby byly objeveny v roce 1903. V témže kuželovitém kopci (El Castillo) leží rovněž jeskyně Las Monedas, Las Chimenas a La Pasiega.

**Combarelles** (Les), Dordogne, Francie. Na stěnách hadovitě jeskynní chodby jsou od roku 1901 dešifrovány a dokumentovány četné rytiny zvířat (především koně a bizoni, dále mamuti, sobi, šelmy, antropomorfní témata) v magdalénském stylu.

**Cosquer**, Provence, Francie. Jeskynní systém, v současnosti ústící pod hladinou Středozemního moře. Malby a rytiny v gravettském stylu, otisky rukou (28–26 tisíc let).

**Cognac**, Lot, Francie. Podzemní sály charakterizované jemnou krápníkovou výzdobou, do níž jsou vsazeny malby v gravettském stylu: kozorožci, megaceros, mamut, symboly, černá magie (25–20 tisíc let). Objeveno 1949.

**Cussac**, Dordogne, Francie. Jeskyně s rytinami objevená v roce 2001, odpovídá gravettskému stylu (25 tisíc let). V témže kontextu lidské kosterní pozůstatky.

**difuze**, proces šíření nové myšlenky nebo koncepce v širším prostoru, mezi jedinci či skupinami. Jejím důsledkem se může stát akulturace (viz).

**doba prehistorická**, období lidské minulosti osvětlené pouze archeologickými (hmotnými) prameny; z globálního hlediska začíná zhruba před 3 miliony let ve východní a jižní Africe a končí objevem písma před více než 5 tisíci lety na Předním východě a v Egyptě (v jiných oblastech naší planety počíná a končí později).

**Dolní Věstonice** (okres Břeclav), Česká republika. Dolní Věstonice (v časovém úseku mezi zhruba 28 000–23 000 lety př. n. l.) jsou spolu s Pavlovem (viz) unikátní komplexností, zahrnující doklady mladopaleolitického osídlení, lovu, pohřbívání i umění. „*Zde šly grandiózním krokem pradějiny lidstva, zde se vytvářely prvopočátky sochařství, malířství, hudebnictví, technologie denního života v rozpětí dlouhých dob*“ (Karel Absolon, 1945). „*Vysvětlete Dolní Věstonice a vysvětlíte lidstvo*“ (James Shreeve, 1995). Z nálezů světově prosluly zejména Věstonická venuše (viz) a trojhrob (DV 13–15).

**etnoarcheologie**, metoda z okruhu archeologické analogie využívající etnografickou databázi k osvětlení konkrétních aspektů života pravěké společnosti.

**etologie**, věda, která se zabývá chováním živočichů, jakási „psychologie zvířat“. Analyzuje zejména vztahy vrozených a naučených faktorů v motivačních a komunikačních strukturách jednotlivých živočišných druhů.

**falus** (řecky *fallos*, latinsky *phallus*, *penis*), pohlavní úd, starodávný symbol plodnosti; falický, vztahující se k falu (představa, symbol, motiv).

**Ferrassie** (La). Skalní převis, Dordogne, Francie, s průběžným osídlením středního a mladého paleolitu. Výzkumy vedené od roku 1902 poskytly v aurignackých sídlištních vrstvách soubor jednoduchých rytin na vápencových blocích.

**Font-de-Gaume**, Dordogne, Francie. Systém podzemních chodeb a vertikálních puklin, zkoumaný od roku 1901. Účelná kombinace rytiny, polychromní malby a přirozené plasticity jeskynních stěn. Tematicky převládají bizoni, koně a sobi (ojedinělá scéna soba a jeho samice), převážně v magdalénském stylu.

**Foz Coa**, Portugalsko. Systém lokalit s parietálním uměním v otevřeném terénu, lemujících údolí říčky Coa. Rytiny koní, kozorožců aj., datované do gravettien, solutréenu a magdalénien.

**Gargas**, Hautes-Pyrénées, Francie. Rozsáhlá jeskyně, od roku 1911 proslavená malbami i rytinami, automatickými kresbami prsty v jeskynní hlíně („makarony“) a především velkým počtem otisků rukou. V současné době se datuje do gravettien (27 tisíc let).

**Geissenklösterle**, Německo. Jeskyně s průběžným mladopaleolitickým osídlením; v mladší aurignacké vrstvě figurální řezby v mamutovině (zoomorfni i antropomorfni).

**Gönnersdorf**, Porýní, Německo. Velké magdalénské sídliště; stopy obydlí, početné kamenné destičky s rytinami zvířat a žen, stylizované ženské figurky. Stáří mezi 13–12 tisíc let.

**Grimaldi**, Itálie. Komplex jeskyní Barma Grande, Caviglione, jeskyně Děti aj., s významnými pohřby a mobilním uměním (drobné skulptury žen a fantaskních bytostí, převážně řezané v kameni). Datováno do gravettien a epigravettien.

**hieros gamos** (řecky „posvátný sňatek“, „svatá svatba“), symbolické spojení božstev představujících polaritní síly (slunce a měsíc, nebe a země aj.) nebo plodný svazek nejvyššího boha a bohyně (představa sňatku přenesená na celý vesmír), z něhož mělo vzejít potomstvo. Hieros gamos Dia a Héry, nejvýznamnějších bohů v řeckém panteonu, se podle tradice odehrál na Samu nebo na krétské Ídě a trval tři sta let. Obdobné ideje existovaly i v ostatních vyspělých civilizacích starověku (například podle indických véd se zdroj veškerenstva na počátku tvoření polarizuje na nebeský manželský pár, otce Nebe, jenž se naplněn milostnou touhou sklání nad matkou Zemí a oplodňuje ji životodárným deštěm jako svým semenem, na mužský a ženský prvek, přítomný v lidském pokolení, kde se neustále opakuje proces emanace, „vypouštění“ světa jevů, který se na konci věků, ve velkém rozplynutí opět navrácí ke svým pramenům) a byly jen sofistikovaným rozvedením představ a praktik pravěkých loveckých a zemědělských kultur, kde zobrazování ženských postav či obřadného milování lidských párů souviselo s rituálem, jenž měl posloužit k udržování a znovuobnovování plodnosti zvířat, polí i lidí a k zachování „božského řádu“. Téma související s hieros gamos je proto velmi častým námětem výtvarného umění již v době mladšího paleolitu, kulminuje v zemědělských kulturách neolitu a pokračuje i v mladších pravěkých obdobích a ve starověkých civilizacích.

**Hominidae** (hominidi), zoologická čeleď, která zahrnuje africké lidoopy (šimpanze a gorilu) a fosilní lidské formy včetně všech žijících lidí.

**Homo**, jeden z rodů podčeledi *Homininae*. V současnosti jsou zvažovány jeho tři druhy: dva druhy jsou výlučně fosilní (chronospecie) – *Homo habilis* (viz), *Homo erectus* (viz), třetí druh je zčásti fosilní, zčásti současný, žijící – *Homo sapiens* (viz).

**Homo antecessor**, hypotetický, nově navržený název pro hledaného společného předka neandertálců a moderních lidí. Opírá se však zatím jen o poslední nález zlomku lebky z Atapuerky ve Španělsku. Stáří 1–0,7 milionu let.

**Homo erectus**, „člověk vzpřímený“, klasický druh archaických lidí, rozšířený zejména v Africe a Asii (starší názvy *Pithecanthropus erectus*, *Sinanthropus pekinensis*), vymezený na základě nálezů z Jávy (po roce 1891) a Číny (od 20. let 20. století). Stáří 1,7–0,4 (0,1) milionu let; samec 178 cm, 63 kg; samice 160 cm, 53 kg.

**Homo ergaster**, hypotetický lidský druh, výrobce nástrojů, jehož název razili na počátku 70. let 20. století C. Groves a V. Mazák a který se v současnosti začíná prozrazovat v odborné literatuře. Stáří 1,9–1,3 milionu let.

**Homo habilis**, „člověk zručný“, charakteristická skupina vymezená roku 1964 podle východoafrických nálezů kosterních pozůstatků dokládajících změny v obličeji a složitější stavbu mozku. Stáří 2–1,6 milionu let; samec 132 cm, 37 kg; samice 117 cm, 32 kg.

**Homo heidelbergensis**, „člověk heidelberský“, nově se ujímající název pro evropské archaické populace, předky neandertálců (starší názvy anteneandertálec, archaický *Homo sapiens*). Podle klasického nálezu čelisti z Maueru u Heidelbergu (1907). Koncepce však není ustálená ani jednotná, část autorů (Rightmire, Tattersall) sem přiřazuje i některé africké nálezy, jiní (Hublin) by většinu evropských nálezů označili přímo jako neandertálce. Stáří 700 000–100 000 let; samec 175 cm, 62 kg; samice 157 cm, 51 kg.

**Homo neanderthalensis**, neandertálec, klasická, specializovaná forma archaických populací v Eurasii, definovaná podle nálezu z roku 1856 z Neanderova údolí v Německu. Někteří autoři uvažují o jeho vyčlenění z rámce *Homo sapiens* (viz) jako samostatného druhu. Stáří 220 000 (400 000)–35 000 (25 000) let; samec 165 cm, 48 kg; samice 155 cm, 80 kg.

**Homo rudolphensis**, hypotetický nejstarší zástupce rodu *Homo*, nově vymezený podle nálezů od Rudolfova jezera (nyní Turkana) a zřejmě rozšířený dále směrem k jihu. Stáří 2,5–1,8 milionu let.

**Homo sapiens**, moderní lidé. Stáří minimálně 100 000 let; samec 175 cm, 65 kg; samice 160 cm, 54 kg.

**Chauvet**, u Pont-d'Arc, Francie, jeskyně ve skalnatém údolí řeky Ardèche, nazvaná podle svého objevitele; zatím nejstarší datované naleziště dokonalých jeskynních maleb a dalších nálezů z počátku mladého paleolitu (aurignacien?, předpokládané radiometrické stáří 30 000–24 000 př. n. l.).

**ikonografie**, popis formy a obsahu obrazu, umělecké památky. Vysvětluje historické pozadí daného zobrazení a jeho vztahy ke konkrétnímu kontextu ve smyslu historickém, kulturním a sociologickém. Ikonografie jako uměnovědná metoda vznikla na začátku 19. století. Jejím úkolem je popis památky, interpretací jejího významu se zabývá ikonologie.

**Inanna, Ištar**, sumerská bohyně lásky a plodnosti z města Uruku v jižní Mezopotámii. Byla uctívána již od konce 4. tisíciletí př. n. l. Představovala i jakýsi vzor, model či normu lidského sexuálního a erotického chování i milostné etikety.

**Isturitz**, Basses-Pyrenées, Francie. Podzemní sály s nehojnou parietální výzdobou, avšak bohatým mobilním uměním v sídlištních vrstvách (řezby v parohu, fragmenty drobných kamenných soch). Zkoumáno od roku 1913.

**jeskynní malby**, viz paleolitické umění.

**jeskynní umění**, viz paleolitické umění.

**Kapová a Ignatijevská jeskyně** (Šulgan-Taš a Jamazy-Taš), Ural, Rusko. Ojedinelá naleziště paleolitických maleb v severní Eurasii.

**Kostěnki**, Rusko. Systém otevřených sídlišť mladého paleolitu, z něhož nejvýznamnější je fáze mladšího gravettien (kostěnkovsko-avdějevská kultura, 21–18 tisíc let.). Bohaté mobilní umění v sídlištním kontextu: ozdobné předměty a nástroje, figurky žen („venusy“), fragmenty řezb v měkkém kameni (slínovci), ojedinele i úlomky vypálené hlíny. Pohřby.

**Lascaux**, jeskyně u vesnice Montignac, departement Dordogne, jihozápadní Francie. Na jeskynních stěnách bylo roku 1940 objeveno několik set maleb a rytin (převážně postavy zvířat, výjimečně schematická postava muže, symboly mužského a ženského pohlaví aj.) vytvořených v mladším paleolitu, kolem roku 15 000 př. n. l., lovci kultury staršího magdalénienu.

**Marsoulas**, Haute Garonne, Francie. Chodbovitá jeskyně s rytinami, ojedinelými malbami a geometrickou výzdobou. Mimo jiné i rytiny lidských bytostí (duchové?).

**Mas d'Azil** (Le), Ariège, Francie. Monumentální tunel protékající říčkou. Ve střední části ústí systém podzemních galerií s nehojnou parietální výzdobou, ale bohatým mobilním uměním typického magdalénienu v sídlištních vrstvách (řezby v parohu, zvláště plastické vrhače kopí). Ve vchodu sídliště pozdního paleolitu, azilienu, s charakteristickými oblázky s geometrickou výzdobou.

**Mežirič**, Ukrajina. Klasické mladopaleolitické naleziště, chronologicky odpovídající epigravettieniu (respektive mezinská kultura, 19–14 tisíc let). Obydlí z mamutích kostí, umělecké předměty v geometrickém stylu.

**mladší doba kamenná**, viz neolit.

**moderní lidé**, populace našeho typu, *Homo sapiens* (viz).

**Moravany**, Slovensko. Komplex otevřených sídlišť mladého paleolitu; nález tzv. Moravanské venuše, řezané z mamutoviny (willendorfsko-kostěnkovská fáze gravettieniu).

**Mouthe** (La). Jeskyně, Dordogne, Francie. Od roku 1895 jsou katalogizovány rytiny zvířat (bizon, kůň ...), dále velký geometrický symbol („chata“).

**neolit** (mladší doba kamenná), období vzniku a rozvoje zemědělství a chovu zvířat, nejdříve na Předním východě v 9. tisíciletí př. n. l., v Číně v průběhu 7. a 6. tisíciletí př. n. l., v dalších oblastech světa později.

**Niaux**, Ariège, Francie. Rozlehlý podzemní systém, zkoumaný od roku 1906. Malby, především černé a konturové, rytiny, modelace v jeskynním jílu. Koncentrace maleb je především v Černém salonu (realistické, až fotografické pojetí zvířete) a v nově objeveném Réseau René Clastres (zkratkovitější pojetí týchž témat).

**paleolit** (starší doba kamenná), nejstarší a nejdelší období lidské prehistorie před 2 500 000 až 12 000 lety, kdy se člověk živil lovem a sběrem.

**paleolitické umění**, nejstarší umění (malby, kresby, sochy, plastiky, reliéfy) vznikající v období mezi 35 000 až 30 000 lety; v téže době definitivně mizí takzvané archaické lidské populace, jejichž typickým reprezentantem je v Evropě neandertálec (*Homo neanderthalensis*, viz) a po celé Zemi se rychle šíří takzvané moderní populace (*Homo sapiens*, viz). Tento stav poznání vybízí připsat vznik a rozvoj umění výlučně naší, tedy moderní lidské populaci. V duchu této hypotézy také řada prací z poslední doby naznačuje, že mezi archaickými a moderními populacemi lze očekávat rozdíl v přístupu k okolnímu světu, který u moderního člověka může souviset s formováním integrovanější architektury myšlení. V žádném případě to neznamená snižování intelektuální úrovně starších lidských forem, ale uvědomění si (a respektování) jejich odlišnosti. Existují ještě další námitky: první moderní lidé se podle nových datování objevili poprvé v Africe a na Předním východě už někdy před 100 000 lety, takže po více než 60 000 let sdíleli s archaickými populacemi

mi podobný způsob života – a to je způsob, v jehož struktuře zřejmě nebylo umění nezbytné; ale i v době, kdy umění již bylo objeveno, stalo se tak především v Evropě, s pozdějším šířením do severní Asie. V posledním čase se sice diskutuje i o možnosti nezávislého vzniku umění v Austrálii a v Jižní Americe, avšak datování příslušných lokalit dosud není jednoznačně potvrzeno. V každém případě nebylo paleolitické umění rozšířeno univerzálně, napříč různými prostředími a kulturami, které moderní lidé mezi 30 000 až 10 000 lety vytvořili. Paleolitické umění se proto v současné archeologické teorii vyhraňuje jako fenomén veskrze funkční, jako účelná součást společenských aktivit své doby. A právě pro tuto účelnost se nezdá zpochybnout sama oprávněnost pojmu „umění“ v paleolitických společnostech. Pokoušíme-li se umění definovat, vyvstává tu i problém jeho postradatelnosti ve společnosti jedné a jeho účelnosti ve společnosti jiné. Tedy problém vzniku umění, případně jeho úpadku či přechodného zániku. Evolucionistická perspektiva tradičně synchronizuje vývoj myšlení s biologickým vývojem člověka, zejména s vývojem mozku, ruky a technologií. V tomto kontextu se vždy zdůrazňovala postupnost ve zrodu umění, směřující od „nesmělých počátků“, až k „prvním úspěchům“. Při nedostatku přímých datovacích metod, jako je tomu na stěnách francouzských jeskyní, byly opakovaně budovány chronologické systémy, opřené pouze o hypotetický vývoj od „primitivních“ k „dokonalým“ tvarům. Dnes se ptáme, do jaké míry jsou to chronologie fiktivní. Na samém počátku se pak ocitla plejáda sporných artefaktů, považovaná za první umělecké pokusy, doklady hypotetické primitivní fáze, „která tu přece někde musí být“. Následná kritika u většiny těchto předmětů prokázala, že může jít o pseudoartefakty (valouny přirozeného původu, kosti postižené přírodními procesy), produkty profánních lidských činností (zářezy na kostech vzniklé při jejich zpracování) a v případě vícevrstevných lokalit, zejména převisů a jeskyní, rovněž o intruze z mladších vrstev v nadloží. Tyto pochyby o reálné existenci „proto-umění“ jen umocňují efekt, jímž zapůsobí nástup prvního umění skutečného. Ve světle revize poznatků starších i nových údajů z terénu se totiž objevilo náhle, jakoby „hotové“, technicky i stylově dokonalé a v celé variabilitě forem (nástěnné malby, rytiny, sochy, osobní ozdoby); na sklonku roku 1994 k formování tohoto názoru přispěl objev maleb ve francouzské jeskyni Chauvet (viz), které, pokud je radiometrické datování (více než 30 000 let)

spolehlivé, překvapivě vznikly na samém počátku loveckého umění. Přirozeně, že tak vysoké datování vyvolalo kritiku, zejména z pozic tradičních stylistických rozborů, a jistě oprávněnou, pokud by bývalo šlo jen o Chauvet. Avšak z několika nalezišť německého (a v poslední době i rakouského) Podunají je již delší dobu znám celý soubor zvířecích, lidských a pololidských skulptur v mamutovině i kameni, které v drobných rozměrech vykazují formální i stylovou dokonalost a jejichž stáří rovněž přesahuje 30 000 let (aurignacien). Poté, mezi 30 000 až 20 000 lety, nastupují již kvantitativně bohaté a formálně a technologicky různorodé soubory uměleckých předmětů z moravských nalezišť (gravettien), časově následované stylově příbuznými artefakty z Itálie, Ukrajiny a Ruska. Teprve do následujícího desetitisíciletí (magdalénien, asi 18 000 až 11 000 let) se tradičně klade většina maleb v západoevropských jeskyních, jimiž se období rozkvětu paleolitického umění završuje.

**Pavlov** (okres Břeclav), Česká republika. Mladopaleolitická lokalita náležející do kultury pavlovienu (24 700–23 000 př. n. l.) s bohatstvím archeologických a antropologických nálezů. Pro umění je typické modelování v hlíně: hlavičky lva, medvěda, nosorožce, kozorožce, koně i postavy mamutů a lidí. Unikátní jsou obrysové řezby mamuta a lva v destičkách z mamutoviny či kel s komplexním vzorem, představujícím možná mapu okolí tábořiště.

**Pech-Merle**, Lot, Francie. Monumentální jeskyně („chrámová“ podle A. Lemoziho) s bohatou krápníkovou výzdobou. Konturové malby zvířat (například slavní koně zdobené body), mamuti, bizoni, symboly, otisky rukou, doklady černé magie atd., v gravettském stylu (25 tisíc let).

**Pekárna** (jeskyně), Morava. Jeskyně s průběžným pravěkým osídlením, nejvýznamnější sídliště magdalénienu v České republice (data mezi 12,5–13 tisíc let). Umělecké předměty: dvě koňská žebra s vyrytými scénami pasoucích se koní a bojujících bizonů, spatuly zdobené různě komponovanými symboly zvířecích hlav (koně, antilopa, bizon), náčelnické hole s rytinami koní a medvědů, ženská postava z mamutoviny („Pekárenská venuše“).

**Pergouset**, Lot, Francie. Příklad úzké, těžko dostupné jeskyně („tajné“, „individuální“) s realistickými rytinami ve vchodu a rozvolněnými, fantaskními formami v zadní části. Datování: kolem 33 tisíc let.

**Petřkovice**, Česká republika. Sídliště mladší, willendorfsko-kostěnkovské fáze gravettienu. Naleziště tzv. Petřkovické venuše, řezané z hematitu.

**Pindal** (El), Kantabrie, Španělsko. Chodbovitá jeskyně ústící v pobřežních útesech Biskajského zálivu. Lineárně uspořádané rytiny i malby objeveny v roce 1908. Známa je zejména malba mamuta s geometrickým symbolem („srdcem“).

**plastika** (z řečtiny), každé jednotlivé sochařské dílo volné i vázané, vzniklé nanášením hmoty – modelováním, ale také sochařská tvorba vůbec – sochařství (*viz*). Od plastického postupu odlišujeme postup skulptivní – odebrání hmoty z bloku kamene, dřeva apod.

**Plinius Starší**, Gaius P. Secundus, zvaný Maior (23–79), římský úředník, admirál válečné flotily se sídlem v kampánském Misenu, spisovatel, mnohostranný vzdělanec. Jako učený diletant se zabýval mnoha vědními obory, do nichž antika rozšířila své poznání. Čerpal z četných pramenů a své poznatky shrnul po způsobu kompilace v rozsáhlém díle *Naturalis historia* (*O přírodě*, 37 knih). Plinius byl bystrý pozorovatel, své informace však kriticky nehodnotil, přejímal je tak, jak byly zachyceny v předchozích pramenech. Některé z nich, jako například výklad o různých typech bytostí, údajně žijících v odlehlých krajích tehdejšího světa, patří sice mezi báchorky, ale informace přírodovědného charakteru jsou cenným pramenem pro historii těchto disciplín. Jakkoli nám Pliniův výklad o sochařství a malířství připadá stručný, je nejdůležitějším pramenem informujícím o tvorbě významných umělců (včetně poutavého příběhu o Práxitelově slavné soše *Afrodité z Knidu*), jež z antiky známe. O tom, že Plinius byl zaujatým pozorovatelem všeho zajímavého, svědčí i jeho snaha uvidět a popsat co nejvíce z erupce Vesuvu 24. srpna 79, při níž zemřel udušením z nedostatku dýchatelného vzduchu.

**pornografie**, zpravidla obrazový nebo textový materiál vybočující z norem dobové morálky dané kultury. V kontextu evropské kultury měla pornografie původně podobu šokujících zobrazení sexuálních orgánů a aktů; sloužila zejména ke kritice náboženských a politických institucí (například jedno z nejrozšířenějších témat pornografie 17. a 18. století představovalo zástupce duchovenstva, zpravidla mnicha, jako aktéra znásilnění) a teprve druhotně k vyvolání sexuálního vzrušení, zatímco dnes tato kdysi druhotná funkce dominuje.

**Portel** (Le), Ariège, Francie. Jeskyně větvící se do tří paralelních chodeb s konturovými černými malbami koní a bizonů (méně: sob, sova ...).

**postmoderna**, etapa vývoje moderního umění, popřípadě začátek nové (dosud plně nerozvinuté) etapy



v dějinách kultury a umění, která vyrůstá z pojetí kultury, poznání a světa vytvořeného postmodernismem (*viz*) jako kulturním proudem a hnutím objevujícím se již na konci čtyřicátých let 20. století, avšak obecněji akceptovaným teprve od počátku sedmdesátých let 20. století.

**postmodernismus**, rozporné a protichůdné hnutí směřující k novému, členitému pojetí kultury, poznání a světa a prosazující se od počátku sedmdesátých let 20. století v umění, filozofii, vědě, ale také v životní orientaci jednotlivců a ve společenských institucích. Vychází z poznatku, že evropská, popřípadě euroamerická kultura budovaná na anticko-křesťanských základech byla dosud příliš soustředěna na sebe, takže nebyla schopna a ani ochotna považovat jiné alternativní kultury (to znamená kultury africké, jihoamerické a orientální, které jsou nejednou založeny na jiných principech) za zcela rovnoprávné a rovnocenné. Průlomem do euroamerické kulturní nadvlády v literatuře byl jihoamerický magický realismus (Gabriel García Márquez), ve filmovém umění japonská nová vlna (Akira Kurosawa). Postmodernismus zpochybňuje nejen evropocentrismus, ale samotné základy evropské kultury – racionalismus, senzocentrismus a univerzalizmus. Odtud módní zájem o orientální myšlenková hnutí (zejména o orientální náboženství a filozofii), stavící na spirituální meditaci, nebo zájem o drogy, které jsou s to rozšířit hranice lidského vnímání. Postmodernismus vystoupil dále proti falocentristu evropské kultury a liberálním konceptům trhu. Nejvyhroceněji se tyto tendence projeví ve feministickém hnutí a ekologických aktivitách. Postmodernismus se staví proti moderně a avantgardě a jejím principům, zejména zpochybňuje přínos těch směrů a hnutí, které svůj program zakládaly na myšlence revolučních obrátů (ve vývoji umění i společnosti) jako pozitivních činů (Jean-François Lyotard). Postmodernismus chápe svět (a také historii a prehistorii) jako v širokém slova smyslu mnohovrstevný a členitý „text“, jako produkt lidského dorozumívání, a tudíž i jako proces několikanásobného kódování a dekodování. Postmoderní svět je představován jako labyrint významů, hodnot a kontextů, kde netvoří pravda a nepravda protichůdné kategorie, ale výsledek svobodného pojmenování.

**posvátný sňatek**, *viz* hieros gamos.

**Předmostí** (okr. Přerov), Česká republika. Středopaleolitická a mladopaleolitická lokalita, (jedna z největších a nejkomplexnějších v Evropě) se rozkládá při

jižním ústí Moravské brány. Poskytla nejrozsáhlejší soubor koster časných moderních lidí ve světovém měřítku a ozdobné a umělecké předměty, zejména poměrně velkou, svým pojetím téměř monumentální řezbu mamuta a schematizovanou rytinu ženy v mamutím klu; oba předměty patří do kulturního horizontu gravettien, datovaného dvěma radiometrickými údaji mezi léta 24 000 a 25 000 př. n. l.

**raní hominidi**, patří sem několik druhů australopitéků (*viz*) (*Australopithecus*): *Australopithecus anamensis*, *Australopithecus afarensis*, *Australopithecus africanus*, *Australopithecus robustus*, *Australopithecus aethiopicus*, *Australopithecus boisei*. V nedávné době přibyl starobylý rod *Ardipithecus* (*viz*). Do okruhu raných hominidů je některými antropology přiřazován též *Homo habilis* (*viz*).

**relief**, sochařské dílo vytvořené v ploše, docilující plastickým náznakem prostorovosti; buď z plochy vystupuje (nízký relief – basrelief, vysoký relief – hautrelief), nebo je do ní vyhlouben.

**Rouffignac**, Dordogne, Francie. Rozsáhlý systém chodeb, výchozy pazourku, černá konturová malba („tisíc mamutů“) a rytiny („velký strop“). Jeskyně objevena v roce 1956. Četná hnízda po hibernaci medvědů.

**Saint-Cirq**, Dordogne, Francie. Menší jeskyně, poblíž vchodu ve stropu ozdobená hlubokou rytinou lidské bytosti (proto název „Čarodějova jeskyně“).

**socha**, jednotlivé plastické zobrazení zejména lidské postavy nebo zvířete, určené k vnitřní nebo vnější výzdobě stavby, oltáře apod. nebo fontány, samostatného pomníku v architektonickém nebo přírodním prostředí, konečně volná socha bez určení praktického účelu. Termín volná socha však označuje také sochu prostoro- vě volnou, uvolněnou z vazby se stavbou, hapticky a opticky vnímatelnou ze všech stran. Nadčasovým dědictvím klasické antiky je zásada organické statutar- nosti sochy. Pojetí formy, materiálu, funkce a námětu sochy je historicky proměnlivé. Sochařství od secese počítá ve větší míře než v předchozích etapách s vý- dutí tvaru, kromě vyklenutí (vypnutí) hmoty sochy do okolního prostoru vyhlubováním směrem k jádru sochy a otevřením sochy vnějšímu prostoru a světlu. Nastal vývoj k formě prázdného vnitřního prostoru sochy (takzvaná prázdná hmota, negativní tvar). Sou- částí sochy bývá podnožní deska, plint. Socha se ve- směs staví na sokl.

**sochařství**, druh výtvarného umění zobrazující sku- tečnost a umělci představují trojrozměrným objek- tem, popřípadě docilující prostorovosti plastickým

náznakem – reliéf (*viz*), světelnými prostředky apod. Sochařství se dělí podle techniky na sochařství, vytvářející konečné dílo odebráním hmoty (kamenosochařství, řezbářství, glyptika), a plastické, spočívající na modelování a přidávání hmoty (ceroplastika, štukatérství, kovolitectví); podle funkce: architektonická plastika, volná plastika; podle pojetí: monumentální sochařství, drobné sochařství; podle materiálu: sochařství v kameni, dřevě, bronzu, štuku; podle druhu: sochařství portrétní, figurální, dekorativní. Sochařství vzniklo a rozvíjí se od mladšího paleolitu před více než 30 000 lety a průběžně se obohacuje o nové materiály, styly, techniky i náměty.

**starší doba kamenná**, *viz* paleolit.

**symbol**, obrazový motiv, znak vyjadřující určitý specifický pojem. K pochopení symbolů je třeba znát jejich kulturní zázemí. Symboly byly a priori určeny pro určité skupiny lidí, jim byly srozumitelné a měly pro ně specifický význam, na rozdíl od běžného obsahu těchto pojmů (například pro antické pohany byl kříž symbolem potupné smrti, zatímco křesťané ho vnímali jako symbol víry v Ježíše Krista, symbol spásy a triumfální symbol Kristova vítězství nad smrtí). Symbolický význam mohou mít nejen znaky a obrazové motivy, ale i čísla a barvy.

**Šulgan-Taš a Jamazy-Taš**, *viz* Kapová a Ignatijevská jeskyně.

**Tito Bustillo**, Asturie, Španělsko. Rozsáhlý systém chodeb, podzemní potok (objeveno v roce 1968). Ústředním místem je Velký panel (polychromní kůň a další zvířata), ostatní malby a rytiny, včetně symbolů, jsou „rozhozeny“ v celém prostoru.

**Trois Frères (Les) a Le Tuc d'Audoubert**, Ariège, Francie. Rozlehlé podzemní systémy na říčce Volpes, zkoumané od roku 1912. Komplexní výzdoba zoomorfni (mamut, bizon, kůň, šelmy), antropomorfni („čarodějové“) i symbolická. Otisky lidských šlápějí. Samostatná Lví kaple. V Tuc d'Audoubert plastiky bizonů z hlíny.

**Tuc d'Audoubert (Le)**, *viz* Trois Frères (Les) a Le Tuc d'Audoubert.

**Venus Genetrix** („Venuše Roditelka“), údajná pramáti rodu Iuliů a prostřednictvím Caesara a Augusta i celého římského národa. Její chrám zasvětil Gaius Iulius Caesar na svém fóru.

**venuše**, archeologické označení pro ženské plastiky v celému průběhu prehistorie, počínaje obdobím jejich vzniku v mladším paleolitu před 32 000 až 11 000 lety (*viz* paleolitické umění). Byly vytvářeny podle

specifického kánonu (povětšinou stylizovaně, se zdůrazněním rodící a rozmnožovací síly ženy) z kamene, hlíny i z kosti a jiných materiálů organického původu a zřejmě souvisely s rituály plodnosti, zrození a uchování života. (Termín není možno spojovat s Venuší [*viz*], italskou bohyní milostného půvabu, která se časem proměnila v bohyni smyslné lásky a od 3. století př. n. l. byla ztotožněna s řeckou Afrodítou [*viz*], nebo jej dávat do souvislosti s antickým ideálem krásy.) Archetypální pojetí pravěkých venuší bylo jedním z podnětů pro vznik moderního výtvarného umění, například v díle sochařů Constantina Brāncușiho nebo Henryho Moora. Z českých výtvarníků byl tvary paleolitických venuší inspirován například Vladimír Drápal.

**Venuše**, *viz* Afrodíté a Venus Genetrix.

**Věstonická venuše**, plastika ženské postavy, kolem roku 25 000 př. n. l., mladý paleolit, kultura pavlovienu, terakota, výška 11,5 cm, naleziště: Dolní Věstonice (*viz*) u Mikulova na Moravě, uloženo: Moravské zemské muzeum, Brno, Česká republika. Proslulou plastikou objevil v roce 1925 Karel Absolon a nazval ji *Věstonická venuše*. Byla vymodelována z keramické hmoty, jejíž užití jako sochařského materiálu na lokalitách pod Pavlovskými vrchy je prioritním objevem tamějších lovců z hlediska celosvětového. Jinak ovšem podobné zobrazení ženy (ženského božstva, „venuše“) patří stylově k nejrozšířenějšímu typu paleolitických „venuší“ v celém tehdejšímu prostoru Euroasie (dále například „*Venuše z Gagarina*“; „*Venuše z Grimaldi*“; „*Venuše z Kostěnek*“; „*Venuše z Laussel*“; „*Venuše z Lespugue*“; „*Venuše z Pavlova*“; „*Willendorfská venuše*“, *viz*): hlava ani rysy tváře nebo oči nebyly podstatné, stejně jako ruce; naopak byla zdůrazněna velká povislá prsa, široké boky a silná stehna, jakoby znetvořená opakovaným mateřstvím – tedy znaky snad stylizující ženskou plodnost, jejímuž kultu mohly takové plastiky sloužit. Tyto plastiky, přestože mají proměnlivé rozměry jednotlivých proporcí, byly pro celkové vyznění a sdělení patrně vytvářeny podle jednotného kánonu založeného na obdobném filozofickém východisku paleolitické společnosti: celá postava je zpracována ve tvaru kosočtverce, jehož horní vrchol vyznačuje hlavu, dolní vrchol nohy, postranní vrcholy se dotýkají boků; kružnice vkreslená ve středním poli kosočtverce vymezuje mateřské břicho; z horního okraje kružnice visí dolů velké prsy, její spodní okraj se dotýká pohlaví. Zdá se tedy, že mladopaleolitictí umělci zobrazovali nahou ženu ve vysokém stupni těhotenství – nadto

v obrysech kosočtverce, jenž je patrně prastarým znakem vulvy (*viz*) –, aby symbolizovali a pozitivně v rituálu ovlivňovali rodící a rozmnožovací sílu ženy, z níž pocházeli všichni členové pospolitosti a ve které viděli ztělesnění lidského sexuálního principu, zajišťujícího pokračování života.

**Vogelherd**, Německo. Jeskyně s osídlením mladého paleolitu, z aurignacké vrstvy pochází soubor zoolomorfních řezb v mamutovině. Kosterní pozůstatky anatomicky moderního člověka, rovněž v aurignackém kontextu.

**vulva**, ženské zevní pohlavní ústrojí; vulvu tvoří vaginální (poševní) vchod, clitoris (poštěvák), labia majora, labia minora (velké a malé stydké pysky), mons pubis (Venušin pahorek).

**vznik umění**, *viz* paleolitické umění.

**Willendorf**, Rakousko, otevřená vícevrstevná lokalita (počátek mladého paleolitu, aurignacien, gravettien) nad údolím Dunaje, jejíž vývoj je datován zhruba mezi 40 000 až 20 000 let. Nejmladší poloha na lokalitě II (vrstva 9) poskytla slavný nález Willendorfské venuše (*viz*), zhotovené z vápence.

**Willendorfská venuše**, plastika ženské postavy, kolem roku 26 000 př. n. l., mladý paleolit, kultura gravettien, vápenec se stopami červené barvy, výška 10,7 cm, naleziště: Willendorf (*viz*), Wachau, Dolní Rakousko, uloženo: Naturhistorisches Museum, Vídeň, Rakousko.

(Výkladový rejstřík sestavili Jaroslav Malina a Jiří Svoboda.)

## 6. O autorovi

**Svoboda Jiří** (2. 9. 1953), doc. PhDr., DrSc., archeolog, vědecký pracovník Archeologického ústavu Akademie věd České republiky v Brně. Jiří Svoboda se narodil 2. září 1953 v Praze. Je vedoucím Střediska pro výzkum paleolitu a paleoetnologie v Dolních Věstonicích, kde pokračuje v práci vynikajících badatelů – Karla Absolona a Bohuslava Klímy, a učinil z něho badatelské pracoviště vyhledávané našimi i zahraničními odborníky. Je učitelem Katedry antropologie Přírodovědecké fakulty a Ústavu archeologie a muzeologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se problematikou paleolitu v celé šíři a zejména moravským paleolitem. Navázal na terénní výzkumy svých předchůdců v Dolních Věstonicích, v Předmostí u Přerova, v Petřkovicích u Ostravy a v jeskyních Moravského krasu, nové výzkumy otevřel na Stránské skále v Brně a v pískovcových převisech severních Čech. Zúčastnil se paleoantropologických, archeologických a etnoarcheologických expedicí a studijních cest v zahraničí (Afrika, Asie, Amerika). Výsledky těchto výzkumů se promítly ve zhruba 200 statích publikovaných u nás i v zahraničí, v několika vědeckých monografiích (Svoboda, J. a kol., *Paleolit Moravy a Slezska*, Archeologický ústav AV ČR, Brno 1994, Svoboda, J., Ložek, V., Vlček, E., *Hunters between East and West: The Paleolithic of Moravia*, Plenum, New York – London 1996, Svoboda, J., ed., *Paleolithic in the Middle Danube Region*, Archeologický ústav AV ČR, Brno 1996, monografie lokalit Ondratice, Stránská skála, Dolní Věstonice II, Pavlov I) a vědecko-naučných knihách (*Mistři kamenného dláta*. Panorama, Praha 1986, Svoboda, J., Dvorský, P., *Archeologové na loveckých stezkách*. Albatros, Praha 1994, Svoboda, J.



Doc. PhDr. Jiří Svoboda, DrSc. Foto: Anna Pecková.

*Čas lovců: Dějiny paleolitu, zvláště na Moravě*. Archeologický ústav Akademie věd České republiky, Brno 1999). Adresa: Doc. PhDr. Jiří Svoboda, DrSc., Archeologický ústav AV ČR, Královopolská 147, 612 00 Brno, telefon 05/41514118; Archeologický ústav AV ČR, Dolní Věstonice 25, 692 01 Mikulov, telefon: 0625/517637, e-mail: svoboda@iabrno.cz.

## 7. O autorovi výtvarných děl

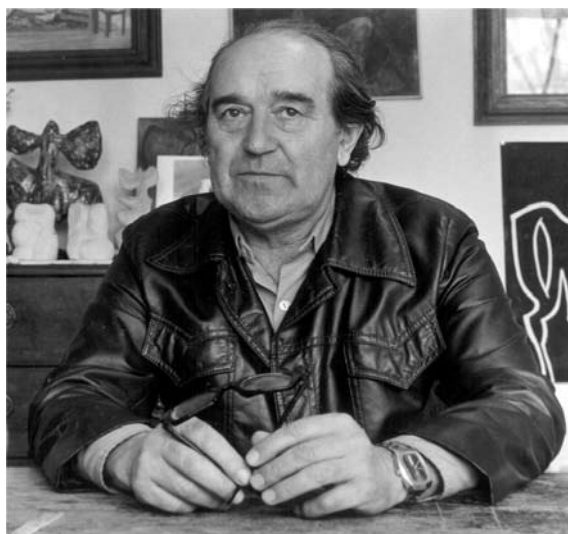
**Drápal** Vladimír (28. 10. 1921, Tvarožná u Brna), malíř, grafik, sochař.

Vladimír Drápal se narodil 28. října 1921 v Tvarožné u Brna. V letech 1932 až 1942 absolvoval Školu uměleckých řemesel v Brně u prof. Emanuela Hrbka a v letech 1945 až 1949 Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u prof. Josefa Kaplického. V letech 1961 až 1982 vyučoval na Masarykově univerzitě v Brně. Je členem tvůrčí skupiny Profil (od roku 1959) a Sdružení Q (od roku 1990).

*Dílo:* Zabývá se malbou, grafikou, kresbou, keramikou, dřevěnou a bronzovou plastikou a výtvarným řešením architektonických realizací.

Historička umění Milada Hlaváčková o díle Vladimíra Dráपालa napsala: „Klíčem k Dráपालově tvorbě je umělcova zakořeněnost v rodném prostředí Tvarožné u Brna. S tímto prostředím, jehož prizmatem k němu vstupuje svět, je od dětství spjat přepevnými pouty půdy. Zde se mu otvírá cesta k poznání přírody, jejíž životodárná síla a řád na něj působí uhrančivou mocí. Zde se zkušeností vlastních rukou učí poznávat životní hodnoty a rozlišovat zrno od plev. Jeho doménou je realita. Přistupuje k ní, aby pronikl k její podstatě smysly, citem a rozumem v renesančně opojivé syntéze poznání a aby se pak dotkl svou drsnou řečí srdce člověka, k němuž hovoří. Nepracuje s modelem. Pravda o poznávaném leží hluboko pod povrchem a on dospívá k ucelené představě o něm cestou postupně na sebe vrstvených zážitků, jimiž se prodírá k podstatnému, aby je vyslovil s jistotou kovové ražby.

Východiskem a svébytnou součástí jeho humanistické, životu stranící tvorby, se stala kresba. Je založena na vitální obrysové linii s monumentálním rysem ve svém



Doc. akademický malíř Vladimír Drápal. Foto: Bohumil Marčák.

duktu, která její bílou vnitřní plochu vypíná do dynamicky klenutého objemu. Je charakteristické, že přes výrazný abstrakční proces, jímž kresba a veškerý Dráपालův výtvarný projev v logicky plynulém vývoji prochází a který funkční nadsázkou a tvarovou deformací směřuje k lineárnímu znaku, nedochází nikdy k oslabení sdělnosti, robustní smyslovosti a výrazové síly tohoto projevu.

Široké pole k tvořivé práci s tématem jako vnitřním inspiračním zdrojem nachází Drápal ve svých kreslených a na ně navazujících grafických cyklech. Jimi z různých zorných úhlů a novými sondami vždy znovu útočí na tajemství podstaty jevu a v nich nalézá prostor pro svůj soustředěný zápas o postižení jeho určujících vlastností. K jejich pregnantnímu vyjádření mu ovšem více

možností než kresba či malba, k níž se během let několi-krát vrací, nabízí svými výrazovými prostředky grafika. Drápalovy cykly suchých jehel a leptů – Družstevnice (1960), Selská hlava (1964–1965), Kůň (1966–1968), Venuše (1967), Dvojice (1968–1969), Zvíře (1969–1973) a Družstevnice na kolech (1976) – pak dále inspirují jeho plastiku. V ní od sklonku 60. let dochází svého naplnění umělceva rostoucí potřeba uchopit realitu v celé její nezastupitelné hmotnosti, plnosti a variabilitě.

Zvláštní a pro moderní české sochařství podnětnou kapitolou se v Drápalově plastice staly keramické a dřevěné hlavy výrazných tvaroženských individualit, do jejichž svérázné mentality umělec proniká jadrnou tvárovou a barevnou zkratkou a nadsázkou. Životním tématem, k němuž se ve své skulptuře neustále vrací, je kůň, věrný přítel a pomocník člověka. Láká jej však i živočišná smyslovost zvířecího organismu a v námětu dvojice jednota věčných protikladů základních článků lidského rodu. A vrací se i k Venuši, dárkyni a udržovatelce života, jakoby přejímal tajemné poselství z rukou pravěkého umělce hnětoucího první podobu ženy.

Ve svém sochařském projevu, který jeho tvorbě od počátku 80. let již zcela dominuje, navazuje Drápal plynule na dosavadní výtěžky své grafické a plastické práce a vytváří sochy výrazných oblin, mohutné vnitřní tenze a dynamicky rozpínavých obrysů. Jejich striktně funkční forma vtiskuje těmto dílům svou výrazovou pregnantností výrazný rys sugestivity. Novým žánrem se v uplynulém desetiletí stává nízký kovový reliéf se zvířecí, figurální a portrétní tematikou. Zvláštní postavení v něm zaujímají variace Dvojice, prezentované ve vrstvených kompozicích objemů stlačených do ploch živého povrchu a čistých, ostrých obrysových křivek. Tyto reliéfy se rafinovanou světelností, sublimovanou smyslovostí, harmonií a noblesou podivuhodně přibližují duchu reliéfu starověkého Egypta“ (Vladimír Drápal. Katalog k výstavě v Domě umění města Brna, Galerie Stará radnice, 3. 9.–6. 10. 1991. Text Milada Hlaváčková. Dům umění města Brna, Brno 1991).

*Sochařské realizace:* 1980 *Hlava koně*, umělý kámen, dálniční odpočívadlo Starovičky; 1982 *Venuše*, bronz, Brno-Pisárky, park u Anthroposu, 1983 *Kohout*, glazovaná keramika, mateřská škola, Vyškov; 1984 *Dvojice*, štukový reliéf, budova Nejvyššího soudu ČR, Brno; 1984 *Dvojice*, keramický reliéf, Žďár nad Sázavou; 1985 *Kohout*, glazovaná keramika, hotel, Brněnská přehrada; 1985 *Venuše*, bronz, sídliště, Brno-Bohunice; 1987 *Koně*, dekorativní stěna, glazovaný keramický reliéf, sídliště, Brno-Líšeň aj.

*Realizace v architektuře:* Lázně II, Karlovy Vary – keramické reliéfy; stará radnice, Znojmo – keramické reliéfy.

*Společné a samostatné výstavy:* Od roku 1952 se zúčastnil mnoha kolektivních výstav u nás i v zahraničí – v Ciudad de México (Mexiko), ve Florencii (Itálie), Grenoblu (Francie), Krakově (Polsko), Plovdivu (Bulharsko), Rennes (Francie), St. Joseph (Missouri, USA), Tartu (Estonsko) a uspořádal několik desítek samostatných výstav v Blansku, Brně, Hodoníně, Jihlavě, Karvině, Krnově, Novém Městě na Moravě, Olomouci, Poznani, Praze, Tvarožně, Znojmě aj.

*Zastoupení ve sbírkách:* Galerie města Bruntálu, Horácká galerie v Novém Městě na Moravě, Moravská galerie v Brně, Muzeum města Brna, Národní galerie v Praze, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Galerie Rome v Grenoblu (Francie), Galerie Žycie i mysl v Poznani (Polsko), Galleri Slottet i Hörle ve Värnamo (Švédsko), St Joseph The Print Consortium Missouri (USA) aj.

*Ocenění:* 1965 čestné uznání na výstavě pobočky Svazu československých výtvarných umělců, 1967 čestné uznání na výstavě Brněnský salon 1967 aj.

Vladimír Drápal je výtvarným spoluautorem projektu knihy a výstavy *Kruh prsten: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

Adresa: Doc. Akademický malíř Vladimír Drápal, 664 05 Tvarožná 43, telefon 05/44250292.





Vladimír Drápal, *Venuše III*, 1989, tónované ořechnové dřevo, výška 79 cm. Foto: Libor Teplý.

Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

Archeologové běžně označují pravěké ženské plastiky jako venuše, aniž by termín spojovali s Venuší, italskou bohyní milostného půvabu, která se časem proměnila v bohyni smyslné lásky a od 3. století př. n. l. byla ztotožněna s řeckou Afrodítou, nebo jej dávali do souvislosti s antickým ideálem krásy. Rozdílný sochařský kánon i pojetí krásy venuší z obou období postřehněme na první pohled, ale pocity mohly tehdy vyvolávat obdobné ... V antice byl jedním z nejvýznamnějších tvůrců venuší sochař Práxitelés, žijící ve 4. století př. n. l. v Athénách. Proslul novým přístupem k znázornění bohyně Afrodity, kterou zobrazil jako krásnou ženu poprvé v aktu. V mramorové soše *Afrodity Knidské*, jež se nacházela v maloasijském Knidu, postihl půvab ženského těla a milostnou touhu zračící se v zasněném pohledu a ovlivnil tím pojetí tohoto žánru ve starověkém Řecku i v Římě. Římský autor Plinius Starší zachytil ve svém díle *Naturalis historia*, jak Práxitelova *Afrodíta Knidská* působila na své současníky.



## 8. Rozvolnění problému

### Gaius Plinius Secundus: *Naturalis historia*

(40.–70. léta 1. století)

Gaius Plinius Secundus, zvaný Maior, tj. Starší (23–79 n. l.), byl vysokým římským správním a vojenským činitelem, spisovatelem a mnohostranným vzdělancem. Jako učený diletant se zabýval mnoha vědními obory, do nichž antika rozšířila své poznání. Čerpal z četných pramenů a své poznatky shrnul po způsobu kompilace v rozsáhlém díle *Naturalis historia* (*O přírodě*, 37 knih). Plinius byl bystrý pozorovatel, své informace však kriticky nehodnotil, přejímal je tak, jak byly zachyceny v předchozích pramenech. Některé z nich, jako například výklad o různých typech bytostí, údajně žijících v odlehlých krajích tehdejšího světa, patří sice mezi báchorky, ale informace přírodovědného charakteru jsou cenným pramenem pro historii těchto disciplín. Jakkoli nám Pliniův výklad o sochařství a malířství připadá stručný (knihy 34–36), je nejdůležitějším pramenem informujícím o tvorbě významných umělců (včetně poutavého příběhu o Práxitelově slavné soše *Afrodité z Knidu*, z něhož je následující ukázka), jež z antiky známe. O tom, že Plinius byl zaujatým pozorovatelem všeho zajímavého, svědčí i jeho snaha uvidět a popsat co nejlépe z erupce Vesuvu 24. srpna 79, při níž zemřel udušením z nedostatku dýchatelného vzduchu, když jako velitel loďstva poskytoval pomoc postiženým ...

### Afrodité z Knidu

Dílem nejznamenitějším, a to nejen Práxitelovým, ale na celém okrsku zemském, je Venuše na poloostrově Knidu. Mnozí jen za tím účelem se tam plavili, aby ji spatřili. Práxitelés vytvořil dvě sochy, a prodával je současně. Jedné z nich, té zahalené, dali přednost Kóžští, obdrževše právo volby mezi nimi. Považovali tu volbu za důkaz svých přísných mravů a počestnosti. Velikou sumu za sochu zaplatili. Odmítnutou pak zakoupili Knidští, a mezi oběma byl pak velký rozdíl i v pověsti. O získání druhé usiloval později král Nikomédés. Nabízel splatit za ni všechny dluhy celé knidské obce, a ty dluhy byly nemalé. Avšak Knidští volili raději vše strpět, jen aby nepřišli o sochu, kterou Práxitelés jejich obec tak proslavil.

Socha Venuše je umístěna v kruhovém chrámku tak, aby odevšad byla vidět. Podle pověsti sama bohyň vedla při práci ruku Práxitelovu. Socha Venušina je ze všech stran krásná a obdivuhodná. Vypráví se, že kdosi zachvácen šílenou láskou k ní ukryl se na noc v chrámu, přilnul k soše a zanechal na ní skvrnu jako doklad své touhy.

Plinius Starší (1974): *Kapitoly o přírodě* (*Naturalis historia*). Vybral, přeložil, předmluvou, vysvětlivkami a seznamem vlastních jmen doplnil František Němeček.

(Citovanou ukázkou upravil Jaroslav Malina.) Praha: Svoboda, s. 291–292.



Edice Scientia je projektem Nadace Universitas Masarykiana (vzniklé na půdě Masarykovy univerzity v Brně) uskutečňovaným ve spolupráci s dalšími institucemi. Přináší původní vědecké monografie zásadního významu s mezinárodním dosahem; je otevřena autorům zejména z akademické obce Masarykovy univerzity, ale i autorům z jiných škol a vědeckých ústavů u nás a v zahraničí.

Edici řídí Jaroslav Malina (předseda), Josef Bejček, Pavel Bravený, Josef Kolmaš, Jan Novotný, Jiří Pavelka, Eduard Schmidt, Miloš Štědroň, Jiří Vorlíček, Josef Zeman, Jiří Zlatuška.

Dosud vyšlo:

- Miloš Štědroň, *Leoš Janáček a hudba 20. století* (1998).  
Jaroslav Malina, ed., *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů*, I. svazek. Pracovní preprint knihy (1999).  
Josef Unger, *Život na lelekovickém hradě ve 14. století: Antropologická sociokulturní studie* (1999).  
Jaroslav Malina, ed., *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů*, II. svazek. Pracovní preprint knihy (2000).  
Jaroslav Malina, ed., *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*, III. svazek. Pracovní preprint knihy (2000).  
Jaroslav Malina, ed., *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*. 1. Jiří Svoboda, *Paleolit a mezolit: Lovecko-sběračská společnost a její proměny* (2000); 2. Jiřina Relichová, *Genetika pro antropology* (2000); 3. Jiří Gaisler, *Primatologie pro antropology* (2000); 4. František Vrhel, *Antropologie sexuality: Sociokulturní hledisko* (2002); 5. Jaroslav Zvěřina – Jaroslav Malina, *Sexuologie pro antropology* (2002); 6. Jiří Svoboda, *Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění* (2002).  
Břetislav Vachala, *Nejstarší literární texty v nekrálovských hrobkách egyptské Staré říše* (2000).

Připravované svazky:

- Jaroslav Malina, ed., *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*.  
Marie Pardyová, *Raně křesťanské sarkofágy*.  
Vladimír Preclík, *Paměť sochařského portrétu*.  
Josef Zeman, *Přírodní karbonátové systémy*.

V rámci řady – Jaroslav Malina (ed.): *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie: Modulové učební texty pro studenty antropologie a „příbuzných“ oborů* dosud vyšlo:

1. Jiří Svoboda, *Paleolit a mezolit: Lovecko-sběračská společnost a její proměny* (2000).
2. Jiřina Relichová, *Genetika pro antropology* (2000).
3. Jiří Gaisler, *Primatologie pro antropology* (2000).
4. František Vrhel, *Antropologie sexuality: Sociokulturní hledisko* (2002).
5. Jaroslav Zvěřina – Jaroslav Malina, *Sexuologie pro antropology* (2002).
6. Jiří Svoboda, *Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění* (2002).