

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav etnologie (původně Katedra teorie a dějin kultury)

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Studijní obor: Kulturologie

dr. Martin RYCHLÍK

Antropologie umění:

Étnoestetické studie s důrazem na preliterární a mimoevropské kultury

(The Anthropology of Art: Studies in Ethnoaesthetics)

DIZERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2014

Vedoucí dizertační práce:

PhDr. Václav SOUKUP, CSc.

„Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

.....
31. března 2014

Abstrakt:

Pojem tzv. primitivního umění býval užíván k označení kmenového „umění“ lidí žijících v Africe, Americe, Asii, Austrálii a Oceánii, kteří byli v hledáčku etnologie a antropologie. Jako takový se vztahuje k oblasti umění, které se často (a nevhodně) nazývalo nejen primitivním, ale i kmenovým, tradičním, původním, nativním nebo náležejícím přírodním národům. Tato práce nabízí obecný úvod k některým antropologickým pohledům na umění a ukazuje řadu přístupů k nejistému konceptu umění, jak je definován v naší kultuře. Ve třech kazuistikách si všímá hraničních témat, která lze nahlížet etnoestetickým pohledem (pravěkého skalního umění, afrických účesů a také tradičního tetování těla v Polynésii).

Klíčová slova: umění, kultura, estetika, antropologie umění, etnoestetika, primitivní umění, definice umění

Abstract:

The term “primitive art” was used to denote the tribal “art” of those people in Africa, Americas, Asia, Australia and Oceania who were the objects of ethnological or anthropological study. As such, it corresponds to the area of so called art that has often (and unsatisfactory) been called tribal, primitive, aboriginal, native, indigenous or traditional etc. This thesis provides general introduction to some anthropological perspectives on art, and offers variety of approaches to the uneasy concept of art as is defined in our culture. Three case studies show ethnoaesthetic topics (paleolithic rockart, african hairstyles and also tattooing of human bodies in traditional Polynesian cultures).

Key words: Art, Culture, Aesthetics, Anthropology of Art, Ethnoaesthetics, Primitive Art, Definition of Art

0.0. Obsah

- 0.0. Obsah
- 1.0. Úvod a poděkování
- 2.0. Struktura dizertační práce
- 3.0. Úvod do antropologie umění
 - 3.1. Literatura k „jinému“ umění
 - 3.2. Vymezení antropologie umění
 - 3.3. Specifika antropologie umění
 - 3.4. K problematičnosti definice „umění“
 - 3.5. Historie zájmu o „primitivní“ umění
 - 3.6. Předmět zájmu antropologie umění
- 4.0. Kazuistika I. – „Živoucí stěny“ (skalní malby v Evropě a jinde)
 - 4.1. Vznik a vývoj paleolitického umění
 - 4.1.1. Aurignacien
 - 4.1.2. Gravettien
 - 4.1.3. Solutrén
 - 4.1.4. Magdalénien
 - 4.2. Objevy, naleziště a varianty
 - 4.2.1. Dějiny zájmu a evropské nálezy
 - 4.2.2. Mimoevropské skalní umění
 - 4.2.2.1. Afrika
 - 4.2.2.2. Amerika
 - 4.2.2.3. Asie a Oceánie
 - 4.2.2.4. Austrálie
 - 4.3. Teorie, hypotézy, přístupy
 - 4.3.1. Hypotéza lovecké magie
 - 4.3.2. Strukturalistický přístup
 - 4.3.3. Záznamová / kalendářní hypotéza
 - 4.3.4. Komunikační hypotéza
 - 4.3.5. Hypotéza kultovně-shromadřovací
 - 4.3.6. Experimentálně-muzikální přístup
 - 4.4. Neošamanistické hypotézy
 - 4.4.1. Entoptické vize: S drogami v jeskyni
 - 4.4.2. Kritika neošamanistických přístupů
 - 4.5. Závěr a shrnutí: Jak hluboko leží umění?
- 5.0. Kazuistika II. – „Umění od slova ‚umět‘?“ (vlasové úpravy v Africe)
 - 5.1. Symbolika estetické vizáže
 - 5.2. Historické a písemné doklady
 - 5.3. Typy účesů subsaharské Afriky
 - 5.4. Nejpůsobivější účesy Afriky
 - 5.5. Zakouzlené vlasové symboly

- 5.6. Vlasové pomůcky jako „umělecké artefakty“
- 5.7. Účesy v umění, umění ve vlasech
- 6.0. Kazuistika III. – „*Tělo jako malované*“ (tetování Polynésie)
 - 6.1. Objev a vliv polynéského „tatau“
 - 6.2. Dějiny prvních kontaktů (Tahiti, Samoa, Tonga, Havaj)
 - 6.3. Společenský étos a výsostná estetika (Markézské ostrovy)
 - 6.4. Lícni *moko* jako maorský podpis (Nový Zéland)
- 7.0. Závěr a epilog
- 8.0. Použitá literatura
 - 8.1. Obecné práce, teorie a metodologie
 - 8.2. Estetika, teorie umění, sociologie a psychologie umění
 - 8.3. Antropologie umění a etnoestetika
 - 8.4. Religionistika, antropologie náboženství a magie
 - 8.5. Mimoevropské a pravěké umění
 - 8.6. Tetování, zdobení a úpravy těla
 - 8.7. Etnografie, cestopisy, kulturní areály
 - 8.8. Literatura citovaná ve studii 3. kapitoly
 - 8.9. Literatura citovaná ve studii 5. kapitoly
- 9.0. Příloha A – publikované studie v časopisech a kapitola z monografie
 - 9.1. *O jiném „umění“ jiných: Vstup do antropologie umění*
 - 9.2. *Účesy jako „umění“? Nástin vlasových úprav v Africe*
 - 9.3. *Dějiny tetování (7. kapitola „Oceánie“)*
 - 9.4. *S manou ve kštici: Tradiční vlasové úpravy v Polynésii*
 - 9.5. *Načesané lidstvo: S vlasy a vousy po celém světě*
- 10.0. Příloha B – DVD s elektronickou verzí textu a dalšími podklady

1.0. Úvod a poděkování

Primitivní umění. Domorodé umění. Nativní umění. Umění přírodních národů. Etnické umění. Etnologické umění. Mimoevropské umění. Kmenové umění. Oceánské umění. Tribální umění. Umění preliterárních společností... Všechny tyto rozmanité, zaměnitelné a variabilní termíny, jejichž významem, obsahem, vývojem i kritikou se budeme v této dizertaci rovněž zabývat, měly a mají ve středu svého zájmu totéž: velmi těžko vymezitelný souhrn exotických předmětů, cizích jevů a činností s výraznou estetickou kvalitou, na kterou bývají aplikovány evropské konceptualizace, úsudky i naše estetická kritéria – často v nevědomé formě *etnocentrismu*. Ve snaze o hlubší pochopení a vhledu do povahy, funkcí a významů exotického umění se v průběhu minulého století etabloval v USA a západní Evropě nový, interdisciplinární podobor takzvané *antropologie umění* na pomezí dějin umění, kulturní antropologie, etnologie, archeologie, estetiky či religionistiky, jenž bývá někdy nazýván *etnoestetikou* nebo též *etnologií umění*.

Tento obor se zabývá „uměním“, nesnadno definovatelným, v mezikulturní perspektivě. Podobně jako holistické pojetí antropologické vědy se do českých zemí nedostávala ani subdisciplína antropologie umění snadno – desetiletí totality vykonaly své; v programovém rámci disciplín národopisu, etnografie a etnologie byl spíše pěstován zájem o tradiční, lokální a tzv. *lidové umění* Evropy. Výjimkou byly a jsou aktivity afrikanistů, amerikanistů či orientalistů, hlavně sdružených kolem *Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur* anebo *Národní galerie v Praze* a jejich sbírek exotického umění. Obor samotný dnes není v České republice ani zdaleka etablován, a kromě několika spíše ojedinělých přednášek na vysokých školách (prof. **Zdeněk Salzmann**, prof. **Jiří A. Svoboda**) není ani budován, natož koncepčně rozvíjen.

Předkládaná dizertační práce se snaží přispět k prakticky premiérovému představení oboru *antropologie umění* v tuzemském prostředí. Úkolem následující dizertace bylo stručně zmapovat dřívější i současná pojetí antropologie umění (respektive etnoestetiky), definovat předmět jejího zájmu, představit některé získané poznatky a výrazné osobnosti oboru, dostupnou odbornou literaturu k tématu nativního umění [kapitola 8.0. až 8.8.], ale i úkoly, které před antropologií umění leží na prahu globalizovaného 21. století. Snahou je též nastínit ojedinělý, inspirativní potenciál, který etnoestetický přístup může nabídnout společenským vědám – nejen o umění. Jak se totiž ukázalo a ukazuje, právě „umění“ – jehož navýsost problematické vymezení v rámci preliterárních kultur zhodnotíme ve třech kazuistikách – umožňuje nebývale komplexní vhled do povahy, symboliky a kulturních obsahů etnik vzdálených v čase i prostoru; do myšlenkových světů „těch druhých“.

Je mi ctí poděkovat kolegům a přátelům, kteří výrazně pomohli ke vzniku zde uspořádaných textů. V první řadě jsem značnou měrou zavázán mému školiteli **PhDr. Václavu Soukupovi, CSc.**, který přispěl nejednou cennou radou a výzvou k podílení se na

výuce antropologie umění na Katedře kulturologie FF UK (dnes v rámci Ústavu etnologie FF UK), avšak co je nejpodstatnější: v minulosti mne svými podnětnými přednáškami přivedl k inspirativním dílům anglosaské kulturní a sociální antropologie. Díkem jsem povinován též **doc. PhDr. Zdeňku Uherkovi, CSc.** z Etnologického ústavu AV ČR, **doc. PhDr. Oldřichu Kašparovi, CSc.** a **doc. PhDr. Františku Vrhelovi, CSc.** z Ústavu etnologie FF UK, kteří již v minulosti po odborné stránce přehlédli mé texty o tetování. Cennými radami či odbornou literaturou přispěli také: **prof. JUDr. Vladimír Franz** (umění, tetování), **prof. Mgr. Miroslav Bárta, Ph.D.** (egyptologie), **PhDr. Vít Erban, Ph.D.** (antropologie umění), **PhDr. Jiří Vesecký, Ph.D.** (umění islámu), fotograf **Jan Rendek** (umění Papuy Nové-Guineje, archeologie), **PaeDr. Kateřina Ebelová, Ph.D.** (fenomén masky), **Fousage** (tetování, hnutí Modern Primitives), **PhDr. Tomáš Boukal, Ph.D.** (umění Sibíře) a **Mgr. Ondřej Dostál, Ph.D.** (muzeologie).

Zvláštní poděkování za veškerou podporu však zaslouží má žena Jana.

2.0. Struktura dizertační práce

Původní záměr zpracovat monografickou studii, která by ze všech úhlů představila antropologii umění a její témata, byl s ohledem na podmínky FF UK pro zpracování dizertační práce ¹ pozměněn a sestává nyní především ze studií, které již byly publikovány v recenzovaných oborových časopisech (*Culturologia*, *Anthropologia Integra*), ² respektive z kapitoly přijaté k publikování v knize (nakladatelství Mladá fronta). Předkládaná dizertační práce se zabývá jednak úvodem do tohoto oboru [kapitola 3.0. až 3.6.], ale v obsáhlé původní studii se věnuje problematice (nejen) evropského parietálního umění, které bylo obecně klíčové pro zájem antropologie o poznání „umění“ v čase vzdálených, blíže neznámých lidí a co pro ně mohlo znamenat. V kapitole 4.0. až 4.5. se především zaměřujeme na hypotézy a metody, které k takovému poznání mohou přispět.

Následující část se věnuje hraničnímu tématu antropologie umění (či spíše takzvané etnoestetiky), když zkoumá dějiny, symboliku a estetické dopady afrických účesů, tak často zobrazovaných i na sochách či maskách [kapitola 5.0. až 5.7.]. Konečně třetí kazuistikou je pohled do historie a významů tradičního polynéského tetování (v kontaktním a také raném postkontaktním období), které dalekosáhle ovlivnilo současné formy tohoto „umění“ [kapitola 6.0. až 6.4.]. Ve všech třech případech je poukázáno, jak nejasně je v mezikulturním srovnání umění definováno a že nativní „umění“ může mít celou řadu společenských významů, které přesahují jen jejich estetickou či zdobnou funkci. Kapitola 8.0. až 8.9. nabízí jeden z nejucelenějších soupisů literatury v ČR, která se věnuje problematice mimoevropského, preliterárního či zkrátka „jiného“ umění. Tato práce je stále jen prvotním podkladem ke zpracování obsažné monografie, jež by se důsledně věnovala kmenovému umění jednotlivých areálů a rozličným formám zájmu o ně. K této dizertaci jsou na závěr přiloženy následující publikované texty týkající se přítomného námětu:

- Rychlík, Martin (2012): O jiném „umění“ jiných: Vstup do antropologie umění. *Culturologia*, 1(1), 44-50.
- Rychlík, Martin (2013): Účesy jako „umění“? Nástin vlasových úprav a jejich symboliky v Africe. *Anthropologia Integra*, 4 (1), 49-66.
- Rychlík, Martin (2014): *Dějiny tetování*, 7. kapitola „Oceánie“, Praha – Mladá fronta (v tisku).
- Rychlík, Martin (2013): S manou ve kštici: Tradiční vlasové úpravy v Polynésii (a Mikronésii). *Anthropologia Integra*, 4 (2), 49-65.
- Rychlík, Martin (2013): Načesané lidstvo. S vlasy a vousy po celém světě. *Vesmír*, 92 (3), 150-155.

¹ „Dizertační práce musí obsahovat původní a uveřejněné výsledky, nebo výsledky přijaté k uveřejnění,“ uvádějí aktuálně platné Pokyny k vypracování (odevzdání) dizertační práce FF UK.

² Časopis *Culturologia* je také zařazen na seznam neimpaktovaných recenzovaných publikací, který sestavuje Rada pro výzkum, vývoj a inovace (RVVI) a je dostupný na stránkách www.vyzkum.cz (k 31. březnu 2014).

3.0. Úvod do antropologie umění

(teoretické základy výzkumu „primitivního“ a mimoevropského umění)

studie publikovaná v recenzovaném oborovém časopise: Rychlík, Martin (2012): „O jiném ‚umění‘ jiných: Vstup do antropologie umění“, in *Culturologia*, 1(1), 44-50.

„Zájem o umění přírodních národů, jednou probuzený a otevřený, tu zůstal, pochopení pro ně znamenitě vzrostlo, divošské plastiky nabyly i hodnoty a ceny sběratelské; látka kdysi horce aktuální stala se postupem doby mimočasovou, ale nikterak méně nabádavou a obsažnou...“

Josef Čapek, *Umění přírodních národů* (Praha 1938)

Od chvíle, kdy malíř **Josef Čapek** vnesl svou půvabnou knihou do českého prostředí pojem *přírodní národy*, uplynuly celé dekády. Antropologické vědění postoupilo. A je to rovněž drahá doba, přesněji více než dvanáct let, co antropolog českého původu **Zdeněk Salzmán** (známý svými pracemi na poli lingvistické antropologie), napsal do etnologického časopisu *Český lid* článek s názvem „Jak se antropolog dívá na výtvarné umění?“ (Salzmán 1999:293-301). V něm uvádí, že by rád podal „obecný a stručný úvod“ k tomu, jak dnešní antropologové přistupují ke studiu výtvarného umění – přesněji řečeno k umění v tom smyslu, jakým je tento pojem vnímán v komplexních (literárních) společnostech. „*V některých jazycích lexikální ekvivalent slova ‚umění‘ neexistuje, i když členové těchto společností, kteří tyto jazyky používají, vytvářejí artefakty, které i národní umělci kritické komplexních společností považují za umění. Tak např. v navažštině jsou slova, která se vztahují ke zdobení, kreslení a malování (např. slovo na'ach'qah), ale obecný termín pro umění, tj. odvětví lidské tvorby a její výsledky, které se vyznačují převahou estetické funkce, v navažštině neexistuje*“ (Salzmán 1999:293).

Právě konceptualizace a možná mezikulturní čili obecná definice „umění“ je jedním z řady témat, jimiž se v sociálně-kulturní antropologii zabývá jedna ze (sub)subdisciplín – takzvaná *antropologie umění*. A podobně jako profesor Salzmán, jenž učival tento obor v Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy,³ chci v tomto článku sepsat stručné, ale informativní a aktualizované pojetí oboru, jenž může osvětlit podstatné jevy v širších věcech, jež jsme si v Evropě zvykli – zjevně nepřesně – nazývat „uměním“.

³ Přednášky česko-amerického profesora **Zdeňka Salzmanna** (*1925) *Antropologie výtvarného umění* (kód ETN 430) probíhaly v Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy od 90. let minulého století minimálně až do roku 2009, nicméně jejich stručný obsah byl podřízen krátkodobým pobytům arizonského antropologa v Praze. Kurzy **prof. Jiřího A. Svobody** (*1953) v součinnosti s **dr. Petrou Beran-Cimbůrkovou** (*1980) *Antropologie umění* (kód Bi9290) jsou vyučovány v Ústavu antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity, ovšem *gros* tkví v zaměření na paleolitické umění. Na brněnské Filozofické fakultě MU vede přednášku *Antropologie umění* v Seminárii dějin umění **doc. Ladislav Kesner** (kód DU2683m). Název *Antropologie umění* nese i kurz **doc. Oldřicha Kašpara** na Katedře sociálních věd Univerzity Pardubice (kód ANUM). Katedra teorie kultury Filozofické fakulty UK vyučuje povinný kurz *Antropologie umění* (ATK100014). Do roku 2009 jej vedl **dr. Vít Erban** (*1974), jenž předmět *Antropologie výrazové kultury* (kód AVK) rozvíjí na Katedře filosofie a religionistiky při Teologické fakultě JČU v Českých Budějovicích. V prostředí FF UK se kurzu s důrazem na antropologii výtvarných umění ujal od roku 2009 **dr. Martin Rychlík** (*1977), autor této dizertace. Úvod do disciplíny poskytují i další univerzity v regionech (TUL v Liberci, FAVU při VUT Brno aj.).

3.1. Literatura k „jinému“ umění

Ač jde v případě antropologického pohledu na estetické významy o moderní a nosné téma, v českém jazyce čtenější práce z antropologie umění chybějí – někdy se omezují na práce věnované preliterárnímu/pravěkému a často *parietálnímu*, skalnímu umění (Lewis-Williams 2007, Clottes, Půtová & Soukup 2011, Svoboda 2011 aj.) anebo se jedná o populární obrazové publikace (Millerová 2007) či texty zaměřené na dílčí segment „jiného“ výtvarného umění: masky, tetování, konkrétní mimoevropský areál, street-art (Erban 2010, Ebelová 2012, Rychlík 2005, Bauerová 2012, Slavíková 1988, Overstreet 2006 aj.). Odlišně pak cílí práce estetické a kunsthistorické, jimiž se tu ovšem nebudeme – nejen kvůli omezenému prostoru – zabývat, stejně jako možnými vazbami na spřízněný podobor tzv. *vizuální antropologie*, k níž vyšlo v ČR poslední dobou několik zásadních prací (Sturken & Cartwright 2010, eds. Čeněk & Porybná 2010, Petrů 2011). Jako podstatné se mi jeví uvedení některých zásadních sborníků či monografií do českého prostředí, neboť na propracovaných přístupech anglosaské sociálně-kulturní antropologie může rozvíjející se obor v Česku stavět. Důležitými pracemi jsou: Grosse 1894, Haddon 1902, Boas 1927, Haselberger 1961, ed. Jopling 1971, ed. Forge 1973, ed. Otten 1987, Price 1989, Lévi-Strauss 1996, Gell 1998, Hatcher 1999, Anderson 2000, Layton 2003, eds. Coote & Shelton 2005, ed. Westermann 2005, Svašek 2007 či Morphy & Perkins 2008.

3.2. Vymezení antropologie umění

Cíl a struktura tohoto článku jsou následující: nabídnout stručné vymezení (do jisté míry kontroverzně a nejednoznačně přijímaného) oboru antropologie umění, základní výčet přístupů k definování „umění“ v mezikulturním kontextu, nastínění historického zájmu o „primitivní“ či „etnické“ umění, přístupy a paradigmatata. Nedílnou součástí je nastínění možné role oboru nejen v tradičních, ale i v komplexních společnostech a hledání vztahu mezi nimi – kupříkladu na poli *globalizace umění* (více Morphy & Perkins 2008: 18-19). „Antropologie umění“ je nesmírně lákavý termín; už ze své podstaty, kdy v sobě integruje dva velmi obecné pojmy – jednak antropologii vypovídající *holisticky* o člověku, resp. lidstvu, a potom i umění, nad jehož definicí se neshodnou kunsthistorici, sociologové umění, esteticí ani etnologové. Je předmět antropologie umění jaksi bezbřehý, jak by se z názvu zdálo? Tvrdím, že ne. V tomto článku postupně ukáži, nač se antropologie umění soustředí, proč se tím zabývá a které metody ve svém zkoumání volí. Bez otálení je také potřeba přiznat, že antropologie umění nehrála v dějinách disciplíny nikdy ústřední roli; nebyla předvojem, co se týče změn paradigmatu, ale spíše se prolínala s –ismy v témže pořadí jako obor samotný: od evolucionismu, difuzionismu přes funkcionalismus až po post-strukturalismus a dále (více V. Soukup 2011, M. Soukup 2011). Nicméně řada význačných a nepřehlédnutelných osobností disciplíny – **Raymond Firth, Melville**

Herskovits, Robert Redfield, Marcel Griaule, Daniel Biebuyck či **William Fagg** – se značnou mírou věnovala i problematice „umění“ (Morphy & Perkins 2008:8-9).

Monumentální *Antropologický slovník* (2009), který vydala Masarykova univerzita v Brně, definuje *antropologii umění*, o jejíž existenci například pochyboval i sám velký „antropolog umění“ **Alfred Gell** (1998), jakožto subdisciplínu antropologie „*zabývající se transkulturním výzkumem umělecké tvořivosti v oblastech hudby, tance, divadla, malířství, sochařství aj. Rozvinut je zvláště transkulturní výzkum objektů z okruhu výtvarného a užitého umění (který lze sledovat již od paleolitu), kam se řadí materiální objekty, jako jsou plastiky a sochy, reliéfy, rytiny, malby, ozdoby, šperky, ceremoniální artefakty a zbraně, keramika, košíkářské nebo textilní výrobky, ale i zdobení a estetické projevy lidského těla; soustředí se nejen na materiály a výrobní techniky, ale především na symbolické významy, které jsou spjaty s vírou, náboženstvím a dalšími funkcemi*“ (Malina et al. 2009:195).

Antropologové umění jsou si vědomi, že na výtvořby obyvatel Afriky, Oceánie nebo nativní Ameriky není možné aplikovat pouze estetická kritéria; artefakty se často dotýkají mravních a také jedinečných duchovních světů. Například pro inuitského řezbáře-kameníka je v umění podstatné „*přenášení pravdy do hmotné formy*“, jak zjistil **George Swinton** (1978). Aby jorubský umělec mohl vytvářet skvělá díla, musí mít také dobré vlastnosti, mezi něž patří *ifarabalé* (klid), *iluti* (učenílivost), *imodžu-mora* (citlivost) nebo *tito* (trpělivost). A třeba mexičtí Huičolové se zajímají více o etické nežli estetické hodnoty (v našem pojetí), což ukázal nejen **Anthony Shelton** (1992). „*Navazské prožívání krásy jde primárně přes výraz a tvoření, ne prostřednictvím vnímání a uchovávání... V moderních euroamerických společnostech myslíváme na estetické soudy vzhledem k hotovému produktu – na samotné umělecké dílo. Ale pro Navahy a řadu dalších etnických skupin je esteticky důležitý právě samotný proces vzniku umění*“ (Berlo & Wilson 1993:2). Výtvarná umění mimo náš kulturní okruh musejí být vnímána nejen v širokých sociálních kontextech, ale i v návaznosti na rituály, hudbu či divadelní vystupování.

Kromě specializovaných etnologických podoborů (*etnomuzikologie, etnochoreologie, etnoteatrologie* aj.)⁴ bývá pro antropologii umění jejím nejčastějším zájmem, jak bylo uvedeno výše, výtvarné „umění“ – tedy výtvořby, jež jsou poznatelné vizuálně i daktylně. Je zřejmé, že právě antropologické zkoumání umění „*má možnost stát se primárním médiem, které nabízí intelektuální objevování jiných společností. Proto by mělo být umění v první linii studií, spíše než jen jako doplňková kapitola na koncích učebnic,*“ jak se často děje v základních kurzech antropologie (Coote & Shelton 2005:3). Pro tato „jiná“, exotická a cizí umění se **Herta Haselbergerová** pokusila v důležitém článku v časopise *Current Anthropology* zavést v roce 1961 pojem *etnologické umění (ethnological art)*, neboť všechny další názvy jako primitivní, tribální/kmenové, tradiční, nativní,

⁴ Disciplíny zabývající se nejčastěji mimoevropskou hudbou, tancem a divadelními projevy atd.

domorodé či lidové si vysloužily jistou míru kritiky (Haselberger 1961:341). Vídeňská docentka vymezila čtyři hlavní cíle zkoumání takového, „etnologického umění“:

- 1) detailní systematické studie jednotlivých uměleckých předmětů,
- 2) biografie umělců,
- 3) studie umění v celé struktuře dané kultury,
- 4) dějiny umění.

„Všechny čtyři problémy jsou stejně důležité a měly by být řešeny zároveň“ (Haselberger 1961:343). Více než půl století po Haselbergerové práci lze říci, že i současná antropologie se zabývá uměním ve zmíněných čtyřech rovinách, ale přidává i další rozměry, jak uvidíme. „*Teorie ve společenských vědách postoupily natolik, že umožňují lépe vidět ústřední roli umění v sociálním životě,*“ píše v klasické, nicméně ojedinelé učebnici antropologie umění **Robert Layton** (Layton 2003:4), jenž věřil v „univerzální lidskou estetiku“ (ibidem 17).

Terénní antropologické výzkumy ovšem ukázaly, že v rozličných mimoevropských a preliterárních společnostech neexistují (neexistovaly) přesné hranice mezi uměním a řemeslem a také nebyly ostře rozeznávány funkce estetické od jiných. Tvorba v malých společenstvích mohla být často spíše kolektivní, sdílenou záležitostí než individuálně oceňovanou dovedností výjimečných jedinců, jak uváděli dřívější autoři, byť tato domněnka může být jen západním konstruktem (detailně Price 1989) a nativní komunity vklad konkrétních umělců uznávaly; známe i jedinečné osobnosti, jimž se dostalo ocenění přímo v původních společnostech – jako zručnému maorskému tetovači (*tohunga-ta-moko*) jménem Aranghie, jenž díky šikovnosti získal úctu, prestiž a bohatství (Rychlík 2005:110). A čím více známe různých variant a významů rozličných artefaktů, oněch „uměleckých děl“, tím spíše nesmíme ztrácet úsilí o obecnější, celistvější výpovědi. Na příkladu masek, jež etnografové rozdělili podle tvarů (obličejové, nástavcové, helmovité), typů (pohřební, iniciační, válečné, potupné), kulturních areálů původu (africké, balijské, inuitské) či materiálů (dřevěné, pletené), lze také ukázat, co antropologie umění může zkoumat: „*Víme už celkem dobře, čím vším může maska být (v jednotlivých tradicích, kontextech a situacích), ale jen málo víme, co je společným jmenovatelem všech těchto případů, co obnáší samotný princip maskování a co je podstatou masky – neboli evolučním, psychickým či sociálně kulturním zdrojem lidské potřeby se maskovat*“ (Erban 2010:18).

3.3. Specifika antropologie umění

Zásadní rozdíl v antropologickém přístupu ke zkoumání umění oproti jiným společenským vědám tkví: 1) ve spolehnutí se na tradiční metodu disciplíny (etnografický terénní výzkum) a 2) též v „*důrazu na marginalizované a exotické společnosti*“ (Plattner 2003:15). Ač je tím běžně vnímán především zájem o malá, cizokrajná společenství a

jejich produkty mimo západní svět (třeba masky Dogonů v Africe, tkaniny *ikat* v Indonésii, péřové čelenky v Amazonii, skalní malby Australců, původní tatuáže na Markézách nebo současné kulturní projevy indiánských minorit v USA), antropologie umění nachází prostor pro své výzkumy i v rychle měnící se moderní společnosti, když se zajímá například o muzejní a kulturní politiky výstavnictví, etické otázky prezentace artefaktů/lidských ostatků či přemostění kulturní mezery mezi světem, kde žijeme MY a tím jiným, kde žijí ONI.

Nutný přímý kontakt s nositeli kultury v jejich vlastním prostředí vychází z letitých tradic antropologie, kdy raní etnografové byli jakýmsi generálními „všeznalci“ na cizí prostředí a právě nativní „umění“ – spolu s náboženstvím, příbuzenstvím, jazykem či ekonomikou – bylo jedním ze segmentů cizí komunity, které musel badatel v terénu absorbovat a poznat. Z tohoto pionýrského přístupu k „onomu neznámu“ zůstalo dosti i v současné antropologii. Antropologie ovšem napáchala i hodně škod, na což není možné zapomínat. Například **Arnold van Gennep**, autor monografie o přechodových rituálech, v roce 1914 rozhořčeně reagoval na systematické rabování a sbírání takzvaně uměleckých předmětů pro evropská muzea: „*Některé expedice, jako například ta Leo Frobenia, vyvezly ze západní Afriky a Konga tisíce předmětů, takže místní řemeslná dovednost mnohých kmenů úplně vyhasla. Zvláštní způsob vědecké práce*“ (cit dle Slavíková 1988:24).⁵ I proto je při výzkumu a sběru důležité dodržovat etická pravidla, jak je stanovily antropologické organizace. Ale i sama etika se může stát výzkumným tématem, které lze rozpracovat například při vyžadovaném navrácení uloupených artefaktů do zemí jejich původu (spory o indiánské masky, dále o beninské bronzы uchovávané ve Velké Británii anebo o tetované maorské hlavy *mokomokai*, jež se vrátily z Francie na Nový Zéland, na Aotearou).⁶

Pro antropology je stále podstatný *holistický* neboli celostní přístup – dívat se ze široka a se snahou o pochopení „uměleckého“ artefaktu či činnosti v co možná nejširším kulturním kontextu. „*Umění, náboženství, politika, zemědělství, obchod a tak dále nemohou být v exotické kultuře vnímány jako oddělené instituce jen proto, že my je v naší kultuře vnímáme jako samostatné*“ (Plattner 2003:15). Zdá se snad, že jde již o akademické klišé, nicméně je to vpravdě nezbytnou podmínkou k výzkumu tzv. *ethnoestetiky*. Umění nebo alespoň to, co my ze své zkušenosti za něj považujeme, plní v malých, např. kmenových společenstvích velmi rozličné společenské funkce, jak bude dostatečně doloženo. Čím dál častěji se etnologové nezajímají o „umění“, nýbrž o celé

⁵ Ještě v roce 1959 napsala švýcarská vědkyně Elsa Leuzungerová, že jedna z amerických expedic u kmene Mangbetu skoupila a odeslala veškeré práce ze slonoviny, takže vlastní umělecká tradice ztratila svůj pramen a vyschla. Tím se uvolnila cesta evropským vzorům a nebylo daleko k tzv. *airport art*.

⁶ Z tohoto pohledu je v českém prostředí pozoruhodný přístup kulturologa **Víta Erbana**, jenž ve své recentní práci o maskách v mezikulturních proměnách zcela rezignoval na vizuální doprovod své knihy. „Až přebujelý důraz na efektní obrazovou složku nevědomě devalvuje masku na mrtvý muzeální artefakt omezený ve svém účinku na ryze výtvarnou či estetickou hodnotu. V neposlední řadě je třeba si uvědomit, že některé masky měly či dosud mají ve svém původním kontextu posvátný rozměr a jejich volné fotografování, kopírování a přetiskování lze považovat za projev kulturního vykrádání“ (Erban 2010:13-14).

umělecké světy (*art worlds*) a komplexitu společenských vztahů mezi tvůrci, recipienty, ekonomikou, mravy apod.

Jako příklad nutného holistického přístupu k „umění“ profesor **Zdeněk Salzmann** uvádí obrazy Navahů v písku (*sandpaintings*). K pochopení celého konglomerátu libě se jevících obrazů ze sypaných písků, barev a hlínky je zapotřebí nejprve znát navažský koncept nemoci; Navahové věří, že veškeré nemoci mají nadpřirozený původ (napadením duchy, čarodějnictvím, porušením tabu, zlými sny, přemírou některých aktivit – hazardem, sexem apod.). Proto je k vyléčení nutný také zvláštní, nadpozemský způsob. Nejprve je nutno stanovit, vyvěstit diagnózu, a teprve pak začít s léčbou. Tou je celý obřad, který má asi čtyřicet padesát druhů a jež řídí navažští zpěváci (*hataalii*) znalí jen některých verzí, neboť si zpěvák-léčitel musí přesně pamatovat „desítky písní, dlouhých modliteb, rostlinných léků, symboliku příslušných obrazů v písku atd., jakož i pořadí obřadních složek... Některé léčebné obrazy trvají až devět dní. Clyde Kluckhohn odhadl, že zpěvák, který je schopen řídit devítidenní obřad a přesně si pamatuje všechno to, co musí zpívat, recitovat a řídit, ovládá a pamatuje si tolik, kolik by si pamatoval ten, kdo by se rozhodl naučit se nazpaměť celou Wagnerovu operu – všechny vokální i instrumentální party opery, detaily výpravy, režie, osvětlování, kostýmování atd.“ (Salzmann 1999:295-296).

K průběhu rituálu je zapotřebí vysvěcení obydlí (*hoganu*), zpěv, recitace a následně i vysypávané „obrazy“, jež měly od 30 centimetrů v průměru až šesti metrů. Sypají se od středu do stran za užití práškových barev (z pylů, uhlí, mouky, sušených květin, drcených nerostů aj.) a znázorňují ve formě asi tisícovky tradičních obrazců. Když je výtvar na pozadí jemných písků či jelenice hotov, pacient stížený nemocí (viz výše) si na něj sedne a zpěvák-léčitel se dotýká namalovaných figur a částí pacientova těla. Nakažený písek je po obřadu sesbírán a vysypán na sever od *hoganu*. „To, čemu říkáme umění, je u Navahů důležitá složka léčebných obřadů. Vytváření obrazů v písku není v žádném případě spontánní a ‚kreslíři‘ nevyjadřují své individuální emoce. Obrazy v písku nejsou tvořeny, aby budily obdiv, a ke konci obřadu se ničí. Jejich formu, symboliku a funkci lze pochopit jedině v poměrně široké souvislosti, která zahrnuje mimo jiné navažskou teorii nemoci a náboženské představy, ale tyto obrazy jsou nepřímo spojeny i se společenským životem a ekonomikou“ (Salzmann 1999:296).

3.4. K problematičnosti definice „umění“

Domněle „umělecké“ artefakty a výtvary sloužily v původních kulturách k řadě jiných účelů než jen vnějškovému obdivu. Například „panenky“ (*katsiny*) u pueblanských Hopiů měly dětem osvětlit vztah k nadpřirozeným bytostem, u ghanských Ašantů bylo „umění“ především znakem moci, na Jávě se prohnuté zdobené dýky *kriss* dědily z otce na syna při rituálech dospělosti a krásně barvené stloukané látky *tapa* (v Polynésii) nebo pletené rohože *ikat* (Indonésie, zvláště Sumba) byly úzce spjaty se společenskými obřady, jako jsou svatby, iniciace nebo pohřby. Artefakty mohou být i zvláštním komunikačním či

záznamovým médiem, což na rytých bambusových tyčích novokaledonských Kanaků prokázala etnografka **Marguerite Lobsigerová-Dellenbachová**, když rozluštila hovořící piktogramy (Dougoud 2008). **Howard Morphy** poukázal na souvislost umění s posvátnými obrazy rodové síly v Yolnguů v Austrálii, **Susanna Kuchlerová** píše o „soškách“ z Nového Irska, kde tzv. *malangany* nejsou sošky, ale jedinečné a identifikovatelné zosobnění předků a příbuzných, o něž je v komunitě obřadně pečováno a případné odvezení do muzeí vnáší zásadní etické otázky (Coote & Shelton 2005:94-112). Obecně bývá k takovým artefaktům omezen přístup, bývají *tabu*.

„Umělecká díla doplňují společenské obřady, pomáhají udržovat obřady, uchovávat existující hierarchii, slouží jako symbol, který odráží jednotu společenských skupin a občas hostí duchy, a proto tedy přináší zdraví a úspěch těm, kteří díla vlastní. Forma zachycuje významové, estetické a funkční vlastnosti předmětů. Vnější zvláštnosti kódují vlivy, významy a působení na ostatní,“ uvádí moderní encyklopedie (Malina et al. 2009:197). I takový nezařaditelný fenomén, jako je tetování – a zdobení těla vůbec –, může plnit celou řadu mimoestetických funkcí, což jsem se pokusil prokázat rozřazením do osmi základních typů, jež se v závislosti na dané kultuře různě doplňují a překrývají:

- 1) funkce rituální,
- 2) funkce estetická, dekorativní a erotická,
- 3) funkce magicko-náboženská,
- 4) funkce léčebně-preventivní,
- 5) funkce komunikační a identifikační,
- 6) funkce sociálně-skupinová,
- 7) funkce statusově-hierarchická,
- 8) funkce individualizační (Rychlík 2005:40-60).

Jak vidno (a jak antropologové prokázali), „umění“ není jednoznačný pojem. „Široké definice tvrdí, že když umění existuje ve všech společnostech, zakládá univerzální kategorii, jíž může být užito nejen k vysvětlování toho, co umění je, ale také jako analytický nástroj k odhalování podobných typů chování obsažených ve výrobě, užití a spotřebě artefaktů v různých částech světa. Tento pohled je problematický, neboť nebere v úvahu fakt, že *samo umění* je souhrnem historicky zvláštních idejí a úkonů, které mají posunutý význam v běhu staletí“ (Svašek 2007:3). Ať už se tomu ale budeme chtít jakkoliv vyhnout, vždy se nutně – třeba až v několikátém oddíle článku – k definici umění dostaneme. Jinak jej určí umělecký kritik, jinak sociolog a jinak archeolog, jenž se zabývá zrodem tvořivosti. „*Australské aboriginské jazyky postrádají slovo pro umění i pro umělce, ačkoliv je Austrálie zemí s nejdelší tradicí skalního umění na světě. Ztvárnění pod převisy jsou považována za díla duchů z doby snění (Dreamtime) a jejich skuteční lidští tvůrci za pouhé nástroje nadané inspirací, jež duchové využily pro svůj záměr. V této souvislosti se nabízí otázka, co je ‚umění‘ a jak ho charakterizujeme. Vymezení bylo předloženo nespočet a mé vlastní je široké: ‚Umění je projekce světa, který obklopuje*

umělce se silnou duševní imaginací, jenž vstřebává realitu předtím, nežli ji přetvoří a obnoví v odlišné podobě,“ uvádí elitní archeolog **Jean Clottes** zabývající se jeskynním uměním (Clottes, Půtová, Soukup 2011:83). A jak jeho kolegové uvádějí, s nejstaršími projevy uměleckého citu u moderního člověka rodu *Homo sapiens* se setkáváme před přibližně 40 až 35 tisíci lety (Soukup 2004 aj.), ale není to datum definitivní – například nedávné objevy v Jižní Africe jej posouvají až k době před 80 tisíci lety.⁷

Umění je velmi ambivalentní pojem, který byl kulturně a historicky zatěžován různým hodnocením. Umění bylo pojímáno jako poučení (antika), zábava a hra (Dubos, Kant, Spencer, Bell) či iluze (antika, renesance), projev a nástroj svobody a výchovy (Schiller), fantazie (romantické, Wundt), imaginace (Coleridge, Sartre), intuice (Bergson), seberealizace či kompenzace (psychoanalýza, Mukařovský), oslovení bytím (Heidegger, fenomenologie) nebo projev absurdity okolního světa (existencialismus) atd. Při pokusu o definování umění⁸ je třeba rozlišení rozsahové, *extenzionální* a obsahové, *intenzionální* stránky. Ke zjištění specifičnosti umění „*lze vycházet například z procesu (geneze) umělecké tvorby (intuitivismus, psychologické školy umění), z díla (formalismus, zčásti strukturalismus) nebo z recepce, působení díla (sociologické a komunikativní školy, zčásti i strukturalismus, fenomenologie, recepční estetika)*“ (Prokop 1994:18). Vzhledem k povaze tzv. *tribálního umění* není rovněž možno odhlížet od *emické* perspektivy tvůrce,⁹ od jeho náboženství, magických představ apod., neboť ke hlavním znakům umění náleží obraznost, symboličnost i jistá „*mimoracionálnost*“ (ibidem 20-21).

„*Ve smyslu estetického zdobení předmětů, přibytků nebo i lidského těla, se umění vyskytuje v každé kultuře, ať malé či komplexní. Každé má svůj odlišný umělecký styl,*“ píše se ve standardním antropologickém slovníku (Barfield 2006:29). Nicméně s přesnou a univerzální definicí umění je potíž, byť je zřejmé, že vymezení by bylo tím výstižnější, čím více platných kritérií by zahrnovalo. Otevřenější definice s málo podmínkami může vést k příliš širokému spektru „*umělců*“, jak ukáže pojetí **Richarda L. Andersona**, jenž se pokusil definovat umění prostřednictvím *zručnosti*. Podle **Howarda Morphyho**, odborníka na umění Australců, hrozí dva extrémy: buď budou za umění považovány všechny „*předměty bez zřetelné funkce*“, nebo naopak pouhé „*výrobky dovedných rukou*“ (cit. dle

⁷ Velké změny do zavedených schémat by mohly přinést nálezy z jižní Afriky, z lokalit Blombos či Diepkloof. „*Zatím poslední výzvu na téma ‚evoluce lidské kreativity‘ představují artefakty nalezené v jihoafrické jeskyni Blombos. Mezi artefakty nalezenými v letech 1999 a 2000 archeology nejvíce zaujaly dva kousky pečlivě ohlazené železné rudy, které byly pokryty geometrickými obrázky (linkami, křížky a šrafováním). Podle [Christophera] Henshilwooda se jedná o důkaz, že lidé z jeskyně Blombos již byli schopni abstraktního myšlení. Pokud se prokáže, že tyto jako dlaň velké rytiny jsou dokladem umělecké tvořivosti, budeme nuceni posunout genezi prehistorického umění do doby před 77 tisíci lety. To by ve svých důsledcích znamenalo, že Afrika je nejen kolébkou anatomicky moderního člověka, ale také jeho prvních symbolických projevů*“ (Soukup 2004:244).

⁸ Takto jej definuje historik umění **Jan Baleka**, dle něž je umění „*v širším smyslu každá tvořivost, která řemeslnou dovedností dosahuje dokonalosti výsledku. V užším smyslu je souhrnem jednotlivých, v novodobém renesančním smyslu tzv. krásných, volných či vysokých umění. Tvořených souhrnem jednotlivých děl, která jsou specificky uměleckým osvojením světa... Umění je ve svých hranicích proměnné, jen nepřesně vymezené, ale historicky vždy znovu vymezované*“ (Baleka 1997:375).

⁹ **Josef Čapek** vtipně píše: „*A tak ne v umění, ale v diváku, čtenáři, posluchači může být chyba*“ (1938:91).

Bauerová 2012:26). **Alfred Gell** například v případě trobriandských kanoí označuje umění za „*technicky dosaženou úroveň excellence, kterou společnost mylně interpretuje jako výsledek kouzel*“ (Coote & Shelton 2005:9).

Značné množství vědců, kteří se zabývali „domorodým uměním“, se pokusilo předmět svého zájmu definovat. Například **Roy Sieber**, jenž zkoumal africké masky, plastiky v Ghaně, ale i účesové umění černého světadílu, přednesl roku 1973 osm klíčových vlastností, jež má umění mít:

- 1) je lidským výtvořem,
- 2) prokazuje zručnost,
- 3) má v sobě řád,
- 4) vyjadřuje význam,
- 5) je výsledkem vědomého záměru,
- 6) je efektivní,
- 7) vyjadřuje smysl pro jednotu a celistvost,
- 8) vyvolává bezprostřední reakci.

Sieber věřil, že „*když budou tato kritéria rozumně užívána, dá se tím určit umění v jakékoliv kultuře*“, nicméně svou optimistickou víru rychle přehodnotil (Svašek 2007:4).

K vyjádření antropologického konceptu umění by nemělo být užíváno hodnotících soudů, nemělo by se omezovat pouze na výtvarné umění a antropologové by se měli ideálně oprostít od západních kategorií nebo individuálního vkusu. Jeden z možných, obecných definujících rámců, ale vztažených na artefakt, zvažoval Salzmann: „*Uměleckost začíná tehdy, když je předmět vyroben s větší péčí, než je zapotřebí*“ (Salzmann 1999:294). **Robert Layton** považuje umělecká díla za rituální symboly; **Howard Morphy** tvrdí, že umění je systémem významů a sdělení – umělecké předměty mají estetické a/nebo sémantické vlastnosti, které jsou užívány k reprezentativním účelům (Morphy, Perkins 2008:12). „*Z antropologického úhlu pohledu a na základě dosavadních výzkumů vznikají znepokojivé otázky, zda lze připustit všestrannost umění a dokonce, zda je umění skutečně univerzální formou vyjadřování a komunikace*“ (Malina et al. 2009:196).

Při vyvozování, co je a co není uměleckým dílem, je nutné vnímat několikerou perspektivu – *etickou* (nahlíženo z cizích norem) i *émickou* (viděnou z pohledu vlastní společnosti). Salzmann to ukazuje na 91 centimetrů dlouhém vyřezávaném háku z vesnice Kanganaman na řece Sepik v Papui-Nové Guineji, který měl doma v arizonském obývacím pokoji. Na PNG sloužil hák jako běžný utilitární předmět (bez záměrného estetického zacílení), na nějž se zavěšovalo vepřové maso. „*Z etické perspektivy, tj. tak, jak to vidí kultivovaný pozorovatel zvnějšku, je tento artefakt umělecký předmět; z émické perspektivy, tj. tak, jako to vidí Kanganamci, je to pohledný hák na maso*“ (Salzmann 1999:294).

Richard L. Anderson definoval umění na první pohled jasnými kategoriemi (Anderson 2000:8). Jde o chování, které zahrnuje:

- 1) výtvořené vzešlé z lidské tvořivosti,
- 2) vytvořené vycvičeným a výjimečným umem,
- 3) vyrobené na veřejném médiu,
- 4) určené k ovlivňování smyslů,
- 5) a u něž se zdá, že sdílí stylové konvence s dalšími díly.

Následně ve své etnografii představuje 64 umělců, které těmito kritérii určil. A figurují mezi nimi tatér, opravář aut, zahradník, ale malíř či stříbrotepec. Vyvozuje z toho, že „umění“ je široce rozšířené a ukotvené v americké společnosti, přičemž si nevšímá elitních nositelů, ale běžných osob, *lidu*, a svým způsobem navrácí antropologii z exotických cest zpět domů. „*Jako nacházeli raní antropologové umění v každodenních předmětech typu vyřezávaných přídi kanoí v Melanésii anebo jihoamerických oděvů z kůry, tak moderní antropolog nachází umění v každodenním životě obyvatel Kansas City*“ (Plattner 2003:18). Pro americké antropology to bylo nejspíše inovativní pojetí, nicméně ve středoevropské etnologii se o tzv. *lidové umění* už dávno zajímala řada klasiků – počínaje slavným **P. G. Bogatyrevem**, **Leopoldem Waignerem** či **Karlem Šourkem** (Šourek 1940 aj.).

3.5. Historie zájmu o „primitivní“ umění

Velké zámořské objevy přinesly kontakty s Novým světem a setkání s „jiným uměním“, ale až po rané sběratelské fázi začali Evropané zkoumat jeho podstatu. Důležitou roli sehrála *evolucionistická antropologie/etnologie* (V. Soukup 2004, 2011, M. Soukup 2011), která pátrala po počátcích lidského rodu a v ornamentu viděla počátek všeho umění. Badatelé z přelomu 19. a 20. století se snažili poukázat na unilineární vývoj od symbolického k realistickému umění. Existovaly dva hlavní směry: *naturalistický*, jenž odvozoval ornament z přírodních motivů (**A. C. Haddon**); a *technologický*, který vznik ornamentu vykládal z výrobních technik, obzvláště pletení a tkaní (**Gottfried Semper**). Ještě dříve, roku 1856, vyšla kniha od **Owena Jonese**, jenž v kapitole *The Ornaments of Savage Tribes* dokazoval, že „*tvůrčí činnost je první ctižádostí člověka a že tento pud je společný jak primitivním, tak civilizovaným národům. Čistotu uměleckého výrazu bychom měli hledat spíše ve zdánlivě hrubých ornamentech primitivních národů, než v produktech kultury, která pozbyla přirozenou původnost*“ (cit. dle Slavíková 1988:21).

Důležitým datem byl rok 1887, kdy **Richard Andree** ve studii *Das Zeichen bei den Naturvölkern* tvrdil, že „*národy na nízkém stupni kulturního vývoje mohou dosáhnout relativně vysokého stupně v oblasti umělecké, z čehož dedukuje, že úroveň umění není totožná s kulturním vývojem určitého národa*“ (ibidem 19). Podstatné bylo i objevování

paleolitického umění od prvního nálezu **É. A. Larteta** v Espéluques u Lourdes (1860) [výzkumu skalního umění se obsáhle věnují kapitoly 4.0. až 4.5. této dizertace]. Takzvaně exotického umění si všimla *kunsthistorie*, jejíž průkopníci **Franz Kugler** (1841) nebo **Carl Schnaase** (1843), měli požadavky na přihlížení k mimoevropským tradicím. Samostatnou kapitolou, jež vyžaduje specifického uchopení, je pak i inspirační zájem umělců samých, z nejznámějších uveďme **Picassa, Deraina, Modiglianiho** či **Čapka**.

Všechny pokusy pohlédnout za ryze archeologickou či etnografickou stránku zhodnotil **Ernst Grosse** ve své klasické práci *Die Anfänge der Kunst* (1894): „*Máme-li dosáhnout vědeckého pochopení umění kulturních národů, musíme napřed proniknout do podstaty a podmínek umění národů přírodních. Musíme se napřed naučit násobilce, abychom byli s to řešit problémy vyšší matematiky. A proto příští a nejnáléhavější úkol sociální vědy o umění spočívá ve zkoumání umění primitivních národů*“ (cit. dle Grosse 1914:21). **Charlotte Ottenová** hodnotila Grosseho dílo jako „moderní“, neboť si autor jako „první povšiml funkčního vztahu mezi uměním a kulturou... a rozpoznal mezi předliterárními národy nepostradatelný sociální prvek v uměleckém chování a volal po vědeckém spíše než estetickém přístupu k jeho studiu“ (Otten 1987:xi). V témže roce napsal biolog **Alfred Cort Haddon**, jenž na univerzitě v Cambridge graduoval s vyznamenáním v zoologii a komparativní anatomii, knihu, jež se stala revolučním dílem v dějinách umění. Práce *The Decorative Art of British New Guinea* (1894) byla podle znalce námi sledované subdisciplíny **Douglase Fräsera** „nejspíše prvou knihou, jež se zabývala všeobecnou estetikou primitivního umění“ (detailně Otten 1987:20-36). Haddon, který podnikl do Torresovy úžiny jednu z nejdůležitějších expedic v dějinách antropologie, byl roku 1895 autorem další knihy, v níž se zabýval evolucí umění (Haddon 1902).

Tehdejší antropologie i cizokrajný národopis (*Völkerkunde*) se předně zajímaly o malbu či kresbu a trojrozměrné předměty – masky, fetiše, sošky – ponechávaly stranou, ale již brzy měli difuzionisté z těchto předmětů vyvozovat dalekosáhlé teorie.¹⁰ Etnografové se zprvu soustředili na exotické předměty, jež řadili do typologických řad, schémat a taxonomií, přičemž vycházeli vstříc muzejním kurátorům, kteří vzorky „primitivního umění“ umísťovali do národopisných sekcí svých institucí (Coote & Shelton 2005:3). „Umělecké“ artefakty byly tehdy vystavovány bez bližších údajů, jako věci a exponáty, jimž chybělo zařazení do kulturního kontextu, což pozdější antropologové kritizovali jakožto pokračující *kolonialismus* (detailně Price 1989:82-99). Takovéto „*odkulturnění (deculturing) objektu se zdálo něčím dehumanizujícím, když se nevedly snahy identifikovat konkrétního nativního umělce, jako se tomu dělo v případě uměleckých děl ze Západu*“ (Plattner 2003:16).

¹⁰ Například až obsedantně písícího **Adolfa Bastiana**, etnografa a zakladatele berlínského národopisného muzea, zajímaly sošky z expedice roku 1875 pouze jako doplněk nábožensko-rituálních obřadů. Též **Friedrich Ratzel** se o umění zmiňuje v kapitolách věnovaných oděvu, šperkům a náboženství (1887 aj.).

Zakladatelem vědecky pojaté *antropologie umění* bývá nazýván až **Franz Boas**, zvláště díky svým výzkumům umění tzv. Severozápadního pobřeží USA a kultury Haidů, Kwakiutlů, Cimšjanů nebo Tlingitů. Zásadním dílem se stala kniha *Primitive Art* (1927), kde pojednal nejen o tzv. *zdvojeném zobrazování*, ale nastínil témata, jimiž se obor následně zabýval: definice umění, otázky virtuóznosti tvůrce, symetrie, rytmu, symboliky, ale i definování *stylu* jako výsledku interakcí mezi opracovaným médiem, nástroji, a „*kulturně definovanými hnutími*“, která náčiní užívají (více Boas 1955:144-182). Za pozornost stojí též Boasův postřeh, jak jednotná nativní kategorizace živoucích stvoření, jedno zda komárů, velryb, medvědů, zemětřesení či lidí, vedla k jejich portrétování s obličejem, s tváří – ostatně „*Boasův přístup k umění byl hodně zacílen na styl, formu a techniku*“ (Svašek 2007:25).

Vlivný historik umění **Meyer Schapiro** přišel v roce 1953 s tezí, že styly zakládají zvláštní „*jazyk se svou vlastní strukturou a expresivitou*“ (dle Barfield 2006:29). Podobnosti mezi uměním a jazykem si povšimli i další vědci – kupříkladu **Anthony Forge** v roce 1970 tvrdil, že kombinace prvků v umění se podobá pravidlům v jazykové syntaxi. Na umění Abelamů z oblasti Sepiku ukázal, že malované obličejové masky, kteří iniciují hochy, dále obřadních masek na jamech a obličejové vyřezávané postavy *nggwalndu* jsou stylisticky tytéž a vypovídají hlavně o rituálně založené mužské tvořivosti (Forge 1973:169-192). Intelektuálně podnětný **Edmund Leach** tvrdil, že v umění se zrcadlí mravní zásady a hranice dotyčných společenství, dokonce že „*umění překračuje rozporuplné kulturní bariéry a říká to, co nemůže být řečeno ve skutečném životě*“, tedy to, co je *tabu* (cit. dle Barfield 2006:30). Argumentoval také, že tyto výrazně nejednoznačné věci bývaly svaté, a proto byly obvykle zpracovány s výjimečnou estetickou péčí. Leach se plodně zamýšlel i nad mezikulturním srovnáváním estetických soudů, krásy (Forge 1973:221-234). Na „primitivní“ umění zacílil strukturalistickou metodou **Claude Lévi-Strauss** – výrazně svou prací *La voie des Masques*, jež vyšla prvně roku 1975 (česky Lévi-Strauss 1996). Lévi-Strauss upozornil na příkladu masek ze severozápadního pobřeží USA – konkrétně díky sališské masce *swaihwe* a kwakiutlských typech *xwxwe* a *dzonokwa* – na jejich symbolické významy, jež postupně dešifruje; záleží na uspořádání prvků a jejich vztahů. „*Jako jeden z prvních pojímá masku jako schránku, ohnisko či syntézu mnoha projevů dané kultury, jež jsou vzájemně funkčně propojené a k jejichž rozluštění je třeba znát příslušný kontext... Tak ani masky nelze studovat jako autonomní výtvarné objekty, ale pouze v kontextu jiných masek dané kultury i masek kultur sousedních*“ (Erban 2010:29-30). Pro Lévi-Strausse bylo „umění“ jedním ze vstupů do klasifikačních rámců lidských kultur. Strukturalismus ovlivnil i další etnology: **Douglase Frasera** (hledal v africkém umění smysluplné protiklady) či **Jamese Fernandez**, jenž zkoumal symboliku umění u Fangů (Hatcher 1993).

3.6. Předmět zájmu antropologie umění

Antropologická věda o umění pak v mnohém pokročila, o čemž svědčí i ustavení stolic antropologie umění či etnoestetiky a vydávání odborných periodik typu *Res* (Layton 1991, Gell 1998 aj.). **Maruška Svašek** vývoj disciplíny – neboli mezikulturního zájmu o umění – nazývá jako postupnou cestu od „*evolucionismu k etnoestetice*“ a dále pak od „*vizuální komunikace k předmětnému zprostředkování – object agency*“ (Svašek 2007:16-66). *Etnoestetika* se vyvinula v reakci na etnocentrické pojmání umění – i v pracích antropologů. Etnoestetiku lze charakterizovat jako „*odvětví daleko širšího pole etnovědy, která zkoumá původní klasifikační systémy... Etnoestetikové definují kulturu jako systém vědomostí (kognitivní mapu), která vstřípila specifické estetické kódy a preference jednotlivým kulturám. Vědci aplikující tento přístup studovali lidem vlastní kritéria pro vnímání krásy, přičemž argumentují, že jedině emická perspektiva jim umožní vyhnout se etnocentrismu*“ (Svašek 2007:32). Klasickým příkladem je výzkum **Nancy Munnové** (1973), jež u Walbiriů sledovala promítnutí nativní kosmologie do vizuálních znaků a symbolů. Příkladem nejednoznačnosti „umění“ (a tedy potenciálně vhodnějšího zaměření na nativní *estetiku*) mohou být výzkumy **Jeremy Cooteho** u afrických pasteveckých Nilotů v jižním Súdánu. Etnika Nuerů, Dinků, Atuoťů a Mandariů nemají příliš bohatou materiální kulturu, ale celé hodiny se dokáží bavit o barevně sladěném stádu skotu, pro něž mají desítky výrazů včetně odstínů barev a kvalit. I proto autor hovoří o *antropologii estetiky*: „*Lidé z různých kultur žijí v odlišných vizuálních světech, ... takže je jejím základním úkolem vyšetřit, jak lidé z jiných kultur ‚vidí‘ svět*“ (Coote & Shelton 2005:9).

Od sedmdesátých let 20. století přibývá studií, jež umění vnímají jako dynamický a měnící se *proces*, a jehož výzkumy ovlivnili sémiotici nebo filozofové (**Roland Barthes**, **Michel Foucault**). Důležitým dílem se stala mj. kniha **Alfreda Gella** *Art and Agency* (1998), v níž dle mnohých formuloval první skutečně *antropologickou* definici umění, neboť v ní chybí důraz na estetické měřítko. Naopak si všímá oboustranného vztahu mezi objektem a subjektem, které zároveň nastolují (konstruují) sociální bytí – podle Gella mohou lidé prostřednictvím uměleckých předmětů extendovat vlastní já, což dokládá příklady z exotického umění a užívá pojmů primární a sekundární *agenti* (Gell 1998:20). Obor samotný se musí oprostít od zbožňování estetiky, jakési „teologie umění“ (Coote, Shelton 2005:4), a měl by se soustředit na to, jak objekt působí v původním prostředí.

Odhlédneme-li od filozofických přesahů, co by mělo antropology na „umění“ zajímat především? Podle **Zdeňka Salzmana** se mají výzkumníci zaměřit na následující témata:

- na které smysly se umění obrací,
- jací jsou jeho výrobci,
- jakému publiku je určeno,
- kam patří podle doby vzniku,
- jaké jsou jeho funkce ve společnosti,

- jakých materiálů se užívá,
- jakého je uměleckého směru a kulturního charakteru,
- jakou úlohu v něm hrají barvy a konkrétní tvary,
- jak se měnilo v čase,
- jak jej ovlivňovaly jiné kultury,
- jaká je dělba práce při výrobě (muži, ženy, staří, mladí),
- jak je vytváření rozšířeno ve společnosti,
- zda se těší umělci úctě a prestiži,
- do jaké míry je užívání „uměleckých“ předmětů v dané komunitě rozšířeno. (Salzmann 1999:300-301, detailně také Haselbergerová 1961:343-355).

Antropoložka **Evelyn P. Hatcherová** shrnuje úrovně antropologického zájmu o umění do šestice – nejspíše až příliš – prostých otázek:

1. KDE (geografická dimenze)?
2. JAK (technologické postupy)?
3. KDO (psychologická perspektiva)?
4. PROČ (sociální kontexty a funkce)?
5. COŽE (umění jako komunikace)?
6. KDY (časová dimenze)?

Zvláště podstatný je smysl umění pro danou společnost, tedy PROČ: „1) Umění pomáhá udržovat společnost díky svým psychologickým funkcím – zásadně slouží jako bezpečnostní ventil, když odvádí nespokojenou, rozkladnou a přebytečnou energii... Umění obohacuje život a jednotlivce harmonizuje s čímkoliv a také s jinými. 2) Umění pomáhá udržovat společnost pospolu díky estetickému potěšení, jež přináší, zvláště ve chvílích, kdy jsou pohromadě větší skupiny lidí. 3) Umění pomáhá udržovat společnost, neboť reflektuje a posiluje vztahy považované ve společnosti za správné... Není důvodu, aby proč by umění nemohlo fungovat všemi těmito způsoby, dokonce zároveň“ (Hatcher 1999:113).

K otázce CO dnes může antropologie umění zkoumat, uvádím jen pár příkladů z velmi pestrého spektra. Novější studie se zabývají například vyjevováním lokální či národní kultury prostřednictvím umění (**Karl Heider** vydal v roce 1991 studii o „národní kultuře“ šířené v indonéském filmu), výzkumníci se věnují i přeměnám lokálního umění kvůli turismu a vzniku fenoménu tzv. *tourist art* a *airport art* prodávaného návštěvníkům – **Nelson Graburn** (1976) třeba ukázal, jak austrálští Yirrkalové vytvářejí dvojí umění: to původní (pro sebe) a konzumní (na export). Vědci se věnují také šíření „domorodého“ umění prostřednictvím oficiálních galerijních a aukčních kanálů, kdy se do tradičních forem tvořivosti vměšují euroamerické kulturní vzorce a pravidla obchodu, jež „*podtrhují individuální kreativitu a soutěživost stejně jako osobní svobody*“ (Plattner 2003:16), zatímco například Australci preferovali zájem nikoli jedince, ale skupiny. Dalším zájmem

antropologů jsou výzkumy, jaké procesy vedou k posílení integrity a ochrany místní umělecké tvořivosti před vnějšími vlivy, jak ukázali **Howard Morphy** (1991) na příkladu austrálských maleb na kůře nebo **Henry Glassie** (1997) v případě bangladéšské keramiky. Jiní vědci sledují transportní kanály, po nichž se umělecké artefakty (coby komodita) ubírají na cestě ze „Třetího světa“ do Evropy/USA a jak se dobově tyto způsoby mění a víceúrovňově ovlivňují společenské struktury; **Maruška Svašek** odlišuje dva termíny: *transit* (což značí pohyb a změny objektů v čase a prostoru) a *transition* (což analyzuje posun smyslu, hodnot a vnímání těchto věcí). V teoretické rovině dnes badatelé často diskutují o vzájemném vztahu kunsthistorie, sociologie umění, etnoestetiky a antropologie i interkulturní definici umění (Westermann 2005, Svašek 2007 aj.).

Antropologové umění se už ovšem také zabývají unikátními *art worlds* ve vlastní kultuře. Třeba **Stuart Plattner** v příručce „kulturní ekonomie“ ukazuje, jak lze pořídit etnografickou studii o umění i v průměrném městě USA. Roku 1996 zkoumal způsoby, jimiž umělci, dealeři a sběratelé na trhu s uměním v St. Louis stanovují ceny různých artefaktů s ohledem na své osobní zájmy a jak je „sociálně konstruována jejich hodnota“ (Plattner 2003:17). Pozoruhodným námětem se zabíral **David Halle**, jenž v New York City prozkoumal umělecká díla ve 160 domácnostech a popisuje osobní významy artefaktů pro životy konkrétních lidí ze středních vrstev, přičemž navazuje na vlivnou Bourdieovu teorii kulturního kapitálu. Všimá si oblíbenosti abstraktního a v páté kapitole rovněž i „primitivního“ umění umístěného v amerických domácnostech (Halle 1993:139-170).

Nicméně svůj původní zájem o – alespoň částečné – pochopení tribálního, exotického, oceánského, „negerského“, kmenového, původního nebo „primitivního“, jak se říkávalo, neopouští antropologie ani v pulzujícím 21. století. „*Umění může být bezpochyby mostem mezi západními a nezápadními zeměmi, ale bylo nedávno odhaleno také jako prostředek k lepšímu porozumění a ochraně rozmanitosti západního umění*“ (Malina 2009:199). I dnešní antropologové, hledající významy „umění“ i struktury komplexních *art worlds*, bývají stále unešeni čarokrásnými výtvary odjinud. Podobně jako malíř a beletrista **Josef Čapek**, jenž byl ve svých „poznámkách malíře“ upoután výtvary umělců „*vzdálených ras, zemí i věků, pocítil jim tvář v tvář mocná hnutí úžasu, dojetí i úcty nad podivuhodnými silami, kterými tato tvorba vládne. Je v ní zvláštní znalost i um, mnoho přírodně silného, umělecky základního i vzácného, na co naše umění evropské, jakkoli bohaté, se v určitou chvíli a pod zorným úhlem vývojových nutností jevílo chudé, přesněji řečeno vyžile a neplodně povznesené... Jde tu přece o látku převelmi obsáhlou, na které bude ještě mnoho, velmi mnoho a mnohem povolaneji třeba pracovati*“ (Čapek 1938:12). A je s podivem, že ani plných 76 let po vydání Čapkovy zповědi se česká vědecká veřejnost takové práce – z oboru zde v krátkosti představeného, ale zdaleka nekompletně popsaného, tedy z *antropologie umění* – zatím ještě nedočkala.

4.0. Kazuistika I: „Živoucí stěny“

(parietální a skalní malby v Evropě i na jiných světadílech)

Fenoménem, který vedle zámořských výprav položil základy antropologie umění, jíž se zde zabýváme, byly paleolitické nástěnné malby. S nimi se nejčteněji setkáváme v oblasti jihozápadní Evropy, v Pyreneích a na dnešním území Francie a Španělska. Právě objev tzv. *parietálního umění*¹¹ v 19. století přivedl teoretiky a historiky umění k problematice otázky původu umění a tzv. *protoumění*, jehož výklady se měly na dlouho stát nosným tématem evolucionistické archeologie i etnologie (**E. Grosse, G. Semper, A. C. Haddon**). Na úvod je třeba zdůraznit, jak ovšem ještě mnohokrát uvidíme, problematické užívání pojmu *umění* na poměrně nesourodý, variabilní soubor estetických projevů a rozličných konceptualizací: „*Někteří autoři literatury o umění mladého paleolitu, například archeoložka M. W. Conkeyová z Berkeley, právem varují před nebezpečím, že budeme-li slovo ‚umění‘ používat neuváženě, zaneseme do něj západní obsah. Rozhodně se jím nechali zmást mnozí badatelé, když vykládali výtvořiny lidu mladého paleolitu z hlediska západního umění*“ (Lewis-Williams 2007:53). Tomu se pokusíme vyhnout.

4.1. Vznik a vývoj paleolitického umění

Před asi 50 tisíci lety došlo k prudké akceleraci kulturní evoluce. „*Již v mladším paleolitu můžeme sledovat rozvoj a šíření stále efektivnějších materiálních technologií. Vývoj jednotlivých loveckých kultur svrchního paleolitu svědčí o růstu kognitivních schopností, které se navenek projevují ve stále dokonalejších artefaktech. Mimořádným dokladem lidské tvořivosti jsou pravěké jeskynní malby. Naznačují, že mladopaleolitičtí lovci disponovali stejným psychickým potenciálem jako moderní člověk*“ (Soukup 2004:267). S nejstaršími projevy uměleckého citu u moderního člověka rodu *Homo sapiens* se setkáváme před přibližně 40 000 až 35 000 lety, kdy mizí archaické populace, jejichž typickým evropským zástupcem byl *Homo neanderthalensis*. „*Nejstarší výtvarné projevy jsou připisovány cromagnonskému člověku (Homo sapiens diluvialis) kolem 30. tisíciletí př.n.l., na přelomu středního a mladšího paleolitu. Věda předpokládá tvorbu již u člověka středního paleolitu, výzkumy se však pohybují bezpečně jen v údobí mladšího paleolitu*“ (Baleka 1997:287). Počátky umění se zabývá řada autorů (Svoboda 2011 aj.).

Vznik uměleckých forem nejspíše přímo souvisí s vývojem jazyka, komplexnějšího myšlení, rituály a též lidskou dovedností symbolizace (obsáhle Leakey 1996:104-154).¹²

¹¹ **Parietální umění** je odborný termín ve smyslu nástěnného umění, jež zahrnuje malby a kresby v jeskyních, často s využitím přírodních tvarů, puklin a výstupků na stěně (z latinského *pariēs* = „stěna, zeď“).

¹² Jisté doklady „protoestetického citění“ byly pozorovány i v chování některých opic: „*Pokusy, které prováděli Rensch a Morris, ukázaly, že opice jsou schopny vytvářet vějířovité svazky čar a série linií s určitým rytmem a dynamikou. Projevuje se u nich i snaha o symetrii mezi pravou a levou částí obrazu. Nikdy však nedokázaly okopírovat předlohu. Opice dospěly nejdál k provádění krouživých nebo křížících se tahů... Lidoop však není schopen uvědomit si symbol jako takový, jeho význam a rozdíl vůči předloze. Žádný lidoop nevytváří kresby ani ornamenty. Pokud malují a jejich produkty mají nějaké protoestetické kvality,*

„Umění paleolitu zprostředkovává dílčí průhledy do estetických, mentálních a sociálních vztahů uvnitř lovecko-sběračských komunit, ale cesty, jimiž jsou dnes tato časově vzdálená sdělení vnímána, se mění spolu s paradigmaty současného archeologického a antropologického výzkumu. Vlastní vztah k paleolitickému umění si utváří i každý individuální pozorovatel na základě osobní zkušenosti,“ upozorňuje **Jiří A. Svoboda** (*1953), jenž je tuzemskou kapacitou na problematiku pravěkého umění (Malina a kol. 2009:4320). Dle něj je možno vyčlenit tři základní panevropské horizonty mlado-paleolitického umění: *aurignacien* (40 000 až 25 000 let př.n.l.), *gravettien* (33 000 až 22 000 let př.n.l.) a *magdalénien* (18 000 až 11 000 let př.n.l.).¹³ Jiní autoři však uvádějí čtyři stěžejní období; tři zmíněná plus přechodný *solutréen* (22 000 až 18 000 let př.n.l.) [viz následující podkapitoly 4.1.1. až 4.1.4.].¹⁴

Kromě specifického a výrazného parietálního umění, jemuž se budeme na následujících stránkách věnovat detailněji, je třeba zmínit existenci a základní typy tzv. *mobilního umění* (přenosného). „V *aurignacien*u jsou to drobné figurky zvířat i lidí, vyřezávané z mamutoviny a výjimečně vybrušované z kamene. V *gravettien*u se dále vyvíjejí figurky v mamutovině i v měkkých kamenech, přičemž nejnápadnějším rysem doby je horizont tzv. *venuší rozložený* v mladším *gravettien*u v obrovském stepním pásmu mezi Francií a Sibiří. Jako specifikum *pavlovienu* se zejména na velkých sídlištích jižní Moravy

stává se to jen v experimentálních podmínkách, kde byl jejich výkon uměle vyvolán. Teprve člověk, který dosahoval stále větší nezávislosti na přírodě stavbou obydlí, ovládnutím ohně, organizací lovu i dělbu jeho výsledků a záměrnou výrobou nástrojů, vytvářel v průběhu nesmírně dlouhého biologického i společenského vývoje podmínky pro vznik skutečného paleolitického umění“ (Svoboda 1986:16-17). V českých podmínkách provádí pokusy s uměleckou tvořivostí lidoopů (šimpanzů, orangutanů, goril) primatoložka **Marina Vančatová** z Fakulty humanitních studií UK. Od roku 1995 se zabývá spontánní kresebnou aktivitou v zoologických zahradách v Liberci, Ústí nad Labem, Praze, Dvoře Králové a Hodoníně. Tým primatologů zajímá i to, zda rodiče naučí těmto dovednostem i svá mláďata.

¹³ Jeden z „praotců“ zájmu o pravěké umění, **André Leroi-Gourhan** [více oddíl 4.3.2.], vymezil roku 1965 pětici období paleolitického umění z chronologického a stylistického hlediska: 1) **rozvinutý mustérien** (asi 50 000 let př.n.l.; z tohoto období se našly kosti a „kamenné destičky, na nichž jsou pravidelně rozmístěné zářezy“, ale ještě ne figurativní práce; 2) **primitivní období** (*aurignacien*, přibližně 30 000 let př.n.l.), z něhož pocházejí postavy, vyryté či namalované na destičkách vápence, „obrázky velmi abstraktní a velmi neobratné, které zobrazují hlavy nebo přední části neidentifikovatelných zvířat, to vše promícháno s vyobrazením genitálií“, a později (25 000 až 20 000 let př.n.l.) lidské postavy podobné stylizace: „střední část těla je obrovská ve vztahu k hlavě a končetinám, což zrodilo představu, že paleolitické ženy byly silné v bocích“; 3) **archaické období** (mladší *solutréen*, 30 000 až 25 000 let př.n.l.), do něhož patří několik významných sídlišť (Lascaux, La Pasiega). „Malby, sošky a rytiny dosahují mimořádné kvality provedení a svědčí o mistrném zvládnutí techniky“; 4) **klasické období** (*magdalénien*, 15 000 až 11 000 let př.n.l.), v němž jeskynní malby dosahují svého největšího geografického rozšíření; realismus forem je velmi rozvinutý; 5) **pozdní období** (pozdní *magdalénien*, přibližně 10 000 let př.n.l.): v jeskyních se už nemaluje, umění se zásadně provádí na volných předmětech (cit. dle Eliade 1995:352-353 s odkazem na Leroi-Gourhanovu práci *Préhistoire de l'art occidental*, 1965). „Postavy ztratily poslední stopu starého stylu, zvířata jsou zpodobena velmi realisticky, přesnost tvaru i pohybu je zářející. Toto umění se rozšířilo až do velké Velké Británie, Belgie a Švýcarska. V mladším paleolitu, kolem roku 9000 př. Kr., dochází k rychlému úpadku nečetné doklady pozdního *magdalénienu* se utápějí v neumělosti a schematicismu“ (cit. dle Eliade 1995:353 s odkazem na Leroi-Gourhanovu práci *Les religions de la préhistoire*, 1964:87-88).

¹⁴ Již roku 1864 rozdělil archeolog **Édouard Lartet** paleolit orientačně na doby medvěda, mamuta a soba. „Lartet už v 60. letech poznal, že paleolit se skládá z více fází, a vytvořil první systém: 1. věk jeskynního medvěda, 2. mamuta a nosorožce, 3. soba, resp. 4. tura či bizona (Garrigou jim ještě podřadil věk lesního slona a nosorožce Merckova). Systém se snažil o nearchologickou terminologii, která však nebyla příliš objektivní a zanikla“ (Bouzek, Buchvaldek a kol. 1974:94).

*koncentrují první plastiky z vypálené hlíny.*¹⁵ *Na celém území jsou typické plošně zdobené nástroje, zbraně, ozdoby či prostě kosti, a to především svým geometrickým ornamentem. V magdalénienu převládou realistické rytiny zvířat v kamenných destičkách, na kosti a parohu. Charakteristická je tu zejména plošná i plastická výzdoba nástrojů a zbraní z parohu (hroty, vrhače oštěpů, ‚náčelnické hole‘).*¹⁶ *Postavy žen jsou silně stylizované v duchu doby, tedy v boční siluetě“* (Malina a kol. 2009:4322).

Následuje stručná chronologie vývoje paleolitického umění:

4.1.1.) **AURIGNACIEN** (přibližně 34 000 – 30 000 let př.n.l.) – Název se odvíjí od malé jeskyně u Aurignacu při Haute-Garonne ve Francii, již v roce 1860 zkoumal **Édouard Lartet** (1801-1871). Obecně se jedná o panevropskou kulturu definovanou roku 1906 **Abbé Henri E. P. Breuilem** (1877-1961)¹⁷ a **Émilem Cartailhacem** (1845-1921). Sahá od Pyrenejského poloostrova přes Francii a Německo do Rumunska, s ojedinělým výskytem na Balkáně a v Rusku, avšak s dalším centrem na Předním východě. Ojedinělé lokality dosahují stáří až 40 000 let (Podunají, severní Španělsko), ale drtivá většina nalezišť patří do let kolem 35 000 př.n.l. a mladších. *„Jde o první typickou mladopaleolitickou kulturu založenou na výrobě čepelí z charakteristických jader s přední hranou, avšak čepele bývají kratší a podíl ústěpů i masivních úlomků může na jednotlivých lokalitách a v regionech vzrůstat... Poprvé se objevuje reprezentativní umění, a to prakticky ve všech svých formách (řezby, rytiny, malby v jeskyních). Tvůrcem této kultury je moderní člověk, Homo sapiens“* (Malina a kol. 2009:372).

Objev jeskyně Chauvet-Pont-d'Arc v jihofrancouzském údolí Ardèche z prosince 1994 problematizoval tradičně vnímané strukturování etap paleolitického umění, neboť většina tamních maleb, např. koní, byla datována radiokarbonovou metodou do období před 32 000 lety (sic!), což je v evropském areálu výjimečné. Jedná se o nejstarší zaznamenané parietální umění.¹⁸ *„Datace spadají do dvou skupin, první jsou soustředěna*

¹⁵ Světový primát jakožto naleziště nejstarších vypalovaných hrudek a figurek z hlíny mají Dolní Věstonice a Pavlov na jižní Moravě. K těm se připojují i menší soubory podobných jedinečných předmětů z Petřkovic, Předmostí, Kremsu (Rakousko) a ze slovenských lokalit (Cejkov, Kašov, Moravany nad Váhom).

¹⁶ Jako **náčelnická hůl** (francouzsky: *bâton de commandement*) neboli nověji perforované či velitelské hole (*bâtons percés*) jsou označovány nástroje vyrobené z paroží (výjimečně z kosti a mamutoviny), jež se skládají z protáhlé válcovité části a širší, perforované části distální, jejíž forma je různorodá. Chronologicky se objevují od *aurignacienu*, časté jsou v *gravettienu* a *solutréenu*, ale s maximálním výskytem v *magdalénienu*. Hypotézy týkající se jejich funkce můžeme rozdělit na ty, které mu připisují funkci neutilitární, symbolickou nebo rituální, anebo naopak funkci utilitární, tedy jako nástroj či zbraň (například napřimovač kopí či oštěpu, stanový kolík, spínadlo nebo dýka). Funkce není jednoznačně určena, aktuálně je spojována a experimentálně ověřována s narovnáváním projektilních hrotů a také jako blokovací kolík při provlečení lan. Na symbolický a kultovní účel ukazují magdalénienské exempláře provedené v podobě falu (Bruniquel, Francie) nebo dvojitého falu z francouzského Gorge d'Enfer (dle Malina a kol. 2009:1525).

¹⁷ Mladý kněz zpočátku jen zakresloval nálezy **Édouarda Pietta**, ale později jej **Émile Cartailhac** přizval ke zkoumání jeskyních maleb v LaMouthe, Altamiře a jinde. *„Podle svých vlastních propočtů strávil Breuil pod zemí 700 dní, během nichž obkresloval prehistorické obrazy. Až do konce svého dlouhého života pak zastával výsadní postavení nejen na poli paleolitického umění, ale v prehistorii vůbec“* (Bahn 1996:59).

¹⁸ V rozsáhlé jeskyni Chauvet byly nalezeny stovky vyobrazení zvířat, mezi nimiž lze vysledovat přinejmenším třináct rozličných druhů. Objevují se i živočichové ne tolik typičtí pro umění doby ledové,

kolem let 27 000 až 26 000 př.n.l., další pak okolo let 32 000 až 30 000 př.n.l.“ (Clottes 2003:214). Nicméně uvedené časové zařazení se neobešlo bez připomínek kolegů, kteří je kladou do *gravettienu* (28 000 až 25 000 let) a část dokonce i *magdalenieniu* čili éry před 18 000 až 10 000 roky (Pettitt & Bahn 2003:134-141). Podle Němce **Christiana Züchnera** (*1943) z univerzity v Erlangenu není přípustné spoléhat pouze na absolutní datování a zahrnout pro archeologii základní metodu vývoje stylů: „*Existují validní důvody pro uznání toho, že báječné kresby a malby z Grotte Chauvet nejsou výtvořeny nějakých výjimečných aurignackých umělců, kteří snad nemají předchůdce ani následovníky, ale že většinou spadají to gravettienu, solutrénu a časného magdalenieniu... Podle mého názoru neobjevil Chauvet a jeho přátelé nejstarší jeskynní pokladnici světa, ale – vzhledem k věku a důležitosti – druhé Lascaux*“ (Züchner 1998). Starší výsledky radiouhlíkového datování mohly prý být způsobeny rušivými vlivy; možná pálením staršího dřevěného uhlí, loučí a podobně, což je třeba dále ověřit. Podobně i další autoři vybízejí k přísnější verifikaci analýz C¹⁴ (Pettitt & Bahn 2003:134-141).¹⁹

V období *aurignacienu* totiž rozsáhle vymalované jeskyně ještě nejsou běžné; dávní lidé se ale věnovali výrobě korálků a ozdob z kosti. „*Vyráběli také vynikající lidské a živočišné figury, obvykle vyřezávané z mamutoviny. Například půl tuctu drobných takových figurek mamutů a koní bylo objeveno na lokalitě Vogelherd v Německu.*“²⁰ Jedna z figur koní je vyrobená stejně dovedně jako nálezy z pozdního paleolitu... Důležitou součástí v životě těchto lidí určitě tvořila hudba a malá kostěná flétna z Abri Blanchard v jihozápadní Francii je toho svědectvím“ (Leakey 1996:107). Nejnovějším dokladem o důležitosti hudebních projevů dávného člověka je i loňský nález osmi fléten z lokality Hohle Fels v jihozápadním Německu starých asi 35 000 let, které se tím pádem stávají nejstaršími známými hudebními nástroji lidské historie. „*Znalost komplexních hudebních nástrojů bývá obecně považována za znak plně moderního chování a pokročilé symbolické komunikace... Tyto nástroje demonstrují existenci zavedené hudební tradice již v době, kdy moderní lidé kolonizovali Evropu,*“ píše archeologové v časopise *Nature* (Conard, Malina & Münzel 2009:737-740).²¹

často šelmy – lvi, panterí, medvědi, hyeny, ale asi i sovy. Podobně jako jinde v Evropě, nejsou ani zde časté lidské postavy, byť dle některých autorů lze najít torzo ženské figury. Objevuje se zřejmě i jedna chimérická postava složená z dolní části ženského těla a bizoního trupu. V jeskyni je řada teček i dva motýlkovité obrazy; zajímavá je technika úpravy stěn, které byly na rozdíl od jiných jeskyní před nánosem barev zřejmě vyhlazeny (více Clottes 2003, též Clottes, Půtová, Soukup 2011, Svoboda 2011).

¹⁹ V březnu 2009 zveřejnil **Marvin W. Rowe** novou metodu datování maleb – tzv. *accelerator mass spectrometry* –, jež dataci zjednodušuje, neboť se spokojí s menším množstvím uhlíkové stopy (0,05 miligramu).

²⁰ Velmi zajímavými nálezy z tohoto období je i soška ženy ze zeleného hadce, nalezená roku 1988 na kopci Galgenberg v severovýchodním Rakousku (stara téměř 32 000 let) a také antropomorfní slonovinová figurka s kočičí hlavou z německého Hohlenstein-Stadelu. „*Tento náhlý rozkvet umění zřejmě odráží nový důraz na používání symbolů v lidské společnosti, který mohl představovat významnou organizační výhodu proti neandertálcům*“ (Bahn 1996:62).

²¹ Nejzachovalejší flétna je vyrobena z krkavčí křídlové kosti a měří na délku asi 20 centimetrů. Bylo v ní vytvořeno pět dírek na přikládání prstů; náhubek je vyřezán do tvaru V. Z celkových osmi flétniček, o nichž byly v srpnu 2009 zmínky, jsou čtyři vyrobeny z ptačích kostí a další čtyři pocházejí z mamutoviny. „*Je stále jasnější, že hudba hrála roli v každodenním životě. Muziky se užívalo v řadě společenských souvislostí: možná k účelům náboženským, možná rekreačním – podobně jako tak dodnes činíme sami při mnohých*

4.1.2.) **GRAVETTIEN** (30 000 až 22 000 let př.n.l.) – Získal jméno dle lokality La Gravette, Bayac, ve francouzském Dordogne. Jméno navrhl archeoložka **Dorothy Annie E. Garrodová** (1892-1968). Jde o evropskou kulturu mladého paleolitu rozšířenou od Španělska, Francie a Itálie přes Belgie a Německo do Podunají a východní Evropy, kde se však její typologická struktura podstatně mění. V oblasti středního Dunaje je nejstarší gravettien (starší *pavlovien*, více než 30 000 let př. n. l.) doložen ve Willendorfu II, vrstva 5, v Dolních Věstonicích I (spodní část lokality) a II. Pozdějšími známými lokalitami v ČR jsou Pavlov I a Předmostí. „*Umění reprezentují vápencové reliéfy (Laussel) a řezby žen (Brassempouy, Tursac)*“ (Malina a kol. 2009:1352). V tomto údobí lidé začali vytvářet i hliněné figuríny; lidské i živočišné. Jeskynní malby z tohoto časového úseku jsou vzácné, ale v některých jeskyních se nacházejí otisky rukou. „*Snad byly zhotovené tak, že ruka byla držena vzhůru proti jeskynní stěně a barva se rozprašovala kolem okrajů. (Trochu strašidelný příklad této praktiky byl nalezen na lokalitě Gargas²² ve francouzských Pyrenejích, kde bylo napočítáno více nežli dvě stě otisků a téměř u všech chyběla jedna nebo více částí prstů)*“ (Leakey 1996:107).²³

Zásadní inovací *gravettienu* jsou ovšem ženské sošky: tzv. *venuše*, jimž chybějí obličejové rysy, mívají kratší nohy a jsou vyrobeny z jílu, mamutoviny nebo vápence. Velmi dlouho byly postavičky, jež byly nalezeny takřka v celé Evropě, považovány za projev kultu ženské plodnosti, mateřství apod.²⁴ S ohledem na velkou rozmanitost tvarů a

příležitostech,“ řekl BBC profesor **Nicholas Conard** z univerzity v Tübingen. Podle vědců nebyla takto rozšířena pouze hudba, ale nález umožňuje posunutí zrodu lidského tvořivého ducha dále do minulosti. „*Moderní lidé, kteří přišli do této oblasti, už měli celou škálu symbolických artefaktů, figurativního umění, vyobrazení mytologických stvoření, řadu druhů osobních ornamentů a rovněž i dobře vyvinutou muzikální tradici*,“ tvrdí Conard se svým týmem. Právě objev umění a vyšší kultury může prý osvětlit, proč moderní homo sapiens přežili a Neandertálci, s nimiž koexistovali, vymřeli. „*Hudba přispívala k udržování rozsáhlejších společenských sítí, a proto možná pomohla i k demografické a teritoriální expanzi moderního člověka oproti konzervativnější kultuře a izolovanějším skupinám neandertálských populací*,“ píše objevitelé hohle-félských fléten (Ghosh 2009, Conard a kol. 2009).

²² **Gargas** (Hautes-Pyrénées, Francie) – rozsáhlá jeskyně, od roku 1911 proslavená mladopaleolitickými malbami i rytinami, kresbami prsty v jeskynní hlině („makarony“) a především velkým počtem otisků rukou. V současné době se datuje do gravettien (28 000 let př.n.l.). (Malina a kol. 2009:1290).

²³ Vysvětlení archeologů, že mohlo jít o zmrzačeného umělce/umělkyni, může etnologie rozšířit o eventuelní podobnost s rituálním odsekáváním prstů, jež známe ze smutečních obřadů v Melanésii a především pak na Papuy-Nové Guineji (i z populárních cestopisů a fotoreportáží jsou například známi Daniové v údolí Baliem). Roku 1969 však přišel tuniský lékař **Ali Sahly** ve své dizertaci *Le probleme des mains mutiles dans l'art prehistorique* s tvrzením: ruce lidí z Gargas byly postižené deformujícím revmatismem, chronickou polyartritidou (snad i leprou) a léčeny amputacemi. „*Chladivou úlevu od bolesti by mohly naznačovat rovněž důlky v jeskynním jílu, které byly nalezeny poblíž stěn*“ (Sázelová 2007:118, Svoboda, 1986).

²⁴ Americký archeolog **John Hoffecker** k jejich rozšíření od Francie po Sibiř a a zvláště k ruským interpretacím „symbolů plodnosti“ píše: „*První ruský exemplář starý 22 000 až 24 000 let byl nalezen roku 1923 v Kost'onkách. Další podobná díla se našla i na jiných místech v Rusku a na Ukrajině; většinou šlo o slonovinové nebo vápencové sošky. Jejich styl se různí, protože tyto figurky zřejmě zachycují ženy různého stáří a tělesné stavby. Obvykle se označují jako náboženské nebo rituální předměty, i když sovětská archeologové z 30. let v nich viděli i odraz politické struktury matriarchátu. Jejich rozšíření po celé Evropě je v konetxtu uměleckých forem doby ledové zcela ojedinělé a může ukazovat na rozsáhlé stěhování obyvatelstva, k němuž došlo na začátku posledního chladného období doby ledové*“ (Bahn 1996:64). Práce *The Gods of Prehistoric Man* švýcarského archeologa **Johannese Maringerera** z roku 1956 spojovala tzv. Venuše s kultem bohyně Matky, což prý znamená, že někdo ve společnosti musel být skrze tyto zobrazující

typů se však odborníci od tohoto jednoznačného výkladu s různými připomínkami odchyľují. Podobné sošky byly vytvářeny až do mladého paleolitu (11 000 př.n.l.) i pozdního neolitu. V našich končinách je samozřejmě nejznámější tzv. *Věstonická venuše* z doby kolem roku 25 000 př. n. l. [kultura *pavloviien*, terakota, výška 11,5 cm]. V Dolních Věstonicích u Mikulova na Moravě ji roku 1925 objevil **Karel Absolon** (1887-1960), jenž ji popsal jako „sexuálně-biologickou Venuši. Horní a spodní část těla jsou hyperstylizovány v podlouhlou oválnou tyčinku, jen ňadra jsou zdůrazněna hypertroficky“ (dle Klíma 1983:130-131). V současnosti je soška uložena v Moravském zemském muzeu v Brně. „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 patří stylově k nejrozšířenějšímu typu paleolitických ‚venuší‘ v celém tehdejšímu prostoru Euroasie“ (Malina a kol. 2009:4439).²⁵ V září 2008 byla ve Švábských Alpách nalezena tzv. *Venuše z Hohle(r) Fels*, která uvedené datování problematizuje, neboť se svým stářím nejméně 35 000 let stala vůbec nejstarším známým zobrazením člověka a dobu vzniku prvních venuší posouvá dalece do minulosti; a tedy až do období *aurignacienu* (Conard 2009:248-259).²⁶

4.1.3.) **SOLUTRÉEN** (22 000 až 18 000 let př.n.l.) – Název získal dle lokality Solutré (Saône-et-Loire, Francie) s výraznou skalní stěnou a pozůstatky asi 100 tisíc divokých koní, kde probíhají archeologické výzkumy již od roku 1866. Jde o „*technologicky výraznou, ale prostorově i časově omezenou kulturu mladého paleolitu (jihozápadní Francie a severní Španělsko a Portugalsko mezi 22 000 až 18 000 lety př.n.l.). Typologicky se člení do tří fází... Solutréenu patří některé charakteristické reliéfy ve vápenci, ale vzhledem k datování zřejmě i jeskynní malby*“ (Malina a kol. 2009:3859). Solutréenské

artefakty s bohyní ve spojení. „*Ten někdo by pak nejspíše zastával úlohu podobnou roli současných šamanů*“ (dle Sázelová 2007:110).

²⁵ Dalšími jsou například Venuše z Gagarina (Gžatsk, zvaná též Kráčejíci), Venuše z Grimaldi, Venuše z Kostěnek (na Donu), Venuše z Laussel, Venuše z Buretě (v kožešinovém odění), Venuše z Lespugue (řezaná z mamutoviny a komponovaná do routy, považovaná za asi nejcharakterističtější pravěkou skulpturu), Venuše z Pavlova, Venuše mentonská (přirazovaná již spíše k řemeslné produkci) či slavná Willendorfská venuše cílící k individualizaci (Baleka 1997:288). „*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... 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 mladopaleolitičtí umělci zobrazovali nahou ženu ve vysokém stupni těhotenství – nadto v obrysech kosočtverce, jenž je patrně prastarým znakem vulvy –, aby symbolizovali a pozitivně v rituálu ovlivňovali rodičí a rozmnožovací sílu ženy, z níž pocházeli všichni*“ (Malina a kol. 2009:4439). Přesný význam Venuší je však stále předmětem dohadů a odborné diskuse: „*Smysl jejich velkého rozšíření zůstává tajemstvím, ale obecně se má za to, že tyto sošky mají náboženský význam*“ (Bahn 1996:63).

²⁶ Uvedená Venuše z Hohle Fels je „*jedním z nejstarších kusů figurativního umění*“ (Conard 2009:248), měří šest centimetrů na výšku a byla vyřezaná do mamutího klu. Má trup s neúplnými nohama, které končí nad koleny, v místě hlavy má očko, jež sloužilo pravděpodobně ku zavěšení. Chybí jí levá ruka a rameno, nemá ani chodidla. Populární média si všimají výrazných pohlavních znaků. **Paul Mellars**, archeolog z University of Cambridge, novinářům sdělil: „*Soška je zřetelně – a nestydatě – ženská, se zvětšenými pohlavními znaky (má velká, vyčnívající prsa, značně zvětšenou vulvu, objemné břicho a stehna). Z pohledu norem 21. století by mohla hraničit s pornografií*“ (in *Nature News*, www.nature.com, publikováno 13. května 2009).

období je dobou, kdy začínají vznikat rozměrné jeskynní malby. „Ale vznikly i jiné formy uměleckého vyjádření. Například řezba velkých impozantních basreliéfů, často na obytných lokalitách, byla zřejmě pro lidi solutréenu důležitá. Obdivuhodný příklad nacházíme na lokalitě Roc de Sers v regionu Charente, kde byly do skály vysekány velké figury koní, bizona, soba, horských koz a jedna lidská bytost; některé z figur jsou velké v reliéfu asi šest palců“ (Leakey 1996:108).

4.1.4.) **MAGDALÉNIEN** (18 000 až 11 000 let př.n.l.) – Pojmenování vzešlo z převisu La Madeleine, obec Tursac v Dordogne (Francie). Tato archeologická kultura se táhne ze severní části Pyrenejského poloostrova přes Francii do Německa, tudíž Morava spolu s Dolním Rakouskem a Polskem tvoří její východní hranici. Ve Francii je nejstarší magdalénien datován již do doby 18 000 let př. n. l. „Následný vývoj Breuil rozčlenil do fází I–VI. Prvá je charakterizována hroty z tvrdých živočišných materiálů s jednostranně seříznutou bází, drobně a strmě retušovanými úštěpy (francouzsky: raclettes, česky: oškrabovače). Od fáze IV přistupují k parohovým hrotům i harpuny, provrtané terčiky (rondelles) a obrysové řezby zvířecích hlaviček (contours découpées), které se tvarově rozvíjejí ve fázi V, spolu s parohovými hroty s oboustranně seříznutou bází.“ (Malina a kol. 2009:2322). Ve střední Evropě poskytla nejstarší nálezy jeskyně Maszycka v Polsku (15 000 př.n.l.). Dle **Jiřího A. Svobody** spadá většina moravských a českých dat do období kolem 13 000 let. Do antropologické encyklopedie napsal: „V kostěné industrii nastupují parohové hroty se seříznutou bází a krevními rýhami, nástavce hrotů a ojediněle (Pekárna) i harpuny. Velmi časté jsou jehly (Býčí skála, Kůlna, Pekárna, Verunčina jeskyně, Žitného jeskyně), vzácněji se u nás objevují ‚náčelnické hole‘ a jejich zlomky (Křížova jeskyně, Kůlna, Pekárna, Výpustek), chybí vrhače oštěpů typické pro západ Evropy. Magdalénien představuje vrcholné období rozvoje paleolitického umění, a to jak parietálního (jihozápadní Evropa), tak mobilního (celý areál rozšíření)“ (Malina a kol. 2009:2322).

Právě tato epocha bývá nazývána érou hlubinných jeskynních maleb: 80 procent všech malovaných jeskyní pochází z tohoto období. Lascaux byla vyzdobena v této době, stejně jako Altamira, pozoruhodná jeskyně v kantabrijském regionu severního Španělska. „Magdalénci byli také talentovanými sochaři a řezbáři kamene, kostí a slonovinových předmětů – některých užitkových, jako vrhačů oštěpů. jiných ne, např. ‚náčelnické hole‘. Ačkoliv se často říká, že lidská podoba je v umění doby ledové vzácností, magdalénského období se to netýká. Magdalénští lidé v jeskyni La Mardhe v jihovýchodní Francii vyřezali více než stovku profilů lidských hlav, každou z nich tak individuální, že působí dojmem portrétu“ (Leakey 1996:108). Výtvořky z tohoto období byly tak dovedně zhotoveny, že badatelé 19. století dlouho odmítali uvěřit, že jsou dílem pralidí.

4.2. Objevy, naleziště a varianty

Hlavní oblastí, kde se v Evropě setkáváme s nástěnným paleolitickým uměním je tzv. frankokantaberský areál – území dnešní Francie a Španělska, odkud rovněž pocházejí

nejúchvatnější výjevy v jeskyních (Chauvet, Lascaux, Altamira). Skální umění je ovšem celosvětovým fenoménem, nacházíme je na všech kontinentech vyjma Antarktidy [viz oddíl 4.2.2.]. Od roku 1879, kdy se lidé opětovně zadívali na malované buvolky v Altamiře, nalezišť přibýlo a přibývá. Světovou senzaci – a do jisté míry revoluci v dějinách parietálního umění – způsobil objev Grotte Chauvet (1994). „*Objevují se stále nové nálezy: ve Francii a ve Španělsku se najde každým rokem v průměru jedna jeskyně, i když podobná místa jsou známa i z Itálie a dvě leží v Rusku a na Urale. Nedávno objevil potápěč poblíž Marseilles nádhernou Grotte Cosquer, jejíž vchod se v době vytváření výzdoby (před 27 000 až 18 000 lety) nacházel na souši, ale na konci doby ledové byl zatopen stoupající mořskou vodou*“ (Bahn 1996:61). Před hledáním významů a interpretací maleb/rytin je zapotřebí seznámit se s nalezišti a vývojem zájmu o ně.

4.2.1.) **DĚJINY ZÁJMU A EVROPSKÉ NÁLEZY** – Okolnosti objevu kantabrijské Altamiry jsou dobře známy. V roce 1879 Marie, dcerka dona **Marcelina Sanze de Sautuola** (1831-1888), pobíhala s tatínkem, právníkem a amatérským archeologem, po jeskyni, když tu za třepotavého svitu lampičky vzhlédla, a užasla. „*Podívej tati, voli!*“ vzkřikla.²⁷ Na stěnách byly obrazy dvou tuctů bizonů seskupených do kruhu, se dvěma koňmi, jedním vlkem, třemi kanci a třemi srnkami. Vše vyvedeno v černi, červení a ve žluté. „*Vypadaly příliš dobře, příliš realisticky, příliš umělecky, než aby byly dílem primitivní mysli*“ (Leakey 1996:109). A naopak nález rytých obrazů z Chabot v jihozápadní Francii, jenž učinil rok předtím učitel **Léopold Chiron** (1845-1916), se zdál zase příliš skromný, takže neučinil velký dojem (ibidem). „*Na obrazy [v Altamiře] se přišlo podívat mnoho lidí, dokonce i španělský král; jenže když se k návštěvě jeskyně odhodlali i věhlasní mužové vědy, obvinili milého zámeckého pána, který je doprovázel, z podvodu. A protože se opravdu zjistilo, že několik měsíců před objevem bydlel u něho jako host jeden malíř, byli pověstní ranění bizoni jednoduše připsáni jemu; jejich styl pro vědecké augury na lisabonském mezinárodním kongresu příliš moderní, aby mohl být pravý*“ (Lhote 1962:7).

O malbách, zdá se, věděli před archeology i moderní obyvatelé Španělska a jihozápadní Francie. Když v roce 1923 navštívil **Herbert Kühn** (1895-1980), autor knihy

²⁷ Venkovský šlechtic **Marcelino Sanz de Sautuola** z provincie Santander ovšem nebyl v Altamiře poprvé. Roku 1878 navštívil Světovou výstavu v Paříži, kde na něj silně zapůsobila vystavená díla ze starší doby kamenné. Sám byl známým sběratelem „starožitností“, jak se v 19. věku říkalo. „*Roku 1879 se vrátil do jeskyně Altamira, kde si o několik let dříve povšiml na stěnách černých malovaných znaků. V listopadu prováděl vykopávky a hledal prehistorické nástroje a umělecké předměty, zatímco jeho dcerka Maria si hrála uvnitř jeskyně. Najednou zahlédla na stropě několik velkých braevných obrazů buvolů...*“ (Bahn 1996:58). Její otec byl zpočátku nedůvěřivý. „*Ale jeho zájem se zvětšil se zjištěním, že zvířata jsou namalována jakousi mastnou pastou, a navíc si povšiml podobnosti těchto velikých figur s drobnými obrazy, které viděl v Paříži. Z toho vyvodil, že jeskynní malby pocházejí přibližně ze stejného období, ale jeho snahy o předložení tohoto názoru akademické veřejnosti narážely na nepochopení a obvinění z naivity nebo rovnou z podvodu: na lisabonském Mezinárodním kongresu antropologie a prehistorické archeologie roku 1880 byla jeho tvrzení pohrdavě odmítnuta vedoucím francouzským prehistorikem Émilem Cartailhacem, jež předem varoval antiklerikální prehistorik Gabriel de Mortillet, že španělští jezuité vystupující proti evoluční teorii chtějí prehistorii zesměšnit*“ (Bahn 1996:58-59).

Evropské skalní malby, rokli Valltorta, odmítli jej vesničané doprovázet, neboť se báli duchů poblíž jeskyní. Nebylo to ale novum – v komedii **Lope de Vegy** (1598) se rovněž hovoří o vyzdobených skalách, kde straší. Autor situuje děj do kraje Las Batuecas, mezi města Salamanca a Cáceres – kde byly roku 1909 malby opravdu „znovuobjeveny“. K věci se vyslovovala i církev. Difuzionista **Andreas Lommel** (1912-2005), Frobeniův žák, jenž srovnával umění pravěkých a přírodních národů, píše: „*První papež Borgiů, Calixtus III. (1455-58), byl Španěl a byl dlouho arcibiskupem ve Valencii. Je zaznamenáno, že během svého pontifikátu zakázal náboženské obřady v nejmenované španělské jeskyni, která byla vyzdobena obrazy koňů...*“ (Lommel 1972:23). Dokonce i výzkum baskického folklóru prováděný mezi obyvatelstvem etnografem a folkloristou **José-Miguellem de Barandiarán** (1889-1991) zjistil relikty znalostí pravěkých skalních maleb.²⁸

V případě novodobého odhalení Altamiry nikdo zprvu nevěřil, že nejde o podvrh. Podobné nálezy – například jeskyně La Mouthe (1895) z francouzského Dordogne, kde byla objevena první paleolitická lampička z pískovce²⁹ a hlavně skrytá galerie dávných figurálních rytin – vedly později k uznání, že tito raní příslušníci rodu *Homo sapiens* byli opravdu autory úchvatných maleb. Nálezy vyvrcholily roku 1901 odhalením francouzských jeskyní Les Combarelles a Font de Gaume. Za milník tak bývá považován rok 1902, kdy **Émile Cartailhac**, jeden z hlavních odpůrců pravěkého původu maleb, publikoval text *Skeptikovo přiznání (Mea culpa d'un sceptique)*, kde svá pochybení, byť dosti neochotně, přiznal. Utrápený a ze lži nařčený don de Sautuola se toho nedožil. Začala „zlatá horečka“ v pátrání po vyzdobených jeskyních, která přinesla plody (Bahn 1996:59). Na tehdejší vlně zájmu o africké „primitivní umění“ se vezl i interes o vlastní evropské „lovce“ a jejich tvorbu. Zpočátku byla díla považována jen za jakési potěšující malůvky, bezmyšlenkovitou výzdobu lovců, kteří se díky bohatým úlovkům věnovali zahálce (**É. Lartet, É. Piette**). Změny v interpretacích přišly později [o dalších hypotézách viz oddíly 4.3.1 až 4.3.6.].

Po prokázání pravosti maleb se spustila celá lavina objevů jeskyní vyzdobených rytinami, malbami, basreliéfy či dokonce hliněnými plastikami. V jižní Francii se našla řada významných vyzdobených jeskyní, např. Niaux (1906), Le Tuc d'Audoubert (1912) s buvoly z jílu,³⁰ Les Trois Frères (1914), Pech Merle (1922) se skupinou „tečkovaných“

²⁸ „[Baskické] mýty, které to potvrzují, zmiňují se o duších, zjeveních zvířat, červených býcích, kravách a leckdy také o divokých koních, hadech a ptácích. V nejdůležitějších mýtech se však vyskytují duchové, o kterých se tvrdilo, že se zjevují člověku jako polozvířata, pololidé. Byl to především ženský duch nazývaný Mari. Mari žila v jeskyních a vládla hromem, byla však lidem nakloněna. Obvykle se zjevovala jako krásná žena, až na to, že měla na nohou pařáty. Tento rys mají také mužští duchové zvaní Maide, k nimž se družili opět ženští duchové Lamin. Někdo se musel starat o stáda zvířat patřící Mari, a kdyby se jí někdo byl pokusil uvést falešný stav zvířete, potrestala by ho Mari tím, že zamčená zvířata by zmizela. Mari a duchové Lamin v sobě pravděpodobně zachovávali charakteristické rysy starší ‚vládkyně zvířat‘“ (Lommel 1972:23-24).

²⁹ Šlo o důkaz, že umělci skutečně pracovali v temných jeskyních. V další jeskyni Rouffignac došlo později i k nálezům otisků kůlů – možná lešení, aby mohli paleolitští lovci tvořit ve větších výškách a stropech.

³⁰ Působivost dvou precizně modelovaných sošek popisuje **Richard Leakey**, jenž před nimi osobně stanul, následovně: „*Obrazy těchto slavných figur jsem viděl, samozřejmě, už předtím, ale nic mě nepřipravilo na skutečnost. Měří asi jednu šestinu normální velikosti, mají perfektní tvar, jsou plny pohybu ve své nehybnosti – mají v sobě život. Dovednost umělců, kteří tyto postavy vymodelovali před 15 000 lety, bere dech, obzvlášť pomyslí-li člověk na podmínky, v nichž museli pracovat. Používali jednoduché lampy, napuštěné živočišným tukem, nosili jíl ze sousední dutiny a vytvářeli tvary zvířat prsty a nějakým plochým nástrojem; oči, nozdry,*

koní a Montespan (1923) s hliněnými plastikami, mezi něž patří velký medvěd podobný sfinze. „*Stejně tak v severním Španělsku Hermilio Alcade del Rio, profesor na odborné škole, který pracoval s Cartailhacem a Breuilem v Altamiře, objevil malby v celé řadě jeskyň jako El Castillo, Covalanas a Pindal. Nejznámějším nálezem byla ovšem jeskyně Lascaux, která je dosud nejskvělejší a nejkrásnější známou galerií umění doby ledové,*“ napsal uznávaný britský archeolog **Paul G. Bahn** (*1953) i dva roky po odhalení senzační Grotte Chauvet (Bahn 1996:60).

Lascaux byla objevena 12. září 1940 poblíž vesnice Montignac v jihofrancouzském kraji Dordogne čtyřmi hochy, kteří v lesíku zkoumali jámu. K jejich překvapení se dostali do jeskyně s barevně vyzdobenými stěnami, a narazili tak na sbírku 600 maleb a téměř 1500 rytin převážně zvířecích figur ve výtečném stavu. „*Má se za to, že tato výtvarná díla vznikla přibližně před 17 000 lety, ale zřejmě se jedná o kombinaci většího množství uměleckých pokusů z různých období. Velké ‚Sini býků‘ vévodí obrovští černí býci dlouzí až pět metrů, tedy největší známé figury paleolitického umění. Jeskyně obsahuje i velké množství obrazů koní a vysoké zvěře a jeden úzký průchod s malbami na vysokých stěnách i na stropě nese stopy úchytů pro trámy lešení*“ (Bahn 1996:60-61). Pověstný velký sál je dlouhý sedmnáct a široký sedm metrů se stropem ve výši šesti metrů. Právě tam byla vytvořena nejúchvatnější malířská díla (Clottes, Půtová & Soukup 2011). „*Vynikají mistrným zvládnutím křivky zvířecího těla, využitím reliéfu skály i překrýváním obrazů k zdůraznění dynamického pohybu (což obzvláště vynikne při srovnání s poměrně statickým provedením zvířat v jeskyni Altamira), zvládnutím velké plochy i působivým kombinováním různých odstínů červené, žluté a černé barvy. Právě tato část jeskyně s dynamickou kompozicí, připomínající kompozici Michelangelovu v Sixtinské kapli, přispěla k metaforickému označení Lascaux jako ‚Sixtinské kaple pravěku‘*“ (Malina a kol. 2009:2199).

Lascaux se stalo pojmem a spolu s Altamirou i jakýmsi „zosobněním“ pravěkého jeskynního umění, takže do jisté míry zastínilo ostatní výtvořiny. „*V rámci všech tří [časových] horizontů se vyděluje velké parietální umění, které se napříč časem vyvíjí v jeskyních frankokantabrijského západu, oproti drobným až miniaturním uměleckým artefaktům z otevřených sídlišť střední a východní Evropy a severní Asie. Jen výjimečně se parietální umění objevilo i mimo západní Evropu, jmenovitě na Urale – Kapová a Ignatijevská jeskyně*“ (Malina a kol. 2009:4322). Pozdější takzvané „skalní umění“ – rozlišitelné na tři základní archeologické kategorie ³¹ – se ovšem vyskytuje i jinde

tlamy a hříva byly vytvořeny ostrým klackem nebo kostí... Důvody, pro něž byl bizon vytvářen, a okolnosti, za nichž byl vytvářen, zmizely v čase. Třetí figura je hrubě vyrytá do podlahy jeskyně v blízkosti druhých dvou a je u ní další soška, malá a opět z jílů. Nejzajímavější jsou ale otisky pat, pravděpodobně dětí, kolem figur. Hrály si, zatímco umělci pracovali? A jestliže ano, proč potom nevidíme otisky nohou umělců? Vznikly tyto otisky nohou v průběhu nějakého rituálu a zachytily tak část pozdně paleolitické mytologie, v níž byl bizon ústřední postavou? Nevíme a snad ani nebudeme vědět...“ (Leakey 1996:105).

³¹ 1) **petroglyfy** (z řečtiny: *petros*, „kámen“ a *glyphein*, „rýt“; v češtině se užívá i termín *skalní rytina*) = obraz na skalní stěně nebo na volném kamenném bloku vytvořený technikami rytí, vyloukání, sekání, broušení či vrtání, případně zvýrazněný barevnou výplní nebo leštěním. 2) **petrosomatoglyfy** (z řečtiny: *petros*, „kámen“, *soma*, „tělo“ a *glyphein*, „rýt“) = obrazy části lidského nebo zvířecího těla na skalní stěně

v Evropě. V mladší éře pravěku dominuje italské údolí Val Camonica nedaleko Brescie, kde bylo vytvořeno od konce neolitu do 1. století př.n.l. asi 20 tisíc skalních rytin (včetně erotických scén) a Skandinávie (severská doba bronzová čili 1800-500 let př.n.l. a mladší).

Skalní obrazce se vyskytují ve všech severských zemích – kromě Islandu; v Norsku a Švédsku je známo na 17 tisíc lokalit (například Bohuslän, Skåne). Tyto výtvořiny nacházíme i v Rakousku (Bluntau, Kienbach, Schneidjoch), Itálii (zmněné Val Camonica, Ciappo dei Ceci, Pinerolo), Francii (Mont Bégo), Švýcarsku (Carschenna, Grigioni, Sion) a v Británii a Irsku (Newgrange, Knowth). Petroglyfy ze spirál, klikatic či kruhů na megalitických hrobkách či převisech však již tématicky i dobově dalece překračují zaměření této kapitoly na paleolitické/parietální umění. Ovšem je třeba uvést, že i některé „venkovní“ malby a rytiny spadají do paleolitu. *„Řada objevů v 80. a 90. letech prokázala, že ‚jeskynní malby‘ vznikaly i na otevřených prostranstvích. Šlo zřejmě o nejběžnější formu umělecké tvorby v době ledové, ale valná většina těchto děl podlela v průběhu tisíciletí povětrnostním vlivům; zůstaly nám tedy jen malby, které se dochovaly v jeskyních. Zatím je známo jen šest [v roce 1996] takových nalezišť ve Španělsku, Portugalsku a Francii, ale všechna se pyšní stovkami figur, většinou vytesaných do skály, které svým stylem a obsahem zřejmě spadají do doby ledové“* (Bahn 1996:61). Nejzajímavější lokalitou tohoto druhu je Vale do Côa v Portugalsku, odkud pocházejí četné figury z doby před 22 až 10 tisíci let. Roku 1998 bylo toto naleziště zapsáno do seznamu světového dědictví UNESCO.

4.2.2.) **MIMOEVROPSKÉ SKALNÍ UMĚNÍ** – S uměním či záznamy na skalní stěně se badatelé pochopitelně nesetkávají jen v Evropě. *„Geografické rozšíření skalního umění je celosvětové – existuje ve všech světadílech kromě Antarktidy. Celkový počet skalních obrazů není přesně znám, k dispozici je odhad kolem 40 milionů; počet lokalit, na nichž byly skalní obrazy objeveny, se pohybuje kolem sta tisíc,“* uvádějí archeologové (Malina a kol. 2009:4330). Dokonce i mnohé motivy jsou rozšířeny transkulturně (třeba klikatky, spirály), leč nemusejí mít tentýž význam. Asi největší proslulosti se dostalo obrazcům v alžírském Tasili-n-Ažžer, sanským malbám v Kalahari (Jižní Afrika) i tzv. *rentgenovému stylu* maleb v Arnhemské zemi (Austrálie). Těm se proto budeme ve dvou samostatných podkapitolách věnovat detailněji než jiným. Právě významy „umění“ pro tamní nativní kultury (druh komunikace, vytyčení teritoria, záznam mytologických a historických příběhů, výzdoba, rituály, cesta k transcendenci, šamanské vize) vedly řadu etnologů či archeologů k interpretacím paleolitických maleb na základě cizokrajných analogií [podrobně v následujícím oddílu 4.3.].

nebo na volném kamenném bloku vytvořený týmiž technikami. 3) **piktogram**, též **piktograf** (z řečtiny: *picto*, „obraz“ a *gramma*, „psaný záznam; slovo“) = termín používaný pro označení skalních maleb vzniklých nanesením barevného pigmentu na povrch skalní stěny nebo volného kamenného bloku. Piktogramy se obvykle dochovaly pod skalními převisy nebo v jeskyních. Nejstarší objevené skalní malby (nikoli jeskynní) spadají do doby před 7000 až 9000 lety. Piktogramy byly tvořeny prsty namočenými v barvě, použitím uhlíků nebo pomocí štětců ze zvířecí srsti, z lidských vlasů apod. (dle Malina a kol. 2009:3092 a 3103).

4.2.2.1.) **AFRIKA** – V Africe byly zatím nejdůkladněji zkoumány koncentrace rytin a maleb v Alžírsku (Tasíli), Čadu (Niola Doa), Gabunu (údolí řeky Ogooué), Kamerunu (Bidzar), Kongu (údolí řeky Niari), Libyi (Akakus, Džebel Uvénat),³² Malawi (Chongoni),³³ v Maroku (údolí řeky Draâ), Namibii (Twyfelfontein), v JAR (Drakensberg / uKhahlamba), Botswaně, Lesotho, Zimbabwe, Nigeru (Dabous), Středoafričské republice (Bambari, Bangassou, Bwale, Lengo) nebo v Tanzanii (Kondoa). Zvláště Sahara,³⁴ v minulosti oblast s daleko příjemnějším klimatem, odkryla po roce 1933 díky francouzskému poručíkovi své pokladnice prehistorických maleb. Roku 1956 v náhorní oblasti Tasíli-n-Ažžer severovýchodně od Ahaggaru zahájil zásadní výzkumy skalního umění etnograf a saharolog **Henri Lhote** (1903-1991). Počet jím zdokumentovaných děl přesahoval v první fázi výzkumů číslo 800, celkový objem je odhadován na více než 15 tisíc maleb a rytin různého stylu a stáří (hlavní dvě periody: styl *předbovidiánský* a *bovidiánský*), na nichž jsou vyobrazení jak nosorožci, žirafy či sloni, tak i dávní obyvatelé Sahary včetně zdobení těla, účesů a nejspíše také kmenových rituálů starých až 8000 let. Typická je jistá statická umění a také „deformace“ postav; zájem ufologů vzbudily rovněž postavičky ve stylu tzv. *kulatých hlav*, zvláště „Martánský bůh“ v Žabbárenu.

Žák abbé Breuila v práci, jež vyšla roku 1962 česky, popsal, jak na něj neolitické umění zapůsobilo: „*To, co jsme viděli v tasílském skalním labyrintu, skutečně překonává všechny představy. Bylo tam sta a sta pomalovaných stěn a na nich tisíce vyobrazení zvířat i lidí, jednotlivých i všelijak složitě seskupených a často znázorňujících velmi výmluvné scény z všedního i náboženského života různých lidských skupin, které se během věků vystřídaly v těchto dnes prakticky pustých končinách, kam zabloudí jen tu a tam nějaký Tuareg. Žasli jsme nad rozmanitostí stylů i námětů, které se často překrývají v několika vrstvách. Vedle maličkých postaviček, vysokých sotva několik centimetrů, našli jsme obrovité figury, jaké nikde nemají obdoby. Byly tu tlupy lučištníků bojujících o stádo, zápasníci s kyji, lovci honící antilopy, plavci, kteří v piroze pronásledují hrochy, a vedle*

³² V přílehlé oblasti západního Egypta (Gilf el-Kebír) bádají v posledních letech i vědci Egyptologického ústavu FF UK pod vedením prof. **Mirolava Bárty**, kteří podnikli výpravy do slavné Jeskyně plavců v Západní poušti a oblastí Wádí Súra qadím (Staré údolí obrazů) a Wádí Súra gedid (Nové údolí obrazů), kde existují neolitické galerie se stovkami lidských a zvířecích postav, jež zde vznikaly v průběhu několika tisíciletí. Dle Bárty tamní skalní umění zásadním způsobem mění pohled na kořeny staroegyptské civilizace, jejíž počátky můžeme vystopovat právě v Západní poušti, ve skalních *abri* (převisech) Gilf el-Kebíru (např. Rychlík 2009c:70-75).

³³ Soubor 127 zdobených míst představuje nejkoncentrovanější naleziště skalního umění od doby kamenné ve střední Africe, a proto bylo roku 2006 zařazeno do fondu světového dědictví UNESCO podobně jako i další africká naleziště zmiňovaná v této pasáži (Twyfelfontein, Drakensberg, Kondoa aj.).

³⁴ V doslovu ke Lhoteho knize některé z dalších lokalit specifikuje afrikanista a arabista doc. **Karel Petráček** (1926-1987): „*Skalní kresby a malby nám dostatečně názorně ukazují život prehistorické Sahary. Dosud jich bylo objeveno přes dvacet tisíc [v roce 1962] a další nálezy se dají očekávat. Celá Sahara je jimi pokryta: střední Sahara, Iforaský Adrar, Ajr, Tasíli, Fezán, Kavár, Tibesti, Borku, Ennedi, Mauretánie a jih Maroka, Rio de Oro, na východě Džebel Uvénat, egyptské oázy Chárga a Dáchla, Núbie. Na africké pevnině se vyskytují ještě v Atlasu saharském a marockém a v Jižní Africe (odtud je také přivezl do Prahy a Vídne Emil Holub). Rovněž přílehlé části Asie a Evropy jich mají dostatek. Méně je jich v Syro-Palestině (Kilva ve vých. Jordánsku, jz. od Betléma v jeskyni Umm Katafa, nehledě na specifické malby z Telejlát Ghassúl), více pak na poloostrově Arabském (většinou pozdní; prehistorické např. na jihu poloostrova). Slavná evropská naleziště se nalézají v ‚oblasti‘ východošpanělské a francouzsko-kantaberské” (Lhote 1962:202-203).*

toho taneční výjevy, pitky atd.³⁵ Zkrátka octli jsme se v největším muzeu pravěkého umění, jaké kdy poznal svět, a viděli jsme obrazy často tak vynikající – jako byly třeba obrazy žen v Žabbárenu nebo Sefaru –, že by se za ně nestyděly největší školy malířského umění všech dob“ (Lhote 1962:9). Dle Lhoteho nemají malby vztah k umění franko-kantaberské oblasti ani tomu z jižní Afriky, spíše uvažuje o egyptském nebo mykénském vlivu, ale co je jisté: „Malby v Tasíli, to je opravdový archiv, z něhož si můžeme udělat velmi jasnou představu o dávném osídlení Sahary, o různých typech obyvatelstva, které se tu vystřídaly, o vlnách pastevců, které tudy přešly, i o cizích vlivech, které sem zasáhly“ (Lhote 1962:10). I tak důležitá může být role antropologie výtvarného umění.

Výjimečné pozornosti se dostalo taktéž „křováckým“ / protosanským malbám a rytinám v Jižní Africe z pozdní doby kamenné. Jen v oblasti Dračích hor (Drakensberg) v JAR bylo napočítáno přes 600 lokalit s více než 35 tisíci skalními obrazy, což tvoří asi třetinu sanského nástěnného umění (detailně Lewis-Williams 1974:229-257, Garlake 2002:28-49 aj.). Dnešní potomci pra-Sanů žijí hlavně v oblasti pouště Kalahari. Bílí osadníci se s jejich uměním seznámili záhy. Už roku 1752 našel podporučík **August Frederick Beutler** v okolí Fish River řadu skalních maleb, které byly identifikovány jako díla Křováků, jimž se tehdy kvůli mongoloidním znakům přezdívalo „Malí Číňané“. Není bez zajímavosti, že umělecké výtvořby byly v jižní Africe uznány za zdařilé výtvořby „primitivních předků“, na což si Evropa musela oficiálně počkat ještě 150 let. První známé kopie roztroušených výtvořbu načrtl v letech 1776 až 1777 **Johannes Schumacher**; rok na to i členové guvernérových expedice do Sneeuwbergenu. Další překresby a písemné zprávy

³⁵ Ohromující výklad jedné ze saharských pravěkých maleb, který ukazuje na možné spojitosti mytologií s „uměním“ kmenových společností, přinesla etnoložka **Germaine Dieterlenová**, bývalá spolupracovnice profesora **Marcela Griaula** (1898-1956), mj. specialisty na umění Dogonů v Mali. S pomocí fulbského učence **Amadu Hampate-Ba**, jenž býval malijským diplomatem, zaznamenávali tradice tohoto etnika, přičemž dostali nápad podívat se na kopie vystavených tasilských maleb. „Byli velice překvapeni, když v některých scénách rozpoznali tradice Fulbů Bororo, u nichž Amadu Hampate-Ba strávil své dětství. Jeho pozornost obzvláště upoutala malba, kterou jsme nazvali ‚ležící skot‘ nebo ‚schematický skot‘, poněvadž jsme předpokládali, že zvířata leží; mají totiž nohy zredukované na pahýly. Náš Fulb na to šel ovšem jinak: podle něho se jednalo prostě o zvířata ve vodě, a totéž platilo také pro postavy účastníci se scény, které připomínají beznohé mrzáky“ (Lhote 1982:165-166; o téže interpretaci viz také chybný překlad in Eliade 1995:37). Dle fulbského vzdělance šlo totiž o výjev obřadu *lotori*, jehož se jako malý kluk také zúčastnil a který se provozoval u macinských fulbských pastevců, než přijali islám. Obřad spočíval v tom, že jednou ročně byla stáda přihnána k nejbližšímu mrtvému rameni řeky, aby tam v noci byla zvířata očištěna na památku toho, že hovězí dobytek pochází dle legend právě z vody. A zatímco živočichové byli očišťováni, na souši se odvíjely obřadní tance pod vedením nejstaršího vůdce – zvaného *silatigi*. Malijský velvyslanec upozornil i na další symbolické souvislosti včetně čtveřice barev odpovídajícím základním živlům a rodům Fulbů (Dial, Ba, So, Bari), společenském významu zobrazené ruky o šesti prstech, důležitosti počtu 28 krav pro obřad *lotori*, který odpovídá i fulbskému pasteveckému kalendáři atd. (detailně Lhote 1982:166-168). „Rozluštění pravěké malby ve světle fulbských iniciačních tradic je významná událost, která ve svých důsledcích přesahuje rámec pouhého etnografického bádání. Tato malba představuje epickou stránku *lotori* a zároveň odhaluje neobyčejně složitou víru, naprosto nepochopitelnou racionálnímu mozku Evropana. Nacházíme zde pohromadě mýty vztahující se k původu chovu dobytka a jeho praxi, odraz společenské a politické organizace Fulbů, symboliku čísel a barev a kosmogonický systém, kterým se řídí běžný i náboženský život pastvců. Toto vše mají Fulbové v živé paměti a Amadu Hampate-Ba byl nástrojem prozřetelnosti, aby se nám dostalo výkladu tohoto tajemství. Že obrazy, datované přibližně do doby 3500 př.n.l., mohly být pochopeny po více než pěti tisíci let, je překvapivé, a člověk se právem ptá, zda se tradice skutečně mohly přenášet po tak dlouhou dobu...“ (Lhote 1982:169).

se objevovaly v dokumentech mnoha cestovatelů a etnografů (**J. Barrow, L. Peringuey, M. Helen Tongue, O. Moszeik, J. P. Johnson, F. Christol, M. C. Burkitt, D. Bleek, C. van Riet Lowe, L. Frobenius**), mezi nimiž nechyběl ani Čech **Emil Holub** (1847-1902), jenž dokonce vysekané kusy skály odvezl do Vídně a Prahy (Willcox 1963:66-67).³⁶

„Zvláštní zásluhu má Holub, že přivezl a učinil odborníkům přístupny zajímavé rytiny jihoafrických Křováků. Jsou to obrazce vyryté do povrchu balvanů a vyplněné často barvou. Svědčí o vysokém uměleckém nadání tohoto primitivního národa, dnes vlastně již vymřelého. Jeví podivuhodnou příbuznost a podobnost s kresbami primitivních lidí na stěnách jeskyň ve Španělsku a v jižní Francii. Frobenius odhaduje jejich stáří alespoň na 8000 let př.n.l., ale jiní badatelé je považují za mnohem mladší,“ píše se v Holubově starší monografii (Baum 1955:111). O stáří [paleolitických] obrazů se ovšem vedou debaty.³⁷ Na rytinách, jež Holub získal, bývají zobrazena různá zvířata, někdy i lidé. „Holub se zabýval sbíráním těchto rytin velmi horlivě, ačkoliv odlamování jich s dioritových a diabasových balvanů nebylo hračkou a ostré střepiny, jež při tom odskakovaly, poraňovaly ruce i obličej. Na druhou cestu vzal s sebou pevné sánky, aby si ulehčil dopravu, ale v té době narážel již na odpor obyvatel, neboť lidé, kteří až dosud neměli zájmu o tyto rytiny, dívali se s nelibostí na vyvážení jich ze země, a činnost Holubova byly kritisována místním tiskem“ (Baum 1955:111-112). Roku 1884 byl export zakázán. Některé z rytin jsou uloženy v pražském Náprstkově muzeu. Sám Holub plánoval sepsání bohatě ilustrované monografie o sanském umění, ale smrt mu to nedovolila. Jeho podkladů se chopil **J. V. Želízko**, jehož práce s 28 tabulemi vyšla roku 1925 v Lipsku.³⁸

Důležitou osobností v dějinách zájmu o jihoafrické nástěnné umění však byl zejména **George William Stow** (1822-1882), geolog a etnolog, jehož posmrtně vydaný a systematický soubor překreseb *Rock Paintings in South Africa* (1930) měl celosvětový ohlas. „S tím, jak se malby rychle ničí, mne napadlo zaznamenávat jejich kopie. To mě vedlo k myšlence, abych jich sestavil dost na to, aby mohly být sestaveny dějiny křováckých zvyků a obyčejů, a jak sami sebe zobrazovali,“ napsal v jednom z dopisů datovaných rokem 1870 (Lewis-Williams 1974:229). Stow chtěl využít obrazů jakožto etnografického zdroje, což jej ale vedlo k mnoha chybným vývodům, pomnutí uměleckých stránek či

³⁶ Vyobrazení, jak byly skály ohřívány a polity vodou, aby pukaly, byla otištěna v Holubově dvousvazkové knize *Von der Kapstadt ins Land der Maschukulumbe*, Wien – Hölder 1890.

³⁷ „Zdá se velmi pravděpodobné, že nejstarší získané karbonové údaje lze datovat 11250 ± 400 lety před naší současností,“ uváděl před půl stoletím na slovo vzatý odborník **A. R. Willcox** (Willcox 1963:51). V poměrně recentní práci věnované přímo starému africkému umění se hovoří o nejstarších malbách v jižní Namibii, které pocházejí z doby až 26500 ± 450 let zpět do minulosti. „V nejrozsáhleji vymalované jeskyni v Brandbergu lze fragment maleb datovat... do doby 810 ± 50 let před naší současností“ (Garlake 2002:31). Rozptýl i různorodost skalního umění jsou v oblasti Jižní Afriky (a na náhorních plošinách) široké. Skalní umění bylo Sany pěstováno až donedávna – například v Drakensbergu nejsou zobrazovány pouze boje o stáda zvěře, ale i obrazy uniformovaných vojáků, kteří mohli být nejdříve spatřeni v 19. století (ibidem 32).

³⁸ Přesný bibliografický údaj je následující: ŽELÍZKO (ZELIZKO), J. V. (1925): *Felsgravierungen der Südafrikanischen Buschmänner*, Leipzig – Brockhaus.

účelově sestaveným celkům z různých lokalit, výběrovým ztvárněním fauny a podobně.³⁹ Přesto je kladem této knihy, že opětovně upozornila Evropu na kolosální téma jihoafrického *rock-art*. Stejně jako v evropském paleolitu, i zde se odborníci raného 20. století drželi ve zdůvodňování motivací vzniku dvou stěžejních teorií: *umění pro umění* a *sympatetické/lovecké magie* [detailně 4.3.1.]. Kupříkladu **Hugo Obermaier** a **Herbert Kühn** argumentovali v knize o křováckých malbách z roku 1930 pěticí „magických znaků“: zahrnují nákresy šípů, na obrazcích se střelí z luků, jsou zobrazovány situační celky, maskovaní tanečníci⁴⁰ a „samotné výjevy magie“ – ať už to znamená cokoliv.

Čeho si však dvojice nepovšimla, je zásadní rozdíl mezi evropským a jihoafrickým uměním v četnosti zobrazovaných lidí a zvířete. „*V Evropě je umění většinou zoomorfní, 96 procent jsou zvířata (dle Leroi-Gourhana 1968). V jižní Africe je situace zcela odlišná. Percentuální zastoupení živočichů ve čtyřech jihoafrických areálech je následující: Giant's Castle 37 %, Barkly East 45 %, Ndedema Gorge 36,9 % a Western Province 22,7 %. Tento znatelný rozdíl už sám o sobě zavrhuje neopatrné přejímání teorií z Evropy do jižní Afriky. Obermaierova teorie byla, každopádně, prvně importována Reinachem z Austrálie, a on jednoduše vykreslil etnografické paralely až k paleolitické motivaci Sanů,*“ kritizuje vágní analogie antropolog **David Lewis-Williams**, k jehož neošamanistickým hypotézám se vrátíme v části 4.4.1. (Lewis-Williams 1974:236). Ani lovecké scény nejsou v Africe tak časté, jak se dříve z výběrových souborů soudilo. Daleko častěji jsou zachyceny sedící, jdoucí či běžící postavičky, plné života. „*Téměř všechny postavy jsou bez vad nebo zachycení individuality, nadčasové, vždy v rozpuku života. Nikdy jsem neviděl malby nemoci nebo zohavení; smrt nebo pohřeb nejsou ilustrovány – ani porod dítěte, a jen několik jich ukazuje kojení nebo péči o děti. Pózy, vybavení a zbraně jsou viditelně takové, aby určovaly nejcharakterističtější sociální role: lovece, otce, matku, dárce nebo ochránce. Družiníci jsou malováni ve velkých počtech,*“ píše historik umění (Garlake 2002:36-37).

Afričtí lovci a sběrači, jejichž materiální kultura nebyla příliš vyvinutá, vždy překvapovali odborníky technicky skvěle vytvořenými díly včetně dominujících antilop *kudu* či *oryx*, žiraf i lidských postav. „[Současní] *umělci a zruční kreslíři, kteří mne doprovázeli k mnoha vymalovaných úkrytům, projevovali nadšení nad dovedností skalních umělců v umu dosáhnout tak krásných čar a takové jemnosti stínování na hrubých kamenných površích,*“⁴¹ napsal v souhrnné práci jeden z největších znalců křováckých

³⁹ Ač nelze výpovědi maleb přeceňovat, jistým vodítkem jsou. „*Malby, pakliže budou užívány obezřetně, jsou cenným zdrojem informací ohledně prehistorického ošacení, výbavy, zbraní, loveckých nebo sběračských technik, stravy a její přípravy, rozdílných tanců mužů a žen, rodin, velikostí skupin a dalších věcí. Nejsou ale vždy v přesném souladu s etnografickými a archeologickými důkazy*“ (Garlake 2002:36).

⁴⁰ Ač je Obermaierův a Kühnův závěr překonán a zpochybněn, zůstává pravdou, že „maskované“ postavy – jaké známe z evropských jeskyní Les Trois Frères nebo kouzelníka z Le Gabillou – jsou v Africe čtenější.

⁴¹ Jako barev se užívalo hlinek a železitých rud, ale i zvířecí krve a tuku. Barevné tóny se lišily od temné fialové až po všechny odstíny červené a hnědé, dále i žlutavého okru. Čern se získávala z manganitých rud nebo uhlí, běloba z křemenů, jílu a vápence. Objekty byly vytvářeny jednou hlavní linkou; šlo spíše o kresbu než malování. Skutečná barva zobrazované věci se nerespektovala – zvíř mohla být vymalována jakoukoliv barvou, stejně tak byly opomíjeny pruhy na zebřácích nebo skvrny na žirafě (dle Garlake 2002:33).

maleb a „praotec“ seriózních jihoafrických výzkumů **Alexander Robert Willcox** (1911-1992), jenž přišel do JAR z Anglie v roce 1934 (Willcox 1963:82). Po roce 1946 začal skalní umění v Natal Drakensbergu fotografovat a brzy též rozpoznal důležitost a potenciál, jaký má pro archeologii barevná fotografie. Jeho práce *Rock Paintings of the Drakensberg* (1956) z toho významně těžila; a ovlivnila řadu výzkumníků. Sám Willcox byl unešen estetikou sanského výrazu, takže se domníval, že značná část výtvorů se nesla ve znamení *l'art pour l'art* anebo libě zachycovala historické scény nebo mytické příběhy. „Primitivním“ umělcům rozhodně nechyběla tvořivost.⁴² Ale ani sebedůvěra. Typické je překrývání stylů, přemalby děl z rukou předchůdců – často byly některé jeskyně vyzdobeny ve svébytném stylu, další pak úplně jinak (Garlake 2002:35).

„I tehdy, když křovácký umělec ‚vystříhl‘ tak mistrovský kus, jako je zde vyobrazený šakal, neopakoval jej ve stejném ani jiném úkrytu. Tvorba, nikoli pouhá výzdoba, byla hlavním cílem v každém uměleckém díle. Pochopitelně se umění – i ve stejné oblasti a periodě – lišilo v kvalitě, zahrnovalo výtvary začátečníků i mistrů, ale vypadá to, že práce nedosahující jisté úrovně se nesměla na stěně objevit (sic!). Toto pravidlo bylo někdy překračováno u dětí, jejichž práce se sem tam objevují nížko na jeskynních stěnách a imitují, tak jak jen dítě mohlo zvládnout, malby dospělých nad nimi“ (Willcox 1963:82). Za zmínku stojí i skutečnost, že umělecké výtvary se narozdíl od paleolitické Evropy neobjevují pouze v jeskyních, ale i v malých skrýších a na otevřeném prostranství náhorních plošin, kde by se neukryl ani jediný lovec.

I proto nelze možnost vzniku části jihoafrického umění z čistě estetických pohnutek zcela odmítat. *„Důvody, proč zůstává tato domněnka obhajitelná, jsou nejspíše dva. Za prvé je to vysoký estetický standard u tak mnoha [jihoafrických] děl. Spousta primitivního umění je pro běžného západního příjemce nesrozumitelná až groteskní: pokřivené proporce, vyvalené oči a děsivý aspekt jsou pro něj odpudivé. Ne tak u umění Sanů. Jemné stínování, živé portrétní zachycení pohybu a čirá vitalita děl těší i moderního diváka, protože je to okouzující umění. Za druhé je toto umění velmi lehce přístupné; temným a do jisté míry strašidelným zákoutím se Sanové vyhýbali. Některé malby jsou, pravda, na místech, kde je nebylo příliš pohodlné vytvořit – jako na stropěch jeskyní nebo úzkých římsách – ale nic nelze přirovnat k šokující nepřístupnosti takového množství paleolitického umění v Evropě“* (Lewis-Williams 1974:241). I tak zůstávají mnohé metody výzkumů v Africe inspirativní pro evropské archeology a *vice versa*, jak uvidíme v následujících pasážích této dizertace [kapitoly 4.4.1. a 4.4.2.].

4.2.2.2.) **AMERIKA** – V Americe je skalní umění nejvýrazněji zastoupeno v některých státech USA (Aljaška, Arizona, Arkansas, Colorado, Kalifornie, Kansas, Minnesota,

⁴² Jistá pravidla v tvorbě lze ovšem vysledovat. Zásadním cílem sanského umění bylo vytvořit obrazy, jež by byly ihned „čitelné“ a identifikovatelné. Konvence byly tudíž následující: zvířecí tělo, hlava a nohy byly nahlíženy z boku; rozštěpená kopyta, uši a některé rohy zase zepředu. Kančí tesáky seshora, krokodýlí trup zezdola. Lidské tělo bylo zpodobněno ze strany včetně výrazného prohnutí páteře, hýždí nebo rukou; hlava byla vždy z profilu, zatímco ramena se zobrazovala zepředu, aby byly paže odděleny (více Garlake 2002:35).

Nevada, Nové Mexiko, ⁴³ Severní Dakota, Utah, Washington, Západní Virginie) i v provinciích Kanady (Alberta, Britská Kolumbie, Nové Skotsko, Ontario). „*Badatelé pracující v Severní Americe vlastně nikdy nepochybovali, že mnohá (určitě ne všechna) díla skalního umění zdejších lovců a sběračů nějakým způsobem souvisela se šamanismem... Nemusíme ani rozebírat rozšířený názor, že severoamerické skalní umění souviselo s astronomií a vznikalo v místech, kde lidé pozorovali jevy spojené se střídáním ročních období. Je pravda, že kosmologie domorodých Američanů měla hodně společného s astronomií a skalní umění zřejmě zobrazovalo nebeské jevy*“ (Lewis-Williams 2007:198-199). Této problematice se v Nevadě či Kalifornii věnuje antropolog **David S. Whitley**, jenž je spolu s citovaným Jihoafričanem předním zastáncem neošamanistických hypotéz ve výkladu skalního umění. Whitley dokonce pojmenoval šest kategorií „*šamanistického symbolického repertoáru*“, jež se z prožitých halucinací promítají do motivů: 1) smrti a zabíjení, 2) agrese a boje, 3) ponoření pod hladinu a utonutí, 4) letu, 5) sexuálního vzrušení a styku, 6) tělesné přeměny (Lewis-Williams 2007:210-214).

Další významné skalní výtvořiny lze najít v severním Mexiku (Sierra de San Francisco) ⁴⁴ a na západě i jihu Jižní Ameriky: Argentina, Patagonie, Chile, Kolumbie, ale také Peru (Malina a kol. 2009:4330-4331). Ve studii o Latinské Americe, jíž v červnu 2006 zahájila organizace *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) sérii textů věnovaných skalnímu umění různých areálů, je oblast rozdělena na pět oblastí s vlivy či obsahovými podobnostmi: Zóna 1 (Mexiko, Střední Amerika), Zóna 2 (Karibik, včetně Venezuely a Kolumbie), Zóna 3 (Brazílie), Zóna 4 (Andy, Peru, Bolívie, Paraguay), Zóna 5 (Chile, Argentina, Uruguay). Skalní umění zahrnuje jak malbu, tak i rytiny (petroglyfy), přičemž například na Malých Antilách se setkáváme pouze s rytím, kdežto na Kubě jde výhradně o malování. Nicméně většinou se obě techniky doplňují. Zvláštní a unikátní formou jsou tzv. *geoglyfy*, obrovské zvířecí postavy nakreslené na zemi, jež známe z Chile, Peru, ⁴⁵ severozápadní Argentiny nebo Venezuely (Clottes 2006:167). Náměty jsou přepestré, stáří rovněž. „*Jediným místem, kde skalní umění spadá do paleolitu, je La Serra da Capivara (Piauí, Brazílie) s velmi starobylými památkami jdoucími až ke stáří 30 tisíc let, což vznáší otázky po prvním osídlení v oblasti Jižní Ameriky a také po vývoji jejího umění. Jinde je umění většinou významně mladší 10 tisíc let,*“ píše v souhrnu uznávaný expert

⁴³ Například známý resort *Petroglyph National Monument* poblíž města Albuquerque vytyčuje oblast s asi 25 tisíci obrazci, jež vytvořili příslušníci nativních pueblanských kultur.

⁴⁴ Motivy zahrnují lidské postavy, zbraně, ale i různé zvířecí druhy: králíka, pumu, rysa, jelena, divokou kozu, pelikána, ale i velrybu nebo chobotnici. Malby pocházejí z období 1100 let př.n.l. až do roku 1300 n.l. Vyznačují se originalitou ztvárnění i barevnou pestrostí; od roku 1993 patří do světového dědictví UNESCO. V Mexiku bylo roku 2005 dle citované studie ICOMOS evidováno 2839 lokalit se skalním uměním.

⁴⁵ Obrazce v peruánské poušti Nazca, které jsou viditelné pouze z velké výšky, fascinovaly mnohé ufology včetně **Ericha von Dänikena** (*1935). Archeologové ovšem za autory označují nikoliv mimozemšťany, ale lid kultury Nazca, který obýval oblast v době 400 př.n.l. až 600 n.l. (Katz 1989:133-137 aj.). Otázka původu těchto geoglyfů zůstává neobjasněna: objevily se hypotézy ohledně „vzkazů“ určených pro bohy na nebesích, ale také i ty, jež zmiňovaly postavy pavouků, ještěrek či lam jako zvláštní „chodníčky“ pro rituální procesí atd. Shrnutí různorodých teorií nabízí archeoastronom **Anthony F. Aveni** v práci *Between the Lines: The Mystery of the Giant Ground Drawings of Ancient Nazca*, University of Texas Press – Austin 2000.

Jean Clottes (Clottes 2006:169). Celkový součet známých lokalit v Latinské Americe a Karibiku činí 15 tisíc míst (ibidem).

4.2.2.3.) **ASIE A OCEÁNIE** – Z asijských areálů vyniká Sibiř, Mongolsko a země střední Asie. „*Nebrání nic tomu, pokládat alespoň některé z lineárních kreseb, které se našly na stěnách velké jeskyně [Cengri aguj] v západním Mongolsku, za pozdně paleolitické. Představují horskou zvířenu, která tu zčásti žije dodnes. Stáří těchto kreseb by mohlo být sporné – neboť rytiny zvířat se vyskytují na Sibiři i později – avšak stylově jsou daleko bližší západoevropským paleolitickým kresbám a rytinám než mladším sibiřským i mongolským vyobrazením věku kovového. Nesporně paleolitická je přinejmenším kresba pštrosa, který tu žil jen v diluviu a později vyhynul. (Také skalní kresby a rytiny na břehu Leny u Bajkalského jezera potvrzují, že v těchto končinách Asie kvetlo paleolitické umění),“ napsal orientalista a archeolog **Lumír Jisl** (1921-1969) v knize *Umění starého mongolska* (Jisl 1961:9). Její součástí jsou i překresby zvířat dle mongolisty **Pavla Pouchy**. Kresby v jeskyni zachycují zvířata většinou ve statickém postoji a z profilu. „*Nejlepší je figura kozorooha s tělem v profilu a s hlavou natočenou do en face, výborně vystihující napjatou pozornost a větření zvířete střežícího bezpečnost stáda,*“ tvrdí autor, jenž malby spojuje s loveckou magií (ibidem).*

Skalní umění však nacházíme i v Pákistánu, Barmě, ale též v Jordánsku (Wádí Faynan, Wádí Rum) nebo ve střední Indii, kde naleziště Bhimbetka⁴⁶ s skalními úkryty ve státech Madhjadpradéš patří díky stáří maleb k nejstarším svého druhu (Malina a kol. 2009: 4331). Někteří autoři datují vymalované skrýše až do doby 30 tisíc let př.n.l. První výzkumy „buddhistického umění“ zde proběhly v roce 1888, ale až roku 1958 rozpoznal archeolog **Višnu Š. Wakankar** (1919-1988) důležitost a stáří zdejších maleb, jež spadají do sedmi časových etap. Vyzdobených jeskyní a přírodních převisů je asi 700, na jejichž stěnách jsou zachyceny postavy lidí včetně lovu, porodů dětí,⁴⁷ tanců, popíjení, pohřbů a dalších obřadů. Zachyceni jsou i jezdci na koních a slonech. Zvířata – jako bizoni, tygři, lvi, nosorožci, kanci či krokodýlové – jsou většinou namalována červeně nebo bíle, občas je užito i zelené a žluté barvy. Malby se často překrývají, někde i ve čtyřech pěti autorských vrstvách. „*I v přehledových knihách o jihoasijském umění a archeologii jsou indické skalní malby – byť početnější a různorodější než známé evropské umění v jeskyních Lascaux či Altamira – jen zřídka zmíněny. Je jasně zapotřebí toto rozsáhlé a pozoruhodné dědictví více proslavit,*“ píše se v recenzi na Wakankarovu knihu, již vydal Yale University Press (Srinivasan 1980:335-336).

Zajímavé skalní umění najdeme ovšem ještě jižněji: třeba v oblasti Filipín i v Oceánii – na Nové Guineji, Havaji či Velikonočním ostrově. „*Petroglyfy na Havaji byly rozšířeny a vytvořily jednu z hlavních uměleckých tradic. Smysl těchto prehistorických uměleckých forem není plně pochopen, ale zdá se, že označovaly svatá místa, kde byly*

⁴⁶ V odborné literatuře se lokalita Bhimbetka objevuje též pod názvy Bhimabetaka nebo Bhimabetaka.

⁴⁷ Unikátní i ve světovém kontextu jsou vyobrazení žen, jimž z prsů prýští, zřejmě, děš' mateřského mléka.

pochovány pupeční šňůry a konaly se další slavnosti“ (Kaeppler 2008:157). Podobně i na Rapa Nui se v kameni vyryté obrazce vztahovaly k *ahu* čili posvátným lokalitám; k četným obrazcům patřily figury ryb a ptáků i ptačích mužů, jako je tomu v Orongo. Na Novém Zélandu patří k význačným nalezištím North Otago a South Canterbury. „*Malby na skále, jež najdeme především na jihu Jižního ostrova, jsou spjaté s nejrannější migrací na Nový Zéland. Zobrazení lidí, ptáků a jiných zvířat jsou vykreslena v černi (výjimečně i rudě) a zahrnují prototypy spirál a křivkovité tvary, typické pro pozdější maorské umění“* (Kaeppler 2008:65). Z antropologického pohledu je ovšem – i vzhledem ke stadiu terénních výzkumů a propracovanosti hypotéz – daleko zajímavější umění australské.

4.2.2.4.) **AUSTRÁLIE** – Zcela samostatnou kapitolou, která by si zasloužila více prostoru, jsou nástěnné obrazy v Austrálii, jež jsou rozmístěny po celém kontinentě. Dle expertních odhadů tam existují tisíce nalezišť, jež byla vyzdobena prehistorickými a nativními výtvy. Nejproslulejší z nich najdeme na severu v Arnhemské zemi; tamní *rentgenový styl*⁴⁸ zachycuje průřez živočišnými i lidskými těly – včetně páteře, plic, srdcí, střeva a dalších vnitřních orgánů. Význačným expertem na australské umění je **Howard Morphy**, jenž vydal zásadní monografii *Aboriginal Art* (1998, 2007).

„Datování australského umění je obtížné, protože hlínky, použité k malování, neobsahují téměř žádný uhlík, podle jehož radioaktivního rozpadu lze nálezy datovat. Navíc byly malby obnovovány, takže přemalby mohou být mladé, zatímco původní díla mohou být stará stovky i tisíce let... Nejstarší doklady pocházejí dokonce z paleolitických lokalit, snad i z doby před více než 50 000 lety (jde o nálezy okru, používaného možná k malování); dále bylo zjištěno stáří vzorku pigmentu smíšeného s lidskou krví (10 700 let) a stáří rudé barvy na skalním převisu v Sandy Creek (24 600 let). Stáří skalních obrazů z jihu Austrálie bylo stanoveno na více než 40 000 let, což by naznačovalo, že jde možná o nejstarší skalní umění na světě; ale tyto doklady jsou stále předmětem vědecké diskuse“ (Malina 2009:4331). I zde u protinožců, hledali antropologové inspiraci pro výklad evropských „uměleckých hádanek“; ale platit to může také obráceně.

4.3. Teorie, hypotézy, přístupy

Právě výtvarné projevy pravěkých společností, k jejichž interpretaci nemáme kromě archeologických a jiných hmotných důkazů mnoho jiných vodítek,⁴⁹ jsou pro antropologii

⁴⁸ *Rentgenový styl, X-ray style* = způsob zobazování živočichů včetně jejich kostí a orgánů, je typický pro lovecko-sběračské společnosti. Setkáme se s ním i v evropském mezolitu, ale častěji na Sibiři, v Arktiku, na západě Nové Guineje, v Novém Irsku či Malajsii. Nejtypičtější je ovšem pro australské malby, zvláště v Arnhemské zemi. Tam se výtvy velmi liší ve velikosti, největší mají až 2,5 metru.

⁴⁹ Zajímavý případ, jak nesnadné je vyvozovat z materiálních dokladů myšlenkový svět jakéhokoliv společenství uvádí etnolog **Gerardo Reichel-Dolmatoff** (1912-1994), známý svými terénními výzkumy v Amazonii, skutečně holistickým přístupem, zájmem o šamanismus i požívání drogy *ayahuasca*. V roce 1966 velmi detailně popsal pohřeb dívky z indiánského kmene Kogi (jazyková skupina Čibča), který obývá kolumbijskou Sierru Nevadu de Santa Maria. Šaman (*máma*) vybere místo hrobu, pak vykoná řadu rituálních

[kmenového] umění neskonale inspirativní. V následujícím oddíle se proto zaměříme na rozličné přístupy, paradigmaty, hypotézy a metody, jež pracovaly s fenoménem *parietálního umění*, a snažily se osvětlit jeho dějiny, významy, obsahy a výpovědi. Řada z nich se dokonce poučila v postupech a poznacích etnologie (kulturní antropologie), nicméně tyto analogie, jež jsou ze své povahy nevědecké, nelze v žádném případě přeceňovat, jak uvidíme na mnohých příkladech (též Clottes, Půtová & Soukup 2011).⁵⁰

Ostatně: obě disciplíny se tomuto „vytrhávání z kontextu“ a přenášení nejspíše nepřenositelných konceptů – *tabu, iniciace, totemismus, šamanismus* aj. – pochopitelně brání (detailně Sázelová 2007:104-105, Svoboda 2000). Od prvních objevů paleolitického umění, kdy prvé artefakty byly nalezeny roku 1835 a nástěnné malby v Altamiře objeveny v roce 1879, se názory na něj bouřlivě a rozličně vyvíjely. Zprvu nebyla tato díla – neslučitelná s vybájeným obrazem „primitivního pračlověka“ – ani uznávána, práce byly považovány za padělky a teprve v dalších dekádách a po přibývajících objevech se vědecká komunita shodla na jejich pravosti i značném stáří. „*Prvé interpretace vycházely z dobové atmosféry přelomu 19. a 20. století. Na jedné straně se tu promítly koncepce l'art-pour-l'artismu (umění pro umění),*⁵¹ *na druhé straně příliv pestrých analogií, které tehdy*

gest a prohlásí: „Zde je obec smrti, zde je obřadný dům smrti, zde je děloha. Já otevřu dům.“ Poté ukáže mužům, kde mají vyhloubit jámu. Mrtvá je zabalená do bílého plátna, její otec sešívá rubáš. Její matka a babička po celou dobu zpívají tichou, téměř bezeslovnou píseň. Na dno hrobu jsou vhozeny malé zelené kameny, mušle a ulita břichonožce. Poté šaman předstírá, že tělo je příliš těžké a snaží se je bezvýsledně zvednout. Podaří se mu to až na devátý pokus. Tělo je uloženo hlavou k východu a dům „se zavírá“, tj. hrob se zasype. Následují další rituální pohyby kolem hrobu a nakonec všichni odcházejí. Obřad trval dvě hodiny. Jak poznamenává Reichel-Dolmatoff: „*Budoucí archeolog najde při prohlídce hrobu pouze kostru s hlavou otočenou k východu a několik kamenů a mušlí. Rituály a zejména náboženské koncepce, které jsou v nich odraženy, nejsou z pozůstatků rekonstruovatelné*“ (cit. dle Eliade 1995:24-25). Ostatně nejsou ani pochopitelné pro současného pozorovatele, který nezná náboženství kmene Kogi, dle něž je celý svět dělohou Vesmírné Matky, devět nadzvednutí symbolizuje měsíce těhotenství, poloha mrtvé pak embryonální stočení, obětiny představují oplodňující „semeno“, skořápka symbolizuje truchlícího manžela a bude-li v hrobě chybět, způsobí smrt dalšího člena rodiny atd. (ibidem).

⁵⁰ Například i sošky evropských *venuší* byly vykládány jako vyobrazení žen s typickou křováčkou *steatopygií*. Příkladem, nakolik však musíme být při aplikování podobných mezikulturních analogií opatrní a jak omezenou platnost mají archeologické hypotézy, ukazuje zkušenost **Jana Jelínka** (1924-2004), jenž vedl v roce 1969 čs. expedici ústavu Anthropos za členy austrálského kmene Rembarranga-Djangborn. „*Zajímavou příhodu popisuje Jelínek z oblasti Cadell River, z místa, kde Mandarg vytvořil velkou velkou kresbu hada Burlunga. Současně s ním pracoval na těžce stěně jeho malý syn, který se pokoušel otce napodobit. Jeho malá, méně dokonalá kresba nakonec skončila bezohledně překryta otcovým dílem. Uvědomme si však, že v evropském jeskynním umění by dvě překrývající se kresby odlišné kvality byly nepochybně vysvětleny dlouhodobým vývojem stylu od primitivnějších maleb k dokonalejším. Na takových situacích totiž archeologové obvykle stavějí své chronologické systémy...*“ (Svoboda 1986:44).

⁵¹ K tomuto pojetí se před časem vrátil i **John Halverson** z University of California, jenž prehistorikům navrhuje oživit interpretaci „*umění pro umění*“. Neměli bychom prý očekávat, argumentuje kognitivní antropolog v časopise *Current Anthropology*, že se lidské vědomí objevilo tak dalece rozvinuté, tudíž první výtvořky v pravěku by měly být prostší, neboť mysl té doby byla po poznávací stránce jednoduchá (Halverson 1988:63-89). „*Malby v Altamiře vypadají [sice] simplicistně: zobrazení koní, bizona a jiných zvířat se jeví jako osamělí jedinci anebo někdy jako skupiny, ale jen zřídka v nějakém naturalistickém uspořádání. Obrazy jsou přesné, ale nemají kontext. Podle Halversona to napovídá, že umělci doby ledové prostě malovali nebo vyřezávali zlomky svého prostředí bez jakéhokoliv významu*“ (Leakey 1996:110). S tím mnozí kolegové nesouhlasí, včetně **Richarda Leakeyho**, jenž oponuje, že v tomto umění „*jde o víc než o první váhavá hnutí moderní myslí*“ (ibidem). Jako nejjasnější příklady uvádí „*Jednorozce*“ z Lascaux nebo „*Šamana*“ z Les Trois Frères. „*Není to jednoduchý obraz, nezprostředkovaný kognitivním odrazem, jak by nás chtěl přesvědčit Halverson... Nejvýznamnější ale je, že obrazy jsou komplexnější, než tvrdí Halverson. Jak jsem*

do západní Evropy importoval etnologický průzkum ze zámořských kolonií. Takže první teorie obvykle pracovaly buď s prostou teorií lidské tvořivosti, nebo s více méně náhodně vybranými etnologickými modely: lovecká magie, tabu, iniciační a jiné rituály...“ (Malina a kol. 2009:4321-4322). V minulém století byly tyto postupy podrobeny kritice a malby vykládány z pozic strukturalismu, binárních protikladů ženství a mužství (Leroi-Gourhan), freudismu, kalendářních „zápisů“ (Marshack), zobrazení časově závislé fauny dle ročních období, neošamanismu v „jeskynních labyrintech mysli“ (Lewis-Williams), vliv pozměněných stavů vědomí (ASC) na skalní umění a podobně.⁵² „Současný výzkum zdůrazňuje kontextuální přístup k umění a symbolismu jako integrální části sociálních a psychologických systémů minulosti. Zvláště se zdůrazňuje role symbolů při lidské komunikaci, tedy při výměně a uchování informací. Tento funkcionalistický přístup nakonec některé badatele o paleolitu přivedl k odmítání termínu ‚umění‘ jako takového (Margaret W. Conkey a další)“ (ibidem). O jednotlivých přístupech k problematice parietálního umění pohovoříme nyní podrobněji.

4.3.1.) **HYPOTÉZA LOVECKÉ MAGIE** – Pomineme-li dobovou oblibu tzv. *lartpourelartismu*, který koncem 19. věku zdůrazňoval tvůrčí radost, všelidský smysl pro krásno a na pravěké umění pohlížel jako na jev sám o sobě bez sociálních souvislostí, tak jedním z nejstarších výkladů skalních maleb byla tzv. hypotéza lovecké magie. Jejím význačným představitelem byl především **Salomon Reinach** (1858-1932), ředitele Musée des Antiquités Nationales, jenž v úvodu své knihy *An Illustrated Manual of the History of Art Throughout the Ages* (1917) napsal: „Umělec z doby sobí [magdalenien] miloval život a pohyb, rád zobrazoval svá zvířata v životních i pitoreskních podobách, zachycení a reprodukci jejich pohybů zvládl s obdivuhodnou přesností ... v řezbách, rytinách i malbách primitivního člověka je možno vysledovat magické elementy... Studium zrození náboženství je [proto] úzce spojeno s původem umění. Svým společným počátkem bylo umění s náboženstvím po dlouhé věky vzájemně spjato“ (cit. dle Sázelová 2007:107-108; Reinach 1917:5-8). Lovecká magie je pak založena na povinnosti lovců zaplatit za duše zvířat, která potřebují sníst. Namalováním jejich obrazu či vymodelováním figurky byli na jednu stranu uklidněni zvířecí duchové, neboť člověk aktem stvrzoval, že si nevezme více, než je zapotřebí, na stranu druhou vyobrazení vábila samotná zvířata, jež měla být ulovena (ibidem).

naznačil, malby a řezby nejsou naturalistické scény ze světa doby ledové. Není tam nic, co by bylo věrnou malbou krajinky“ (Leakey 1996:111).

⁵² Svěrázné vysvětlení původu malovaných jeskyní nabídl roku 1912 **Hugo Obermaier** v práci *Der Mensch aller Zeiten*. Dle něj již v aurignacienu a magdalénienu existovali jedinci-profesionálové, kteří se zabývali uměním a výzdobou jeskyní profesně. Na své kočovné pouti táhli pryč od sídliště k sídlišti a za úplaty zdobili jeskyně. S podobnou koncepcí specializovaných hudebníků pracoval i etnomuzikolog **Bohumil Geist**: „Stejným právem můžeme usuzovat na podobný stav v hudbě, kde podobnou situaci podtrhuje ještě magicko-náboženská funkce hudby při různých ceremoniálech, slavnostech a kultovních aktech. Svědčí o tom také mimo jiné vyobrazení kouzelníka v bizoní masce, hrajícího na dechový nástroj v jeskyni Trois Frères. Zajisté není neoprávněná domněnka, že kouzelníci se postupně stávali jedinými interprety mystických kultovních ceremoniálů, výhradními aktéry ve složitých obřadech, a že ke svému vystoupení využívali všeho, čím mohli přispět k úspěchu svých kouzel, aby své tlupě vymohli dobro a uchránili ji od neúspěchů a pohrom...“ (Geist 1966:65). Podrobněji o možných souvislostech rituálu, hudby a parietálního umění viz oddíl 4.3.6.

„Na přelomu století se antropologové učili, že malby australských domorodců byly součástí magických a totemických rituálů, které měly zlepšit úlovky nadcházejícího lovu. Historik náboženství Salomon Reinach v roce 1903 argumentoval, že totéž by mohlo platit o umění starší doby kamenné: v obou společnostech malby představovaly několik druhů ve vztahu k přírodnímu prostředí“ (Leakey 1996:111). Vzhledem k faktu, že ústředním tématem paleolitického umění je lovná zvěř, se vysvětlení v podobě zobrazení živočichů na podporu magického zajištění úlovku zdálo být logické. „Většina výzkumníků věří, že velká část spodobnění přírody sloužila magickým účelům. Vskutku, mnoho jeskynních maleb je v téměř nedostupných částech jeskyní, což nastiňuje, že nebyly vytvářeny čistě pro estetické účely; jeskynní umění zřejmě sloužilo jak lovecké, tak i fertilitní magii. Například, zvířata byla často malována se smrtelnými ranami, takže může jít o druh imitativní magie... Zvířata byla rovněž často malována březí“ (Stein & Rowe 1993:477). Dokonce i zvláštní schematické značky, jež bývají v některých jeskyních namalovány či vyřezány přes hotová těla zvířat, byly v souladu s „loveckým významem“ běžně vykládány jakožto pasti, zranění, rány, šípy či oštěpy. Paprskovité linky z ran na tělech měly prý představovat crčící krev (sic!), jakoby chtěl dávný umělec svou kořist kouzlem poranit – tento motiv se opakuje ve francouzských jeskyních, např. Niaux (Svoboda 1986:20).⁵³ Takovou interpretaci zastával taktéž zmiňovaný abbé **Henri E. P. Breuil**, jenž přes šedesát let zaznamenával, mapoval, sčítal a třídil parietální obrazy v Evropě; a právě on si v roce 1906 povšiml značek a vrypů na tělech zvířat z Altamiry. Umění by pak nabývalo v prostředí pravěkých komunit velmi závažné ekonomické funkce, neboť se stává v tomto výkladu „přímým prostředkem k získávání potravy“ (ibidem).

Zdánlivě jednoznačné vysvětlení má však vážné trhliny: vyobrazená zvířata neodpovídají tomu, co lidé skutečně lovili a jedli. „Tato zobrazení nejsou jednoduchou reflexí denní potravy. Malíři starší doby kamenné měli na mysli koně a bizony, zatímco v žaludcích měli soby a bělokura-ptarmigana“ (Leakey 1996:111). Disproporce mezi počty zobrazovaných zvířat (v malbě, řezbě i artefaktech) a nalezených ostatků v archeologických lokalitách je zřejmá. Například v tuzemské jeskyni Pekárna byla zjištěna následující četnost lovených zvířat: zajíc (36,8%), sob (28,2%), kůň (19%), ptáci (8,5%). A podobné složení bylo i v jeskyni Petersfels: zajíc (51%), sob (35%), kůň (5,8%). V Gudenusu jsou zastoupeni sob, kůň a zajíc, v Munzingenu převažoval sob. „Srovnejme nyní zvířata vybíraná pro umělecké ztvárnění. Ze střeoevropských nalezišť vyplyne toto celkové pořadí: kůň, mamut, sob, bizon a tur, nosorožec, medvěd a ojedinele kozorožec, antilopa, jelen, vlk a lev... Na sídlišti Gönnersdorf v NSR byl hojně ryt do břidlicových destiček motiv mamuta. Přitom v tamějším kosterném materiálu se toto zvíře vyskytuje jen výjimečně a podle některých představ sem byly jeho kly donášeny už jako fosilní,“ upozorňuje profesor **Jiří Svoboda** a vtipně dodává: „Zeptáte-li se Eskymáka, co loví, hrdě

⁵³ V této souvislosti není bez zajímavosti, že výjev z francouzské jeskyně Pech Merle, na němž je lidská postavička propíchaná oštěpy, bývá vysvětlována jako doklad existence černé magie (*vídu*) v paleolitu.

odpoví, že tuleně a lední medvědy. Ve skutečnosti však podstatnou část jeho obživy tvoří méně nebezpečná zvířata, ryby a vejce“ (Svoboda 1986:27).⁵⁴

Nabízí se zde i odkaz na známý citát **Claude Lévi-Strausse** z knihy *Totemismus* (dnes): „Následně jsme pochopili, že přírodní druhy si [lidé] nevybrali proto, že jsou ‚dobré k jídlu‘, ale protože jsou ‚dobré na myšlení‘“ (Lévi-Strauss 1998:98). Od věci tedy není ani otázka, zda již v paleolitu můžeme hledat rané kořeny totemismu,⁵⁵ nábožensko-sociálního systému zaměřeného na konkrétní zvíře (rostlinu, jev), s nímž je mytologicky spjat rod nebo skupina lidí. „Například zvířata, která zobrazují Indiáni severozápadní Ameriky, nejsou skutečnými zvířaty, ale jsou to nadpřirozené bytosti, mytologičtí zakladatelé lidských skupin; dokáží se libovolně přeměňovat do lidské podoby, ale zachovávají si některé zvířecí vlastnosti. Lidské skupiny, které od zvířat odvozují svůj původ, se také nazývají jejich jménem. Míšení lidských a zvířecích prvků se promítá i do umění“ (Svoboda 1986:28). Podle brněnského paleoetnologa by se v pravěkém materiálu měly takové vztahy odrazit tím, že by v prostoru loveckého teritoria jisté skupiny lidí měly být obrazy konkrétní zvířeny častější než jiné. Taková zákonitost však doložena není; naopak v celém gravettském umění dominuje mamut, v období magdalénském převažuje kůň a sob. „Tato jednota není zřejmě jen důsledkem velké pohyblivosti nomádských lovců, ale i projevem poměrně jednotných představ“ (ibidem). Konečně i objev komplexu Chauvet zasadil hypotéze lovecké magie další ránu. „Na Vánoce roku 1994 byla v Ardèche objevená pozoruhodná Grotte Chauvet, jejíž vysoké stěny společně s obrazy čtyřiceti sedmi nosorožců a třiceti šesti velkými kočkovitými šelem vedlo k radikální změně teorií o jeskynních malbách, o nichž se dříve předpokládalo, že jejich hlavními objekty jsou koně a buvoli. Chauvetova jeskyně potvrzuje, pokud je to ještě třeba potvrzovat, že paleolitické jeskynní umění nemělo žádnou přímou souvislost s lovem. Jeho význam je mnohem složitější, pravděpodobně náboženský nebo mytologický“ (Bahn 1996:61). O významu jeskyně Chauvet píše například **Jean Clottes** (Clottes, Půtová & Soukup 2011:90-95).

⁵⁴ Podobně lze argumentovat i v případě protosanského umění, což dokázal v článku z roku 1967 antropolog **T. M. Maggs**, jenž v okruhu pěti mil čtverečních kolem Cedarbergu analyzoval všechny malby. Pouze 22,6 procenta z nich zobrazovalo faunu a co více, zachycená zvířata se většinou nevztahují k sanskému jídelníčku, jak jej známe z vykopávek či výzkumů u současných Sanů v poušti Kalahari. „Vypadá to, že i když Sanové určitě jedli i antilopy, jejich hlavním zdrojem masa byly – a stále jsou – menší živočichové jako zajáci a želvy. Maggs vyvodil, že kdyby lovecká magie hrála nějakou roli ve vyvrtání jejich umění, týkalo by se to pouze malé části“ (Lewis-Williams 1974:237).

⁵⁵ *Totemismus* = systém představ, podle nichž je původ určité skupiny lidí odvozován od společného předka, *totemu*, jímž může být zvíře, rostlina, minerál, ale i jejich částí či přírodní jev. Výraz pochází z algonkinstiny (*aoutem, ototeman*); totemismus jako nábožensko-klasifikační systém prvně popsal katolický misionář **Thavenet** u severoamerických Odžibvejů. „Podle Thaveneta vyjadřoval totem příslušnost ke klanu, každý klan měl své specifické zvíře (zpravidla charakteristické pro danou oblast a zde běžně lovené), které však bylo sdíleno kolektivně a nesouviselo se zvířetem, představujícím ochranného ducha jedinice (namísto strážného ducha)... Totemismus prezentuje svět zvířat a rostlin analogicky k lidské společnosti. Vztahy, které člověk vytváří mezi totemickými předměty, tak odpovídají sociálním vztahům existujícím mezi lidskými kolektivy a plní proto dvě úlohy – 1) klasifikačního systému, který využívá přírodniny k identifikaci lidských bytostí a 2) přiřazuje skupinám, mezi nimiž jsou příbuzenské vztahy termíny, jimiž se označují přírodniny“ (Malina a kol. 2009:4231). V dějinách antropologie prošel termín řadou paradigmaticky založených výkladů a pojetí (**James G. Frazer, Sigmund Freud, Alfred R. Radcliffe-Brown, Claude Lévi-Strauss** aj.). Více viz též Durkheim 2002, Lévi-Strauss 1998, Petrussek, Vodáková a kol. 1996:1325).

4.3.2.) **STRUKTURALISTICKÝ PŘÍSTUP** – Svěží vítr přinesl do studia paleolitického nástěnného umění *strukturalismus*. Umělecká díla již nebyla nahlížena jako jednotliviny, ale v celku byla hledána společná struktura. Hlavním představitelem tohoto proudu bádání byl francouzský etnolog a antropolog **André Leroi-Gourhan** (1911-1986), jenž mj. přispěl k rozvoji archeologických metod a zajímal se též o estetickou stránku řemeslných výrobků. „*Má vlastní práce je založena na následujícím předpokladu. Jestliže paleolitický člověk nepracoval náhodně, ale zaváděl vědomě nebo nevědomě do uspořádání obrazů nějaký řád, pak by analýza polohy jednotlivých zvířecích maleb, provedená v dostatečném množství jeskyní (řekněme padesáti nebo více ze sta náhodných nalezišť), měla ukázat, jaké obecné schéma, pokud vůbec nějaké, měl umělec na mysli*“ (cit. dle Svoboda 1986:21). Leroi-Gourhan se domníval, že schéma našel. „*Vedl zdoluhavé výzkumy malovaných jeskyní, až vypožoroval opakované modely s určitými zvířaty, která „obývala“ určité části jeskyní. Jeleni se kupříkladu často objevovali ve vstupních prostorech, ale vzácní byli v hlavních prostorách. Kůň, bizon a vůl byli dominantními tvory hlavních komor. Masožravci se nejčastěji vyskytovali hluboko v systému jeskyní*“ (Leakey 1996:112).

Kresby zvířat se v některých jeskyních prostorově seskupují do dvojice protipólů: jeden je ovládán koněm, druhý bizonem (zubrem). Po analýze dodatečného zobrazení lidí a dalších schematických znaků, jež zvěř doprovázely, došel Leroi-Gourhan k „freudovskému“ závěru, že všechny znaky v paleolitickém umění označují buď mužský, nebo ženský element: „úzké“ je odvozené z tvaru falu a symbolizuje mužský princip, kdežto „široké“ souvisí s výchozím symbolem vulvy a je záležitostí femininní.⁵⁶ Leroi-Gourhanův objev má jednu vadu; zatímco jeho interpretace pracuje s pojetím štíhlejšího koně jako symbolu muže a masivnějšího bizona coby ženy, jeho francouzská kolegyně **Anette Laming-Emperairová** (1917-1977), pracující v 60. letech s totožným materiálem, se rozhodla přesně opačně. Oba vědci se často přeli o to, které obrazy představují ženskost a mužskost, což v důsledku vedlo k pádu celé hypotézy. „*Rozbor materiálu, o němž se tento výklad opírá, rozeznání dvou skupin zvířat v některých jeskyních a studium jejich rozložení ve vztahu ke znakům, zůstane trvalým přínosem práce Leroi-Gourhana. Přitom však výklad sám je do značné míry spekulativní a bývá dnes citován více méně jen z úcty k osobě autora. Předpokládá příliš komplexní způsob myšlení, sevřený přitom příliš zákonitými představami*“ (Svoboda 1986:22). Svěrázným způsobem rozpracoval pojetí jeskyní jako „ženského lůna“ ještě heidelbergský filozof a etnolog **Hans-Peter Duerr** (*1943).⁵⁷

⁵⁶ Bipolaritu ženského a mužského principu nehledal **André Leroi-Gourhan** toliko v malbách, ale přímo v celku paleolitického umění: ve skalních reliéfech, soškách či kamenných destičkách. „*Leroi-Gourhan nepochybuje, že jeskyně je svatyně a že kamenné destičky či figurky představují „přenosné svatyně“ se stejnou symbolickou strukturou jako zdobené jeskyně. Náš autor nicméně připouští, že syntetická představa, kterou zrekonstruoval, nás nikterak neučí řeči paleolitického náboženství*“ (Eliade 1995:33).

⁵⁷ **Hans-Peter Duerr** ve své práci *Sedna, aneb láska k životu* (1984, česky 1997) tvrdí, že „*mladopaleoličtí lovci vnímali jeskyni jako ženské tělo, její skalní síně jako dělohu apod. Z tohoto důvodu se podle něj od raného aurignacienu (38 000 až 28 000 let) [sic!] nachází v jeskyních v těsné blízkosti lovných zvířat také vulvy (vyryté, namalované či vymodelované z hlíny). Snad právě tímto aktem mělo být naznačeno, že duše*

Teorie Leroi-Gourhana byla kritizována z různých hledisek a stanovisek (**P. J. Ucko, A. Rosenfeld, H. Lhote** aj.). „*Vyčítala se mu zejména nedůslednost v jeho způsobu „četby“ figur a znaků, stejně jako skutečnost, že neuvedl do symbolického systému, který stanovil, rituály prováděné v jeskyních. Ale ať už je tomu jakkoli, přínos Leroi-Gourhana je významný: prokázal stylovou a myšlenkovou jednotu paleolitického umění a objasnil komplementárnost náboženských hodnot skrytých pod znaky „mužského“ a „ženského“*“ (Eliade 1995:34). Výše uvedený příklad strukturalistické metody nám ukazuje, jak složité je rekonstruovat významy „umění“ v cizí společnosti, o níž známe jen hmotné výpovědi, nikoli mýty, náboženství, obřady či slovesný folklór.⁵⁸

4.3.3.) **ZÁZNAMOVÁ / KALENDÁŘNÍ HYPOTÉZA** – Následující výklad se sice nevěnuje metodě uplatňované na jeskynních malbách, neboť se primárně týká exaktních zkoumání na rytých paleolitických artefaktech, nicméně nabízí potenciální vhled do mysli pravěkých umělců – tedy i malířů jeskynních galerií, z jejichž útroby pocházela i spousta studovaných předmětů. Americký archeolog **Alexander Marshack** (1918-2004) se původně zaměřil na detailní studium vrypů v kostěných předmětech, jež byly vykládány jako doklad počtářského umu pralidí (Absolon),⁵⁹ ale jiní je považovali za pouhé čárky s dekorativním významem. Nový pohled nabídl právě Marshack, mimochodem vystudovaný žurnalista, který pracoval pro časopis *Life*. V roce 1972 vydal kontroverzní knihu *The Roots of Civilization: the Cognitive Beginning of Man's First Art, Symbol and Notation* a svou teorii publikoval i v magazínu *Science* (Marshack 1972:817-828). „*Od roku 1965 zkoumal značky, tečky a linky v rozličných konfiguracích, které doplňují paleolitické umění. Z toho vyvozoval, že tyto značky nejsou jen náhodnými čmáranicemi,*

zvířat jsou vyjímána z lůna země (nebo je o ně tímto aktem žádána přímo Velká matka zvířat, která má všechnu lovnou zvěř na starost)...“ (dle Sázelová 2007:110).

⁵⁸ Na poli výzkumu paleolitického umění a myšlení vypracoval zvláštní pojetí toulouský profesor **Louis René Nougier** (1912-1995), jenž se pokouší propracovat k pochopení paleolitu ohromným komplexem představ a mytologií vlastních nejrůznějším společnostem – včetně mytologie antické (Nougier 1966). „*Ani tomuto přístupu, přestože nerespektuje ohromné rozdíly v ekonomice, organizaci i potřebách různých společností, nelze upřít jeden racionální prvek: hledat analogie a vysvětlení nejen u vzdálených zámořských národů, ale přímo doma. Tak se i „čaroděj“ z jeskyně Trois Frères změnil v paleolitického Minótaura (a okolní jeskyně v labyrintos)...“ (Svoboda 1986:22).*

⁵⁹ K nejznámějším nálezům patří 18 cm dlouhá lýtková kost mladého vlka, kterou v Dolních Věstonicích objevil **Karel Absolon** dne 19. srpna 1936 a na níž našel 55 (25+30) zářezů. O těch se domníval, že jde o doklady počtářství a kost považoval za tzv. *vrubovku* (rabuše, rováše) - hole a laťky, jež podle etnografických znalostí sloužily jako primitivní pomůcky k účtování a do nichž se dělaly zářezy, vruby, podle počtu dodaného zboží, vyhnaných kusů dobytka, pracovních jednotek atd. „*[Absolon] ohodnotil ji jako podivuhodnou počítací hůlku, která spadá do motivů geometrické ornamentiky. Popsal ji jako vlčí kost s vyrytými čarami, jež podle jeho názoru představují pojmy číselné, násobky pěti (pět prstů na ruce), jednou pět krát pět, podruhé šest krát pět. Považoval ji za nejstarší dokument pro dějiny matematiky na světě. Tehdy to skutečně byl nejstarší předmět tohoto typu na světě, a ani Absolonův odhad stáří se příliš neliší od dnešní datace, stanovené současnými metodami na 28 až 25 tisíc let“ (více Folta 1997:310-312). O dalších podobných artefaktech (ishangská vrubovka, předměty z Francie a Sibíře), jež mikroskopicky zkoumal **A. Marshack** či vizuálně **B. A. Frolov**, a jejich možných významech více viz článek v časopisu *Vesmír*.*

ale počátky kalendáře, aritmetických systémů a dokonce písma. Pakliže je tomu tak, původ těchto systémů je ranější, než se dříve uvažovalo“ (Stein & Rowe 1993:478).⁶⁰

Podívejme se, jak se Marshack ke svým vývodům ze zdobené kosti dostal. „*Po více než půlstoletí ležel zlomek ryté sobí kosti v šerém koutě francouzského muzea, zapomenutý a nikdy podrobně nezkoumaný. Když jsem jej onoho červencového dne roku 1965 vsunul pod mikroskop, náhle jsem cítil, že se dívám přímo do myšlení člověka, který ho před více než 30 tisíci lety vytvořil a používal. Do povrchu kosti byla vyryta hadovitá řada značek, vytvořená mnoha různými nástroji. Jasně tvořila smysluplný systém – nějaký záznam nebo počet. Snad jsem tuto hádanku rozluštil,*“ napsal Marshack, výzkumník Peabodyho muzea. A pokračoval: „*Výtvar, který vznikl v pozdní době ledové, souhlasí s překvapující přesností s lunárními fázemi v průběhu více než dvou měsíců. Ať už je nebo není přijat jako lunární kalendář, kterým se zdá být, objevil jsem nejstarší lidský záznam, vytvořený více než 20 tisíc let před vyvinutím písma, aritmetiky a kalendáře pozdějších kultur, které považujeme za civilizované“ (cit. dle Svoboda 1986:23). A tak se zkoumaná kost z Grotte du Taï s 29 sadami zářezů měla stát jakousi Rosettskou deskou paleolitu, díky níž „dnešní génius“ prohlédl skrze věky až do pralidské mysli. „*Ať už si myslíme o Marsha[c]kově obecné teorii vývoje kultur cokoliv, platí, že lunární cyklus byl analyzován, uložen do paměti a využíván k praktickým účelům přibližně 15 000 let před objevem zemědělství. Pak můžeme lépe rozumět významné roli lunární symboliky ve starověkých náboženstvích; zejména skutečnosti, že lunární symbolika skloubila v jeden a tý ‚systém‘ tak různé skutečnosti, jako je žena, voda, vegetace, had, plodnost, smrt, ‚znovunarození‘ atd.“ (Eliade 1995:35).**

I přes poměrně vstřícné recenze⁶¹ a řadu následovníků, je však zřejmé, že v jistém smyslu platnost svých výpovědí nadsadil. „[Marshack] ukázal pravidelnosti smysluplných

⁶⁰ **Alexander Marshack** však podobně zkoumal i vmalované meandry do jeskynních maleb. „*Při analýze meandru vyrytých na předměty či namalovaných na stěnách jeskyní došel k závěru, že tyto kresby vytvářejí ‚systém‘, neboť mají svou posloupnost a vyjadřují záměrnost. Tato struktura je založena již u obrázků vyrytých na jedné kosti, která pochází z Le Pech de l’Aze (Dordogne) a která náleží úrovni acheuléenu (asi 135 000 př. Kr.), tj. přinejmenším 100 000 let před meandry pozdního paleolitu. A navíc jsou meandry kresleny okolo obrázků zvířat i na nich, a svědčí tak o určitém rituálu (‚individuální akt účasti‘),“ jak jej Marshack označuje (Eliade 1995:35). „*Je obtížné určit jejich význam, ale od jistého okamžiku (například kresba z Peterfelsu v Bádensku) se meandry jeví jako ‚běžící vlny‘ (running angles) a jsou doprovázeny obrázky ryb. Symbolika vody je v tomto případě zřejmá. Ale autor se domnívá, že zde nejde o pouhý ‚obraz‘ vody; nesčetné stopy prstů a různých nástrojů prozrazí ‚individuální akt účasti‘, při němž symbolika či mytologie vody hrála svou roli“ (ibidem, s odkazem na Marshackovu rukopisnou práci „The Meander As a System“, již přednesl v australské Canbeře v květnu 1994).**

⁶¹ Příkladem budiž dvojrecenze **Ardena R. Kinga** z Tulane University v magazínu *American Anthropologist* na dvě nejvýznamnější Marshackovy práce: „*Tyto dva svazky nám představují něco, co je možná dosud tím nejvíce vzrušujícím pohledem na pozdně paleolitické kultury, jaký zatím vznikl: jde o pravděpodobnou existenci komplexních záznamových systémů spjatých s denními, lunárními, sezónními a obřadními postupy. Bohužel, tyto postřehy jsou doprovázeny mezerami v prezentaci, svěvolnými domněnkami, vývody a interpretacemi, které odhalují autorovy západní předsudky. A to natolik, že sám čtenář chce občas Marshacka přepsat... The Roots of Civilization mají řadu nedostatků semipopulární knihy: rozvolněné zobečňování, skoupou a nenavazující metodologii a výroky prezentované jako zjevnou pravdu. To Notation dans les Gravures byly ranějším a rigorózněji kontrolovaným dílem, nicméně zase méně imaginativním a interpretativním než delší práce... Celkově panuje obecné přijetí jeho základních předpokladů, ale s řadou konkrétních výhrad“ (King 1973:1897).*

značek v pozdním paleolitu, a některé jeho interpretace zasluhují další závažné zkoumání. Ale co budí výjimečné rozpaky, je skutečnost, jak jsou obskurizovány, míšeny a pokřiveny skrze hledání vágních podobností v dějinách kultury a lidských univerzálií. Tato prozíravost nám přináší vhled do univerza paleolitických lidí, ale neotevívá nám dveře k vědění všeho lidstva,“ uzavírá recenzent článek v časopisu *American Anthropologist* (King 1973:1890). Ovšem kalendářní výklad není záležitostí pouze americkou. Na sovětském materiálu jej rozvíjel **Boris Aleksejevič Frolov**, autor knihy *Čísla v grafice paleolita* (1974), jenž v počtu vrypů sledoval různé číselné rytmy a jejich vzájemné vztahy. Nesoustředil se pouze na archeologický materiál, ale inspiraci sbíral i v prostředí živoucích šamanistických kultur. „Podle Frolova vyjadřuje [paleolitické] umění takový kosmogonický náhled, jaký je charakteristický pro řadu severoasijských národů – svět členěný třemi horizontálními díly – nebe, země a podsvětí – (rytmus čísla 3) a čtyřmi světovými stranami (rytmus čísla 4). K tomuto systému se váží i symboly jednotlivých zvířat, obývajících vzduch, zemi a podsvět“ (Svoboda 1986:24). K potenciálním souvislostem šamanismu a parietálního umění se obsáhleji vrátíme v oddíle 4.4.

4.3.4.) **KOMUNIKAČNÍ HYPOTÉZA** – Paleolitické nástěnné umění sestává především ze symbolických výjevů – jednotlivých, či jen částečně uspořádaných znaků –, které však i v těch nejlepších figurálních výjevech postrádají vyprávěcí rozměr. Odborníci uvádějí, že popisující, narativní a tedy z konkrétního života odvozené scény se objevují ve skalním umění až po skončení paleolitu (též Sahara, Středomoří, Skandinávie). Nicméně v paleolitických malbách a rytinách jsou obsaženy dvě formální stránky: *realistická* a *abstraktní*. Druhá z nich už obsahuje i „záhadné“ schematické značky,⁶² také jakési jednoduché piktogramy, jež mohly být srozumitelné napříč Evropou různým loveckým kulturám. „Původ jednotlivých znaků je třeba hledat ve schematizaci a abstrakci realistických znázornění. Pro celé paleolitické umění je příznačná tendence ke schematizaci a zkratce. Místo celého koně stačilo nakreslit hlavu nebo dokonce jen hřívu, místo nosorožce jen dvojici rohů a postavy mamuta, bizona či koně mohla nahradit charakteristická křivka hřbetu.“⁶³ Na konci tohoto procesu je postupná kodifikace vybraných zkratk s ustáleným významem, které se mění v různých systémech konvence a podléhají i změnám v kultuře. V některých případech lze rekonstruovat celý postup schematizace vycházející z původního realistického zobrazení, a podchytit tak význam znaku“ (Svoboda 1986:32, nověji k tématu též Svoboda 2011).

I etnologie „preliterárních kultur“ zná řadu podobných příkladů; mnohé z nich přinesl ve svém *Vývoji písma* (1946) český amerikanista a etnolingvista **Čestmír**

⁶² **Richard Leakey** k rozličným ornamentům píše: „Kromě zobrazujících obrazů jsou tu však i jiné znaky, které jsou ještě záhadnější: rozptýlení geometrických vzorů – nebo znaků, jak byly nazvány. Zahrnují tečky, mřížky, krokvice, křivky, klikaté čáry, spirálovité křivky a obdélníky a patří mezi nejzmatenější prvky starší doby kamenné. Z valné části byly vysvětlovány jako komponenty – podle toho, jaká hypotéza převládala, například jako lovecká magie nebo dichotomie mužského a ženského principu“ (Leakey 1996:115).

⁶³ Tak tomu je například v případě bizoního hřbetu z galérie René Clastres ve francouzské jeskyni Niaux.

Loukotka (1895-1966).⁶⁴ V dobovém duchu píše: „*Avšak ne každý obraz, který se nám zachoval z minulých věků, je písmem, sdělením. To je právě ono stadium, kdy už my, civilisovaní a primitivního myšlení vzdálení pozorovatelé nedovedeme přesně posoudit, jde-li v daném případě o pouhý obraz, projev uměleckého citění jedincova, nebo o písmo, sdělení. Charakter písma tu není ničím zajištěn, proto také neznáme čtení. Často bývají oba motivy smíšený. To se zdá jisté na př. u nádherných realistických skalních kreseb z doby paleolitické, nalezených v jihoevropských jeskyních, jako je Altamira a Pasiega, dále v Jämtlandu ve Švédsku, v jeskyních severoafrických a jinde. Jim se podobají křovácké kresby na jihoafrických skalách (vzácné ukázky má Náprstkovo museum), sibiřské obrazce a jiné podobné nálezy. Tomuto stupni říkáme pak piktografy nebo někde též petrogylyfy (mezi piktografy a petrogylyfy je jistý rozdíl; první bývají vesměs jen obrázkové, zatím co petrogylyfy obsahují též geometrické a jiné prvky)*“ (Loukotka 1946:14).

Podle autora, jenž se dlouhodobě zabíral klasifikací indiánských jazyků, mohou mít „primitivní piktografy“ pět účelů:⁶⁵ v etnografických záznamech jde především o milostná sdělení, jakési piktografické dopisy lásky, které známe u sibiřských Jukagirů nebo severoamerických Indiánů; pak jsou to často sdělení lovecká, známá u všech národů světa; třetím druhem jsou čarodějné a zaklínací formule; čtvrtým typem mohou být sdělení o bojích, přepadech, útocích nebo taženích; a pátou kategorií jsou zápisy politické – výstrahy, sčítání lidu, úmluvy apod. Doplnujícím druhem jsou i tzv. vlastnické značky: „*Z nich jsou nejzajímavější značky Čeremízů z východního Ruska, Laponců ze Švédska, Arabů a brazilského indiánského kmene Kaduveio [Kađuveo]... S podobnými značkami se shledáváme také na předmětech, nalezených v některých jihoevropských jeskyních a zdá se, že měly tentýž význam. Můžeme tu pozorovat sklon k stylisaci, který je rovněž patrný v některých nástěnných skalních kresbách jihoevropských a severoafrických. Tu se na př. vyskytují stylisované ruce nebo býčí hlavy a pod... Velký pokrok proti stále ještě nedokonalým a nejasným piktografům je další vývojový stupeň, zvaný ideografický.*“ (Loukotka 1946:15-16). Žák **Paula Riveta** ze Sorbonny, jenž roku 1953 mj. obhájil v Praze kandidátskou práci věnovanou jihoamerické keramice, následně upozorňuje na časté užívání ideografických značek k účelům magickým: „*Známe na př. čarodějné obrazy Malajců a Semangů z malajského poloostrova, jim podobné kresby u ostrovanů nikobarských, dále magické kalendáře k prorokování budoucnosti zv. kutika na Sumatře,*

⁶⁴ Detailně viz jeho nekrolog: „Čestmír Loukotka, CSc., 1895-1966“, *Český lid* 1966/53, č. 6; str. 355-357.

⁶⁵ **Čestmír Loukotka** upozorňuje na nestálost, proměnnost piktografů, jejichž významu je možné porozumět pouze z místního pohledu – řečeno dnešní terminologií: díky *emickému* přístupu. „*Že však se nemýlí ti badatelé, kteří prohlašují piktografy za první vývojový stupeň písma, o tom svědčí podobné značky u nynějších domorodců v západní a střední Africe. Tak na př. u kmene Ewe v Togu jsou dosti vyvinuty začátky větního psaní. Domorodci jim dovedou vyjádřit již krátká přísloví a je to určitě první krok k vytvoření vlastního systému písma. Čtení, vlastně výklad takových obrázků, je však možný jen s pomocí domorodce, protože jednak nejsou značky vždy stálé, poněvadž písmo je dosti neurčité a neustálé, a tak také proto, že černošská přísloví znějí docela jinak než naše, vzhledem k rozdílné mentalitě. Na řece Kongo zobrazují černoši jediné slovo, které se pak stává vlastně narážkou, připomínající obsah celé věty. Tak na př. značka tři kroužlů „o“ se čte: ‚Hrnc, který stojí na třech kamenech, nespadne do ohně.‘ Jde tu vždy o znázornění celých myšlenkových komplexů, nikoliv jednotlivých výrazů článkované řeči.*“ (Loukotka 1946:16). I to ukazuje na omezenost výkladů např. paleolitických značek.

čarodějné recepty proti dětským nemocem u Goldů na Sibiři, zmíněné již jukagirské milostné dopisy atd.“ (ibidem). Není proto ani vyloučeno, že by paleolitické „značky“ mohly mít podobně koncipovaný účel.

Sovětský vědec **A. D. Stoljar**, jeden z průkopníků sémiotických postupů v archeologii, později jasně vyjádřil názor, že „*paleolitické znaky mají logický charakter, že to jsou vlastně ideogramy, i když geneticky vycházejí z reálných témat. Podobné názory se v odborné literatuře objevují stále častěji*“ (Svoboda 1986:33). Cestou, jak proniknout k této problematice, je dle Svobody „*trpělivá práce se znaky, jejich tvarové srovnání a řazení do tabulek*“. Takové přehledy již sestavili **A. Forbes, T. R. Crowder, G. a S. Sauvetovi** či **A. Wlodarczyk**. Podobnosti našli i v sumerských, chetitských, egyptských i čínských ideogramech; existují prý totiž jisté obecné symboly, které si drží příbuzný tvar v nejrůznějších společnostech a hospodářských systémech (sic!) – nejtypičtější takovou značkou je žena. Naopak však ale najdeme i spoustu značek s velkou proměnlivostí.⁶⁶ A to je oblast, kde se antropologie umění již schází s kulturní historií i počátkem psaných dějin, jež byly rozepsány v zemědělských oblastech Předního východu. Tak daleko ve svém vyjádření lovecké společnosti Evropy nedospěly, leč z řady nálezů je zjevné, že pravěké formy přenosu informací a schopnosti symbolického vyjadřování mohly být na překvapivě slušné výši: „*Ze španělské jeskyně La Pasiega známe dokonce celý ‚nápis‘, řadu symbolů, samozřejmě dosud nerozluštěných. A přece i k tomuto ‚nápisu‘ existuje několik zajímavých čtení. Obloukovité tvary vlevo se považují za jeskyni či magická obydlí, pár nohou má vyjádřit vstup, znak zcela vpravo zákaz a bod dole pod nápisem snad úplněk, takže celkový smysl vyznívá ve varování před vstupem do magických obydlí (duchů?), a to zvláště při úplňku. Čtenář může takový výklad přijmout, ale právě tak se může pokusit o vlastní*“ (Svoboda 1986:36-37). V tom tkví kouzlo, ale i omezení podobných interpretací.

Změnu by mohla přinést nová hypotéza. Kanadskou antropoložku **Geneviève von Petzingerovou** zaujalo, jak jsou v kontextu ostatního skalního umění drobné nástěnné značky marginalizovány a jak malá pozornost je jim věnována. Ve své diplomové práci pod vedením archeoložky **April Nowellové** na University of Victoria v Kanadě (2009) se je rozhodla sumarizovat a vytvořit jejich databázi, přičemž došla k zajímavým zjištěním. Na 153 (po korekcích uvádí 146) francouzských lokalitách mlašího paleolitu, z nichž měla k dispozici údaje, byly následující značky přítomny v uvedené procentuální četnosti: na 72,55% místech byly čáry a linky, 42,48% nalezišť mělo tečky a také otevřené šipky, 29,41% ovály, 24,84% šipky, 22,22% trojúhelníky, 18,95% obdélníčky a stejně tak kružnice, 18,30% vějířky a také půlkruhy, 17,65% přeškrtlou mřížku, 15,69% negativní otisk ruky, shluk teček a jednostranných šipek, 15,03% prstem vyjetých žlábků, a další až po různé další značky jako zubatice, srdíčka, stolečky, křížky atd. (detailně Petzinger von 2009:52-127, též Ravilious 2010).

⁶⁶ Komparace má mnohá úskalí. Typickým příkladem může být symbol „stroměčku“, který v zemědělských kulturách značí obilí či rostliny, kdežto v lovecko-sběračské komunitě logicky znázorňuje šíp či harpunu.

Co je ovšem nejzajímavější, je fakt, že 26 značek se v paleolitických jeskyních opakuje, někdy dokonce v pravidelných vazbách (např. negativní otisk s tečkami), což může vést k odvážným hypotézám, že se jedná o prvopočátky dohodnutého znakového systému před cca 35 000 až 10 000 lety. „Podle mě nemůže být pochyb, že tyto značky byly vytvářeny záměrně, už s tím, nakolik lidé měli možnosti jiné volné tvorby. Šestadvacet typů v jednotlivých jeskyních je potvrzením vědomého záměru a skutečnost, že jsou rozmístěny napříč krajinou jasně ukazuje rozsáhlou síť symbolické znalosti a difúze“ (Petzinger von 2009:139). Existence značek různého stáří dokládá dle autorky i velkou časovou kontinuitu této sítě.⁶⁷ Její výzkum vzbudil takovou pozornost, že se již 20. února 2010 objevil na titulní straně časopisu *NewScientist*. „Možná sledujeme první náznaky rudimentálního jazykového systému,“ uvedla profesorka Nowellová (Ravilious 2010). Pakliže by se „prapísmenná“ hypotéza potvrdila, znamenala by pro výklad dějin lidstva zlom. A k otázkám, proč Evropa na dlouhá tisíciletí ztratila dovednost perspektivy nebo zachycení pohybu v umění, by se přidala další: proč modernější lidé zapomněli na tak dlouho své znakové komunikační systémy – „písmo“ (Rychlík 2010:85). Mohli bychom pak ještě evropským loveckým kulturám říkat vůbec preliterární?⁶⁸

4.3.5.) **HYPOTÉZA KULTOVNĚ-SHROMAŽĎOVACÍ** – Při stručném představení některých přístupů k výkladům evropského parietálního umění nelze ani pominout přímé důvody jeho vzniku; a to na jistých, konkrétních místech. Vznik malovaných jeskyní mohl být podmíněn jednak náboženskými, ekonomickými, ale zároveň i dalšími společenskými faktory. Podle antropoložky **Margaret W. Conkeyové** (*1945), jejíž plodná kariéra je spjata s kalifornskou univerzitou v Berkeley a nověji s „archeologií genderu“, by například „Altamira mohla být podzemním shromaždištěm mnoha stovek lidí z regionu. Tehdy mohla být hojnost vysoké a měkkýšů, což by také nahromadění tlup plně ekonomicky oprávnilo. Ale jak víme od moderních lovců sběračů, taková shromáždění, ať už byl ekonomický důvod jakkoli viditelný, se konají spíše pro tvorbu společenského a politického spojení než pro světské praktiky“ (Leakey 1996:114). Tím, kdo podobný koncept podpořil, byl **Robert Laden**. Podařilo se mu odhalit strukturu takových aliancí v severním Španělsku: větší lokality, asi tak jako Altamira, bývají obklopeny menšími nalezišti v okruhu patnácti kilometrů, jako kdyby byly centry politické a společenské aliance. Třicetikilometrový průměr takového území by pak mohl reprezentovat celkem ideální vzdálenost, v níž by šlo spojení udržovat; idea je to slibná, nicméně ve Francii nebyl [v roce 2014] mezi dosud známými jeskyněmi podobný model identifikován. „Snad uspořádání bizona a jiných zvířecích obrazů na vymalovaném stropě Altamiry zobrazuje nějakým způsobem sféru vlivu

⁶⁷ Úvahy však nemusí končit v evropských jeskyních. „Tato práce je skutečně vzrušující,“ řekl týdeníku *NewScientist* profesor **Iain Davidson** z University of New England, který se specializuje na australské skalní umění. Identifikoval prý již osmnáct stejných značek v tamním umění, podobné útvary jsou známy z celého světa a otevřená šipka – jeden z nejčastěji zaznamenaných tvarů – je i v jihoafrické senzační jeskyni Blombos s odhadovaným stářím 70 000 let. Podle **Genevieve von Petzingerové** a její školitelky je možné, že znalost značek si moderní lidé nesli s sebou ještě před svým příchodem do Evropy, což by vedlo k posunutí tzv. tvořivé exploze o desítky tisíc let dále do minulosti (Ravilious 2010).

⁶⁸ Nabízí se podobnost s etnologií, jež dávno opustila používání pejorativního přívlastka *primitivní národy*, neboť se ukázalo, nakolik komplexní uvažování mohou tito lidé mít. Možná že totéž čeká i archeologii.

takového centra... Je příznačné, že typy rytin, které našli archeologové v Altamiře, se zdají být vzorkem mnoha místních dekorativních forem“ (ibidem). Na místě bylo rozlišeno asi patnáctero odlišných vzorů, z nichž každý je geograficky omezen a odpovídá stylu různých tlup/kmenů/skupin. Leakey dodává: „V Altamiře se nachází mnoho z těchto místních stylů, což hovoří pro shromažďovací lokalitu určité společenské a politické důležitosti. Dosud žádný takový důkaz nebyl objeven v Lascaux. Je však rozumné pokládat lokalitu spíše za významnou pro lidi ze široké oblasti, než za místní produkt nadšených malířů. Možná byla Lascaux místem důležité duchovní události, například zjevení nějakého božstva v kosmu starší doby kamenné. tak je tomu například s mnoha částmi životního prostředí australských domorodců“ (Leakey 1996:115).

Vysvětlení smyslu a původu kráslených evropských jeskyní jako svébytného druhu svatyní, kmenových chrámů nebo iniciačních „škol“⁶⁹ patří ostatně k těm nejfrekventovanějším. „*Poněvadž se malby nacházejí dosti daleko od vchodu, shodují se badatelé v tom, že jeskyně považují za určitý typ svatyní. Ostatně mnohé z těchto slují byly neobyvatelné a obtížný přístup umocňoval jejich posvátný ráz. Abychom se dostali před ozdobené stěny, je nutné projít stovky metrů, jako v jeskyni Niaux nebo Le Trois Frères. Jeskyně Cabrerets je skutečným bludištěm a její návštěva vyžaduje několik hodin. V Lascaux najdeme jedno z mistrovských děl paleolitického umění na spodní galerii, kam se setupuje po provazovém žebříku, který prochází komínem o hloubce 6,30 metrů. Záměrnost těchto maleb či rytin se zdá mimo jakoukoliv pochybnost,*“ tvrdil **Mircea Eliade** (1907-1986), religionista z ranku těch nejuznávanějších (Eliade 1995:30).

Totéž akcentuje i Breuilův žák, etnograf **Henri Lhote**, jenž se proslavil výzkumy skalního umění na Sahaře: „*Je třeba připomenout také hezkou jeskyni v Rouffignaku, kde jsou malby asi kilometr od vchodu. Ve většině jeskyní s malbami ve Francii i ve Španělsku se ostatně s tímto jevem poměrně běžně setkáme; na jedné straně výtvary, které člověk postřehne okamžitě, na druhé straně malby umístěné v nejnepřístupnějších zákoutích, kde je bylo možno rozeznat tím hůř, že tehdejší osvětlení – lampy s živočišným tukem nebo smolnaté pochodně – vydávalo jistě dost slabé světlo. Lze tedy předpokládat, že jistá místa byla přístupná všem smrtelníkům – tam, kde výjevy byly dobře viditelné – zatímco jiná,*

⁶⁹ **Jean Charet** vysvětloval otisky lidských nohou v jeskyni Tuc d'Audoubert jako důkaz iniciace mladých mužů či chlapců; hypotéza byla některými badateli přijata, jinými zamítnuta (Eliade 1995:30). **Mircea Eliade** dokonce předpokládá, že v důsledku rozlišení a oddělování pohlaví už existovaly tajné rituály, vyhrazené mužským spolkům (sic!) a konané před loveckou výpravou. „*Obdobné rity jsou výsadou skupin dospělých, které jsou analogické ‚mužským společností‘ (Männerbünde); ‚tajemství‘ jsou odhalována dospívajícím prostřednictvím iniciačních rituálů. Někteří vědci jsou přesvědčeni, že našli důkaz takovéto iniciace v jeskyni Montespan, ale tato interpretace byla zpochybněna. Nicméně starobylost iniciačních rituálů je mimo jakoukoli pochybnost... Pokud jde o ‚kruhový tanec‘ z Montespanu (ať už budeme stopy, jež na jílovém dně jeskyně zanechaly nohy mladíků, interpretovat jakkoli), Curt Sachs [jeden z nejvýznamnějších etnomuzikologů a etnochoreologů, mj. autor knihy *World History of the Dance* (1937)] nepochybuje, že tato rituální choreografie byla v paleolitu dobře známa. Kruhový tanec je mimořádně rozšířený (v celé Euroasii, ve východní Evropě, v Melanésii, u kalifornských Indiánů atd.). Tančí se ve všech loveckých kulturách, ať již pro usmíření poraženého zvířete, či pro to, aby se zajistilo rozmnožení zvířete. V obou případech je kontinuita s náboženským myšlením paleolitických lovců evidentní“ (Eliade 1995:37).*

tajná, byla známa pouze zasvěcencům. Výskyt otisků dětských nohou např. Tuc d'Audoubert a v Niaux svědčí zřejmě o existenci jakýchsi iniciačních kaplí vyhrazených mladým, kde se prováděly rity, které pro nás zůstanou provždy neznámé“ (Lhote 1982:161). Ale právě odkrývání neznáma podněcuje nové, dosti originální metody.

4.3.6.) **EXPERIMENTÁLNĚ-MUZIKÁLNÍ PŘÍSTUP** – Výjimečný emocionální dopad uměleckých děl přivedl k zajímavým pokusům a hypotézám tzv. *experimentální archeology*.⁷⁰ Dva z nich, byť prvně jmenovaný se zabývá i středověkou hudbou, **Iégor Reznikoff** (*1938) a **Michel Dauvois** z Francie, dospěli k názoru, že samy jeskyně svým tvarem a uskupením mohly vnútit umělecké tvorbě strukturu. Proč? Zmínění badatelé vedli podrobné výzkumy trojice malovaných jeskyní v regionu Ariège v jihozápadní Francii. „*Nekonvenčně nehledali kamenné nástroje, vyřezávané předměty nebo nové malby. Zpívali. Přesněji: pohybovali se pomalu jeskyněmi, opakovaně se zastavovali, aby vyzkoušeli rezonanci v každé sekci. Používali not v rozsahu tří oktáv, nakreslili rezonanční mapu každé jeskyně a objevili, že oblasti s nejvyššími rezonancemi také nejčastěji skrývaly malbu nebo řezbu“* (Leakey 1996:113). Ve své často citované zprávě z roku 1988 popisují ohromující dopad zvuku a hudby na člověka, jenž se v temných hlubinách pohybuje (Reznikoff & Dauvois 1988:238-246). Jaké pohnutky, představy a city asi vířily v pravěkém návštěvníkovi, který se za blikajícího svitu lojových lampiček toulal jeskyní? A přidejme k tomu zpěvy, hučení tzv. býčích řvounů, rytmy a melodie, jež mohly doprovázet obřad, možná i iniciační putování v hloubi malovaných jeskyní...⁷¹

⁷⁰ **Archeologie, experimentální** = metoda archeologické analogie postavená na co nejpřesnější moderní rekonstrukci minulých výrobních postupů a sociokulturních situací za *kontrolovaných podmínek*. Jde o dílčí pole archeologického výzkumu, které využívá množství různých metod, technik a analýz v rámci kontextu kontrolovatelných experimentů k zajištění nebo rozšíření analogií pro archeologickou interpretaci a testování hypotéz; týká se například výroby keramiky, zbraní i jiných artefaktů s využitím původních nástrojů a dobových materiálů, a rekonstrukcí jejich někdejších funkcí v sociokulturním rámci atd. Americký archeolog **James Mathiew** zdůrazňuje jako základní rys experimentální archeologie „*replikaci minulých fenoménů*“, a tedy i umění. Kanadán **John Coles** preferuje dělení experimentální archeologie podle témat nebo podskupin lidského chování – produkce jídla, výživa, bydlení, technologie, objevování/prospekce, život a smrt, umění a řemesla. (Malina a kol. 2009:294-297; více též Malinovi 1982, Soukup 2004:637 aj.).

⁷¹ Díky neotřelým nápadům, experimentálním metodám a jistého vhledu do prehistorického myšlení lze dospět k zajímavým poznatkům a objevům – dokonce emocionálního charakteru. Jedním z dalších příkladů může být postup francouzského archeologa **Michela Lorblancheta**, jenž několik let replikoval obrazy z pravěkých jeskyní. Usiloval o znovuvytvoření slavných koní z Pech Merle, jeskyně ve francouzské oblasti Lot. Dva hřebci, kteří se odvracejí od sebe, jsou potečkováni černými a červenými puntíky, přičemž nad jejich hřbety i pod břichy jsou negativní otisky lidských rukou. Drsný povrch skály, který jen těžko umožňoval malování či postupné nanášení barvy, byl nejpíše vytvářen foukáním, nikoliv štětcem, jak píše autor v článku *Spitting Images* pro časopis *Archaeology* (Lorblanchet 1991:25-31). „*Lorblanchet našel podobný povrch skály v blízké jeskyni a rozhodl se namalovat koně znovu, s použitím foukací techniky. ‚Strávil jsem celý týden sedm hodin denně foukáním, foukáním a foukáním,‘ řekl spisovatel pro redakci Discoveru. ‚Bylo to vyčerpávající, zejména proto, že v jeskyni byl kysličník uhelnatý. Ale u této práce zažijete něco zvláštního: Cítíte, že ten obraz dýcháte na skálu – promítáte ducha z nejhlubší části svého těla na povrch skály.‘ To sice nezní jako velmi vědecký přístup, ale tak prchavý intelektuální cíl snad vyžaduje neortodoxní metody. Lorblanchet byl novátorem i v minulosti, se svými předcházejícími pokusy o replikaci. I tento zajiště zaslouhuje pozornost: Jestliže malby z doby ledové byly částí mytologie starší doby kamenné, pak malíři vložili do stěny svého ducha“* (Leakey 1996:119). Jak málo stále ještě o umění paleolitu víme a jak překvapivé výsledky může přinášet experimentální archeologie, dosvědčí ještě jeden příklad: **Kevin Sharpe** a **Leslie Van Gelder** publikovali roku 2006 názor, že pověstné *prstové žlábkování*, jež známe z paleolitických jeskyní (ale i z Austrálie či Nové Guineje), mohlo být v mokřem jílu vytvářeno dvouletými

Pozoruhodnou práci k pradějinám hudby publikoval roku 1966 český (etno)muzikolog a psycholog **Bohumil Geist** (1927-2006), jenž si všímal i potenciálních vazeb prahudby k výtvarnému umění mladého paleolitu. Opakovaně pak poukazuje na její společenské funkce. „*Nesmíme zapomínat, že v době vzniku hudby, kdy pračlověk musel napínat všechny své síly fyzické i duševní, aby v perném zápasu o existenci uhájil holý život svůj, případně své tlupy, nemohl si dovolit luxus hudby výlučně pro zábavu, pro subjektivní citové výlevy. Prahudba musela mít společenskou funkci, musela pračlověkovi pomáhat v boji o život; dokladem toho jsou četné písně kultovní a píšťaly, které měly magický význam. Hudba, tak jak ji můžeme sledovat u národů na nízkém stupni kultury, je v zajetí magie, kultovních náboženských ceremonií. Hudba je kouzelným prostředkem proti mocným nadpřirozeným silám, prostředkem umožňujícím život*“ (Geist 1966:51). Autor, který se často odvolává na hudební etnografie mimoevropských kultur (Semangů, Veddů, Mandingů, Dualů, Selk'namů, Pygmejů, Ainů, Damarasů atd.), považuje například slavné výjevy z jeskyně Trois Frères za první vyobrazení hudebních nástrojů: a to primitivních píšťal na kresbě protkané spoustou čar a pobob, z nichž vyniká lidská postava s ohonem v bizoní masce, hrající na píšťalu. Někteří vědci (**Walter Wiora**, **Jacques Chailley**) pokládají dotyčný nástroj za hudební luk – prostou harfu.

I při omezenosti spekulativních závěrů, s využitím nemnoha nalezených hudebních nástrojů a také etnologických analogií, ale s jasným vědomím, že „*hudbu roznese vítr a roztrávil ji o kamenné stěny jeskyň*“, se Geist pokouší mladopaleoliticou hudbu přiblížit. „*Hudba v období aurignaciénu byla zajisté převážně vokální. Dochované hudební nástroje, jako typy škrabadel, drhel, oslíků čelistí, bručáků i píšťal jsou příliš jednoduché, než aby mohly dát vznik vznikat instrumentální hudbě a hlavně ji rozvíjet. Víme, že lidské hrdlo i psychika dosáhly takového stupně vývoje, že člověk byl schopen vytvářet zvuky s relativně konstantní, pevnou výškou a tyto zvuky poznávat, znovu opakovat i transportovat; není tedy důvodu, proč by nemohl projevovat a vyjadřovat své myšlenky specifickou formou hudebního obrazu, když nota bene víme, že v mnoha etnických skupinách, u nichž stupeň vývoje hmotné kultury byl podobný aurignackému (Veddové, Ohňová země, Semangové), se vytvořila vokální hudba bez existence hudebních nástrojů, resp. za součinnosti podobných ‚hudebních‘ nástrojů – drhel, bručáků a bicích holí – jako měl cormagnonec... Zcela nám postačí zjištění, že v tomto období byly vytvořeny všechny objektivní i subjektivní předpoklady pro existenci hudebních zvuků*“ (Geist 1966:64). Ovšem, jak již bylo podrobně uvedeno v oddíle 4.1.1., nedávný nález osmi fléten z Hohle Fels starých 35 000 let může tyto náhledy na formy pravěké hudby a zvláště její komplexnost zcela přepsat (Conard, Malina, Münzel 2009:737-740).

až pětiletými dětmi, které stály na ramenou dospělých! K těmto závěrům došli oba vědci poté, co v prostředí známé lokality Rouffignac porovnávali rozměry experimentálně vyrytých drážek s těmi původními. Nabízí se řada hypotéz: byly snad děti zaučovány do uměleckého řemesla? (Sharpe, Van Gelder 2006:937-947)

Převážně vokální hudbu však měla dle Geista doplňovat rytmická složka, sestávající z podupávání, zvuků chřestidel, údery holí o zem a drhly, plácání či tleskání. Etnomuzikolog si to představuje následovně: „*Obraz jeskynního dna, pokrytého stopami mladých lidí, tančících kolem sousoší spářeného samce a samice bizona v jeskyni Tuc d'Audoubert, doplňuje akustická složka iniciačních písní při ceremoniálu zasvěcování... Stejně tak dobře si lze představit skupinu nedočkavě a vzrušeně přešlapujících lovců před obrazem štvance divokých koní v jeskyni Montespan, jak zpívají prosebnou píseň za zdárný výsledek lovu*“ (Geist 1966:64). Velmi podobně nahlíží „ozvučené“ výjevy i paleoantropolog **Richard E. Leakey** (*1944): „*Nedá nám velkou práci, představit si lidi starší doby kamenné, jak zpívají zařikávání před jeskynními malbami. Neobvyklá podoba obrazů a skutečnost, že jsou často hluboko v nejneprístupnějších částech jeskyní, nabízejí náznak rituálu. Když člověk stojí před tvorbou z jeskyní z doby ledové, jak jsem to udělal já s bizonem z Le Tuc d'Audoubert, vynořují se mu v mysli starodávné hlasy s doprovodem bubnů, fléten a píšťal. Reznikoffův a Dauvoisův objev je tak fascinující, jak řekl archeolog z Cambridgeské univerzity Chris Scarre, že „přitahuje pozornost k pravděpodobnému významu hudby a zpěvu v rituálech našich dávných předků“*“ (Leakey 1996:113).⁷² Rozvíjí se též disciplína takzvané *archeoaustiky* neboli „archeologie zvuku“, která se 19. až 22. února 2014 dočkala i vědecké konference na Maltě. Spolupořádající **Rupert Till** z University of Huddersfield provedl s kolegy zvukové výzkumy ve španělských jeskyních a zjistil, že nejstarší drobné malby bývaly v malých, intimních prostorách, kdežto složitější malby zvířat se objevují až ve velkých sálech s vynikající akustikou (Hoffman 2014:158).

Prakticky jedinou další sondu do této problematiky může nabídnout *etnomuzikologie* (více Josefíková 2009, Jurková 1996, Justoň 1996, Buchner 1969), což opět připomíná nezbytnou a nikoliv jen proklamovanou interdisciplinaritu *antropologie umění*. S antropologickými poznatky napříč časem i kulturami pak pracuje zejména následující hypotéza, jež parietální umění v paleolitu interpretuje skrze prizma *šamanismu*.

4.4. Neošamanistické hypotézy

Podobnosti materiální kultury paleolitických loveckých komunit s dosud živoucími přírodními národy vedly k nejedné analogii ve výkladech jejich předpokládaných sociálních struktur, ale i mytologicko-náboženských systémů. Jednou z nejpoužívanějších „inspirací“ je pochopitelně *šamanismus*, jenž se stal velkým tématem antropologie a religionistiky (Czaplicka 1914, Vitebsky 1996, Eliade 1997, Sázellová 2007, Eliade 1995:17-40, Bowie 2008:183-208). Do „očí bijící“ se zdála být zejména paleolitická vyobrazení chimérických postav s podobně maskovanými šamany, kouzelníky i medicinmany Sibíře nebo obou Amerik.⁷³ „*V americké literatuře je diskutován názor, že umění*

⁷² **Chrise Scarreho** námět natolik zaujal, že se mu sám věnoval; mimo jiné zkoumal akustiku dalších evropských lokalit i monumentů a je spoluautorem sborníku *Archaeoaoustics* (2006).

⁷³ S tím například operoval německý archeolog **Horst Kirchner** (1913-1990), jenž v článku „*Ein archeologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus*“, který vyšel roku 1952 v časopise *Anthropos*,

vytvořili a používali šamani ve snaze sdělit ostatním vize prožité během extáze. Zdůrazňuje se i vliv halucinogenních látek na tehdejšího umělce, spatřovaný v některých dílech indiánského skalního umění. Tam, kde pozorujeme deformované rysy, vymykající se ustálené stylizaci, mohly jistě drogy pravěké umění ovlivnit. Nemohly však zapříčinit jeho vznik ani dát mu smysl,“ stojí v české práci z poloviny 80. let (Svoboda 1986:22).⁷⁴

4.4.1.) **ENTOPTICKÉ VIZE: S DROGAMI V JESKYNI** – Ovšem v nedávné době byly tyto myšlenky intenzivně oživeny, a to zvláště v díle jihoafrického antropologa **Davidu Lewis-Williamse** (*1934), jehož kniha *Mysl v jeskyni* vyšla i česky (2007). Odborník na skalní umění Sanů (Křováků) a malby z Drakensbergu, patří k největším současným osobnostem tzv. *kognitivní archeologie*, oboru, jenž se na základě hmotných pramenů zabývá myšlením dob dávno minulých. Původní zájem o sanské jeskynní malby jej nakonec dovedl do západoevropského podzemí. „Dál nás mučí největší hádanka – totiž jak jsme se stali lidmi a začali vytvářet umělecká díla,“ táže se (Lewis-Williams 2007). Lewis-Williams svou hypotézu, již lze zjednodušeně nazvat *neošamanistickou*, uvedl s kolegou **Thomasem A. Dowsonem** a za podpory francouzského archeologa **Jeanu Clottes** (*1933)⁷⁵ do odborných kruhů koncem 80. let – zásadní článek „*The Signs of All Times*.”

hledá rané etapy šamanistického smýšlení. Zabýval se především významem některých jeskynních maleb a reliéfů, kde byly zobrazovány lidské postavy se zvířecí hlavou, jako například těch z jeskyní Lascaux, Trois Frères a Altamira. Autor v nich spatřuje šamana ve zvířecí masce ptáka či soba, který je znázorněn v okamžiku transu. Například scéna z Lascaux, na níž vidíme raněného zubra s rohy namířenými na zdánlivě mrtvého muže, který leží na zemi, na hlavě má zobák a má u sebe ptáka sedícího na bidle, byla vysvětlována jako lovecká nehoda. Kirchner však vyslovil jinou domněnku – jde prý o šamanskou seanci: „*Muž není mrtev, ale je v transu před posvátným zubem, zatímco jeho duše putuje do zásvětí. Pták na bidle, typický motiv sibiřského šamanismu [viz dále], je jeho ochranný duch. Podle Kirchnera byla ‚seance‘ uspořádána proto, aby se šaman v extázi dostal k bohům a vyžádal si požehnání, tj. úspěšný lov. Týž autor se domnívá, že tajuplné ‚velitelské hole‘ jsou paličky na bubnování. Bude-li toto vysvětlení přijato, znamenalo by, že paleolitici kouzelníci používali bubny srovnatelné s bubny sibiřských šamanů*“ (Eliade 1995:31). Podobně jako Kirchner argumentovali i jiní: **E. O. James** (1957) nebo **J. Makkay** (1963), jenž takto vysvětloval „velkého kouzelníka“ z Les Trois Frères v článku „*An Important Proof to the Prehistory of Shamanism*“. Difuzeonista **Andreas Lommel** (Lommel 1972), dával v knize *Shamanism: The Beginnings of Art* (1967) počátky umění do souvislosti s transem a iniciační nemocí šamanských adeptů – tj. cestami ke kreativitě.

⁷⁴ Tyto teorie se netýkaly pouze USA; možnosti šamanismu v paleolitu Sibíře zastával ruský archeolog **Alexej Pavlovič Okladnikov** (1908-1981), a to v případě dvou jeskyni na jižním Uralu: Kapovaja peščera a Ignatěvskaja peščera. „*Přesto vůbec nejstarší malby a rytiny (s motivy zvířat, slunce a měsíce), které jsou prokazatelně spojovány se šamanismem, pochází z oblasti v Mugur Sargol na Jeniseji. Datovány jsou však až od doby bronzové (2000 př. n. l.)*“ (Sázlová 2007:105, s odkazem na **S. I. Vajnštejna** z roku 1984).

⁷⁵ Elitní archeolog **Jean Clottes**, jenž zmapoval např. malby v jeskyni Chauvet (viz oddíl 4.1.1.), vysvětloval roku 2005 postavy s ptačí hlavou z jeskyní Altamira a Lascaux jako myticko-rituální téma „letu“. Ten je podle něj symbolizován právě ptačí maskou. Ten, kdo si ji nasadí, je prý pak nadán schopností „létat“, čili pohybovat se mezi jinými světy (Sázlová 2007:108). Jako analogie bylo využíváno ptačí symboliky u sibiřských šamanů. Častá je i u jejich oděvu a jak níže uvidíme, podobnost s Clottesovým výkladem člověka oděného v masku, není úplně pomýlená: „*Třemi základními typy jsou typ ptačí, sobí (jelení) a medvědí, nejdůležitější je však typ ptačí... Povšimněme si oděvu ornitomorfního. S ptačím peřím jsme se setkali téměř u všech popisů šamanských oděvů. Samotná kompozice těchto oděvů se pokouší co možná nejvěrněji napodobit tvar ptáka. Tak šamani Altajců, minnusinských Tatarů, Teleutů, Sojotů a Karagasů se snaží o to, aby se jejich oděvy podobaly sově. Sojotský oděv může být dokonce považován za dokonalou ornitofanii. Snaží se znázornit zejména orla. U Nanajců převládá rovněž oděv ve tvaru ptáka. Totéž lze říci o sibiřských etnicích sídlících dle na severu, o Dolganech, Jakutech a Evencích. U Jukagirů patří k šamanovu kostýmu pera... S nejsložitější podobou ornitomorfního oděvu se setkáme u šamanů jakutských; jejich oděv vystavuje na odív úplnou ptačí kostru zhotovenou ze železa... (sic!) [Sergej M.] Širokogorov podle výpovědi svých evenckých informátorů uvádí, že ptačí oděv je důležitý k letu na onen svět: ‚Říkají, že cestovat tam je snadnější, když je*

Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art“ vyšel v magazínu *Current Anthropology* (Lewis-Williams, Dowson 1988:201-245). Již dříve se Jihoafričan věnoval strukturálním a sémiotickým přístupům k dekódování smyslu sanského a pravěkého umění. V jeho pojetí mají jeskynní malby původ v halucinačním stavu mysli, v transu, v tzv. entoptických vizích sestávajících z *fosfénů* (jednoduchých geometrických obrazů) a jsou spojením s duchovnem, které již mohl *Homo sapiens* zažívat: „První dvojrozměrné obrazy tak nebyly znázorněním trojrozměrných věcí z hmotného světa, jak vědci vždy předpokládali, nýbrž fixovanými mentálními obrazy jiného vědomí“ (Lewis-Williams 2007). Díla tedy byla přímo vizemi, nikoliv jen jejich podobou. A vyzdobený povrch skály byl prý meziplochou, médiem či membránou, což johannesburský profesor dokládá vlastními etnografickými výzkumy u Sanů, pro něž byl též důležitý dotyk s výjevem antilop *oryx*.⁷⁶

„Lewis-Williams si bere na pomoc neuropsychologii a šamanské kultury, zabývá se změněnými stavy vědomí (ASC) a třemi stadii halucinací, přičemž mnohdy – velmi výběrově – ukusuje z koláčů řady vědeckých disciplín, takže někdy zřejmě nechtíc připomíná šamanistický bestseller *Kosmický had* z pera Jeremy Narbyho (česky 2007). Na rozdíl od něj však Lewis-Williams nehledá ve vizích hadů, šroubovic a žebříků strukturu DNA, ale vysvětluje nám, že „podzemní chodby a komory byly útroby podsvětí; kdo do nich vstoupil, ve fyzickém a psychickém smyslu se ocitl v podsvětí. Duchovní prožitky byly zhmotněny“ (Rychlík 2007f:III). Jeskyně a kontrola nad nimi prý rovněž přispívaly k sociálním rozdílům společnosti. Lewis-Williams uzavírá: „Socializované změněné vědomí, kosmologie, náboženství, politický vliv a obrazivá tvorba (předchůdce umění) se spojily v onen druh společnosti, který považujeme za zcela moderní“ (Lewis-Williams 2007).

4.4.2.) **KRITIKA NEOŠAMANISTICKÝCH PŘÍSTUPŮ** – Autorova spekulativní kniha, jež mnohde nabízí příliš sebejisté soudy, se dočkala kritiky od konzervativnějších kolegů; jeden z nich, již zmiňovaný **Christian Züchner** z univerzity v Erlangenu, například uvedl: „Nevěřím, že dva šamani v různých koutech Evropy namalovali pod vlivem halucinogenů téměř stejného bizona“ (cit. dle Rychlík 2007f:III). Výraznými kritiky, kteří na stránkách odborného tisku vedli s Lewis-Williamsem ostrou polemiku, jsou kunsthistorička **Pippa Skotnesová** a archeoložka **Anne Solomonová**. Oběma vadilo především zúžení komplexního sanského umění do „škatulky“ projevů transu a opomíjení celé nativní kosmologie (Garlake 2002:40-43). Další autoři napadají módní *neošamanistické hypotézy* z řady

oděv lehčí“ (Eliade 1997:144). Rovněž mýty, legendy a rituály týkající se výstupu do nebe a „zázračného letu“ jsou doloženy na všech světadílech od Austrálie přes Jižní Ameriku po arktické oblasti, připomíná Eliade v jiné své práci. „Ostatně extatické výstupy šamanů, symbolika letu, obrazná zkušenost výšky jakožto osvobození od tíhy přispívají k tomu, že nebeský prostor je posvěcen jako zdroj a dokonalé sídlo nad-lidských bytostí: bohů, duchů a civilizačních hrdinů“ (Eliade 1995:38-39).

⁷⁶ Do souvislosti se „šamanskou tvorbou“ byly dávány i malby v tzv. *rentgenovém stylu*, jež zobrazují i vnitřní orgány zvířat a známe je z francouzského magdalénienu či Norska z let 6000 až 2000 př.n.l., východní Sibíře, od Eskymáků (Inuitů), z Ameriky (Odžibvejové, Pueblané), Malajsie, Nové Guineji i severozápadní Austrálie. „Jde o umění typické pro lovecké kultury, ale jeho náboženský obsah je šamanský. Pouze šaman je totiž díky svému nadpřirozenému vidění schopen „spatřit svou vlastní kostru“. Jinými slovy je schopen proniknout až ke zdroji animálního života, až ke kostním základům“ (Eliade 1995:32).

dalších důvodů: jsou redukcionistické a představují často formu tzv. *kulturního primitivismu*; zúžují komplexní projevy šamanismu pouze na jeden z jeho projevů, kupříkladu právě ASC; opomíjejí léčivou úlohu šamanů (Vitebsky 1996:98-103); svévolně interpretují etnologické analogie; zdůrazňují šamanismus oproti jiným nábožensko-sociálním systémům, jako je totemismus (Layton 2000:169-186); tzv. entoptických vizí je schopen každý z nás, nikoliv jen šaman; asociují trans s užíváním halucinogenů, což ovšem není úplně nejběžnější forma (Eliade 1997); změněné stavy vědomí nejsou fixní a není důvod, proč by vedly k tak stejnorodým projevům napříč celým parietálním uměním etc. (blíže Sázelová 2007:115-119). „*Nicméně existence jistého typu ‚šamanismu‘ v paleolitu se zdá jistá. Na jedné straně šamanismus dominuje dodnes v náboženském myšlení současných lovců a pastevců. Na druhé straně je extatická zkušenost jako taková, jako původní fenomén, pro lidský úděl konstitutivní; nelze si představit dobu, kdy by byl člověk neprožíval sny a živé sny, neupadal do transu a neztrácel vědomí a kdy by se tyto fenomény nebyly vysvětlovaly jako cesta duše do zászvětí*“ (Eliade 1995:31).

Česká antropoložka **Sandra Sázelová** (*1983), jež má za sebou i půlroční pobyt v Nepálu, uzavírá svou diplomovou práci věnovanou paleolitickým „šamanům“ těmito slovy: „*Využitím etnologické analogie zajisté nalezneme možnosti odrazu šamanismu v paleolitu, přesto ne pro všechny nálezové situace je tato interpretace vhodná. S tím pak opět souvisí otázka, co paleolitický šamanismus pro archeologii vlastně znamená. Pokud jsou s tímto výrazem spjaty jen změněné stavy vědomí, umělecký trans nebo lovecké kultury, považují jejich záměnu za slovo šamanismus spíše za zavádějící a tedy nevhodnou. Patří-li však ještě k těmto úvahám léčení nebo doprovázení duší zemřelých, pak je opravdu míněn šamanismus ve své plnosti – tak, jak jej známe z etnologie. Domnívám se proto, že právě šamanovy úlohy při léčení a doprovodu duší zemřelých [psychopompos] budou v archeologii potřebovat ještě více pozornosti*“ (Sázelová 2007:120). Ať už jsou podobné hypotézy přijímány, nebo oprávněně kritizovány, nelze jim upřít jeden klad: otevírají nám obzory a umožňují současníkům pohlížet na věci zdánlivě zřejmé úplně jinými očima.⁷⁷ Proto bychom se také díky poznatkům *antropologie umění* měli přestat dívat na pravěké malby jako na nějaké „visící obrazy“ nebo na pouhé vizuální objekty. Znamenají víc.

4.5. Závěr a shrnutí: Jak hluboko leží umění?

Na několika stranách jsme se pokusili představit různorodé přístupy k uchopení a pochopení skalních maleb, od nichž nás dělí příkop více než deseti tisíc let a více. Limity jsou zřejmé, intelektuální výzvy rovněž. Ale jak říká **Richard Leakey**, jehož rodina výrazně přispěla k poznání nejstarších dějin lidstva:⁷⁸ „*Možná se nikdy nedovíme, co měli*

⁷⁷ K soudobé masivní kritice šamanistických přístupů ve věci skalního umění lovecko-sběračských komunit se vyjadřuje v článku „*Re-animating Hunter-gatherer Rock-art Research*“ i sám **Thomas A. Dowson**, spoluautor Lewis-Williamsova textu z roku 1988. Na stránkách *Cambridge Archaeological Journal* (Dowson 2009:378-387) vysvětluje, jaké chyby obě strany „sporu“ učinily a jak interpretace umění znovuoživit.

⁷⁸ Rodiče **Mary N. Leakeyová** (1913-1986) a **Louis S. B. Leakey** (1903-1972) byli rovněž paleoantropology světového jména, přičemž se proslavili zejména prací v Keni – v oblasti rokle Olduvai George. Nalezli mj.

na mysl sochaři z Tuc d'Audoubert, když vytvářeli bizona, ani malíři z Lascaux, když kreslili Jednorožce, ani žádný z umělců doby ledové. Můžeme si však být jisti, že to, co dělali, bylo ve velmi hlubokém smyslu důležité pro umělce i pro lidi, kteří obrazy spatřili v průběhu dalších generací. Jazyk umění je mocný pro ty, kdo mu rozumějí, a matoucí pro ty, kdo mu nerozumějí. Opravdu víme, že tu pracovala moderní lidská mysl, používala symbolismu a abstrakce způsobem, jakého je schopen jen Homo sapiens. Ačkoliv si ještě nemůžeme být jisti, pokud jde o proces, kterým se rozvinuli moderní lidé, víme, že zahrnoval vytvoření mentálního světa, jenž se neliší od našeho“ (Leakey 1996:119).

Ani tisíce slov, teorií, výkladů či přístupů však nevypráví tolik, co dokázali dávní umělci, kteří již celou věčnost dlí za skalní stěnou. Archeolog a paleoetnolog **Jiří Svoboda** popisuje nádheru jeskyně Lascaux, jež byla roku 1963 uzavřena a nedaleko v Montignaku zbudována její věrná kopie,⁷⁹ následovně: „*Malby ve vstupním sále jsou charakteristické především zvláštním, až surrealistickým stylem, kombinujícím různé perspektivní pohledy. Návštěvník stojící uprostřed sálu má pocit, jako by byl obklopen pomalu vířícími kruhy nadpřirozených zvířat. Směr pohybu určuje souvislá řada byků v nadživotní velikosti, zakončená neforemným čtvernohým tvorem s příkými rohy. Před žádným jiným, byť propracovanějším celkem paleolitických maleb se neopakuje pocit trvajících, nekonečného pohybu tak sugestivně jako zde...*“ (Svoboda 1986:161-162) I proto není divu, že když sem, k jednomu ze zřidel světového umění, dorazil významný americký archeolog, pouze mlčel. A polovinu z ochránců povolených dvaceti minut proplakal (Rychlík 2007:III).

lebku hominida *Australopithecus boisei* se stáří 1,75 milionů let. Richardova manželka **Meave (Eppsová)-Leakeyová** (*1942) je paleoantropoložkou, stojí za objevem lebky a čelisti rodu *Kenyanthropus platyops* od jezera Turkana starého 3,5 milionu let; ve stejné kariéře pokračuje i jejich dcera **Louise Leakeyová** (*1972), která s matkou vede vykopávky v keňské oblasti Koobi Fora (více Soukup 2004 aj.).

⁷⁹ Lascaux, jež byla objevena roku 1940, byla nejprve návštěvníkům v roce 1948 zpřístupněna, ale již „*po deseti letech se ukázalo, že 100 000 návštěvníků ročně poškozují fresky svým dechem, tělesným teplem a především řasami a pylem přenášeným na botách; po stěnách se začaly šířit zelené skvrny a tvořily se bílé krystalky. Roku 1963 byla jeskyně Lascaux zavřena; řasy se podařilo v podstatě vymýtit a šíření krystalů se zastavilo, ale jeskyni již nelze hromadně zpřístupnit veřejnosti*“ (Bahn 1996:61). V roce 2008 musel být omezen i přístup vědců a restaurátorů na jednu osobu týdně a dvacet minut práce, neboť se na stěnách šířil i jistý druh houby; v lednu 2008 došlo na tři měsíce k úplnému uzavření komplexu. Nedaleko od zdobené jeskyně byla roku 1983 otevřena napodobenina Lascaux II, jež každoročně láká statisíce zájemců [více na www.lascaux.culture.fr]. V únoru 2014 španělské úřady oznámily, že zkusmo naopak otevřou Altamiru.

5.0. Kazuistika II: „Umění od slova umět“?

(vlasové úpravy v Africe a jejich výrazná estetika)

studie publikovaná v recenzovaném oborovém časopise: Rychlík, Martin (2013): „Účesy jako ‚umění‘? Nástin vlasových úprav a jejich symboliky v Africe“, in *Anthropologia Integra*, 4 (1), 49-66.

Úprava vlasů či vousů a péče o ně je lidem natolik vlastní, že už i v „archiválním“ soupisu 67 kulturních univerzálií je antropolog **George P. Murdock** zařadil mezi jevy, jež jsou společné všem lidským komunitám v čase a prostoru (Murdock 1945). O důvodech, proč lidé oproti svým předkům ztratili tolik chlupů na těle, ale na hlavě si je mocně ponechali, stále uvažují fyzičtí antropologové (Rantala 2007, Morris 1971 aj.). Antropologové sociální a kulturní se zase mohou věnovat přechybným významům vlasů v lidské společnosti, nicméně na to, o jak závažné téma jde, není ucelených studií o symbolice vlasů mnoho (Rychlík 2013b, Banek 2010, Rejchrtová 2008, Tiedemann 2007, Corson 2005, Sieber & Herreman 2000, Hiltebeitel, Miller 1998, Synnott 1987, Cooper 1971, Hallpike 1969, Leach 1958).

V připravované knižní monografii (Rychlík 2013a) jsem se pokusil na základě historicko-antropologické analýzy vysledovat několik nejdůležitějších funkcí, jež vlasy a účesy v lidské kultuře měly, mají – a patrně ještě nějaký čas i mít budou. Jedná se o čtyři hlavní kategorie, které se mohou v různých bodech překrývat a doplňovat:

1. funkce magicko-náboženská,
2. funkce rituálně-přestupní,
3. funkce sociálně-skupinová,
4. funkce dekorativně-erotická,

(více Rychlík 2013a, 2013b), přičemž posledně jmenovaná je v Africe obzvláště zřetelná a vizuálně reprezentovaná, jak ukazují komplikované úpravy (obr. 1).⁸⁰ Zůstává též relevantní – nicméně nesnadno zodpověditelnou – otázkou, zda účesy vypracované s takto výjimečným *umem* lze zařadit do sféry zájmu *antropologie umění* či *etnoestetiky*.⁸¹

5.1. Symbolika estetické vizáže

Jedním z inspiračních zdrojů pro zde přítomné etnologické nahlédnutí na účesovou tvorbu byly strukturálně-funkcionalistické práce sociálního antropologa **Edmunda Leache** (1910-1989), jenž je i autorem klasického článku *Magical Hair* (Leach 1958), v němž si u vlasů všimá sdílené symboliky. Například v úkonu střihání vdov nevidí sebepoškozující akt – symbolickou „kastraci“ a nevědomé vybití vzteku, jak se domníval další klasik „teorie vlasů“ a psycholog **Charles Berg** (Berg 1951) – nýbrž veřejné a zjevné vyjádření

⁸⁰ Odkazy na jednotlivé ilustrace se vztahují k příloze A této dizertace, kde jsou reprinty vydaných studií.

⁸¹ Africké účesy (a skarifikace) jsou navíc často realisticky zobrazovány i v africké plastice a „umění“.

vztahu k zemřelému. „*Rituál oholení vlasů je druhem komunikace. Vdova podstupuje sociální smrt, aby po delším odloučení došlo k ukončení svazku s příbuznými zesnulého. Vrací se pak do světa živých, nechá si narůst vlasy a je jí umožněno se znovu provdat. Symbolismus je sociální a veřejný, nikoliv individuální či privátní*“ (Leach 1958:152). I obyčejně spjaté s úpravou vlasů či vousů vykazují ve značné míře hlubší vyjádření symbolických postojů vlastních dané kultuře, od čehož nelze odhlížet ani při pohledu na něco tak zdánlivě všedního, jako jsou *dějiny (afrického) účesu* v diachronní perspektivě. Pro tento sumarizující článek jsem zvolil kombinaci jak relevantních písemných, tak dobových obrazových zdrojů, které umožňují představit charakteristické formy i významy účesů v Africe; jednak typově, areálově a dějinně, ale i v „etnografické současnosti“, což je v textu akcentováno i užitím odlišných slovesných časů v náhledu na africké frizúry.

Mnohé pro účesy platí i obecněji. Vlasy bývaly v mnohých kulturách vnímány jako sídlo magické energie (Frazer 1994 aj.), odkud vycházela víra v uzmuté skalpy (Axtell & Sturtevant 1980, Anger & Dieck 1978) a také v četná tabu během stříhání a pečlivé ukryvání odstřížených pramenů, aby nemohly být zneužity – u Ašantů v Ghaně existovaly i vlasové hřbitovy. Účesy byly omezovány pravidly, symbolizovaly (rituální) přechod do jiného věkového stupně či stavu (van Gennep 1997:57), příslušnost ke klanu, kmeni či etniku a co víc – posilovaly též image a sexualitu jedinců; ve většině společností účesy odlišují obě pohlaví, naznačují zdraví jedince a rovněž vzbuzují silné emoce. Cílem této studie však není podávat transkulturní přehled významů vlasových úprav, ale zaměřit se na oblast, která je v účesové tvorbě výjimečná. Jde o Afriku, především pak Afriku subsaharskou nebo také „černou“ (Jiroušková & Todorovová 2003, Kandert 1984). „*Úprava vlasů a vousů tvoří snad nejpestřejší a nejzajímavější odstavec národopisu,*“ napsal v roce 1921 v *Dějínách kosmetiky* magistr farmacie Emil Šedivý (Šedivý 1921:30-31). Co se týče různorodosti účesů, Afrika jakožto kulturní areál vyniká nad jiné; podobně pestrou paletu holení, délek, podvazování, česání, tužení, nastavování i zdobení vlasů najdeme snad jen v Melanésii na Papuy-Nové Guineji, kde se takřka liší od údolí k údolí.

Drdoly, culíky, copánky, holé hlavy, růžky, bambule, kohouty, vrkoče. Skoro cokoli si lze v „umění účesu“ představit, v Africe najdeme. Afrika je – pochopitelně také kvůli fyziologii vlasů svých obyvatel – kontinentem, na němž vznikaly a vznikají složité úpravy. Jakkoliv jsou vlasy vždy jedním z nejzjevnějších rysů lidské vizáže, afrických kokrhelů či lysin si misionáři či cestovatelé všimli na nejpřednějším místě (Livingstone 2006, Sieber & Herreman 2000, Holub 1973, Stanley 1972, Battúta ibn 1961, Šebesta & Lebzelter 1933 aj.). „*Africké účesy jsou velmi rozmanité. Mnohá etnika vynakládají množství energie, času i fantazie na vytváření těch nejbizarnějších účesů. Pro tradiční africké účesy platilo, že žádný model nebyl individuální. Jednotlivé typy účesu byly určeny pro zvláštní obřady, pro oslavu šťastných událostí, jako je přechod z věkové skupiny do jiné, sňatek nebo narození dítěte. Dále byly účesy nošeny jako symbol společenského postavení*“ (Jiroušková & Todorovová 2003, 16). Příkladem je právo chotí beninského vládce (*oba*); nikdo se nesměl bez svolení učesat stejně jako manželky (*iloi*), jež si pro

slavnosti nasazovaly i paruky. Běžné bylo odlišování pohlaví, leč od europocentrických zvyklostí jiné, takže například u Masajů v Keni mají vyholenou hlavu ženy a děti, kdežto muži se zdobí copánky. Po skončení věkového stupně „válečníka“ jim matky oholí hlavu (obr. 2), natrou ji červení, což mužové opláčou, neboť opouštějí nejzábavnější životní etapu (Jiroušková & Todorovová 2003, Sherrow 2006, Fisher 1984 aj.). Jak se Evropané a další cizinci seznamovali v běhu času s africkými účesy, ukazuje následující část.

5.2. Historické a písemné doklady

Nejstaršími doklady, že se Afričané o vlasy starali, jsou skalní malby, zejména ty v alžírském Tasíli-n-Ažžer. Některé postavy mají vousy do špičky i vysoké účesy – jako je tomu na malbě z Tisukai, z bovidiánského období (asi 3200 let př.n.l.). „*Zobrazuje skupinu žen s velmi elegantními účesy. Všechny mají velmi složité účesy s pštrosími pery*“ (Lhote 1982:278). Desítky postav naznačují úpravy hlavy, nošená pírká nebo květy ve vlasech, jak je vidět na výjevu sedícího muže s dívkou ze Sefaru. Vysoký účes má i tamní bojovník. Objevitele maleb **Henriho Lhoteho** zaujala podobnost zobrazených pastevců, rituálů i žen (s vlasy upravenými do chocholů či homolí), jež stejně jako malby mužů s propletenými prameny odpovídaly Fulbům. Třeba v Žabbárenu má jedna z dam zploštělý účes, takový, jako se to stává fulbským ženám, když sejmou výztuž, jež jim drží vlasy. Na dalším obraze „*účes patrně označuje vznešenou osobnost. Nacházíme tu čelenku – či baret – této školy, ale vršek účesu je jiný a zdá se, že nese odznak, který se tvarem podobá egyptskému pschentu,*“ což byla koruna faraónů (Lhote 1962, 175). Lhote na základě ikonografické shody v účesech předpokládal migraci Fulbů, stejně jako kontakty se starověkým Egyptem. Účesy dávných Egyptů – včetně jejich složitých paruk – jsou ale samostatným námětem, jemuž se zde věnovat nebudu a činí tak bohatá literatura jinde (Rychlík 2013a, Verner, Bareš & Vachala 2007, Fletcher 2002, Strouhal 1989, Erman 1971 aj.).

Už **Hérodotos** se v 5. století př. n. l. při popisu „Libye“ (čili celé tehdy známé Afriky) zmínil o národech za hranicemi Egypta. První byli Adyrmachovci, kteří nosili dlouhé vlasy a rozkusovali a zahazovali vši – jako jediní z „Libyjců“. Etiopané měli rovné vlasy. Dále na jihu žili Garamantové. „*V přímoří od nich na západ s nimi sousedí Makové, kteří si dělají chocholy tak, že nechávají uprostřed hlavy vlasy růst a kolem dokola je holí až na kůži*“ (Hérodotos 2004:276). Následují Machlyové, kteří si nechávali růst vlasy vzadu, kdežto Auseové vpředu. Na západě žili Maxyové, kteří měli dle Hérodota kadeře pouze na pravé straně hlavy (Hérodotos 2004). Zdá se tedy, že v Africe vznikaly pro cizince „šokující“ účesy už před více než 2500 lety, ale roztočivým tvarům se podívovali i stále čtenější cestovatelé, kteří k africkým břehům putovali o mnoho let později. Holanďan **Pieter de Marees** v knize o „Zlatém království Guineje“ (1602) popsal hned šestnáct rozdílných účesů. Na Zlatém pobřeží se nosily i vyholené kříže a měsíčky nebo kučeravá číra; v Beninu se ženy dle **Nyendaela** (1699) zdobily jakoby „*obrácenými kohoutími hřebínky*“ (asi pruhem uprostřed) a rovněž směsmi z palmového oleje, jež prý černé vlasy měnily na zelené a žluté (Sieber & Herreman 2000).

Asi nejstarší poznámku o účesech černé Afriky učinil Portugalec **Cado Mosto** (1455), když popsal Wolofy (Djolofy) na řece Senegal. „*Obě pohlaví chodí bosa a nezakryta, leč pletou si vlasy své do krásných vrkočů, jež splétají do rozličných culíků, ač ty krátkými jsou*“ (cit. dle Sieber & Herreman 2000:19). K sousedním Azanaghiům dodává: „*Nosí vlasy, jež jsou černé, zastříženy nad rameny, jako Němci; a mazají je každý den lojem z ryby, pročez velmi páchnou; nicméně to považují za libé*“ (Sieber & Herreman 2000:19). O půlstoletí později se **Diego d'Azambuja**, zbudovatel pevnosti Elmina, zmiňuje prvně o africkém vousu, když popisuje Karamansu, „krále Guineje“, jehož vous byl zdoben množstvím zvonečků. Další psali o šedých bradách starců, kteří požívali úcty: náčelník Issini z Pobřeží slonoviny měl dle **Loyera** vous spletený do dvaceti cůpků.

Nejvíce zmínek pochází ze západního pobřeží, kolem něž Evropané připlouvali (Kandert 1984). **Clémenta Jannequina** (1643) zaujaly ozdoby Wolofů či Mandingů, kteří si do krátkých vlasů vplétali amulety (*grisgris*), stříbro, kůži i korály. Potomci otroků si nesměli vlasy nechat růst. Naopak dle **Brüeho** (1715) si královny sestry v Senegalů spínaly účes jehlami, vyzvedávaly nad čelo jakousi pyramidu a šlechtily si obočí, jež natíraly olůvkem. Účesy byly někdy barveny do červena. Když dámy účes svědil, užívaly zlatých drbátek. Už rané zmínky potvrzují rituál *postřížin*. V Senegalů tak bylo kolem roku 1730 stříháno jedenapůlměsíční dítě. „*Pojmenovávají to děcko spolu s holením hlavy jeho a vtíráním oleje, přičemž zvou šestero přátel, aby se stali svědky,*“ zapsal **Francis Moore**, který fulbské účesy přirovnal ke splétané koňské hřívě (cit. dle Sieber & Herreman 2000:18). Další z objevitelů popisují iniciační holení hlavy u tajné společnosti „Sandi“ na Pepřovém pobřeží (dnešní oblast Sierra Leone a Libérie).

V 17. století vzkvétal v Africe obchod. A kupčilo se tam i s vlasy. **Willem Bosman** (1702) psal o Guinejcích: „*Baží po parukách, jež nosí, ovšem nosí je skličujícím způsobem. Dříve tu námořníci čile obchodovali se starými parukami, za něž dostávalo se jim vosku, medu, papoušků, opic; veškerého obcerstvení, po němž při výměně prahli: ale za to čtvero roků zde pobývalo tolik obchodníků s vlásenkami, že obchod je již zmařen*“ (cit. dle Sieber & Herreman 2000:59). I v takové kapitole dějin, jakou je obchod s otroky, hrály roli vlasy. Musely být krásné, zdravé. **Jean Barbot** popisuje na Zlatém pobřeží jednu z „přejímek zboží“. Nazí otroci byli vyvedeni, aby je ranhojiči prohlédli. „*Jejich pozornosti neujde jedině místečko na těle. Ti, kteří jsou uznáni jako zdraví, postaví se na jednu stranu, a na druhou ti, kteří byli odmítnuti. Nepřijatí otroci se jmenují ‚makroni‘ a jsou zamítnuti, protože jsou starší než 35 let či mají vadné rty, nemocné oči, zkažené zuby, šedivé vlasy či jiný defekt*“ (Davidson 1964:108). Následně byli ocejchováni žhavým železem a nastoupili cestu do Nového světa.

Bílý muž – často zvaný *muzungu* – postupoval do útrob světadílu. Dle **Burtona** se v půli 19. století setkali běloši v západní Africe i se zvykem skalpování; tvrdil to **John Duncan** v letech 1845-46. Ale na očích byly spíše účesy. Botanik **G. A. Schweinfurth** u Ňam-Ňamů (Zandů) popsal mužský účes: „Hlava jim byla upravena po způsobu, jak u nás

hlavy svatých a světic korunou zářnou se kráší. Pletence vlasové byly napjaty na kruhu, ozdobeném mušlemi; čtyry dráty přidržovaly jej ku spodnímu kraji klobouku“ (cit. dle Vlach 1911:46). Roku 1854 zaznamenal cestovatel **David Livingstone** podobný účes u Lundů v Angole. Dívka měla obruč, do níž byly po obvodu obličejě vpleteny copánky, jež „svatozář“ spojovaly s kráskou (obr. 3). Při cestě po Zambezi v letech 1858-64 zapsal, že si muži ostříhané vlasy schraňují, spálí je nebo zakopou, aby se nedostaly nepovolaným do rukou. Co se týče účesů, „*varianty byly nekonečné. Jeden si dlouhé lokny přejíždí tak dlouho, až nabudou tvaru buvolích rohů, jiní si je raději nechávají v tlustých provazcích spadat na záda jakožto ohony zvířat; zatímco další nosí kroucené pramínky, jež trčí z hlavy do všech stran*“ (Livingstone 2006:50).

Obecně černochům nerostou příliš dlouhé vlasy; délka kolísá mezi několika až desítkami centimetrů. Asi 75 procent obyvatel má vlasy kudrnaté, zbytek kroucené. Unikátem – nejen dle vlasů – jsou Sanové či !Kungové, jimž se říkalo pejorativně Křováci, kteří žijí na jihu v poušti Kalahari. Tito lovci a sběrači patří k nejarchaičtějším populacím světa. Ač jsou vlasy !Kungů krat'ouneké, i na výjevech skalního umění starého stovky let najdeme též postavičky s účesy. Šedivě naznačené čupřiny mají lovci z hory Ikanti v Drakensbergu (Natal), péra ve vlasech nesou figury z Ebusingaty, Mpongweni, oblasti Kambergu nebo „*lučištník z Bosworthu poblíž transvaalského Klerksdorpu*“ (Willcox 1963:70). !Kungové stejně jako sousedští Khoinové (Hotentoti) mají vlas huňatý a hustě rostlý v malých, pepřovitých chomáčcích (obr. 4). Křovácké vlasy jsou dlouhé nejvýše 1,5 centimetru, takže vytvářejí nízkou čepičku. Ochlupení je slabé. „*Krátké, do pepřových zrněk rostlé vlasy žen byly prodlouženy copánky z jemných černých vláken, obratně do nich vpletenými a spadajícími v pramíncích na hladká ramena*“ (van der Post 1967:129). Ženy vyráběly z pštosích skořápek korálky, jež pak navlékaly do náhrdelníků a zářivých čelenek. Hotentotské účesy se dle **Kolbena** (1713) odedávna schovávaly pod slupkou popela a tuku, která je měla v parnu ochlazovat, takže si tyto vrstvy nanášeli denně. Stateční muži, kteří zabili lva či levharta, si mohli vetknout nezvyklou ozdobu: „*Ve vlasech připevněný měchýř šelmy, již zabili, jako odznak cti*“ (Sieber & Herreman 2000:23).

Výjimeční jsou také Pygmejové. Psal o nich již též **Hérodotos**, dle něž šlo o lid menšího než prostředního vzrůstu a černé pleti. Byli ze „země stromů“, tedy pralesa, dováženi do Egypta, kde budili senzaci (Hérodotos 2004). Až roku 1863 viděl pygmejské trpaslíky na vlastní oči Evropan – v gabunském pralesi se to povedlo **Paulovi du Chaillu** a sedm let nato si Schweinfurth „černouška“ Nsevueho dovezl do Chartúmu. Pro poznání pygmejských populací je důležitý podíl misionáře a antropologa **Pavla Šebesty**. Na řece Ituri, kde podnikl ve dvacátých a třicátých letech 20. století terénní výzkumy, získal přezdívku „Baba va Bambuti“ čili Otec Pygmejů (Šebesta & Lebzelter 1933). Sám Šebesta po prvním kontaktu přiznával, že iturští Bambuti „byli oškliví“; první mužiček Agali jej zaujal postavou, zamračenou tváří, hustými vousy a huňatým obočím. Měřil 145 centimetrů, což byl tamní průměr. Nejmenší žena, jakou etnograf potkal, měla pouhých 118 centimetrů. Svárlivým skřítkům na kráse nepřidal ani zvyk sesekávat si zuby do

špičky, aby se lišili od zvířat. Zvykem žen bylo vytrhávání řas, nikoliv ale obočí. Vlasy měli Pygmejové černé, spirálovitě točené, ale krátké – nejvýše do čtyř centimetrů. Ženy a starci se vyholovali dohola, zato mužové si nechávali roztodivné ostrůvky z pačesů. Třeba Agomu měl pouhý asymetrický proužek vlasů, jiní mladíci se pyšnili osamělým chomáčem nad čelem (Šebesta & Lvová 1956). Šebesta popsal ranní toaletu: „*S předkloněnou hlavou sedí A-Kundi-Kvelu před dívkou, která obtahuje nožík o dlaň a vyholuje jím na jeho hlavě nejpodivnější vzorce. Počíná si zručně. Vedle ní leží střešina s vodou, do níž namáčí špičky prstů a navlhčuje jimi místa na hlavě, která mají být vyholena. Šmik, šmik, šmik, a chomáče kudrnatých vlasů padají na zem! Účes je stále fantastičtější. Na temeni se objevil vzorec půlměsícovitěho tvaru, v týle větší a podobně. Zdá se, že tu rozhoduje dívčí vkus. A-Kundi-Kvelův příklad táhne, neboť vidím stále více chlapců a mladíků, jak sklánějí hlavy do klínů krásek, které zručně operují holicími nožičky... Pygmejové nenosí ozdobné hřebeny“ (Šebesta & Lvová 1956:190). Muži si vlasy, jejichž vzorky zaslal Šebesta do Hrdličkova muzea v Praze, zdobili péry či střapci ze štětín vepře.*

5.3. Typy účesů subsaharské Afriky

Nejpestřejší účesy nabízí subsaharská Afrika (Sherrow 2006, Jiroušková & Todorovová 2003, Sieber & Herreman 2000, Kandert 1984 aj.). Oblast obývají lidé s hustým a chundelatým vlasem (obr. 5), z něž se dají vyrábět takřka umělecká díla. Etnoložka Jiřina Todorovová (2003) rozeznává v tzv. černé Africe čtvero účesových typů:

1. modelované,
2. copánkové,
3. volné,
4. vyholené.

Do první kategorie patří ty, k jejichž vzniku bylo *užito pomocných prostředků* – jako je tvarování hmotami (dobytčí trus, velbloudí máslo, hlína, tuk, popel) nebo zaplétání výztuží (obr. 6). Příprava trvala dlouho, ale vlasové kreace vydržely celé týdny; důvodem jsou pochopitelně i hygienická opatření, protože různé pasty s příměsemi fungovaly též coby prostředky proti vlasovým parazitům a hmyzu. „*Modelované účesy mohly mít nejrůznější tvar – můžeme je označit jako kloboukové (takové nosili muži Šiluků v Súdánu), paprskové, pláštěnkovité (vlasy tvořily pláštěnku splývající po zádech a zdobily muže Karamodžong a Suk žijících na hranici Ugandy a Keni), kuželovité, věžovité... Vlastní velmi krátké vlasy byly doplňovány příčesky z rostlinných vláken (sisál, lýko, vlákna z palmových listů, rozmočené dřevo baobabu), ze shromažďovaných lidských vlasů nebo zvířecích chlupů (kozích)*“ (Jiroušková & Todorovová 2003, 110-112). Z téhož materiálu se vyráběly i paruky, které patřily hlavně ke slavnostem a obřadům.

Ač nebyli Afričané obdařeni dlouhými vlasy, umějí si vypomoci. Činí tak prostřednictvím příčesků a doplňků (obr. 7). Vycpávky a konstrukce jsou z bambusu, dřeva

či košíků. A nebylo výjimkou, že před kadeřníky ležely mísy s nastříhanými kadeřemi, které zaplétali do účesu. O nastavovaných účesech píše už mořeplavci jako **Barbot** (1679) nebo **Phillips** (1693), dle nichž se užívalo jak vláken, tak vlasů. „*Byly to kadeře jejich manželék, jež jich odřízly, aby mohly být takto vpleteny,*“ píše Barbot (cit. dle Sieber & Herreman 2000:20). Ženy Mbumů v Kamerunu nosily přičesky, jež aranžovaly do šesti vztyčených rohů, ale nosily i vytrčenou dvojitou věž o výši až půl metru. Dámy z téže oblasti měly z přidaných vlasů jakési štrapece po stranách. Slečny Ibů svým jílem natuženým kokrhelem naznačovaly, že by se klidně i rády vdaly a dámy malijských Songhajců a Bellů si do copánků vplétaly trsy žirafí hřívy. V západní Africe se užívalo různých vycpávek a podložek. Turkanové a Pokotové z Keni/Ugandy dávali přednost „fasádování“ vlasů. „*Jejich příslušníci si stáhli vrstvy vlasů a zformovali je hlinou, která vytvořila skořápku. Dříve prý takové mužské ‚závoje‘ ze ztvrdlé hlíny byly ještě delší a Masajové si své copy prodlužovali srstí skotu. Hliněná ‚pleš‘ byla sytější barevná: u Pokotů směl mít jen dospělý muž azurově modrou blátivou čepičku, kdežto nezasvěcený mladík nanejvýš okrově červenou*“ (Klíma & Kubica 1983:105). Banzové si uplácávali masivní přílby, rozdělené do podélných pásů o výšce dvou palců. Matky Rendilleů z Keni si po porodu prvního syna vyráběli z bláta a tuku vysoký hliněný „hřeben“ na temeni. Zuluové vlasy proplétali rostlinnými vlákny a zpevňovali je hlinou s tukem, což umožnilo vytvoření ojedinělých tvarů – třeba účesu ve tvaru lodního šroubu. A ženám Sangů z Konga splývaly umělé hřívy až nad zadek, což překonaly ženy z Namibie (Fisher 1984). Příslušnice skupiny Mbalantu kmene Wambo (obr. 8) si ještě ve čtyřicátých letech 20. století vyráběly vlasové závoje s obřími copy po kotníky (Sieber & Herreman 2000).

Druhým typem jsou dle Todorovové *copánkové účesy*. Z vlasů se splétají tenké i silnější copánky, které se utáhnou a promažou tukem, aby držely tvar (obr. 09). „*Copánky mohou být pevně přilehlé k hlavě anebo splývat až pod pas, nastaveny vlákny (sisál, lýko) nebo zvířecími šlachami či chlupy. Zaplétání je časově náročné; trvá i více než šest hodin. Česaná žena proto většinou leží, a úprava účesu se stává příležitostí k odpočinku a konverzaci. V Nigérii nebo v Súdánu platí – čím více copánků, tím více elegance. Počtem copánků se řídí i cena účesu*“ (Jiroušková & Todorovová 2003:114). Takto trvanlivý účes stačí zaplétat pětikrát do roka. Působivě si splétají vlasy Masajové. Muži mají na hlavách cůpky, na čele a skráních se spojují, přičemž největší cop visí dolů na záda a býval zdoben korálky. Kompletní účes, který vynikl díky vyholeným čelům, se natíral tukem a hlinkou. Hererkám trčely do obličeje dva copy hustě promazané hlinou, takže budily až „kamenný“ dojem. Jihoafrické ženy Sotho si pletly uprostřed temene jakési řasené „číro“, zatímco si skrání čistě holily. A z konce 17. století máme ve Phillipsově díle nejspíše i první zmínky o zcuchaných dredech.

Do třetího typu spadají volné nebo sepnuté, *málo upravované účesy*. Aby byl odpuzen hmyz, většinou se vlasy natíraly žluklým tukem. Čtvrtým druhem jsou *holené vlasy*; časté řešení vlasové péče (Sherrow 2006). Bezvlasé chodily Masajky, ale i jejich sousedky z kmene Kikuju. Dle **Coleho**, jenž působil u keňských Samburů, se ženy holily,

zatímco si muži stáčeli vlasy do stovek tenkých cůpků a konečky spojovali v „prasečí ocásky“ dřevěným přívěskem, nebo vytvářeli z rudkou barvených vláken vytrčený „kšilt“ – *ilmasi wala*. Hlava nemusela být úplně holá. Už před rokem 1607 se dle **Finche** v Sierra Leone ženy holily, ale muži si vytvářeli příčné pruhy, mezi nimiž zůstávaly čtvercové chomáče. O staletí později si dámy Mende vyholovaly podélné proužky, mezi nimiž se rýsovaly řady copánků. Kuramové z Nigérie si nechávali jediný chomáček, jasný to etnický znak. Děti Fulanů-Bororo (Fulbové) vypadaly s vyholenými kusy lebky, jako by trpěly kožní nemocí, zatímco dívky nosily uprostřed čela pěkně vyčesaný chochol (obr. 10). Malí Turkanové měli kohouty vedoucí od čela až po zátylek. Časté byly šošolky u dětí; chomáč s cůpkou na lebeční fontanelle kamerunských dětí Mambila je měl domněle chránit před vstupem zlých duchů (Fisher 1984 aj.).

5.4. Nejpůsobivější účesy Afriky

Čechem, jenž pronikl do nitra neprobádané Afriky, byl **Emil Holub**. Už při své první cestě v roce 1875 slyšel o kmeni Mašukulumbů. Šlo o bantuské Ily žijící v Zambii. A už tehdy se s šestíci vyslanců setkal (Kandert 1984, Holub 1952 aj.). *„Mašukulumbové pyšní se nejvíc svým vlasem, který jest hoden podivu. Na temeni spočívá buď celý, nebo zkomolený kužel, jsa s hlavou spojen. Některé vrstvy složeny jsou z vodorovných ruliků, jiné z kolmých, jinde z překřížených a jinde z rovnoběžných, jež uměle jsou spleteny a roztokem klovatinným napuštěny, takže vypadají, jako by to byla stavba zbudovaná ze samých vlasů majetníka; ale není tomu tak. Mašukulumbové oškrabují si totiž občas huňatý vlas kromě okrouhlého 30 až 35 centimetrů dokola“* (Holub 1952:185-186). Potřebné vlasy získával majitel od svých žen, otroků, poražených soků nebo je nakupoval. Nejvyšší z vrkočů, které Holub u ambasadorů viděl, měřil 103 centimetrů. Při další expedici v letech 1885-1887 se Holub s mašukulumbskou kulturou seznámil blíže, než si přál. Vzal s sebou oddanou manželku Růženu, jež u černochů budila vzrušení plavými vlasy. S postupem na sever si Holub všimal, že je péče o vlasy čím dál svědomitější a každý copánek si lidé mastí. Opět jej, coby amatérského etnografa a dodavatele muzejních kuriozit (od Mbundů získal pro Náprstkovo muzeum v Praze i dřevěný hřeben), zaujaly obří drdoly – statusové symboly. Při prvním kontaktu s Ily u vsi M'Beze se nad trávou míhal jakýsi trychtýř, takže se Holub divil, co se děje. Hle, byl to mladík s vlasovou „věží“ na hlavě.

Všichni muži Mašukulumbů prý nosili „drdoly“ o výšce 30 až 40 centimetrů, které se vypínaly kolmo nebo šikmo vzhůru a prodlužovaly týl (obr. 11). Ženy mívaly hlavy hladce oholené; pouze dívky do dvanácti let se zdobily copánky. Stejně staří hoši měli na temeni pouze chocholku, asi budoucí základ vlasových homolí. Staříci je již také nenosili. *„Při úpravě vrkoče natírají vlasy tukem a nasypávají do nich kovový prášek, takže vlasy nabudou lesku a nezdržuje se v nich hmyz. Majitel ‚ozdoby‘ musí držet hlavu vztyčenou a vrkoč, čnějící do výše a vznášející se nad krátkým tělem, podobá se žirafímu krku. Přílišná tíže, spočívající na zadní části hlavy, způsobuje, že svaly na spáncích neobyčejně zdužní a spolu se svaly na krku a šíji vyhlížejí jako silné provazce“* (Holub 1973:157). Takové

účesové „úly“ vyžadovaly hodně materiálu. Holub odhadl pořizovací cenu drdolu na hodnotu řádného vola. Výroba trvala týdny, snad i měsíce. Dílo řemeslníka, jenž zdobil ležícího muže, zaznamenal: „*Švihácký vrkoč byl již do třetiny upraven. V pravé ruce držel vlásenkář silnou jehlu, asi takovou, jakých používají čalouníci. Do ní byla navlečena dlouhá nit z lýkových vláken. Vlásenkář si pak svinoval z uchystaných vlasů copánky, zatáčel s nimi zároveň i nit a prošival je navzájem. Byl-li některý copánek příliš krátký, přikroutil k němu levicí nové vlasy... Kdo si účes neprohlédne zblízka, obyčejně vše pokládá za pravé vlasy. Aby dílo bylo řádně dokonáno, musí vlásenkář proplétání provádět se značnou silou, takže při každém zatáhnutí nejen hlava domorodce, ale mnohdy i celé tělo sebou škube“ (Holub 1973:157).*

Roztodivné účesy patřily v Africe ke svatbě, iniciaci, ale i k přípravám na válku. Turkanové trávili hodiny úpravami, aby ukázali, že prošli zkouškami dospělosti. Zvláštní sestřih mívaly vdané ženy. „*Fulbské ženy, proslulé v západní Africe svou krásou, nosí neobyčejně složité účesy, které lze přirovnat k sochařským dílům“ (Laude 1973, 39). Vznešené Fulbky v Ghaně si na obroučce navinuté vlasy zdobily korálky, penízky a řetízky. Dospělé ženy v Namibii si – ve čtyřicátých letech 20. století – obzvláště složité splétaly copánky (obr. 12). Dámy Mangbetů z někdejšího Zairu prosluly trychtýřovitými účesy na zplošťované hlavě, v čemž český afrikanista a sochař **František V. Foit**, který řadu domorodců portrétoval, viděl estetický smysl: „Jejich vlasy tvoří centimetr silnou stěnu, velmi tvrdou, a jsou spresovány v jakousi obrácenou vázu na hlavě. Vypadá to velmi krásně a protaženou hlavu to ještě prodlužuje“ (cit. dle Klíma & Kubica 1983:103).*

Kreace Mangbetů jsou asi nejslavnějšími účesy Afriky. Jak ženské koše, tak vysoké mužské „čepice“ fascinovaly již rané cestovatele. Roku 1870 se s nimi seznámil **G. A. Schweinfurth**, jenž pobyl u krále Mbunzy. Dílo *Im Herzen von Afrika* (1874) zajistilo účesům nehynoucí slávu, neboť je Schweinfurth barvitě popsal a přinesl i náčrtky čupřin – třeba králova syna Bunsy (obr. 13). Šlo o statusové symboly. Co ale trápilo antropology, byla zmínka o vpletených blondatých vlasech na princově hlavě, jež údajně tvořily až pětinu vysokého účesu. Sám autor spekoval o dědicově částečném albinismu, další pak o bělochům odňatých vlasech; dominikán **M. H. Lelong** mluvil o odbarvování, poněvadž jiní misionáři prý viděli Mangbety s hnědými vlasy, ale uspokojujivé vysvětlení se najít nepodařilo. Dle **Junckera** (1882), jenž si povšiml uměle navozené dlouholebosti u dětí, vydržely tyto „vázy“ na hlavě několik týdnů. „*Jejich vlasy jsou předmětem puntičkářské péče; jsou česány, natáčeny a aranžovány tisícovými způsoby vždy ale vedoucími k dozadu vytrčenému cylindru,*“ psal **Gaetano Casati** v roce 1892 (Sieber & Herreman 2000:119).

V následujících letech již byli Mangbetuové, kteří vyráběli džbány s takto učesanými hlavami (jsou v *Musée de l'Homme*), fotografováni. Jedním z fotografujících byl belgický důstojník **Hutereau**, jenž byl vyslán do oblastí Uele a Ubangi spolu s vědci; nejslavnější fotku dámy s „dlouhou hlavou“ však pořídil tým zoologa **Herberta Langa**. Původní košíkovitý účes se v 20. století změnil v častější trychtýře (obr. 14). Účes musel

být nastavován cizími vlasy, jež se vplétaly do konstrukce z rákosu a pro lepší vzhled se látkou ovinovala i hlava. Dlouhá paráda se zdobila jehlicemi ze slonoviny, dřeva či mědi, jimiž se vyháněly blechy. Pouhá oprava „vázy“ trvala dle **Laplumeho** přes dvě hodiny. Pro zvýšení lesku se vlasy mastily olejem. Propaganda belgického Konga líčila Mangbety jako ideální „*dolichocefaliky*“ a roku 1931 se načesaný pár dostal i na poštovní známky. Zmínku zasluhují též ženy Zande (obr. 15), jež mívaly v týle „tác“ podobný načepýřenému pávovi (Fisher 1984 aj.). Aby se takové účesy neponičily, užívají Afričané dodnes podhlavníků, stoliček ze dřeva, jimiž si ve spánku podkládají hlavu. Mívá i svou symboliku. Nevěsta, jež opouští domov a jde za manželem, mu v jižní Africe přinášela podhlavník, s nímž muž spojil život. Někdy se dřevěné „polštářky“ se zemřelými i pohřbívaly. Vyráběly se v různých verzích, existovaly i menší varianty, jakési podkrčníky, stoličky s jedinou anebo mnoha nožkami. Unikátem je podhlavník Nguniů, který je doplněn o dlouhou tyč, neboť na cestách sloužil majiteli dvojím způsobem: byl jednak opěrnou holí, ale při položení na zem i odpočívadlem (Mattet 2007, Sieber & Herreman 2000, Heroldová-Štovičková & Herold 1994, Kandert 1984 aj.).

5.5. Zakouzlené vlasové symboly

Ústřední roli hrály vlasy v magii. Docházelo tím ke spojení se silami, které mohly pomáhat nebo škodit (Rychlík 2013a, Sherrow 2006, van Gennep 1997, Frazer 1994, Leach 1958). Na jedné straně vlasy značily sexualitu, plodnost a vitalitu, na druhé straně patřily i ke smrti a nemocem. Etnika Yaka, Yanzi a bantuští Teke měla figurky *mpungu*, do nichž se odkládaly odejmuté kadeře nemocného, aby se zlepšil jeho stav. „*Medicinmani v Kamerunu připevňovali prameny vlasů ke skříňkám, kde byly umístěny jejich léčivé lektvary, aby byly přípravky chráněny a zvýšila se jejich účinnost*“ (Sherrow 2006:13). U Jorubů se sedm až devět dní po narození dítěte konaly postřížiny a oholení vlásků značilo pro nemluvně přechod z říše duchů do světa živých. Jorubským dvojčatům (*ibedži*) a hodně ovlaseným novorozencům (*dada*) byly vlásky kráceny během obřadu, přičemž bohatost porostu symbolizovala prosperitu, již rodičům přinesou. Vlasy se dávaly i do amuletů.

Ale patřily i ke smutnějším údělům. Už **Loyer** (1701) popisuje na Pobřeží slonoviny zvyk učesat nebožtíka. Akanové z Ghany holili zemřelému hlavu před pohřbem, což bylo úkolem příbuzných. To se týkalo mnoha národů včetně Zulů, zvláště v případě úmrtí náčelníka. „*Nejprve se upraví tělo zemřelého. Obřadně se umyje obličej, oholí hlava (vlasy se schovají a spálí spolu s tělem) a mrtvý bude posazen, s koleny složenými pod bradou. To vše se uskuteční pod dohledem nového náčelníka, nejstaršího syna zemřelého*“ (Lawson 1998:46). Pakliže dotyčný skončil daleko od domova a tělo nemohlo být odvezeno, bývalo zvykem odstříhnout mrtvému pár kučer a dát je do skříňky. Ta pak „*byla místo rakve zakopána v domovské půdě zemřelého*“ (Sieber & Herreman 2000:26). Etnika Bwende a Beembe vyráběla v upomínku na předky postavičky, jež obsahovaly kousky jejich nehtů a vlasů. Pozůstalé Afričanky si stříhávaly vlasy; Malgašky se musely oholit, ale některé vdovy si vlasy uschovaly, aby z nich vyrobily paruky, jež nosily po skončení

doby smutku. Vdovy Mangbetů si musely poničit své nádherné trychtýře, z nichž pak trčely jen smutné svazky vlasů (obr. 16).

Málokdy se etnografové přesně zmiňují, co se s ostříhanými kadeřemi dělo. Bagatelizují jejich další osud slovy jako zničeny, spáleny, zakopány... Koncem 19. století se R. Austin Freeman dostal do ghanského města Nsoko. Při obhlídce si povšiml mohyl, mezi jejichž spárami byly – bez jakýchkoliv pochyb – nastříhané vlasy. Aby záhadě přišel na kloub, ptal se místních, kteří mu vysvětlili, že na ta místa odnášejí sbírané odstřížky, které ukládají pod kouzelné kameny. Ty měly zabránit zneužití vlasů k čarodějnictví. Jiné zdroje se zmiňují o existenci bronzových popelnic na vlasy; ještě roku 1967 je tam viděl **Roy Sieber**. Byly plné, neboť právě zemřela „královna matka“ a truchlící přinášely kučeravé obětiny (Sieber & Herreman 2000). Další zvyk, jak s vlasy nakládali ghanští Ašanti, uvádí „ašantolog“ **Robert S. Rattray**, když píše roku 1927 o dějích, jež následovaly po úmrtí v rodině. „Všichni pokrevně spříznění zemřelého si holili hlavy; vlasy se vkládaly do hrnce. Při svítání některé z žen klanu vzaly veškeré nádoby... a jídlo, a ‚rodinný kotlík‘ s kadeřemi... a směřovaly, jdouce velmi opatrně a bez ohlížení, k ‚houštině duchů‘, tj. pohřebišti, kde věci položily, nikoliv však na hrob, ale v části hřbitova nazvaného *asensie*, na ‚místo kotlů‘. Tam rozmístily varné kameny, hrnce daly na ně... a vedle uložily ‚rodinný kotlík‘; v tutéž chvíli pravily: Zde je jídlo. Zde jsou vlasy z našich hlav. Přijmi je a jdi a hlídej je pro nás... Ukončily jsme tvé pohřební obřady. Zavřely jsme cestu. Jest to skončeno“ (cit. dle Rattray 1927:164-165). A vrátily se tam, kde je čekali vesničané.

V Ghaně se vlasů mohlo dokonce užívat jako platidla v zásvěti. Tvrdila to **Eva L. R. Meyerowitzová**, která napsala knihu o státu Akanů. Když král *omanhene* zemřel, všichni obyvatelé města se museli v poslední den pohřebních obřadů ostříhat a oholit po celém těle. Vlasy příbuzných z královské linie se daly do předmětů s jeho podobiznou a umístily na hrob. „*Kadeře dotyčných byly zavinuty do listů a uschovány u hrobu. Trvanlivé vlasy jsou považovány za peníze; pojem užívaný pro peníze je sika (zlato), což je věčné a má dle akanské víry oživující účinky. Proto jsou vlasy rovny zrození života a mohou zemřelému dát ‚život‘ v sumandow, v podsvětí, kde nelze platit opravdovým zlatem“* (Meyerowitz 1952:47). Nepěstěné vlasy byly obecně považovány za znak nemoci, smutku nebo vyšínutosti. **M. D. McLeod** píše, že u Ašantů měli kněží zacuchané lokny ve stylu *mpesempese*, což se dá přeložit jako „*tohle nemám rád*“ (McLeod 1981:64). Nestříhané vlasy mívali i blázni a kati. Pravidelná péče o kadeře byla záležitostí těch nejbližších, přátel nebo příbuzných (obr. 17), teprve později vznikli specialisté. Ke stříhání patřila důvěra. Afričtí kadeřníci mívali ve společnosti dobrý status: jednak zacházeli s „kouzelnými“ vlasy, ale také si s klienty vyměňovali klípky. Třeba „*v Ghaně a Senegalu se kadeřníci mohli věnovat pouze lidem téhož pohlaví*“ (Sherrow 2006, 13). U Langů z Ugandy, kteří zavedli i povinný účes *atoro* pro dvojčata, se dle **Driberga** za jedno sezení, jež trvalo několik hodin, platilo džbánem piva a kuřetem. Holiči a kadeřníci měli na starost rozčesávání, pletení copánků, tvarování a olejování (obr. 18). Asi nejoblíbenější pomůckou

byl palmový olej, ale směsí tuků a hlinky byla přehršel. Obyvatelé Madagaskaru, Malgaši, používali po staletí tužidlo *tavo*, což byla kombinace medu a sádla.

5.6. Vlasové pomůcky jako „umělecké artefakty“

Nejběžnějším náčiním k úpravě byl také v Africe hřeben (obr. 19). „*Češou se dřevěnými neb kostěnými vidličkami se čtverem zubů, jež jsou vždy vpleteny v jejich hlavy,*“ psal **Loyer** v roce 1701 (cit. dle Sieber & Herreman 2000, 125). Vlasy se nakadeřily, nadzdvihly, a pak se z nich utvářely copánky nebo rozličné tvary. Voněly se. A to levandulí, santalovým dřevem či kadidlem. Do vlasů se vplétaly korálky, mušle kaurí, kousky textilu, slonovina, stužky, květiny, knoflíky, pera, plíšky kovů, později i šroubky a nábojnice (u Zembů), zkrátka vše, co bylo barevné, lesklé, a mohlo se hodit (Sherrow 2006, Sieber & Herreman 2000 aj.). Krásnými jehlami do vlasů prosluli tanzánští Kwereové; nigerijští Ibové vyráběli pěkně vyřezávané hřebeny. Dlouhé hřebínky s lidskými portréty, ale i se zlacenými držáky měli Bauleové z Pobřeží slonoviny, do jejichž folklóru se dostal příběh o princezně Maji, jež se nikdy nesměla dotknout hřebenu. Když se to dozvěděla zlá bába, „*vytáhla hřeben ze svého účesu a zarazila jej děvčeti do vlasů. V tu chvíli se Maji změnila v překrásného ptáka*“ (Heroldová-Štovíčková & Herold 1994:37). Ale její snoubenec Kofi ji poznal podle jejího zpěvu, hřeben z peří vypadl a byla svatba.

V Keni se vytvářely kovové hřebeny, v Zairu kusy z drátem svázaného rákosu. Čokkové vyřezávali dřevěné hřebínky pro vlastní potřebu i na obdarování přátel. Zajímavé byly oboustranné trojjehlice zairských etnik Kaniok, Yaka či Suku. Jehlice Zulů měly tři hroty, ale v horní části byly doplněny nádobkou, v níž se v účesu nosil zastrčený šňupací tabák. Podobně sloužily Zulům slonovinové hřebínky s vyhloubenými lžičkovitými žlábkou. U Ašantů (skupina Akanů) hřebeny původně vyráběli vandrovní řezbáři, později se díla ujali mladí muži, kteří je vyřezávali pro matku nebo svou vyvolenou. Výrobky měřily na výšku až 35 centimetrů: „*Hřeben měla každá žena, ať z rodu královského či otrokyně, a některé jich mají hned několik; podle toho, jak se líbí a kolik mladých mužů se o ně uchází. Hřeben má nejméně sedm zubů, neboť sedmička je posvátné číslo akanských rituálů. Rukojeť hřebene zdobí figurka zvířete, výjev ze života či ilustrace známého přísloví*“ (Heroldová-Štovíčková & Herold 1994:43).

Tam, kde se málo česalo, pomohly hmoty. U pasteveckých Nuerů v Súdánu, o jejichž kultuře prohlásil **E. E. Evans-Pritchard** „za vším hledej krávu“ (*cherchez la vache*), se vlasy upravovaly jedinečným způsobem. „*Aby se vlasy obarvily, přesněji řečeno odbarvily, do červena a narovnaly, byly pokryty směsí z kravského trusu a moči a popela. Tato hmota zůstala na hlavě asi deset dní a čas od času se polévala kravskou močí. Potom byla ztvrdlá hmota sloupána, vlasy důkladně vykartáčovány a potřeny tukem*“ (Jiroušková & Todorovová 2003:115). Podobný kondicionér, popelovou pastu, znali i Dinkové. **Samuel Baker**, jenž projel Súdánem koncem 19. století, si o nich poznamenal: „*Jsou v něčem nepřekonatelní. Muži jsou nazí tak, jak se rodí, svá těla pokrytá prachem a s vlasy*

obarvenými do červena díky štuku z popela a kravské moči. Tito lidé jsou nejvíce nadpozemsky vypadajícími d'ábly, jaké jsem kdy viděl“ (cit. dle Fisher 1984:61). Estetický účinek byl v Africe obzvláště mocný; což je samostatné a velké téma pro *etnoestetiku*.

5.7. Účesy v umění, umění ve vlasech

Kromě odborné literatury, fotografií či jiných materiálů z oblasti *vizuální antropologie* máme jakožto etnologové pro poznání dějin účesu v Africe navíc i skvělou pomůcku – africkou plastiku a nativní *umění* obecně, ač jde v případě tohoto pojmu o etnocentricky konceptualizovaný termín, který má řadu mimoestetických funkcí (Rychlík 2012, Mattet 2007, Kandert 1984, Laude 1973 aj.). Pakliže jsme ale ochotni považovat řadu kultovních předmětů za formu „umění“, naskytá se i otázka, jestliže by vedle vyřezávaných zbraní, masek, nahrávek hudby či hřebců, jež se objevují v muzejních sbírkách coby „umění“, neměly figurovat i doklady popsaných účesů – vytvářených s nepopíratelným *umem*. „Navzdory zmínce o abstraktním charakteru afrického sochařství existují dvě oblasti ze skutečného světa, jež jsou takřka bez výjimky zobrazeny přesně, pochopitelně však umělecky: skarifikace a účesy. Obojí slouží k rozpoznání etnické identity, původu, pohlaví, životních fází, statusu, stejně jako osobního vkusu. Je třeba zdůraznit, že veškeré kadeřnictví Afriky má značný estetický obsah“ (Sieber & Herreman 2000:15).

Odraz účesové tvorby je v africkém umění (obr. 20), jež se zaobírá především tělem, častý (Laude 1973). „Oči, uši nebo nos přeformuloval africký řezbář do geometrických tvarů, zato účesy, umělé zjizvení na tvářích či na čele přenesl na figuru s naturalistickou přesností“ (Heroldová-Štovičková & Herold 1994:129). Stačí zmínit postavy Lubů a Baulů s copy a číry, malgašské sochy s „ježiky“, kohoutí hřebínky Bembů či postavy s drdoly u kmene Guro a pásovité vlny Ašantů. Beninské bronzy ze 17. století – zvláště hlava s copánky z muzea v Cambridge (obr. 21) – ukazují pak dvorský styl účesů. I na pohárech Kubů byly obličejové chocholy, ale zvláštní pozornost zasluhují africké masky (Rychlík 2012). Masky od Ejaghamů (Ekoi) z Nigérie měly hadovité účesy upomínající na Medúsu, neboť i jí vlasová „hadí“ trčela z lebky. Nádherný exemplář dlí ve sbírkách ženevského Musée Barbier-Mueller (obr. 22). „Monumentální účes sestává z pěti stočených pletenců, v africkém sochařství neobvykle velikých a provedených k dokonalosti a symetrii copů. Etnografické záznamy uvádějí, že takový účes nosily mladé dívky při iniciacích. Svazky byly podepřeny výztuží a uhněteny jilem, který držel vlasům a přidaným loknám tvar“ (Mattet 2007:174). Jde sice o uměleckou licenci, ale skutečné pravzory tohoto „účesu“ lze dle afrikanisty Herremana nalézt a doložit.

I hřebínky na maskách Igbů mají reálný základ. Makondové z Tanzánie, kteří realisticky ztvárňovali obličejové jizvení a účesy, doplňovali plastiky lidskými vlasy. Stejnou ozdobu mají nástavcové masky Ekojů a Ibů v Kamerunu, Keaků či Ejaghamů (obr. 23); Wobe-Beteové přidávali maskám i opravdické vousy. Bohaté „účesy“ z rostlinných vláken měly masky angolských etnik Čokve nebo Lwena (Kandert 1984, Laude 1973 aj.).

Ale jen máloco z „vlasatého“ umění se vyrovná maskám *sowei*, jež užívaly ženské společnosti Sande v Libérii a Sierra Leone. Masky sloužily v iniciačních školách jako zosobnění zdraví a sil, ale reprezentovaly též ideál ženské krásy u etnik Mende, Bullom-Šerbro, Temne, Vai, Gola nebo Bassa. Podle **S. A. Booneové** se tam vlasy pojily jak fyzicky, tak metafyzicky s ženskou krásou. Kučery „*měly být čisté, lesklé, dobře pěstěné a pěkně řasené. Pouze černá barva byla vhodná, hnědavé odstíny byly považovány za špinu*“ (Boone 1986:96). Ve filosofické rovině byly kadeře spjaty s vegetací – obojí rostlo; hlava měla být podobna pěstěnému poličku. Dozadu se sbíhající brázdy vlasů byly prý odevzdáním se společnosti, neboť žena si takový účes nemohla vytvořit sama. Nejběžnější brázdovité účesy se pak skutečně objevují na maskách *sowei* (Mattet 2007, Sieber & Herreman 2000), které reprezentují tradice, rituály, společnost i silný estetický účinek.

Afrika se měnila a mění, včetně účesů. Zachytit trendy v tomto krátkém přehledu je zhruba nemožné. Zasáhla nejen bílá civilizace (složitě účesy byly třeba Bena-Luluům zakázány spolu se skarifikací v roce 1880) či vliv islámu. Vždyť i s příchodem proroka Muhammada, který žil asi v letech 570 až 632, se mnohé změnilo. Islámských tradic, jež se vyjadřují k tomu, co má a nesmí muslim nosit či jak má vypadat účes a vous, je řada. Některé byly vyjádřením božích příkazů, jiné odrazem Muhammadova vkusu. *Sunna*, soubor návodných činů Prorokových, ilustruje život tehdejší společnosti. Víme proto, že Muhammadovi současníci „*dětem po úmrtí v rodině dělali punkerské účesy nebo že ženy se tetovaly, brousily si mezi předními zuby mezeru a vyráběly přičesky*“ (Pelikán 1997:141). Sunna pak vysloveně zakazuje „*účes na kohouta*“ a na jiném místě se pravověrní dočtou o postoji ke stárnoucím vlasům a vousům, jež si mohou dle Prorokova vzoru barvit; sám prý měl vous hennou začervněný. I dnes muslimům – už na jižnějších místech Afriky – vadí různé účesy: třeba Fulanky (Fulbky) byly zvyklé si holit skráně, splétat na nich visící copánek a nad čelo si vyčesat mohutný kokrhel, což fulbští vyznavači Alláha „*zesměšňují, neboť taková žena se nedokáže řádně modlit a dotknout se čelem země*“ (Fisher 1984:164).

Africké tradice se mění i pod vlivem módy a prchavých nálad; zde je interpretace zvláště složitá. Už ve čtyřicátých letech 20. století patřil v Ghaně k nejoblíbenějším stylům sestřih na „Joe Louise“, slavného boxera (Sieber & Herreman 2000). Roku 1976 vydal **Titus Ogunwale** knížku o účesech, v níž osvětlil řeč moderních nigerijských stylů. Konec občanské války prý Jorubky oslavily účesem *gowon* nazvaným podle hlavy státu. Na nový most v Lagosu reagovaly kreací „most Eko“. Novinky se kopírovaly ze žurnálů, letáček, reklamních desek (obr. 24), a tak se i některé hity dostaly do USA či Karibiku. „*Další účesy se jmenovaly ananas, mrakodrap, autobus, košík, ale i sedící pes, koleno mrzáka nebo prasečí zátylek. Zatímco na běžných účesech Nigerijek rozlišujeme kolem deseti řad z vlasů, ženy z rodiny tradičního krále jich musely mít až šedesát. Název této vlasové úpravy byl charakteristický: ‚oddíl pochodujících vojáků‘*“ (cit. dle Klíma, Kubica 1983, 103). A jakoby symbolicky s přechodem do moderny si jedna studentka z Mbandaky vyčesala v sedmdesátých letech 20. století účes ve tvaru kosmické sondy Sputnik.

Předmětná studie měla naznačit výjimečnou pestrost a barvitou historii afrických účesů (ve vazbě na sociální prostředí), o což by se s akcentem na nedávný vývoj mohly zajímat mnohé antropologické subdisciplíny, nicméně tak činí jen sporadicky. Z literatury sice můžeme usuzovat na odklon od společensky *sdílené symboliky* účesů k větší individualizaci a „sekularizaci“, nicméně data pro konkrétní etnika dodají jen terénní výzkumy. Ač jsem kupříkladu v roce 2009 krátkodobě navštívil kadeřnictví ve Rwandě (obr. 25), tak si ani na rozbor tamní situace netroufám – jde o téma, jež bytostně náleží specializovaným afrikanistům, leč které zároveň dalece přesahuje finanční možnosti současné české vědy.

6.0. Kazuistika III: „Tělo jako malované“

(tetování Polynésie v kontaktním a postkontaktním období)

kapitola z recenzované monografie přijaté vydavatelstvím k publikování:
Rychlík, Martin (2014): *Dějiny tetování*, Praha – Mladá fronta, kap. „Oceánie“ 124-163.⁸²

Tradice tetování je daleko starší než výpravy do Tichomoří, ale obří vliv polynéských kultur na oživení zájmu o tatuáž je nepopíratelný. Díky objevům v Oceánii – a v Polynésii zvláště – se totiž na tělech cestovatelů dostávaly do Evropy temněmodré exotické suvenýry, vonící dálkami a dobrodružstvím, které byly záhy napodobovány. A samotný pojem pro tento zvyk, který po tisíce let varioval od propichování, trvalého malování, šnytování či cejchování, se konečně ustálil na jednom srozumitelném slově – na tetování, které vzešlo z původního *tatau* a jež se z ostrovního Tahiti vydalo na nepokořitelnou cestu do většiny významných světových jazyků.

6.1. Objev a vliv polynéského „tatau“

Může za to hlavně britský kapitán **James Cook**. Ke své první cestě do Pacifiku se vydal v květnu 1768 a následujícího roku dorazil na Tahiti. Do deníku bylo zapsáno: „*Obě pohlaví si malují svá těla, tatuji (tattoo), jak to nazývají svým jazykem. To je děláno barvou černou pod kůží, což je nastálo. Někteří mají pokřivené postavy lidské, ptačí či psí; ženy obecně mají značku Z na každém článku prstů i palců: muži mají je obráceně a oboje pohlaví mají další znaky jako kruhy, oblouky atd., na svých pažích a nohou... Metodu jejich tatovování (tattooing) popíši. Barvou, kterou používají, je tmavá čern, získaná z drti druhu olejového oříšku, jinak užívaného místo svíček. Nástroj na propichování kůže je sdělán z velmi tenké ostré kosti neb mušle, čtvrt palce až palec a půl široké, k účelu tomu určenému, a okolo palce a půl dlouhé. Jeden konec je vyřezán v ostré zoubky, druhý připevněn k držáku. Zuby se namáčejí v jakési černé tekutině, a po rychlých úderech tlouku vnikají do pokožky tak moc hluboce, že každou ránu provází menší množství krve...*“ (cit. dle Caplan 2000:1). Tak bylo zaznamenáno 13. července 1769. Kapitán Cook (nebo spíše jeho pobočník, vědec **Joseph Banks**, jak někteří znalci tvrdí) pokračoval v podrobném popisu tahitského tetování dál (zmiňuje jeho bolestivost, zvláště při tetování zadku), nicméně tato pasáž je důležitá hlavně z toho důvodu, že se zde poprvé v angličtině objevují nativní termíny přepisované jako *tatu*, *tattoo* či *tattaw*. I dřívější mořeplavci si tetování všimli – i na Tahiti už **George Robertson** roku 1767 popsal „*podivně malované figury na nohou a pažích*“, ale popisovali je svými slovy, nikoliv *emicky* čili v konceptech samotných obyvatel (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:35).

Ač byly Cookovy lodní deníky vydány až mnohem později, rok 1769 je datem prvního výskytu zapsaného slova „tetování“ ve tvaru, který se uchytil v západní civilizaci.

⁸² Tento text není totožný s dizertační prací, kterou jsem v červnu 2011 obhájil v Ústavu etnologie FF UK, ani s knihou *Tetování, skarifikace a jiné zdobení těla* (Praha – NLN 2005). Jde o nové, přesnější zpracování.

Ovšem pro pořádek je třeba uvést skoro neznámou skutečnost, že již rok před Cookem si jistý mladík **Charles-Félix-Pierre Fesche**, dobrovolník v de Bougainvilleho expedici, sestavoval slovníček 184 tahitských pojmů. A je mezi nimi i *tatau* – jako „značky, které mají na těle“; botanik **Philibert Commerson** zase pořídil noticku pro *tata* – „modrá skrvna“ (cit. dle Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:35). Úspěšné slovo *tattoo* se již objevuje v letech 1771 a 1773 v tištěných textech referujících o Cookově expedici, o pár let později i v objevitelově vlastním vydaném spise *První plavba* (1776). Cook slýchal tento oceánský pojem v různých tvarech (polynéské jazyky jsou si totiž velmi příbuzné) jako *ta*, *tetau*, *tatau*, *tatu*, *tatatau* i havajské *kakau*, což překládal jako onomatopoické „řukat, poklepávat“ a v přeneseném významu i „libé“ a „umělecké“.

Přírodovědec Banks, který 5. července 1769 osobně sledoval i domorodou tetovací operaci a připravoval první tahitsko-anglický slovníček, v srpnu dodával: „Činí tak mezi čtrnácti a osmnácti léty věku a důležité je to tolik, že jsem neviděl jedinou dospělou osobu prostou toho. Co může být popudem k tomu, že vytrpí tolik bolesti, je těžké říci; žádný indián (přestože jsem jich zpovídal stovky) mi k tomu nesdělil nějaký důvod; možná pověrečnost má s tím co do činění, neboť nic jiného dle mého nemůže vysvětlit tak zjevně absurdní zvyk. Ale malé značky na prstech, pažích, atd., mohou pouze ku kráse přispívat“ (cit. dle Gilbert 2000:37). Z dikce a údivu znalého vědce to vypadá, že tichomořské tetování nebylo pro tehdejší Angličany nějakou lokální variantou běžněji známé praxe, ale překvapivým jevem, novinkou. Když skvělý přírodovědec **Johann Reinhold Forster**, účastník druhé Cookovy výpravy, cituje v roce 1778 nepacifické analogie k polynéskému tetování, uvádí pouze „propichování u Tunguzů ze Sibiře, takzvaných Gróňanů, původních Američanů, Beduínů z Tuniska, palestinských žen a dalších ‚Arabů‘. Jeho jedinou evropskou zmínkou jsou ‚dávní Hunové‘“ (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:15). Že by se dříve tetovali i jiní námořníci, rozhodně nikde nepíše. To teprve začínalo; příkladem šel i samotný Banks, pilný sběratel všemožných etnografik, který se nechal ze zvědavosti tetovat. Vědcův záměr ozkoušeli i další – „John Ledyard, Sydney Parkinson a mnoho dalších, kteří se potetovali při zastávce na Tahiti“ (Caplan 2000:100). A malíř **Sydney Parkinson** na témže ostrově už „v půlce roku 1769 pořídil tužkou první náčrt polynéské tatuáže“: nebylo to nějaké veledílo, ale přesná kresba spirál na tahitském stehně – a zadku (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:37).

Historici tetování mnohokrát vznášeli otázku, zda byl Evropany projevený zájem o složité tatuáže Tahitánů, Markézanů či Maorů přímým počátkem moderního rozpuku tetování, anebo spíše jen stimulem pro širší „renesanční“ proud, který přejímal cizokrajné zvyky a nebál se prolomit tabu, které kdysi narušovaly jen ojedinělé poutnické křížky. Námořníci Cookových dob jistě nebyli prvními bělochy, kdo se nechal v exotických zemích tetovat – takové možnosti se nabízely přinejmenším od 16. století: v obou Amerikách či Asii. Mohly být výpravy do kouzelného Tichomoří takovým podnětem pro námořnické kéréky? Zdá se, že ano. Konfrontace s viditelnou jinakostí ostrovanů musela být působivá, touha nechat se v „ráji“ památně popsat – zvýznamnit se na celý život – byla u

mořeplavců velká, stejně jako závist a nápodoba méně cestujících kolegů. Svě jistě sehrála nuda na dlouhých plavbách, snaha zajistit si křesťanský pohřeb, což se vyvinulo ve svébytnou kulturu – s obrázky chránícími před utonutím či dokazujícími překročení rovníku.

Ačkoliv markézské tetování (jako „malování“) popsal již roku 1595 **Pedro Fernández de Quirós**, když jej připodobnil k filipínské praxi známé Španělům, teprve dlouhodobější pobyt Britů na Tahiti vedl k bližšímu seznámení se s technikou i touhou okusit ostří barvicích hrabiček – tamní vzorky byly navíc prostší, lehčeji přenositelné, než dejme tomu vytetované „kalhoty“ *pe'a* na Samoy. Dá se říci, že oceánská tetování zběžně vidali již dřívější mořeplavci, ať už Nizozemci, Španělé, Francouzi či Britové, ale teprve posádka lodi *Endeavour* mu byla přímo a intenzivně vystavena – a je jedno zda na Tahiti nebo později na Novém Zélandu. Změnil se i étos výprav: od přezíravosti k vědeckému zájmu. Další důvod, proč byl vliv Cookových plaveb na dějiny tetování tak značný, tkví v enormním dobovém zájmu o jeho cesty. *„Počet námořníků a dalších účastníků byl samozřejmě poměrně malý (kolem 400 mužů během tří výprav), ale expedice byly takřka ihned slavné mezi námořníky, umělci, spisovateli i širším publikem; není přehnané tvrdit, že pro sebe uchvátily pozornost jedné epochy. I další generace objevitelů vzhlížely ke Cookovi jako vzoru. Není pak těžké pochopit, že praxe, jíž přijali Cookovi námořníci, se stala módní a dále se šířila. Třicet let je jistě více než dost času, aby se takový obyčej rozmohl mezi tak pohyblivou a multikulturní komunitou, jakou byli námořníci“* (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:13-14).

Citovaný **Nicholas Thomas**, jeden z největších expertů na Polynésii, naráží v těchto větech na zjevnou absenci zmínek o tetování námořníků před rokem 1769 (přestože se najdou velmi ojedinělé výjimky). Dvacet let poté však už bylo například *„dvaadvacet z pětadvaceti vzbouřenců na lodi Bounty podle Williama Bligha tetovaných. Některé popisy jsou vágní, jako třeba ‚byl velmi hutně tetován‘, ale jiné podávají bližší informace. Peter Heywood, například, byl poznačen ‚třemi nohami ostrova Man‘, odkud pocházel. Thomas Ellison byl tetován na pravé paži svým jménem a datem 25. října 1788, dnem, kdy Bounty poprvé připlula k Tahiti“* (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:75-77). Zde není pochyb, odkud se nová móda brala; někteří nosili tahitské hvězdičky (**Fletcher Christian**), vzbouřenec **Adam Smith** zase na oplátku vytetoval tahitské milence na rámě své iniciály a datum. Začala obousměrná kulturní výměna. Nárůst zájmu o tetováž byl po Cookových výpravách nejspíše strmý. Dějepisci jako **Simon P. Newman** doložili, že vypichování obrázků se u amerických námořníků objevovalo v hojně míře už koncem 18. století; z philadelphských archivů z let 1796–1819 vyplývá, že mezi žadateli o americký námořnický certifikát (prostý doklad s datem narození, rodištěm a popisem osob), bylo *„deset procent žadatelů tetovaných“* (Newman 1998:61). V Americe se přitom tehdy netetovali ještě ani vojáci ani kriminálníci, tatuáže patřili jen k původním obyvatelům. Nově přibývali námořníci. A pro svůj nový „nešvar“ nacházeli právě v Polynésii nebyvale bohatou inspiraci: polynéské tetování totiž patří k nejestetičtějším stylům na světě.

6.2. Dějiny prvních kontaktů (Tahiti, Samoa, Tonga, Havaj)

Polynésie znamená Mnohoostroví. Vrcholy pomyslného trojúhelníku v Tichém oceánu jsou Havajské ostrovy na severu, Nový Zéland na jihu a Velikonoční ostrov neboli Rapa Nui na východě. „*Všichni Polynésané se tetovali. Rozsah tetování se měnil podle souostroví, nejvyšší dokonalosti dosáhlo toto zvláštní umění na Markézách. Markézané se tetovali doslova od hlavy k patě a trvalo i třicet let, než byl tetovaný vzor hotov. I Maorové vynikali v tetování; náčelníci měli tváře pokryté mimořádně složitými obrazci. Ženám tetovali jen horní ret a bradu*“ (Krupa 1988:66).

Obě zmíněné kultury si zaslouží zcela zvláštní pozornost, takže se nejprve zaměříme na ostatní části Polynésie: Tahiti, Havaj, Samou či Tongu. Na dávné dějiny polynéské tetováže ukazují nálezy tzv. *lapitské kultury*, jejíž keramika – nezvykle si podobná díky čárám, křivkám či antropomorfním prvkům – byla archeology nalezena na území od Papuy či Nové Británie přes Fidži až po ostrovy Samoa. Nejstarší nálezy pocházejí z Melanésie z období 1600 let př. n. l., v západní Polynésii z doby 800 let př. n. l. Některé náměty nejspíše představují tetovací motivy, archeologové našli i nástroje. „*Víme, že se lidé lapitské kultury tetovali, neboť na některých lokalitách byla nalezena tetovací dlátka s řadami několika ostrých zubů, podobných razítkům, jimiž zdobili svou keramiku. Nemusíme ani moc napínat představivost, abychom našli původ lapitského umění v převedení estetického systému z jednoho média (lidského těla) na jiné (hlínu),*“ uvádí elitní archeolog **Patrick Vinton Kirch** (Kirch 2002:105). Možnou vazbou lapitského umění na tatuáž v celé oblasti „Mikro-Polynésie“ se odborně zabýval **R. C. Green** (1979).

Tetování bylo v polynéských společnostech neodmyslitelnou součástí všeho dění. Není na světě jiné oblasti, kde by se barvení pokožky stalo tak důležitým společenským prvkem – a to i s ohledem na víru v magickou energii *mana* a s tím související systém zákazů neboli *tapu* (tabu). Odlišné tetováže bývaly v širé Oceánii sociálně-etnickým znakem, způsobem „*jak vizuálně vyjádřit svou příslušnost k Tonganům, Maršalanům nebo Gilbertánům*“ (Spennemann 1998:I, česky 2007:2). Ale také hodně vypovídaly o stratifikaci společnosti, postavení jedince a jeho významu. „*Tetování hrálo integrální roli v organizaci a fungování hlavních polynéských institucí (v politice, válečnictví, náboženství atd.), takže popis tetování se stává nevyhnutelně popisem širších institucionálních forem, do nichž je tatuáž zapojena,*“ napsal **Alfred Gell**, autor špičkové monografie o tetování v Polynésii (Gell 2004:1). Podle něj bylo tetování prostředkem, který udržoval společnost v chodu a pod kontrolou a který – řečeno lehce foucaultovsky – dohlížel nad obyvateli a bolestivě je i trestal. Tatuáž vepsala na jejich kůži politické zařazení, status, věkové stupně, obřadně je chystala k válce i k milování. Byla nezbytným nástrojem sociální reprodukce. S politickým režimem se mohl měnit i styl tetování, jeho významy. Gell upozornil, že zatímco složitější, předstátní útvary typu Havaje a Tongy užívaly jednodušší tetováže, tak méně organizovaní Markézané vynikli v umění tetování (*te patu tiki*) neboli „v zabalení se do obrázků“ nade všechny ostatní ostrovany.

Tetování bylo v Polynésii svým způsobem svatým řemeslem, věnovali se mu zvláštní mistři-tetovači. Tatérovi, jenž býval společensky důležitou osobou, se na ostrovech říkalo stejně jako kněžím a jiným umělcům: *tahuna*, *tohuna* či *tohunga*, na Markézách *tuhuna*, na Tahiti *taua* a na Havaji *kahuna*. V Tichomoří obecně se užívalo podobné metody, kterou již popsal Cook s Banksem. Na kostěný či mušlový „hřebínek“ s řadou hrotů, jenž vypadal jako motýčka nebo dětské hrabičky, se poklepávalo paličkou a do ranek se vtírala kašovitá barva. Výjimkou byli Novozélandčané užívající k hlubšímu jizvení rydel a Havajci, kteří měli velmi širokou škálu tetovacího nářadíčka a jehel „z různých materiálů... z kostí albatrosa, buřňáka, psa, ze žraločích zubů“ (Allen 2008:108). Barva se většinou vyráběla z pečených drcených oříšků (*Aleurites trilobata*) nebo z černících semen (*Calophyllum inophyllum*) smíšených s olejem. Operaci vždy doprovázela striktní tabu a rituály.

Objevování tajů polynéské tatuáže začalo na Tahiti. Ještě před Cookem tam přistál v dubnu 1768 **Louis-Antoine de Bougainville**. Nemohl si nevšimnout tetování, jež ale nejmenuje jeho místním jménem. Píše jen: „*Zatímco si ženy v Evropě barví tváře na červeno, tahitské ženy si barví bedra a hýždě na tmavomodro; je to ozdoba a zároveň známka urozenosti. Muži podléhají stejné módě. Nevím, jak si kreslí nesmazatelné obrazce; myslím, že se bodají do kůže a do píchnutí vlévají šťávu některých bylin, jak jsem to viděl dělat domorodce v Kanadě. Je třeba si všimnout, že toto líčení bylo módou u národů blízkých přírodnímu stavu za všech dob,*“ přičemž připomněl Ceasarův citát o Britech (de Bougainville 1955:112). Kapitán Cook se na Tahiti vrátil roku 1773 s lodí *Resolution*. Na palubě byl s otcem i mladý **Johann Georg Forster**. „*Muži i ženy byli ozdobeni, spíše však zohaveni, zvláštními černými tečkami, jichž se docílí tetováním a vtíráním černé barvy, jak to popsali už jiní. Prostí lidé byli většinou nazí a tetování na bocích, což svědčí o tom, jak různě lidé chápou vnější ozdobu, ale jak shodně usilují o to, tak či onak zvýšit svou krásu*“ (Forster 1964:116). Forster mladší, jenž vydal svůj cestopis v roce 1777, si všiml i dalších proměn ideálu krásy. Vedle pohlavára O-Tahiti-iti sedával obézní muž: „*Byl tetován zvláštním způsobem, jaký jsme dosud nespatriili. Paže, nohy, stehna a boky měl totiž téměř pokryté velkými černými skvrnami nejrůznějších tvarů. A právě tento muž, jménem E-Tieh, vynikal nad ostatní tloušťkou; měl asi vynikající postavení, neboť se ho král při každé příležitosti ptal o radu*“ (Forster 1964:135).

Během druhé cesty na Společenské ostrovy zase **John Elliot** obdivně pozoroval s kolegy bojovníky z Bora Bora, ač Cookovi přišli moc divocí. Nevěděli, co jejich tatuáže znamenají (patrně odznak členů Arioi), ale zapsal si, že „*mají zvláštních značek na nohou a tak. Začali jsme jim proto říkat Rytíři z Bora Bora, a celá naše parta se chopila myšlenky, že se též poznačíme, abychom sebe spojili, a upomněli na pobyt v Otaheite*“ (cit. dle Caplan 2000:101). Elliott si s druhy vytetoval hvězdičku na levou plec, a začali si říkat Rytíři z Otaheite. Původně to chtěli tajit před ostatními, ale mytí těl vše prozradilo. Stejně se pak ozdobila půlka posádky.

Z Tahiti do Evropy ovšem už nevyráželi jen tetovaní námořníci, ale dokonce i několik domorodců. Nejznámějším se stal **Omai** (správněji Mai), ostrovan z maličkého ostrova Huahiné, jehož Cookův důstojník **Tobias Furneaux** dovezl roku 1774 do Londýna jako živoucí etnokuriozitu – už pět let předtím se ale v Paříži objevil **Ahu-toru** (Aoturu), jenž se dobrovolně vydal z tahitské Raiatey na lodi Antoine de Bougainville. Omai nebyl typickým zástupcem ušlechtilého tahitského plemene; sám Cook jej hodnotil jako ošklivého, tmavého. Nebyl ani výrazněji tetován, pouze na hřbetech rukou měl modravé tečky a linky. „*Jeden z nejcitovanějších popisů Omaiova tetovaného zadku jej srovnával s dýhami vsazenými do mahagonu, které však nevystupovaly z těla*“ (Caplan 2000:87). Tetování bylo jasným znakem cizosti, exotičnosti, a tak ani Omaiův portrét v jakoby vznešené póze, jak jej namaloval **Sir Joshua Reynolds** (1775), nepůsobí přirozeně. Tetovaná ruka je zdůrazněna a položena na bílé róbě. Po pár letech se Omai vrátil domů.

Tam se začínala situace měnit. Za půlstoletí, již v roce 1835, si **Charles Darwin** během své cesty kolem světa všiml, jak rychle se tahitská tetování vytrácela. „*Mnozí starší lidé měli na nohou drobné kresbičky, vytetované tak, že vypadaly jako ponožky. Tato ozdoba však již vyšla skoro z módy a po ní přišly nové a nové nápady. Móda tu zdaleka není neměnná, ale každý musí zůstat věrný té, která panovala v jeho mládí, a tak má starý muž navždy vyznačen svůj věk na svém těle a nemůže si hrát na mladého šviháka*“ (Darwin 1955:371). Podle etnoložky **Makiko Kuwahary** je možné, že „*Darwin viděl tetování vysoce postavených členů [tajné společnosti] Arioi*“ (Kuwahara 2006:73). V době jeho cest byla ještě většina Tahit'anů tetována.

Vlastní výraznou tradici tetování měli obyvatelé Plaveckých (Samoa) a Přátelských ostrovů (Tonga), které se nacházejí západně od Tahiti. Samojské ostrovy byly prvně navštíveny Evropany v červnu 1722, kdy k nim zamířil Holanďan **Jacob Roggeveen**. Jeden z jeho lodníků o obyvatelích ostrova Manu'a zapsal: „*Zdají se neškodní, dobré povahy, s žádnou stopou prudkosti či divošství. Těla si nemalují, jako to činí jiní indiáni, které jsme viděli; ale od pasu dolů se odívají druhem hedvábných třásní velmi úhledně ovínutých*“ (cit. dle Gilbert 2001:47). Kdyby osazenstvo lodi strávilo na pevnině více času, vidělo by, že nešlo o upnuté kalhoty. Až v roce 1768 se o Samou oťrela další výprava. Vedl ji Francouz **de Bougainville** s lodí *Boudeuse* (Vzdorná). Ani jeho lidé se k domorodcům na delší dobu nepřiblížili, obdivovali však jejich zručnost v ovládnutí pirog, takže ostrovy nazvali Plaveckými. Kapitán ke vzhledu obyvatel poznamenal, že „*hrud' a stehna si až pod kolena barví na tmavomodro*“ (de Bougainville 1955:128). Patrně až námořníci **Jean-Francoise de La Pérouseho** v roce 1787 stanuli na pevné půdě, takže se dovtipili, cože je oním zbarvením: „*Mužové mají stehna pomalována či tetována tak, že by jeden i nabyl dojmu, že jsou oblečeni, ačkoliv vystupují téměř nazi*“ (cit. dle Gilbert 2000:47).

Tradiční samojské tetování mužů se nazývá *pe'a*. Táhne se od beder dolů až pod kolena, na zádech je výrazně vyvýšená část. Kolem pupku bývá čtvereček. Stehna jsou zdobena rozsáhlými plochami, které jsou vyplněny trojúhelníky či podobou stuh a čar.

Tetování, jež se na Samoy udrželo dodnes díky volnějšímu přístupu ke křesťanství, skutečně z dálky vypadá jako krajkové legíny, takže se mořeplavcům nelze divit, že je tatuáž zmátla. Jedno z nejtýpčtějších světových tetování popsali dva němečtí etnografové. Prvním byl **Karl Marquardt**, autor studie *Die Tätowierung in Samoa* (1899), druhým **Augustin Krämer**, jehož dvousvazkové dílo *Die Samoa Inseln* (1902/03) je klasikou polynéské etnologie. Práce trvala několik týdnů až měsíců, musela být velmi bolestivá. Každá čára mívala své jméno, musela se dodržovat sekvence od shora dolů. „*Vzory byly považovány za posvátné (řady bodů, rovné, spirálovité a cikcakovité linie, polokroužky)*“ (Stuchlík 1964:101). Tetovaly se i genitálie: zdobení šourku se říkalo *tafumiti*, pyje se týkala tetováž *tafito*. „*Našlo se i pár zbabělců, kteří se zkoušce mužství chtěli vyhnout, ale bez tetování se stávali vyvrheli. Ženy se jim vysmívaly a žádný otec by nepřijal netetovaného coby muže pro svou dceru*“ (Gilbert 2000:49). Mužům bez tetování se podle Marquardta říkalo *pala'ai* (bázlivci) a „*ženy či náčelníci odmítali z jejich rukou přijmout jídlo, protože by jim od nich ,smrdělo'*“ (Marquardt 1899:I).

Při velmi citlivých operacích asistovali i pomocníci, z nichž se mohli rekrutovat noví mistři svého řemesla. Extrémně bolestivým místem byla dle Krämera i jamka za kolenem a třísla. Tatěři (*tufunga*) užívali několik typů instrumentů (*au*), většinou z želvoviny. Široký hřeben *autapulu* zanášel barvu na rozsáhlé plochy, hrabičky *ausogi'aso tele* dělaly tlusté čáry a *ausogi'aso laititi* tenké. Do všech se klepalo paličkou *sausau*, jejíž topůrko bylo z řapíku palmového listu. Kalhoty *pe'a* se vyráběly v pěti přesně daných fázích. Nejprve se zdobila spodní část zad, pak rozkrok a podbříšek, za třetí stehna, čtvrtá fáze dokončovala nohy a třísla a závěrečná podbříšek i pupek. Během takové operace, která v případě náčelníkova syna byla klíčovou a celospolečenskou akcí, zpívaly ženy i dívky, pro něž bylo určeno jednodušší, drobnější tetování na stehnech a podbříšku – zvané *malu*. Podobně jako Samoánci se zdobili i Tongané, jak ukazují dobové ilustrace. „*Za dávných dob se tetovali všichni muži mimo nejvyšších hodnostářů. Vytetované obrazce pokrývali celou spodní část těla. Ženské tetování se omezovalo na vnitřní stranu rukou a na nohy*“ (Krupa 1988:113). Na Tonze se udál i jeden zvláštní příběh ve kterém dokonce figuruje tetovaný misionář, **George Vason**. Na Tongatapu připlul v dubnu 1797, ale postupně přebíral více a více místních zvyků, vzal si náčelníkovu ženu a angažoval se i v místních bojích. Po jednom vítězství, kdy se chtěl stát správným a plnohodnotným Tonžanem, se nechal i dobrovolně potetovat: „*Jeho vzrušení z nové vizáže bylo zřejmé, ztotožnilo jej s hostiteli...*“ (cit. dle Thomas, Cole, Douglas et al. 2005:84-85).

Nejsevernějším hrotem polynéského trojúhelníku je Havaj. Tetování se nazývalo *kakau* i *ka uhi* neboli „udeřit do černi“ a primárně sloužilo jako „*ochranný amulet a ke genealogickým funkcím*“ (Rubin 1988:157). Nahlédeme-li do písemných zpráv o raném poznávání havajského tetování, zjistíme, že jsou mírně řidší než jinde. Primární zdroje z prvního období se prakticky omezují na pár jmen mořeplavců (**Cook**, **Portlock**, **Kotzebue**), umělců (**Arago**, **Choris**) a misionářů (**Ellis**, **Campbell**). Důvodem může být i menší atraktivita tetování Havaje. První ohlas je z 2. února 1778, kdy **James Cook** o

ostrovu Kaua'i píše, že „*si tu tetují nebo obarvují kůži, ale nikoliv na tak vysokém stupni. Vzorky jsou rovné čáry, hvězdy*“ (cit. dle Allen 2008:8). Cookův lékař na Maui upozornil na náčelníka, který si na hlavě vyčesal kohouta a po vyholených stranách si vytetoval půlkruhy. Další námořník téže výpravy se zmínil o smutečním tetování jako památce na zemřelého a již tehdy lodní chirurg popsal havajskou zvláštnost, jež je ve světě nativních tetování ojedinělá: tetování špičky jazyka.

To pozorovali i pozdější návštěvníci. Kupříkladu malíř Freycinetovy výpravy **Jacques Arago**, jemuž navíc vděčíme za řadu portrétů tetovaných Havajců, v roce 1819 popsal, jak byla tetována **Ka'ahumanu**, oblíbená žena zemřelého sjednotitele havajského státu **Kamehameha I.** Měla elegantně zdobené nohy, dlaň levé ruky a také jazyk, jenž býval tetován řadami bodů. Truchlící vdova dokonce Araga požádala, aby jí na rameno nakreslil Kamehamehovu podobiznu. „*Učinil jsem to s velkým potěšením,*“ napsal Arago, jehož výtvar pak královský tetovač na rameně zvětšil vpichy (cit. dle Rubin 1988:162). Sám malíř si ale osobně vyzkoušel i tetování dlouhým havajským perem: „*Arago během svého pobytu několik Havajců tetoval, takže jeho obraz (tetovací operace) je nejspíše přesný*“ (Allen 2008:48). O několik let později popsal reverend Ellis, jehož po Havaji provázela muž s vytetovanými kozly na obličejích, průběh tetování jazyka. **Kamamulu** smutnila za svou tehyni **Keopuolani**. Několik dní po pohřbu jí tatér propichoval jazyk náradíčkem, na kterém byly drobné rybí kůstky. Vždy do něj rychle klepl a zanesl barvu. Jazyk strašně krvácel, tetovač po chvíli přestal, aby truchlící žena vyplivla krev. Ellis se jí ptal, jak moc to bolí. Odpověděla mu: „*He eha nui no, he nui roa ra kuu aroha! Bolest, samozřejmě veliká; ale tím větší moje náklonnost!*“ (Rubin 1988:164). Na další křesťanovu otázku, zda nejde smutek projevit jinak, Kamamulu odvětila, že ne, že takový zvyk nikdy nezmizí, dokud nebude její lid vyhlazen.

Pro havajské zdobení byly pověstné šachovnicové, nesymetrické vzory. Oblíbenými motivy byly též kokosovníky, ptáčci, kozlíci a brzy v 19. století i vytetované pušky, helmy, děla nebo písmena abecedy, jmenovky na ruce. Kulturní výpůjčka byla extrémně rychlá. Původní zvyky se kvapně vytrácely, takže existuje jen nemnoho popisů tetování a obrazů **Webbera**, **Araga**, **Pelliona** či **Chorise**, přičemž jejich interpretace je omezená. Podle antropoložky **Adrienne Kaepplerové** měly tetováže chránit Havajce v bitvě jako amulety; asymetrické motivy se uplatňovaly tam, kde opatrovaly nositele, zatímco symetrické se objevily až tehdy, když sloužily coby ozdoba. Z hlavního ostrova Havaje pak pochází důkaz, že písemné zprávy nelhaly: v jeskyni Kanupa byly objeveny vysušené lidské ostatky z 18. století s šachovnicemi i asymetrickým umístěním.

Umění tetování chřadlo, snad jen kromě Samoy, v celé Polynésii. K misionářským zákazům přibývaly i ty úřední – zakazována byla i pohanská tatuáž, „kanibalský zvyk“. Například v Omaiově domovině, na Huahiné (Společenské ostrovy), bylo roku 1822 přikázáno, že se již nikdo nenechá tetovat: „*Ve zvyku nebude pokračováno, neboť to náleží ke starým a zlým obyčejům. Muž či žena, kteří by sebe takto ozdobili, a bude jim to jasně*

prokázáno, stanou před soudem a budou potrestáni“ (cit. dle Joyce, Thomas 1911/I:41, též Kuwahara 2006:54-55). První takový zákon, jenž byl namířen proti systému tabu a tajné společnosti Arioi (s osmi stupni hodnotí rozlišitelných jiným tetováním), platil od roku 1819 na Tahiti a byl obsažen v *Pomareho kodexu*. Od května 1820 platil zákaz modlářské tatuáže na Bora Bora i Maupiti (*Tamatoúv kodex*), přičemž určoval dokonce výši trestu: „*Kdokoli se poznačí nebo bude mít značky někde na těle, bude donucen zbudovat kousek silnice, ne více než padesát sáhů dlouhou; za druhý přestupek dokonce dvojnásobek“* (cit. dle Kuwahara 2006:55). Ženy na Huahiné se mohly „vyplatit“ pokutou dvou velkých dek. V roce 1839 byla tetováž zakázána i na Tonze: „*Provádět tatatau neb kakakau není legální“* (cit. dle Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:105). Původní obyvatelé ostrovů a ostrůvků Polynésie počaly též decimovat choroby, zmar a velká letargie. Spisovatel **Robert Louis Stevenson**, léčící se koncem 19. století na Markézách, uvedl: „*Civilní správa, která vytáhla na křižácké tažení proti kanibalismu, prozkoumala všechny druhy markézského umění a shledala, že jsou všechny poznamenány kanibalismem; proto je dala všechny na černou listinu. Ať již jde o tetování, které vyniká překrásnými složitými vzory, nebo o písň a tance – všechno je zakázáno. Domorodci jsou odsouzeni k životu bez událostí, k nudě a prázdnotě a nikomu jich není líto“* (Stevenson 1973:70). Na oživení zájmu o tradiční umění Polynésie bylo zapotřebí počkat ještě sto let, až se z deníků, kreseb či etnografických poznámek začaly původní ornamenty vracet. Na živé kůže.

6.3. Společenský étos a výsostná estetika (Markézské ostrovy)

„*V Evropě nemá nikdo ani tušení, že Maorové na Novém Zélandu nebo Markézané měli tak velmi pokročilé dekorativní umění. Pan chytrý kritik se velmi mylí, když tohle všechno považuje za papuánské umění! Zvláště Markézané mají nevyčerpatelný smysl pro dekoraci. Dejte Markézanovi jakýkoli předmět, třeba kouli, a on dokáže – zcela harmonicky – na něm nezanechat jedině šokující a zbytečné prázdno. Tomuto umění základně slouží lidské tělo nebo tvář. Především tvář. Udivuje nás, když objevíme tvář tam, kde jsme si vždycky mysleli pouze na geometrický obrazec. Stále tatáž věc, a přitom neustále jiná“* (Danielsson 1983:260-261). To nejsou slova etnografa, ale jednoho z nejobdivovanějších umělců Západu – malíře **Paula Gauguina**, jenž koncem 19. století kromě pobytu na Tahiti působil i na Markézách, kde zastihl poslední odlesky někdejší tetovací kultury. Kultury, která – vlastně jako jediná na světě – pokrývala člověka temnými ornamenty skutečně od hlavy až k patě, ba k palcům a tetovala i ušní boltce. Navíc esteticky, vlastním stylem, s jakým zdobila i do dřeva vyřezávané modly (*tiki*) a kamenické práce. Etnolog **Te Rangi Hiroa** uváděl, že Markézané patřili k nejlepším řezbářům Polynésie: „*Dřevo a kost jim však jako výtvarný materiál dost nevyhovovaly, a proto přenesli některé své nejlepší kresby na lidské tělo tetováním. A tetovali je po celé ploše, od konečků vlasů až po nehty na noze. Vypadá to, jako by dávný umělec nesnesl pohled na sebemenší prázdnotu plošku lidské kůže...“* (Buck alias Te Rangi Hiroa 1963:99).

Markézy tvoří tucet ostrovů ve východní Polynésii, které jsou sopečného původu, a proto dosti hornaté. Masív na největším ostrově Nuku Hiva je vysoký až 1185 metrů. V kontextu Polynésie zde vládlo poměrně drsné podnebí, ale pro našince i nezvykle tvrdá společnost. Přestože se antropologové jako **William Arens** nebo nověji též **Gananath Obeysekere** snažili ukázat, že diskurz „*divošského kanibalismu má pramalý základ v empirické realitě*“ (a je podobně jako tetování hlavně konstruováním exotismu), vcelku věrohodných zpráv o lidojedství z Markéz je tolik, že nemohou být vytěšňovány (Obeysekere 2005:1). Markézskou – asi až příliš detailní – znalost lidského těla dokládají i vyřezávané šperky z lidských kostí, lidské kadeře na válečných trumpetách z mušlí (*putoka*) i holích (*tokotoko pio'o*). Četné historiky o pojídání „tlustého vepře“ přinášeli misionáři, ale i cestovatelé a raní objevitelé.

A z Markéz pochází vůbec nejstarší zmínka o tetování v Polynésii. Pořídil ji v roce 1595 kormidelník **Pedro Fernández de Quirós**, jenž se plavil s **Alvarem Mendaňou de Neyra**. Obyvatele Fatu Hivy popsal následovně: „*Přicházejí nazí, aniž by si nějakou část pokrývali; jejich tváře a těla nesou obrázky v modré barvě, malované v podobě ryb a jiných figur*“ (cit. dle Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:33). Markézští domorodci se mu líbili: „*Zdejší ostrované jsou téměř bílé pleti... Tělo mají tak krásné a dokonale rostlé, že fyzicky daleko předčí Španěly. Snad ničeho mi nebylo tak líto jako toho, že tak nádherná lidská stvoření žijí v téhle ztracené zemi*“ (cit. dle de Bisschop 1965:41). Na dlouhou dobu pak o Markézy objevitelé ani nezavadili. Až v dubnu 1774 tam zavítal **James Cook**, jenž musel nejprve zvýšit svůj respekt výstřely mušket. Markézskou společnost ovládal válečnický étos. Boje mezi kmeny v údolích byly časté, takže dle antropologů celotělové tatuáže měly „*posílit a zpevnit těla markézských mužů tím, že jim poskytovaly ‚vizuální zbroj‘, která je chránila před fyzickým i spirituálním útokem*“ (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:47). Pro Cookovu posádku to musel být impozantní pohled, ale bohužel nemáme skoro žádné malby či kresby. Jediným portrétem je náčelník od **Williama Hodgese**.

V Cookově deníku z 12. dubna čteme: „*Obyvatelé ostrovů jsou úhrnem vzato nejhezčí plemeno, jaké v tomto moři žije: mají pěkné postavy, dobře utvářené a pravidelné rysy, možná hezčí než všechny ostatní národy. Muži jsou rozpícháni nebo podivně tetováni od hlavy až k patě, obrazce majíce různé. Toto tetování způsobuje, že se zdají tmaví, leč ženy, jež jsou rozpíchány toliko málo, a mládež a děti, které nejsou vůbec, jsou stejně světlé jako někteří Evropané. Muži jsou většinou velcí, leč neviděl jsem nikoho, kdo by byl tučný a otlý, a rovněž jsem neviděl nikoho, kdo by se dal nazvat hubeným*“ (Cook 1982:187). **Forster mladší** si všiml, že markézské *te patu tiki* nezobrazovalo zvířata či rostliny, ale drželo se výhradně geometrických tvarů: „*různých skvrn, spirál, pruhů, šachovnic a linek*“ (cit. dle Handy 1922:15). V jeho zápise se pak mísil čirý obdiv skvělých ornamentů s naučeným odporem ke „zohavování“ těla.

Když v květnu 1804 připlul k Markézskému souostroví ruský cestovatel **Ivan Fjodorovič Kruzenštern**, nestačil se s kolegy divit, když na palubu vstoupil tetovaný

muž. „*Poručík [Golovačev] představil divocha kapitánovi. Všichni jsme se dívali na přichoziho, který měl po celém těle hnědomodré geometrické skvrny, kolmice a šikmé čáry, trojúhelníky, čtverce s dalšími vzory uvnitř, tečkami a mřížkami,*” uvedl **Fjodor Šemelin** (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:67). I ostatní měli podobné dojmy, jako třeba lodník **Nikolaj Rjazanov**: „*Domorodci byli nazí a potřísnění obrazci, a jeden z nich pak vstoupil na loď a všechny nás šokoval, když začal mluvit anglicky!*“ (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:67). Kruzenšternova výprava ke svému údivu našla hned dva pomarkézsku tetované bělochy, kteří na Nuku Hivě několik let žili. Prvým byl anglický trosečník **Edward Robarts**, druhým Francouz **Jean Baptiste Cabri**. Popis jejich zjevu se lišil, jak víme díky deníkům, zprávám a nepublikovaným kresbám, jež v ruských archivech teprve nedávno našla etnohistorička **Elena Govar**. Podle vědce a nejdůvěryhodnějšího zdroje **G. H. Langsdorffa** měl Robarts tetovánu jen hrud' delším obdélníkem a znak, že patří ke Keatonuiově družině. Zato Cabri, žijící na ostrově osm let, byl dle malíře **W. G. Tilesia von Tilenau** tetován po celém těle, čehož měl v budoucnu využít. Později opustil Markézy, doplul na Kamčatku a pak se přes Petrohrad dostal do Moskvy, kde se stal jednou z prvních tetovaných variálních atrakcí. „*Vystupoval na jevišti v ,tancích divochů' . Ačkoliv v mnoha věcech přivykl opět mravům evropským, stále s potěchou vzpomíná na muže, jež dříve zabil a za vepře vyměnil a snad snědl. Jeho kraulařské dovednosti, v nichž i mezi Nukuhivany vynikal, předurčily jej k setkání s lektorem plavání kadetní školy vojenského námořnictva v Kronštadtu, kde nyní [1813] žije,*“ uvedl Langsdorff devět let po opuštění Markéz (Langsdorff 1813, cit. dle Gilbert 2001:VII).

Po nějakém čase na ostrově se nechali tetovat i sami Rusové, včetně kapitána, jenž oceňoval dovednost markézských tetovačů. „*Mezi Nukuhivany jsou velcí mistři tohoto umění. Jeden z nich, který býval na palubě během celého našeho pobytu, našel dosti práce, neboť skoro všichni z mužů si řekli o vzorek jeho umění...*“ (cit. dle Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:69). Šlo vesměs o malé značky na ruce a paže, jména milovaných žen (například Julie), náramky, nápisy na hrudi v azbuce i latince (z předkresleného šablony), ale i nativní ornamenty. Jedním z nejtetovanějších byl údajně divoký dobrodruh hrabě **Fjodor Ivanovič Tolstoj**, který byl pak po hádce s kapitánem vysazen na Kamčatce, pobýval i u Tlingitů a toulal se Sibiří. Langsdorff, přírodovědec Kruzenšternovy výpravy, se začal zajímat o způsob života Markézanů; tlumočnickem mu byl právě Cabri. V roce 1813 vydal Tilesiem ilustrovanou knihu se slavnými až ikonickými rytinami Markézanů, ve které popsal tetování i jeho průběh: „*Během našeho pobytu měl být tetován syn náčelníka Katanuaha. Za tím účelem byl jakožto význačná osoba ostrova umístěn do odděleného domu a několik týdnů byl tabu; každému, kromě těch, které z tabu vyňal jeho otec, bylo zakázáno přiblížit se. Všechny ženy, dokonce i matka, mají zakázáno vidět mladíka, dokud je tabu. Operátorovi i operovanému je servírováno to nejlepší jídlo... V prvním roce se dělá základní práce na hlavních vzorech pokrývajících prsa, paže, záda a stehna; při tom se musejí první vpichy zahojit a strupy zmizet, jinak se nepokračuje. Každá značka vyžaduje tři až čtyři dny k uzdravení; první sezení, trvá obvykle tři až čtyři týdny. Když se započne se zdobením, další dodatky jsou přidávány v odstupech tří až šesti měsíců, a*

tak se nezřídka pokračuje třicet či čtyřicet let, než je celé tetování dokončeno“ (Langsdorff 1813, cit. dle Gilbert 2001:VII). Začínalo se na prahu dospělosti.

Podle členů ruské výpravy bylo ovšem tetování nejzajímavější ve věku kolem třiceti let, poněvadž později se už motivy začínaly překrývat a tělo bylo takřka černé. Tak starý byl asi **Mufau** (Muhau), jenž stál nejspíše vzorem Tilesiovi, když jej v roce 1804 tuší a perem kreslil. Později vyšla slavná kolorovaná rytina, na které má Markézan bojový kyj u'u přes rameno a v ruce tykev. Umělec si asi nemohl vybrat lepší model, protože svalnatý Mufau, vysoký skoro dva metry a pokreslený od palce na noze po čárky u očí, byl podle kapitána Kruzenšterna „*nejkrásnějším člověkem, který kdy žil*“ (Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:58). Jak víme od Šemelina, když na palubu Naděždy prvně vstoupil asi padesátiletý náčelník **Keatonui**, se zalíbením si prohlížel svou postavu v zrcadle kapitánovy kajuty. „*S potěchou hodnotil svou kůži obarvenou kruhy, ovály, širokými i tenkými linkami a překříženími tak těsně u sebe, že takřka nikde nezbyval ani nehet volného místa, kde by nebyly černé tečky, takže král pod svým šviháckým oděním vypadal jako pravý černoch z Angoly*“ (cit. dle Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:56).

Langsdorff uváděl, že žádný z národů nedotáhl umění tetování k takové dokonalosti, jako se to povedlo Markézanům. Urození zájemci za obrazce platili: prasaty, šperky, zbraněmi i látkou *tapa*. „*Ceny to byly značné, tudíž celkové tetování nezbytně poukazovalo na velmi zámožnou osobu*“ (Handy 1922:3). Kdo si takovou službu nemohl dovolit, mohl spoléhat na to, že jej potetují nějací začátečníci. Každý tatér (*tuhuna*) si z pomocníků (*ou'a*) vybíral talentované jedince, jimž svůj um předával. Ženy se tetovaly méně než muži, zdobení se omezovala na ruce a nohy, takže to vypadalo, jako by měly krajkové rukávce a „podvazkové“ punčochy. Některé dámy si zdobily i ušní lalůčky a okraje úst, trup zůstával bledý, nepokrytý. Zato mužské tetováže byly výrazné: těla a údy byly rozděleny temnými čtverci, přepásány pruhy, kříži na páteři, přičemž celek doplňovaly typické oválné ornamenty. Nechávala se ale i volná světlá místa, aby modročerné vzory krásně vynikaly. Figury a jejich umístění měly tradici dané názvy jako „*pepehipu a matahoata na předloktí či pahito, kake paaniho, poepoe na nohou*“, jak zapsal etnograf **Karl von den Steinen**, jenž do Tichomoří přijel v roce 1897, aby zaznamenal mizející umění Markéz (von den Steinen 1925/I:103-106). Po dvou dekádách práce v terénu i archivech vydal monumentální trojsvazkové dílo *Die Marquesaner und ihre Kunst* (1925/28), jehož první část je skoro celá věnována tetování včetně reprodukcí.

Tetovalo se hřebínky se třemi až dvaceti jehlami, na něž se poklepávalo hůlkou. Barvivem (*hinu*) býval popel z ořechů míšený s olejem. Hotové tetování, které se stejně jako tělo natíralo kokosovým mlékem, bylo pyšně předvedeno komunitě. „*Podobně jako jiné formy umění, i tetování bylo posvátné – dohlížela na ně zvláštní božstva a doprovázely jej obřady a zákazy... Výraz tiki (pro tetovaný ornament) reprezentuje i všechny sochy, vzory v lidské podobě, jež zobrazují zbožštělé předky nebo i bohy... Tiki byl i postavou z markézských legend, předkem, který lidstvo naučil všemu, co znají, obojímu: ,dobrému a*

zlému'“ (Kjellgren 2005:11 a 29). Skvostné tetování ovlivnilo i sousední ostrovy, například jižněji ležící skupinu ostrovů Mangareva. „*Obyvatelé Mangarevy se tetovali od hlavy až po kotníky. Členové královské rodiny byli tetováni na nohou a význačnější válečníci mívali široký tetovaný pruh od ucha k uchu přes kořen nosu. Tetování po celém těle i vytetovaný pruh naznačují příbuznost s Markézany, odkud zřejmě pochází mnoho z mangarevské kultury*“ (Buck alias Te Rangi Hiroa 1963:131).

Jistou spojitost pak naznačuje i tetování z nejuvýchodnější části Polynésie, z Velikonočního ostrova (Rapa Nui), kde se mužská tetováž pojila s válečnictvím a „*tetovala se tvář, krk, trup, záda, nohy a paže pomocí hřebínku (ta kona)*“ (Krutak 2007:106). Už Forster mladší, jenž se plavil s Cookem, o Rapanujcích psal, že měli „*zvlášť velké uši s protaženými lalůčky... a bohatě tetovaná těla, zejména obličej*“ (Forster 1964:189-190). Jedním z posledních tradičně tetovaných obyvatel byl koncem 19. století **Juan Tepano** (někdy chybně považovaný za Markézana), jehož zpodobnil švédský etnograf **Hjalmar Stolpe**. V roce 1911 už měly tetování z 228 Rapanujců jen čtyři ženy.

A podobně tristní čísla se vázala k Markézám. V témže roce tam žilo jen 2890 obyvatel, přestože jich v počátcích kolonizace bylo dle odhadů na 90 tisíc. Kosily je nemoci, alkohol i jiný způsob života. Tetování, které k němu po stovky let neodmyslitelně patřilo, bylo na Nuku Hivě a okolí zakázáno roku 1884 francouzskými zákony. Jeho finální fázi zkoumala manželka antropologa **E. S. Craighilla Handyho**, specialisty na polynéské mýty a legendy. **Willowdean Handyová** prošla v roce 1921 skoro všechny vesnice a údolí, aby zaznamenala reliktů někdejší, skoro již uvadlé temněmodré pýchy. Činila tak s vírou, že markézské tetování „*snad jednoho dne zaujme zasloužené místo v dějinách umění*“ (Handy 1922:3). Na svých výpravách Handyová našla 125 částečně tetovaných starších lidí a jediného žijícího umělce (*tuhuna patu tiki*), jenž v mládí tetoval. V kombinaci se studiem veškeré dostupné literatury například zjistila, že elitní bojovníci nosili v dávných dobách zvláštní spirály kolem očí, pozdější spirály na lících či bocích označovaly náčelníky, nověji byly na kotnících. „*Podle informátorů pak kněží vítězného vojska po bitvě ohledávali kotníky zabíjících, aby zjistili, kolik pohlavárů bylo zabito a jak úspěšný boj to byl...*“ (Handy 1922:4). Autorka také zmiňuje zvláštnost týkající se potravních tabu. Dívkám starším dvanácti let byly povinně tetovány pravé ruce; kdyby se tak nestalo, nesměla by dotýknout jíst z mísy jako ostatní a nemohla by ani pomáhat v přípravě chlebovníkového těsta (*popoi*). Existovaly i jakési nepsané soutěže mezi tetovači, kteří se trumfovali, kdo rychleji a lépe provede stejné ornamenty. Útlá knížka *Tattooing in the Marquesas* vyšla v Honolulu roku 1922, nabízí slovníček nativních ornamentů, ale i 38 obrazových příloh tatuáží, které jsou nedocenitelné a stávají se stále častěji i studijním materiálem pro současné polynéské tetovače.

Obnovuje se tak tradice, která nadchla i šokovala **Hermannu Melvilleho**, jenž v červenci 1842 utekl z velrybářské lodi, aby pár týdnů žil mezi Markézany. Jako spisovatel z toho následně těžil. V mírně příkrášeném autobiografickém románu *Taipei* (1847)

popisuje mnohé tetování. „*Nejprostší, ale nejpozoruhodnější z těchto ornamentů zdobily náčelníkovu tvář. Z temene jeho hlavy vycházely dva široké pruhy tetování, šikmo přetínaly obě oči – včetně očních víček – a vedly trochu níže pod uši, kde se spojovaly s jiným pruhem, který šel přímo podél rtů, a tvořil tak základnu trojúhelníku. Bojovník, už pro svou skvělou postavu, musel býti považován za urozeného muže a kresby na jeho obličejí byly snad erbovním znakem rodu*“ (Melville 1941:72). Hlavní hrdina se málem dočkal podobné ozdoby. Umělec „*chopiv se svých nástrojů, mával jimi v hrozivé blízkosti mé tváře a předvedl mi imaginární ukázky svého umu a co chvíli vybuchl v nadšený obdivný křik nad krásou svého návrhu. Zděšen pouhým pomyslením, že bych mohl býti na celý život takto hrozně zohaven, hleděl jsem, abych se dostal od něho dále... Představa, že by mohl provést své tetování na bílé kůži naplnila ho malířským nadšením. Znova a znova se díval do mého obličejí... Vždy, jakmile mne zahlédl, rozběhl se za mnou se svojí paličkou a bodcem a mával mi jimi před obličejem, jako by chtěl začít svou práci. Jakou ohavu by ze mne udělal!*“ (Melville 1941:194-197).

6.4. Lícni moko jako maorský podpis (Nový Zéland)

Potetovat obličej se nebáli hrdí obyvatelé Nového Zélandu, nejjižnější části Polynésie. Dodnes jsou Maori – vhodněji Māoriové, což znamená Domácí či Místní – nejslavnějším tetovaným národem, jenž se odhodlal vyrývat barevné spirály do nejobobitější části těla, jíž komunikujeme. Pohledu do tváře s lícním *moko* se tak nešlo vyhnout. Maorští muži mívali ornamenty na čele, tvářích i bradě. „*Elegantně tetovaný obličej byl zdrojem válečnickovy hrdosti, neboť jej činil hrozivým v boji a přitažlivým pro ženy*“ (Gilbert 2000:67). U nich se tetováž omezovala na modré rty a bradu, jen výjimečně byl spirálkami zdoben nos a skráně. Věhlas šokujícího tetování se šířil rychle. Už v roce 1790, jen pár let po Cookových objevných expedicích, o maorské estetice přemýšlel ve své *Kritice soudnosti* klasický filozof **Immanuel Kant**. „*Bylo by možné zkrášlit postavu četnými ozdobami a lehkými, ale pravidelnými tahy, jako to dělají Novozélandané se svým tetováním...*“ (Kant 1975:70). Nezvratnost obličejového tetování i jeho výraznost, měnící celé vzezření člověka, stále dráždí.

Předkové Maorů osídlili Aotearou (zemi mohutné záře) asi ve 12. století, kdy asimilovali starší osadníky Mori-mori, kteří se možná také tetovali, jak dokládají nálezy kostěných nástrojů a dlátek. Starší verze maorského tetování tváře tvořily shluky přerušovaných čárek (*moko kuri*) anebo jakéhosi „negativního“ temného tetování se světlými čarami (*puhoro*), teprve později se vyvíjely charakteristické spirály – možná pod melanéským vlivem, anebo lidem vnukl spirálovou tetováž bájný předek Mataora, jak uváděly mýty. Nový Zéland, kde žily desetitisícové populace, byl pro Evropu objeven v prosinci 1642 **Abelem Janszoonem Tasmanem**, který po bojích a ztrátě čtyř životů raději odplul; zvěst o krvežíznivých obyvatelích se počínala rodit. Nicméně se Tasman ani kreslíř, který jej doprovázel, „*nijak nezmiňují o tetování*“ (Robley 1896:1). Až v říjnu 1769 u novozélandského břehu zakotvil další koráb – Cookova loď *Endeavour*. Bystrý

Joseph Banks si po jedné z šarvátek nad mrtvým bojovníkem zapsal: „*Byl to muž střední postavy, v obličejí jen na jedné líci tetovaný spirálou tvaru velmi pravidelného,*“ což je nejspíš první zmínka o maorské tatuáži *moko* (cit. dle Gilbert 2000:33-34). Po utišení otevřeného nepřátelství a cestě kolem ostrovů vytvořil malíř **Sydney Parkinson** první podobizny Maorů i náčrty tetovacího náčiní. Posádka si již tehdy povšimla, že s věkem rostla složitost vzorů ve tváři (psáno *amoco*), ale „*byly vždy poryty i hýždě*“, snad i ruce, jak poznamenal jen pár let po Cookově výpravě **Julien-Marie Crozet** (cit. dle Simmons 1999:44). Tetování, působivější než tahitské, začal Banks studovat. V březnu 1770 napsal: „*Tváře jsou na nich nejpozoruhodnější; uměním mně neznámým si do tváří hloubí brázdy, linky hluboké nejméně jak jejich šířka je, jejichž kraje jsou zařízlé a dokonale černé. Tak činí možná proto, aby děsivěji vypadali ve válce; každopádně jim to dodává enormní ošklivosti, alespoň starým, kteří mají celou tvář pokrytou... Ač vypadá to nepěkně, je nemožné se vyhnout obdivu nesmírné elegance a pravosti vzorů, které jsou vždy jinak vykroužené a dokončené s mistrovským citem a zpracováním. Ze stovek, které by se vám na prvý pohled jevily jako totožné, nejsou při bližším ohledání ani dva stejné*“ (Beaglehole 1962/II:13-14). Ve slovech jsou vystiženy pocity, jež se prolínají i dalšími zprávami: údiv, odpor, obdiv, fascinace, strach...

Maoři neměli u bělochů dobrou pověst. Byli to „čítankoví divoši“: kromě bizarního tetování nebyli nejčistotnější, natírali se navíc směsí okru a oleje, muži si do vlasů zastrkávali pírka, zdobili se amulety z nefritu (*hei tiki*), dále „*nosili náušnice z kamene anebo ze žraločích, případně lidských zubů*“ (Krupa 1988:124). Od raných kontaktů měli pověst drsných válečníků a lidojedů, kteří se nezdráhali kvůli magickým účinkům (ale i tetování význačných lidí) pozřít krvavá srdce, jak psali misionáři. Ti také začali brojit proti „odporným“ zvykům. Jeden z prvních kněží, **Samuel Marsden**, připlul roku 1814 a odsuzoval *ta moko*, proces tetování. „*Tooi nám sdělil, že jeho bratr Korro Korro si přál, aby byl tetován. My jsme mu řekli, že to je velice bláhový a směšný zvyk, a protože viděl již mnoho z občanského života, měl by stranou odložit barbarské obyčeje této země a přivyknout těm civilizovaným národům*“ (Elder 1932:167).

Tatuážím nešlo odvyknout tak lehce. Ornamenty měly vlastní významy, ukazovaly na postavení jejich nositelů, genealogie i kmenovou příslušnost; cestovatel **Jules Dumont D'Urville** „*v maorském moko viděl přesnou analogii k evropské heraldice*“ (cit. dle Robley 1896:17-18). Trofejní balzamované hlavy s tetováním (*mokomokai*) byly důležité i v mezikmenových bojích, kdy si válčící strany v případě smíru vyměňovaly ukořistěné příbuzné. S tím souvisela i víra v energii *mana*, jež dlela především v hlavě. Mocně pokreslené lebky, které značily vysoký status, si Maoři obřadně napichovali na kůly, zatímco nezdobené „holé tváře“ (*papatea*) po boji či popravách s posměchem vyhazovali nebo „*dokonce odkopávali stranou*“ (Robley 1896:27 a 30). Není bez zajímavosti, že „*první taková hlava byla zakoupena už v roce 1770 Josephem Banksem*“ (DeMello 2000:46-47). Stalo se tak 19. ledna v oblasti Queen Charlotte Sound; další transakce z první výpravy nejsou známy. Do Oldmanovy sbírky maorských artefaktů (kam patřila

nejspíše i jedna z hlav přivezených samotným Cookem) se dostaly i tři vysušené hlavy z lodi *Duff*. Někdy v letech 1796 až 1798 byly patrně zakoupeny v Sydney, kam doputovaly z Nového Zélandu, pravděpodobně z rušného přístavu Kororaraka. „*Nejspíše pocházejí z válečné výpravy do oblasti Hauraki. Tuto hypotézu může potvrdit [shodný] styl tetování*“ (Simmons 1999:46-47).

Obyčej schraňovat hlavy svých předků, někdy dokonce i dětí, ale také slavně poražených nepřátel, měl však pro maorský národ děsivou dohru. Jeden misionář přesvědčil náčelníka **Hongi Hiku**, aby se roku 1820 vypravil do Londýna. Tam se svou tváří vzbudil velkou pozornost, přispěl k překladu *Bible* do maorštiny a dostalo se mu i slyšení u krále **Jiřího IV.** Při zpáteční cestě ale vyměnil v Sydney dary za pušky a střelivo. Kmenoví nepřátelé pak neměli šanci, nemohli vzdorovat ani si za žoky lnu koupit tolik mušket. Maoři záhy zjistili, že obchodníci jsou ochotni prodat mušketu – byť i jen za jednu *mokomokai*. „*Maorští válečníci začali podnikat nájezdy na sousedské kmeny jen kvůli zisku tetovaných hlav, jež by vyměnili za pušky. Čím více zbraní získávali, tím dostupnější byly další lebky, a obchod prosperoval... Jestliže byl snad přísun pušek nevyčerpatelný, tak zdroje hlav nebyly. Po mnoha letech se museli Maoři uchýlit k zoufalým opatřením. Otrocky a zajaté občany potetovávali a zabíjeli, aby mohli prodat jejich hlavy. A tak se i hlavy pochybné kvality s chabým nebo nedodělaným tetováním nabízely k prodeji*“ (Gilbert 2000:68). Odporný obchod se smrtí, který rozvracel celou kulturu, nabyt hrozivých rozměrů. Nikdo s pěkným tetováním nebyl v bezpečí; mohl být přepaden ze zálohy a vyměněn za pušku. Náčelníci přiváděli svůj lid i na palubu lodí, aby si obchodníci zaživa vybrali „kousek“ do sbírky. „*Byl předem prodán a zaplacen, a pak doručen, jak bylo dojednáno*“ (Robley 1896:170). Psal o tom i tisk, který popisoval vraždění s tím spojené. To vrcholilo ve dvacátých letech 19. století, kdy se hlavy zdobené spirálami dostaly do světových muzeí i soukromých kolekcí.

„*Obchodníci londýnští mohli žádati za maorskou hlavu sebe více, dostali, co za trofej chtěli. A v čem záležela hrozná cena uříznuté hlavy maorské? Skvělé umělecké výzdoby provedené v kůži proslulým tetováním maorským učinily z hlav nejcennější kus každého musea anthropologického a každého kabinetu s raritami...*“ (Kořenský 1903:145). Nový Jižní Wales prodej a dovoz hlav zakázal v roce 1831. V průběhu 20. a 21. století pak potomci Maorů usilovali o návrat odvezených ostatků z britských či francouzských muzeí domů. Na Aoteraou. Tím, kdo stav *mokomokai* v muzeích k roku 1896 sepsal, byl generálmajor **Horatio G. Robley**. Voják, jenž v letech 1864 až 1866 potlačoval maorská povstání, tehdy publikoval zásadní práci *Moko, or Maori Tattooing*. V knize, kterou věnoval „*těm, kteří sloužili proti válečníkům Nového Zélandu*“, shrnul téměř vše, co bylo do té doby o maorském tetování napsáno (Robley 1896:VII). Doplnil též vlastní zkušenosti, přidal na 180 kreseb a fotografií – včetně tří desítek hlav ze své bizarní kolekce a také od institucí v Londýně, Berlíně či Florencii.

Robley popsal i jednu z nejslavnějších „pérovek“. *„Dalším pamětihodným dílem je vlastnoruční kresba od Te Pehi Kupeho, pěkný kousek moko, který musí být považován za správný. Jeho tělo bylo též bohatě pokryto značkami; a jeho svalnaté paže byly částečně pořezány několika černými pruhy, jež – jak uvedl – znamenaly počet zranění, která utřžil v bitvě. Te Pehi Kupe (jehož dcera byla zabita a uvařena) byl v roce 1826 v Anglii, aby si opatřil pušky k pomstě na útočících severních kmenech. Zatímco byl portrétován, podal mnoho cenných informací o moko a úzkostlivě dbal, aby byly vzory z jeho tváře přesně okopírovány. Jedna značka nad nosem, řekl, je mé jméno... a na papír zakreslil i odpovídající znamení či jména svého bratra a syna. Každou linku, na obličej i jinde po těle, měl hluboce vštípenou v paměti. Náčrt svého moko nakreslil bez pomoci zrcadla. Te Pehiho prohlášení, že čím propracovanější moko, tím vyšší hodnost, může být pravda, ale jistě tomu tak nebylo vždy... Mnoho velkých náčelníků bylo jen částečně dekorováno... a dokonce i sám král Tawhiao byl ve složitosti zdobení daleko za Te Pehim“* (cit. dle Robley 1896:13-16).

Maorské tvářové *moko* bylo dokladem urozenosti. Obličej rozdělovaly osy na čtyři hlavní pole, oblast čela bývala symetrická, spodní část asymetrická. *„Pleť v obličejí byla často pokryta až k očním koutkům, dokonce i přes víčka“* (Robley 1896:10). Význam motivů byl podle specialisty **D. R. Simmonse**, jenž vydal výtečnou knihu *Ta Moko: The Art of Maori Tattooing* (1986), následující: pravá strana tváře poskytovala údaje o otcově linii, levá o matčině rodu a postavení. Osm specifických oblastí neslo tato sdělení. *„1. Ngakaipikirau, hodnost (střed čela), 2. Ngunga, postavení ve společnosti (strany čela), 3. Uirere, postavení v kmeni (okolí očí), 4. Uma, první nebo druhé manželství (spánky), 5. Raurau, podpis (okolí nosu), 6. Taiohou, zaměstnání (lice), 7. Wairua, individualizovaná mana (brada), 8. Taitoto, sociální postavení při narození (čelisti)“* (Simmons 1999:131). Falešně dotetovávané hlavy, určené k odprodeji, mívaly pozice i symboliku ornamentů přeházeny, obsahovaly též nesmyslné vzory.

Tetováže doslova zosobňovaly jedince. Již misionář Marsden v roce 1815 dosvědčil *„užití překresby tvářového moko na smlouvě s obchodníky“* (Robley 1896:11). Týkalo se to objednávky řezbářské práce. V téže době se obličejovým nákresem „podepsal“ na palubě lodi *Active* i náčelník **Themoranga** (Te Morenga), který při této příležitosti držel pero prvně v ruce! Signatury měly na listiny přenést i kouzelnou sílu nositele, potvrdit je. Dokonce pod smlouvou z Waitangi (6. února 1840), ale i na dalších dokumentech o maorském nároku na půdu, se často vyjímají zakreslená lícní *moko* jakožto podpisy vznešených hodnostářů. Ale nebyla tetována pouze hlava. Bojovníci z Aucklandu měli spirálami zkrášleny obě pŕlky zadku i nohy až ke kolenům. Odlišného zdobení dolních končetin u různých kmenů si všiml už Cook: někde při pobřeží měli černá stehna, jinde pár kreseb. Odlišitelná tetování mohlo sloužit k identifikaci bojovníka, jenž byl obětí dekapitace. *„Poté, co začali Maorové používat pušky, stahovala se kůže z hýždí poraženého nepřítele, pokud tedy měl pěkné tetování; a užívala se na krabičky střeliva“* (Robley 1896:142). Na nohou bývaly vytetovány trojhranné „svitky“ ve stylu staršího

obličejového *puhoro*. Někde se tetovala i záda, ale od poloviny 19. století se tatuáž nezadržitelně vytrácela. Už roku 1859 stojí dobovém popisu čarokrásné země: „*Tetování vychází z módy, částečně péčí misionářů, kteří jej označili za d'áblovo umění, ale hlavně příkladem osadníků*“ (Simmons 1999:150). Společnost se proměňovala; nebylo výjimečné, že po ulici chodili pokřtění Maoři s nedotetovanou polovinou tváře.

Ženy mívaly ornamentáží zvýrazněnou bradu, pusu, řidčeji nos a prsa. „*Některé ženy na Jižním ostrově měly obličej potetovaný stejně jako muži; veliká to zvláštnost,*“ píše klasik **Edward Tregear** (Tregear 1890:100). *Moko* na bradě, jež se pojilo s ideálem krásy i vdavkami, se udrželo až do půlky 20. století, neboť nebylo tak agresivní jako to mužské. Takto na svou babičku vzpomínal etnolog **Te Rangi Hiroa**, poloviční Ir a poloviční Maor: „*Byl jsem neobyčejně pyšný na její tetování. Na obou rtech měla ortodoxní vzor pro ženy a po celé bradě umělecky krouženou kresbu. Nadto měla okolo obou nosních dírek krásně provedené dvojité spirály a na čele krátké vlnité čáry, které se táhly obloučkem z vnitřních koutků očí*“ (Buck alias Te Rangi Hiroa 1963:162). Často se modřil jen jeden ret, běžněji spodní. Vzorky na bradě se lišily – od háčků po srdce, rozličné hroty a podobně. Zdobily se nohy a lýtka, některé ženy „*byly tetovány kolem genitálií*“ (Simmons 1999:30).

Jak se tetovalo? K práci na uhlem předkreslených ornamentech se užívalo kostěných (později kovových) dlátek *uhi*, do nichž se klepalo, nebo i škeblí a břitů, jimiž se dělal až třímilimetrový zářez. Srdnatí mužové prý přitom nehnuli brvou. Dlátek bylo více druhů; **Eldson Best** roku 1904 „*představil tetovací set vyrobený a popsáný Te Tuhi Pihopou, jenž tetoval ženy*“ (Simmons 1999:23). Dříve, před rokem 1865, byla podobná sada užívána i k mužské tatuáži. Nástroj *uhi whaka tataramoa* se užíval pro předrytí. *Uhi puru* vnášel pigment. Dlátka *uhi matarau* se hodila ke zvláštním čarám, *uhi kohiti* na jemné práce (taková nářadíčka tetovala ženy do roku 1925, po roce 1910 se začaly používat i jehly, nakonec i strojky). Vzniklá rýha se pak barvila šťávou z rostlin smíchaných s popelem; ve větším množství připravený pigment se užíval i po několik generací. Zjizvující proces *ta moko* byl spojen s řadou rituálů i tabu. Nesměla se jíst tuhá strava a ryby – tetovanému se kašovitá jídla podávala do úst trychtýřem, aby se nedotkla ran. „*Každý muž, jenž by si dovolil pozvednout prst k ústům před dokončením tatuáže, by měl břicho rázem zaplaveno atua neboli démony, kteří by jej spolkli zaživa*“ (Hambly 1925:39). Samozřejmostí byla dočasná sexuální odluka. Na bolavá místa se přikládaly obklady z listů. Za tetování se též platilo: nefritovými náušnicemi, přívěskem, pláštěm, holí, různými válečnými kyji. Když si chtěla mladá žena nechat tetovat rty či brady, řekla to svým mužským příbuzným, kteří zajistili mnoho jídla k pohoštění tetovače, který většinou ozdobil více vznešených dam najednou.

Nejlepším původním pojednáním o tom, jak se to dělo, je zpráva z roku 1853. Napsal ji **Te Rangikaheke** z kmene Arawa, pokřtěný jako Wiremu Maihi neboli William Marsh. „*Je to dlátka, které ryje, ale před vrypem se kreslí, nanáší vzor. Kresba je začátkem tetování. Až poté bere tohunga sekáček a paličku...*“ začíná zápis (cit. dle Simmons

1999:23). Te Rangikaheke přesně popsal fáze tetování, jména a umístění ornamentů (spirály na tváři se třeba maorsky jmenovaly *kokoti*), zakreslil typické stehenní *puhoro*, a přidal i druhy plateb za tetované obrazce. Na Novém Zélandu byli tetovači (*tohunga-ta-moko*) respektované osoby. Pakliže se dřevorezbe věnovaly celé rody, tetování bylo osobitější: „*Umělec věděl, že jeho práce mu zajistí dlouhotrvající slávu; že tváře, které ozdobil, zasáhnou srdce jednoho pokolení za druhým, neboť hlavy budou ochraňovány jako rodinné dědictví, jako je tomu s portréty předků v Evropě, jež ztvárnili velcí malíři*“ (Macmillan Brown 1907:189). Tatér, pracující s krví, byl nedotknutelným mužem. Skoro všichni Maori nesli nějaké tetování (kněží mívali značku nad pravým okem, jak uváděl Robley, anebo nic, jak uvádí Gell), chudí se tetovali chabě. Otroci vůbec.

Z historie známe jednoho umělce, který vynikal nad jiné. Jmenoval se **Aranghie** (Te Rangi). Tento „profesor“ tetování se stal natolik vyhledávaným, že za ním putovali i pohlaváři vzdálených kmenů, aby svěřili kůži do jeho rukou. „*Byl jsem ohromen, s jakou smělostí a péčí kreslil Aranghie vzorky na kůži, a jak nádherné ornamenty vytvářel; žádné pravítko či kružítko by nebylo tak přesné jako linky a kroužky, jež vytvarovával,*“ uvedl malíř **Augustus Earle**, jenž navštívil Bay of Islands v roce 1827 (McCormick 1966:124). Na jednom obraze Te Rangiho vypočetl a na jiném kuse zachytil i metodu novozélandského tetování. Trvale „pokreslit“ se dali i někteří běloši. O několika z nich máme zprávy. Nejznámějším byl **John Rutherford**, jenž se mezi Maory dostal v roce 1816, při obsazení lodi *Agnes*. Žil mezi nimi deset let a byl prý násilím potetován. Ač si po návratu do Bristolu roku 1828 jako správný varietní showman trochu vymýšlel, byl prokazatelně tetován na ostrovech; správně popisoval metody tetování i detaily: „*Během zákroku užívali rozličných nástrojů, jeden byl vyroben ze žraločího zubu, další měl zuby jako pilka. Měli je i v různých velikostech...*“ (cit. dle Robley 1896:53). Výňatky z Rutherfordova deníku publikoval **George L. Craik** (1830).

Holčička, která v roce 1809 přežila památný masakr osádky lodi Boyd, zase v pozdějších letech „*vzpomínala, jak jí byly v zajetí modře poznačeny rty*“ (Robley 1896:37). Tetován byl i osadník **Fredrick Manning**, jenž se rozhodl odvrátit od evropské civilizace a přijmout maorský způsob života – včetně definitivního *moko* ve tváři. Někdejší obchodník **Barnet Burns** po tetovázích ani tak neprahl, nicméně byl Maory zajat, a protože se jevil užitečným, bylo mu vryto „*nezrušitelné, svaté pouto mezi ním a kmenem: Mělo to zajistit, abych s nimi zůstal, staral se o obchod, bojoval za ně a choval se vždy jako jejich druh,*“ popsal muž, jenž se později podepisoval jako „náčelník Maorů“ (Pritchard 2001:36). Pozoruhodný osud postihl **George Bruceho**. Ten strávil na Zélandu přelom 18. a 19. století, oženil se, značce v obličejí se nevyhnul. Po nechtěném návratu domů ale seznal, že na něco takového ještě není britská společnost připravena. U námořnictva prosil o návrat na ostrovy: „*Život v tomto království je pro něj břemenem. Někteří na něj volají lidožroute, jiní jej nazývají d'áblem a další zrádcem vlasti. A to všechno proto, že se jim nepozdává s těmi jeho značkami ve tváři...*“ (cit. dle Thomas, Cole & Douglas et al. 2005:86).

Do dějin maorského tetování významně zasáhl i jeden Čech. A sice plzeňský rodák **Bohumír Lindauer** (1839–1926). Ve Vídni vystudoval portrétní malbu. V době, kdy mu bylo něco přes dvacet, přijeli do rakousko-uherské metropole dva maorští náčelníci, kteří tu způsobili úplné pozdvižení. Byli to nejspíše „tetovaní Waikatové, jménem Wiremu Toetoe a Hemara Rerchau Paraone, ... kteří navštívili i jeho veličenstvo v císařském paláci“ (Robley 1896:111). Není jisté, zda je „Gottfried“ spatřil, ale v roce 1873 se dozvěděl o cestovateli, který „se vrátil z cesty na Nový Zéland a básnil o vznešené rase místního domorodého obyvatelstva – Maorů. Zvláště způsob, jakým si tetovali obličej, na něj zapůsobil. Lindauer byl v srdci romantikem a dal se zvábit jeho vyprávěním“ (Sinclair a kol. 2003:327-328). Ve Wellingtonu přistál 6. srpna 1874. Přišel krátce po ukončení bojů mezi Maory a Brity, v době, kdy ještě žila řada tetovaných náčelníků. V témže roce se seznámil s mecenášem **Henry E. Partridgem**, jenž si objednal první portrét (Hori Ngakapa), a pak další. Hodnota pláten je pro etnologii nedocenitelná. „Z těchto velmi realistických a pečlivě malovaných obrazů lze vyčíst nejen druhy a styl oděvů, účesů, ozdob, ale i různé vzory, ornamentiku a styly a způsoby tetování tváří“ (Vaculík 1997:61). Na jednom plátně Lindauer vypodobnil přímo i proces tetování, na jiném byl zachycen *tohunga* **Te Ao Katoa**, jenž byl tabu, a proto musel být s rukama za zády krměn.

Celkově vzniklo přes sto maleb, nešlo o anonymní osoby, nýbrž důležité postavy. Nejpůsobivěji tetování jsou **Tamati Waka Nene**, **Taraia**, **Haora Tipa Koinaki**, **Kewene Te Haho**, **Wi Te Manewha**, **Wiremu Kingi**, **Ihaka Whanga**, **Anehana** a pochopitelně první maorský král **Tawhiao Potatau Wherowhero**. „Styl, jakým bylo moko zachyceno na plátnech, je úžasně přesný, i do těch nejmenších detailů. Kdyby Lindauer žil za starých maorských časů a vládl tetování obličejů stejně jako štetci, stal by se slavným umělcem *tohunga-ta-moko* a z darů za své služby by zbohatl“ (Graham 1965:16). Roku 1900 se s Lindauerem na opačném konci světa sešel cestovatel **Josef Kořenský**. „K neuvěření, že osud zavál Čecha do dálných krajů našich protinožců, aby uprostřed přírody novozélandské maloval tetované pohlaváry vymírajících Maorů a zachoval po nich trvalou památku. Vyslovte jméno Lindauer, a každý náčelník bude kývati hlavou, aby dal najevo, že svého podobiznáře zná... Tetované obličejy působí sice v cit evropského diváka trochu přílišně, ale pomníme-li, že jsme v končinách nedávných kanibalů, mluví obrazy výrazně, a podobizny jsou plny věrného života,“ napsal Kořenský ve své knize *K protinožcům II*. (Kořenský 1903/II:116-117). Většina pláten, považovaných za národní poklad, je v Aucklandu. Další jsou v soukromých sbírkách a dva obrazy leží i v depozitáři Náprstkova muzea v Praze (*Harawira Te Mahikai* a *Paní Háromi*). Když byly vystavovány Lindauerovy práce, přicházeli k nim Maori, takřka jako poutníci, kteří pak před obrazy hodiny vysedávali a vzpomínali. Zápisy v pozdější návštěvní knize vypadaly asi tak, jako ten, který cituje **J. C. Graham**, editor Lindauerovy monografie: „Velmi jsem se podívoval a cítil potěšení při pohledu do tváří otců a vůdců maorského lidu, kteří odešli do noci... To je důvodem, proč jsem tak vděčný muži, jenž vytvořil tyto nádherné obrazy. Tváře těchto nebožtíků vypadají, jakoby tu stále žili“ (Graham 1965:17).

7.0. Závěr a epilóg

Předložená práce představila několik významných témat, jimiž se zabývá současná antropologie umění. Řada z dalších, které byly stručně nastíněny ve 3. kapitole, by si ovšem zasloužila další zpracování: fenomén tzv. *airport art*, vliv turismu, marginalizované urbánní umění, internetové aukce tribálního umění nebo jejich padělků a podobně. Námětů je mnoho, ovšem jedním z nejdůležitějších nosných témat zůstává otázka, co je to umění a zda jej lze vůbec nějak OBECNĚ definovat. K tomu se přidává i etický rozměr spravování sbírek, například včetně nazdobených lidských ostatků. K tomu jen pár posledních slov...

Jsem ve Francii, je březen 2014. Dělí nás centimetry. „Kouká“ na mě, já zírám na něj. Na brazilského indiána, který je přes sto let mrtvý. Chybí mu tělo; zůstala jen uříznutá hlava. A ta se stala „uměním“, jakýmsi uměleckým artefaktem a výstavním exponátem. Peřím nazdobená lebka (s typickou šošolkou vlasů nad vyholeným čelem) stojí na piedestalu v marseillském muzeu, jež nese jasný název, co chce vystavovat: *Le Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens*. Onen nešťastník, jenž neuspěl v boji s amazonskými indiány Mundurukú, je jedním z řady „domorodců“, kteří nebyli pohřbeni, ale skončili v muzejních sbírkách. Jako věc. Kousek od trofejní hlavy visí i několik dalších. Jsou to pověstné *tsantsy*, hlavičky zmenšené na rozměr seschlého grapefruitu, které vyráběli Šuárové na pomezí dnešního Ekvádoru a Peru. Zvláštní způsob jejich přípravy – jak se stahovaly, vařily, sušily žhavým pískem a jemně modelovaly ve tváři – popsal finský etnograf **Rafael Karsten** v roce 1935. Několik z nich je dodnes vystaveno v expozici Náprstkova muzea v Praze. Tam jsem se, ještě jako dítě, s ostatky indiánů prvně setkal. Podobné hlavy jsem pak viděl mockrát: asmatské lebky, trofeje kultury Nazca, ale přímo i šuárské a mundurucké „kousky“, jež dlejší kupříkladu v Drážďanech a Lipsku.

Nevím vlastně, proč mne právě ta marseillská hlava zaujala natolik, že jsem o ní přemýšlel více než o všech těch předešlých. Ano, dostala mne. Možná to bylo tím, že mi v Marseille podvědomě vytanuly vzpomínky na jiné francouzské události – z května 2011. Tehdy muzeum v Rouen vrátilo na Nový Zéland prvou z potetovaných hlav Maorů, jichž bylo ve francouzských sbírkách celkem šestnáct, jak uvedla tisková agentura AP. Těžko říci, zda se k nim „přiznala“ všechna muzea. O tak bizarní předměty, jež návštěvníky a vědce fascinují i v 21. století, nechtějí kurátoři přijít; potomci Maorů je totiž důsledně katalogizují a za pomoci diplomatických sborů své *mokomokai* vyžadují zpět. Jsou mimo jiné dokladem temné koloniální éry, kdy Evropané prahnuli po kuriózních předmětech tak mocně, že je od náčelníků kupovali za pušky. A nebylo výjimkou, jak psal znalec **Horatio G. Robley**, že si obchodníci přizvali na palubu náčelníky s ještě živými „exempláři“, které pak byly druhého dne v košících doručeny, aby ukojily poptávku lačných sběratelů.

„*Je to významný den. Jsme šťastní, že se vrací domů,*“ řekla k návratu rouenské lebky **Rosmary Banksová**, velvyslankyně Nového Zélandu, jemuž se povedlo navrátit z USA, Norska či Švédska domů – na legendární Aoteraou – více než 300 maorských hlav.

Brazilci či Peruánci se zatím tak hlasitě neozvali. Ale etický rozměr toho, jak nakládat s ostatky původních obyvatel, se ohromně posunul. Mumie se po skenech pohřbívají zpět na místo, do hrobů se někdy vracejí i kostry. Když časopis *Nature* letos v únoru referoval o přečtení genové sekvence hochy z cloviské kultury v USA, přidal na úvod článek o nezbytném kroku, který indiánské komunity v Montaně nejprve seznámil se zamýšleným zkoumáním DNA. Důvod? Zamezit soudním sporům s těmito jeho potomky.

Jsem zpět v muzeu s „uměním“. Mundurucká oběť má klapky na očích, tudíž nemůže vidět, jak se do temného, strašidelného sálu chystá vpadnout třída školáků. Co si o hlavičkách pomyslí? Že jsou to zdobené panenky? Anebo že jsme tak trochu divoši, kteří se stále ještě nepřestali ukájet zvědavými pohledy na cizí mrtvoly? Co by takové show řekli sami vystavovaní, se nedozvíme. Jejich zvykem je mít – doslova – sešněrovaná ústa.

8.0. Použitá literatura

8.1. Obecné práce, teorie a metodologie

- AUGÉ, Marc (1999): **Antropologie současných světů**, Brno – Atlantis, 128 s. [z francouzského originálu *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris – Aubier 1994]
- BARFIELD, Thomas ed. (2006): **The Dictionary of Anthropology**, Oxford – Blackwell Publishing, 626 s.
- BARKER, Chris (2006): **Slovník kulturních studií**, Praha – Portál, 208 s. [z anglického originálu *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, London – Sage Publications Ltd. 2004]
- BARNARD, Alan, SPENCER, Jonathan eds. (2006): **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology**, London, New York – Routledge, 662 s.
- BATES, Daniel G., PLOG, Fred (1990): **Cultural Anthropology**, New York – Harper & Row, 502 s.
- BENEDICTOVÁ, Ruth (1999): **Kulturní vzorce**, Praha – Argo, 225 s. [z originálu *Patterns of Culture*, New York – Houghton Mifflin Company 1934]
- BENEŠ, Jan (1994): **Člověk**, Praha – Mladá fronta, 344 a XXXVIII s.
- BOUZEK, Jan, BUCHVALDEK, Miroslav, KOSTOMITSOPOULOS, Philippos, SKLENÁŘ, Karel (1974): **Dějiny archeologie**, Praha – SPN (FF UK), 216 s.
- BUDIL, Ivo T. (1995): **Mýtus, jazyk a kulturní antropologie**, 2. vyd., Praha – Triton, 240 s.
- BUDIL, Ivo T. (2001): **Za obzor Západu**, Praha – Triton, 796 s.
- DUBOVICKÝ, Ivan (1997): **Základy obecné antropologie**, Praha FF UK – nepublikovaný text, cca 100 s.
- DÜLMEN van, Richard (2002): **Historická antropologie**, Praha – Dokořán, 160 s. [z německého originálu *Historische Anthropologie*, Köln, Wien – Böhlau Verlag 2001]
- FILIPSKÝ, Jan ed. (1999): **Kdo byl kdo. Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté**, Praha – Libri, 620 s. [přístupné též on-line na adrese <http://www.libri.cz/databaze/orient/> k 1. lednu 2010]
- FROBENIUS, Leo (1933): **Kulturgeschichte Afrikas**, Zürich – Phaidon Verlag, 648 s.
- GEERTZ, Clifford (2000): **Interpretace kultur. Vybrané eseje**, Praha – SLON, 566 s. [z anglického originálu *The Interpretation of Cultures. Selected Essays by Clifford Geertz*, New York – BasicBooks 1973]
- GENNEP van, Arnold (1997): **Přechodové rituály – systematické studium rituálů**, Praha – NLN, 208 s. [z francouzského originálu *Les rites de passage, étude systématique des rites*, Paris – Émile Nourry 1909]
- HÉRODOTOS (2004): **Dějiny aneb Devět knih dějin nazvaných Músy**, Praha – Academia, 550 s. [z řeckého originálu *Herodoti Historiarum libri IX*, Lipsiae – Teubner 1872/73 (5. stol. př. Kr.)]
- HOEBEL, E. Adamson (1966): **Anthropology: The Study of Man**, 3rd ed., New York – McGraw-Hill, 592 s.
- KOTTAK, Conrad Phillip (1994): **Anthropology: The Exploration of Human Diversity**, 6th ed., New York – McGraw-Hill, 576 s.
- LEAKEY, Richard (1996): **Původ lidstva**, Bratislava – Archa, 166 s. [z originálu *The Origin of Humankind*, New York – McGraw Hill Inc. 1994]
- LÉVI-STRAUSS (1996), Claude: **Myšlení přírodních národů**, Liberec – Dauphin, 368 s. [z francouzského originálu *La pensée sauvage*, Paris – Plon 1966]
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2000): **Štrukturálna antropológia I. a II.**, Bratislava – Kalligram, 416 + 400 s. [z francouzského originálu *Anthropologie structurale et Anthropologie structurale deux*, Paris – Plon 1958, 1974]
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1999): **Myšlení člověka primitivního**, Praha – Argo, 368 s. [z francouzského originálu *La mentalité primitive*, Paris – Librairie Félix Alcan 1925]
- LUBBOCK, John (1889): **The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man. Mental and Social Condition of Savages**, 5th ed., London – Longmans, Green, and Co. (1870), 622 s.
- MALINA, Jaroslav a kol. (2009): **Antropologický slovník**, Brno – CERM, elektronická verze, 4736 stran [získaný na adrese <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/antropol/web/index.html> k 12. lednu 2010]
- MARTÍNEK, Jiří, MARTÍNEK, Miloslav (1998): **Kdo byl kdo. Naši cestovatelé a geografové**, Praha - Libri, 510 s.
- MARTÍNEK, Jiří, MARTÍNEK, Mil. (2003): **Kdo byl kdo. Světoví cestovatelé a mořeplavci**, Praha - Libri, 552 s.
- MORRIS, Desmond (1971): **Nahá opice**, Praha – Mladá fronta, 158 s. [z anglického originálu *The Naked Ape*, London – Jonathan Cape 1967]

- MURDOCK, George P. (1945): „**The Common Denominator of Culture**“, in sborník LINTON, Ralph ed.: **The Science of Man in the World Crisis**, New York – Columbia University Press, str. 124 – 142
- MURPHY, Robert F. (1998): **Úvod do kulturní a sociální antropologie**, Praha – SLON, 268 s. [z anglického originálu *Cultural and Social Anthropology. An Overture*, 3rd ed., Englewood Cliffs – Prentice Hall 1989]
- NOVOTNÝ, Bohuslav a kol. (1986): **Encyklopédia archeologie**, Bratislava – Obzor, 1028 s.
- PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena a kol. (1996): **Velký sociologický slovník**, Praha – Karolinum, 1627 s.
- PI-SUNYER, Oriol, SALZMANN, Zdeněk (1978): **Humanity and Culture. An Introduction to Anthropology**, Boston – Houghton Mifflin Co., 508 s.
- POSPÍŠIL, Leopold (1993): „**Kultura**“, in *Český lid* 80, str. 355 – 387
- RYCHLÍK, Martin (2007a): „**Antropologie mezi vědou a uměním**“, in *Lidové noviny*, příloha Orientace, 27. ledna 2007, str. III [nekrolog kulturního antropologa Clifforda Geertze]
- RYCHLÍK, Martin (2007b): „**Věčné návraty do české světnice**“, in *Lidové noviny*, příloha Orientace, 22. prosince 2007, str. III [esej o vztahu etnologie a kulturní antropologie nad vydáním národopisné encyklopedie]
- RYCHLÍK, Martin (2009): „**Tlumočník divošských myslí**“, in týdeník *EURO*, rubrika Global, 16. listopadu 2009, str. 72 – 75 [nekrolog sociálního antropologa Clauda Lévi-Strausse]
- SIMMEL, Georg (1998): **Peníze v moderní kultuře a jiné eseje**, Praha – SLON, 206 s. [z německého originálu *Das Geld in der modernen Kultur*, Vienna (Leipzig) – Neue Freie Presse 1896]
- SMITH, Grafton Elliot (1938): **Dějiny člověka**, Praha – Jan Laichter, 582 s. [z anglického originálu *Human History*, London – Jonathan Cape 1930]
- SOUKUP, Václav (1992): **Americká kulturní antropologie I. a II.**, Praha – skripta FF UK, 220 s.
- SOUKUP, Václav (1996): **Dějiny sociální a kulturní antropologie**, 2. vyd., Praha – Karolinum, 286 s.
- SOUKUP, Václav (2004): **Dějiny antropologie**, Praha – Karolinum 2004, 670 s.
- STEIN, Philip L., ROWE, Bruce (1993): **Physical Anthropology**, 5th ed., New York – McGraw-Hill, 486 s.
- TOMÍČEK, Jan Slawomír (1846): **Doba prvního člověčenstva aneb auplnější wylíčení stawu prvního pokolení lidského**, Praha – Kronenberg a Řiwnáč / České museum, 248 s.
- TOYNBEE, Arnold (1995): **Studium dějin**, Praha – Práh, 176 s. [z originálu *A Study of History*, Oxford 1934-54]
- TYLOR, Edward Burnett (1903): **Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom I., II.**, 4th ed., London – John Murray (1871), 522 + 484 s.
- TYLOR, Edward Burnett (1897): **Úvod do studia člověka a civilizace (Anthropologie)**, Praha – Laichter, 500 s. [z anglického originálu *Anthropology, an Introduction to the Study of Man and Civilisation*, London 1881]
- VORÁČEK, Josef (1940): **Úvod do studia člověka, společnosti a civilizace**, Praha – Česká grafická unie, 260 s.
- WOLF, Josef (1993): **Studia humanistica – člověk a jeho svět**, Praha – Karolinum, 315 s.
- ZIBRT, Čeněk (1995): **Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku**, Praha – Academia (1894), 188 s.

8.2. Estetika, teorie umění, sociologie a psychologie umění

- BALEKA, Jan (1997): **Výtvarné umění – výkladový slovník**, Praha – Academia, 432 s.
- BLÁHA, Inocent Arnošt (1968): „**Sociologie umění**“, in *Sociologie*, Praha – Academia, str. 181 – 206
- BORECKÝ, Vladimír (1996): **Imaginace a kultura**, Praha – Karolinum, 144 s.
- CIGÁNEK, Jan (1972): **Úvod do sociologie umění**, Praha – Obelisk, 302 s.
- COOPEROVÁ, J. C. (1999): **Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů**, Praha – Mladá fronta, 242 s. [z anglického originálu *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London – Thames and Hudson 1987]
- ČERNÝ, Jiří, Holeš, Jan (2004): „**Znakovost v umění**“, in *Sémiotika*, Praha – Portál, str. 267 – 294
- DORFLES, Gillo (1976): **Proměny umění**, Praha – Odeon, 284 s. [z italského originálu *Il divenire delle arti*, Torino – Giulio Einaudi 1967]
- ECO, Umberto ed. (2004): **Dějiny krásy**, Praha – Argo, 440 s. [z italského originálu *Storia della Bellezza*, Milano – Bompiani 2004]
- ECO, Umberto ed. (2007): **Dějiny ošklivosti**, Praha – Argo 2007, 454 s. [z italského originálu *Storia della Bruttezza*, Milano – Bompiani 2007]

- FISCHER, Ernst (1967): **O nezbytnosti umění**, 2. vyd., Praha – Svoboda, 278 s. [z německého originálu *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Wien 1966, a s přihlédnutím k anglickému doplňujícímu překladu]
- GADAMER, Hans Georg (1995): **Aktualita krásného**, Bratislava – Archa, 98 s. [z německého originálu *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart – Phillip Reclam 1977]
- HAUSER, Arnold (1975): **Filosofie dějin umění**, Praha – Odeon, 276 s. [z německého originálu *Philosophie der Kunstgeschichte*, München – C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1958]
- HAUSER, Arnold (1957): **The Social History of Art I.**, New York – Vintage Books (1951), 276 s.
- HÁJEK, Jiří (1986): **Teorie umělecké kritiky**, Praha – SPN, 240 s.
- HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad (1995): **Estetický slovník**, Praha – Svoboda, 230 s. [z německého originálu *Lexikon der Ästhetik*, München – C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1992]
- HOSTINSKÝ, Otakar (1956): **O umění**, Praha – Československý spisovatel, 686 s.
- HUIZINGA, Johan (2000): **Homo ludens. O původu kultury ve hře**, Liberec – Dauphine, 300 s. [z německé verze holandského originálu *Homo ludens*, Hamburg – Rowohlt 1958 (1938)]
- CHALUMEAU, Jean-Luc (2003): **Přehled teorií umění**, Praha – Portál, 124 s. [z druhého vydání francouzského originálu *Les théories de l'art*, Paris – Vuibert 1997]
- CHVATÍK, Květoslav (1994): **Strukturální estetika**, Praha – Victoria Publishing 1994, 88 s.
- LÜTZELER, Heinrich (1944): **Úvod do filozofie umenia**, Turč. Sv. Martin – Matica slovenská, 210 s. [nejspíše z německého originálu *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn – Hanstein 1934]
- MARKALOUS, Bohumil (1938): **Co je umění?**, Praha – SYU Mánes, 48 s.
- MATĚJŮ, Martin (1989): **Sociologie kultury**, Praha – FF UK, 114 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1966): **Studie z estetiky**, Praha – Odeon, 374 s.
- NOVÁK, Mirko (1928): **Základy vědy o umění**, Praha – FF UK, 106 s.
- PETRUSEK, Miloslav (2004): „Století extrému a kýče. K vývoji a proměnám sociologie umění ve 20. století“, in *Sociologický časopis* (40) 1-2, str. 11 – 35
- PROKOP, Dušan (1994): **Obecná uměnověda. Stručný přehled a úvod**, Praha – Gryf, 96 s.
- ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana (1998): **Slovník symbolů**, Praha – Mladá fronta, 208 s.
- RYCHLÍK, Martin (2006): **Industriální hudební avantgarda v podobě Electronic Body Music**, diplomová práce na Katedře teorie a dějin kultury FF UK, Praha, 89 s. + CD
- RYCHLÍK, Martin (2007c): „Industriální tance v rytmu apokalypsy“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 15. ledna 2007, str. 62 – 65 [text věnovaný fenoménu industriální „antihudby“ z pohledu estetiky a sociologie]
- STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2010): **Studia vizuální kultury**, Praha – Portál, 472 s. [z anglického originálu *Practises of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press 2009]
- ŠINDELÁŘ, Dušan (1961): **Estetické vnímání**, Praha – NČSVU, 258 s.
- ŠTECH, Václav Vilém (1941): **Pod povrchem tvaru**, Praha – Václav Petr, 172 s.
- TAINE, Hippolyte [Hippolyte A.] (1913): **Filosofie umění**, Praha – Josef Pelcl, 544 s. [z francouzských originálů]
- UTTIZ, Emil (1968): **Dějiny estetiky**, Praha – NČSVU (Obelisk), 118 s. [výbor z německého originálu *Geschichte der Aesthetik*, Berlin – Verlag Junker & Dünnhaupt 1932 a doplněno o přednášku z roku 1956]
- VOLEK, Jaroslav (1968): **Základy obecné teorie umění**, Praha – SPN, 260 s.
- VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič (1981): **Psychologie umění**, Praha – Odeon, 524 s. [z ruského originálu *Psichologija Isskustva*, Moskva – Isskustvo 1968 (1925)]
- WILSON, Edward O. (1999): „Umění a jeho interpretace“, in *Konsilience. Jednota vědění*, Praha – NLN, str. 236 – 266 [z anglického originálu *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York – Alfred A. Knopf 1998]
- ZUSKA, Vlastimil (2001): **Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny**, Praha – Triton, 136 s.
- ZVĚŘINA, Josef (1971): **Výtvarné dílo jako znak**, Praha – Obelisk, 154 s.

8.3. Antropologie umění a etnoestetika

- APOLLINAIRE, Guillaume (1928): „Negerské umění“, in *Revue Devětsilu* 2, str. 115
- BALCH, Edwin Swift, BALCH, Eugenia MacFarlane (1920): **Arts of the World: Comparative Art Studies**, Philadelphia – Allen, Lane & Scott, 338 s.

- BENSA, Alban (2000): „**Kanacká kultura v současnosti. Dialog o umění Oceánie**“, in *Cargo. Časopis pro kulturní / sociální antropologii*, č. 3/4, str. 170 – 182
- BOAS, Franz (1897): „**The Decorative Art of the North Pacific Coast**“, in *Bulletin American Museum of Natural History*, Vol. IX., str. 123 – 176
- BOAS, Franz (1890): „**The Use of Masks and Head-Ornaments on the North West Coast of America**“, in *Internationales Archiv für Ethnographie*, Bd. III., str. 7 – 26
- BOAS, Franz (1955): **Primitive Art**, Toronto – Courier Dover Publications (Oslo 1927), 378 s.
- CALLOIS, Roger (1998): **Hry a lidé: maska a závrat'**, Praha – Studio Ypsilon, 215 s. [z francouzského originálu *Les Jeux et les hommes (Le Masque et le vertige)*, Paris – Gallimard 1967]
- CAMPBELL, Joseph (1998): „**Inspirace orientálního umění**“, in *Mýty. Legendy dávných věků v našem denním životě*, Praha – Pragma, str. 122 – 142 [z anglického originálu *Myths to Live By*, New York – Viking Press 1972]
- COOTE, Jeremy, SHELTON, Anthony eds. (1994): **Anthropology, Art and Aesthetic**, Oxford – Clarendon, 282 s.
- ČAPEK, Josef (1938): **Umění přírodních národů**, Praha – Fr. Borový, 324 + XXXII s. [v dizertační práci citováno dle moderního a opraveného 3. kritického vydání z roku 1957 / Liberec – Dauphin 1996, 352 s.]
- ČERMÁKOVÁ, Eva (2009): **Vnímání času a prostoru nomádskými a usedlými kulturami**, dizertační práce v Ústavu antropologie PFF MU, Brno, 184 s. [zvláště kapitola IV. 2. 3. „*Koberec jako uchopený prostor*“]
- DANĚLOVÁ, Oľga (2000): „**Etnicita v materiálních a estetických znacích**“, in KREKOVIC, E.: *Etnos a materiálna kultúra*, Bratislava – Stimul, str. 40 – 54
- DOWSON, Thomas A.: „**Re-animating Hunter-gatherer Rock-art Research**“, in *Cambridge Archaeological Journal*, Vol. 19, str. 378 – 387
- FRASER, Douglas (1962): **Primitive Art**, London – Thames and Hudson, 320 s.
- FRIČ, Pavel, FRIČOVÁ, Yvonna (1997): **Guido Boggiani. Fotograf**, Praha – Titanic, 144 s.
- GELL, Alfred (1998): **Art and Agency. An Anthropological Theory**, Oxford – Clarendon Press, 300 s.
- GROSSE, Ernst (1894): **Die Anfänge der Kunst**, Freiburg und Leipzig, 320 s. [v dizertační práci citováno dle opraveného anglického vydání *The Beginnings of Art*, New York/London – D. Appleton & Co. 1914]
- HADDON, Alfred C. (1902): **Evolution in Art. As Illustrated by the Life Histories of Designs**, London/New York – The Walter Scott Publishing Co., 408 s.
- HALVERSON, John (1988): „**Art for art's sake in the Paleolithic**“, in *Current Anthropology*, 28, str. 63 – 89
- HASELBERGER, Herta (1961): „**Method of Studying Ethnological Art**“, in *Current Anthropology*, vol. 2, no. 4, str. 341 – 384 [včetně přiřazených komentářů a kritických připomínek k jejímu textu]
- HIRN, Yrjö (1900): **The Origins of Art. A psychological & Social Inquiry**, London – MacMillan, 348 s.
- JONES, Owen (2006): **The Grammar of Ornament**, Lyon – L'Aventurine (reprint originálu 1856), 238 s.
- JOSEFIKOVÁ, Lenka (2009): **Etnomuzikologie. Vývoj oboru a současný stav u nás a ve světě**, diplomová práce v Ústavu hudební vědy FF MU, Brno, 148 s.
- JURKOVÁ, Zuzana (1996): **Kapitoly o mimoevropské hudbě**, Olomouc – Univerzita Palackého, 74 s.
- JUSTOŇ, Zdeněk (1996): **Hudba přírodních národů**, Liberec – Dauphin, 200 s.
- KING, Arden R. (1973): „**The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation by Alexander Marshack / Notation dans les gravures du Paléolithique supérieur: Nouvelles méthodes d'analyse by Alexander Marshack**“, in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 75, No. 6, str. 1897 – 1900 [recenze na dvě základní Marshackovy knihy]
- LAYTON, Robert (2000): „**Shamanism, Totemism and Rock Art: Les Chamanes de la Préhistoire in the Context of Rock Art Research**“, in *Cambridge Archaeological Journal*, Vol. 10, 169 – 186 [recenze]
- LAYTON, Robert (2003): **The Anthropology of Art**, Cambridge – Cambridge University Press (1991), 258 s.
- LÉKO, István (2007): **Street Art Praha**, Praha – Arbor vitae, 464 s.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1966): **Smutné tropy**, Praha – Odeon, 296 s. [z francouzského originálu *Tristes Tropiques*, Paris – Plon 1955]
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1996): **Cesta masek**, Liberec/Praha – Dauphin, 200 s. [z francouzského originálu *La voie des masques*, Paris – Plon 1979; v českém vydání zcela chybí použitá bibliografie]
- LEWIS, Philippe H. (1961): „**A Definition of Primitive Art**“, in *Fieldiana (Anthropology)*, published by Chicago Natural History Museum, no. 10, vol. 36, str. 221 – 241

- LEWIS-WILLIAMS, David J. (1974): „Rethinking the Southern African Rock Paintings“, in *Origini. Preistoria e Protoistoria delle Civiltà Antiche Roma*, 1974, vol. 8, str. 229 – 257
- LEWIS-WILLIAMS, David J. (1980): „Ethnography and Iconography: Aspects of Southern San Thoughts and Art“, in *Man*, New Series 15/3, str. 467 – 482
- LEWIS-WILLIAMS, David J. (2007): **Mysl v jeskyni**, Praha – Academia, 406 s. [z anglického originálu *Mind in the Cave*, London – Thames and Hudson Ltd. 2002]
- LEWIS-WILLIAMS, David J., DOWSON, Thomas A. (1988): „The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art“, in *Current Anthropology*, 29, č. 2, str. 201 – 245
- MARSHACK, Alexander (1972): „Upper Paleolithic Notation and Symbol“, in *Science* 178, str. 817 – 828
- MCALPINE, Alistair, GIANGRADE, Cathy (2001): **The Essential Guide to Collectibles. A Source Book of Public Collections in Europe and the USA**, London – Everyman Publishers, 636 s.
- MORPHY, Howard, PERKINS, M. eds. (2008): **The Anthropology of Art. A Reader**, Oxford - Blackwell, 566 s.
- NAUMANN, Jaroslav (1926): **Umění člověka primitivního**, Praha – Svoboda, 156 + XVIII s.
- NAPIER, A. David (1996): **Foreign Bodies. Performance, Art, and Symbolic Anthropology**, Berkeley – University of California Press, 224 s.
- OVERSTREET, Martina (2006): **In Graffiti We Trust**, Praha – Mladá fronta, 232 s.
- POLHEMUS, Ted (1978): **The Body Reader. Social Aspects of the Human Body**, New York – Pantheon, 336 s.
- RAVILIOUS, Kate (2010): „The Writing on the Cave Wall“, in *NewScientist*, č. 2048, vydáno 20. února 2010 [na <http://www.newscientist.com/article/mg20527481.200-the-writing-on-the-cave-wall.html> k 24. únoru 2010]
- RUBIN, Arnold ed. (1988): **Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body**, Los Angeles – UCLA Museum of Cultural History, 280 s.
- RYCHLÍK, Martin (2006b): „Z neoficiální zdi“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 13. března 2006, str. 75 [recenze knihy Overstreet, Martina: *In Graffiti We Trust*, Praha – Mladá fronta 2006]
- RYCHLÍK, Martin (2006c): „Už jsou v kleci?“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 24. dubna 2006, str. 86 – 89 [text věnovaný české subkultuře graffiti z pohledu antropologie umění a sociologie kultury]
- RYCHLÍK, MARTIN (2006d): „Jak recyklovat staré mýty“, in *Lidové noviny*, příloha Orientace, 8. července 2006, str. III [esej k edici převyprávěných klasických mýtů v nakladatelství Argo]
- RYCHLÍK, Martin (2007d): „Opět Gibsonovo rudé plátno“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 22. ledna 2007, str. 67 [recenze na film Gibson, Mel: *Apocalypto* (2006) konfrontovaný s kritikou etnologů a amerikanistů]
- RYCHLÍK, Martin (2007e): „Ošklivost je zábavnější“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 12. listopadu 2007, str. 118 – 119 [recenze na knihy Eco, Umberto: *Dějiny krásy; Dějiny ošklivosti*, Praha – Argo 2004 a 2007]
- RYCHLÍK, MARTIN (2007f): „Jak hluboko leží umění?“, in *Lidové noviny*, příloha Orientace, 24. listopadu 2007, str. III [esej k výzkumům skalního/parietálního umění v paleolitu]
- RYCHLÍK, Martin (2008a): „Je nějaké umění primitivní?“, in *Art magazin Tetování*, 1/2008, str. 28 – 33
- RYCHLÍK, Martin (2008b): „Nenápadné kouzlo polepené Prahy“, in *Lidové noviny*, příloha Orientace, 5. ledna 2008, str. 7 [recenze na knihu Léko, István: *Street Art Praha*, Praha – Arbor vitae 2007]
- SALZMANN, Zdeněk (1999): „Jak se antropolog dívá na výtvarné umění“, in *Český lid* 86/4, str. 293 – 301
- ŠOUREK, Karel (1940): **Lidové umění v Čechách a na Moravě**, Praha – Umělecká beseda, 144 s.
- TORGOVNICK, Marianna (1991): **Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives**, Chicago – The University of Chicago Press, 328 s.
- VACULÍK, Pavel (1997): **Čeští malíři domorodců ve světě**, diplom. práce Ústavu etnologie FF UK, Praha, 86 s.
- VERWORN, Max (1917): **Zur Psychologie der primitiven Kunst**, Jena – Gustav Fischer Verlag, 52 s.
- WEIGNER, Leopold (1917): **Lidové a národní umění**, Praha – E. Topič, 58 s.
- WEIGNER, Leopold (1917): **Lidové umění Československé**, Praha – Josef R. Vilímeček, 72 + IV s.

8.4. Religionistika, antropologie náboženství a magie

- ANDERSEN, Johannes C. (2002): **Mýty a legendy Polynésanů**, Praha – Volvox Globator, 384 s. [z anglického originálu: *Myth and Legends of the Polynesians*, London / Wellington - G. G. Harrap & Company 1928]
- BELLINGER, Gerhard J. (1998): **Sexualita v náboženstvích světa**, Praha – Academia, 392 s. [z německého originálu *Im Himmel wie auf Erden. Sexualität in den Religionen der Welt*, München – Drömer Knauer 1993]

- BORCHERT, Alois (1905): **Animismus. Neboli původ a rozvoj náboženství ze ctění duší, předkův a duchů**, Praha – Nakladatelství V. Kotrba, 216 s. [z německého originálu *Der Animismus*, Freiburg 1900]
- BOWIE, Fiona (2008): **Antropologie náboženství**, Praha – Portál, 336 s. [z anglického originálu *Anthropology of Religion*, Oxford – Blackwell Publishing Ltd. 2005 (1979)]
- BUDIL, Ivo T. (1999): „**Cargo cult**“, in *Cargo. Časopis pro kulturní / sociální antropologii*, č. 2, str. 104 – 111
- CZAPLICKA, Maria Antonina (1914): „**Shamanism in Siberia. [Excerpts from] Aboriginal Siberia**“, výbor z díla, Oxford – Clarendon Press [dostupné na <http://www.sacred-texts.com/sha/sis/index.htm> k 1. únoru 2010]
- DURKHEIM, Émile (2002): **Elementární formy náboženského života**, Praha – Oikoymenh, 492 s. [z francouzského originálu 4. vydání *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris – Quadrige 1994 (1912)]
- ELIADE, Mircea (1993): **Mýtus o věčném návratu**, Praha – Oikoymenh, 104 s. [z francouzského originálu *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris – Éditions Gallimard 1969 (1947)]
- ELIADE, Mircea (1994): **Posvátné a profánní**, Praha – Česká křesťanská akademie, 154 s. [z francouzského originálu *Le Sacré et le profane*, Paris – Éditions Gallimard 1992 (1957)]
- ELIADE, Mircea (1995): **Dějiny náboženského myšlení I.**, Praha – Oikoymenh, 430 s. [z francouzského originálu *Histoire des croyances et des idées religieuses I.*, Paris – Payot 1976]
- ELIADE, Mircea (1997): **Šamanismus a nejstarší techniky extáze**, Praha – Argo, 438 s. [z francouzského originálu *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris – Payot 1992]
- ELIADE, Mircea (2004): **Iniciace, rituály, tajné společnosti. Mystická zrození**, Brno – Computer Press, 214 s. [z francouzského originálu *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*, Paris – Gallimard 1976]
- FRAZER, James George (1994): **Zlatá ratolest**, Praha – Mladá fronta, 640 s. [výbor z anglického originálu *The Golden Bough*, London – Macmillian and Co. 1960 (1911 až 1915)]
- FRAZER, James George (2000): **Zlatá ratolest – Druhá žeň**, Praha – Garamond, 296 s. [výbor z anglického originálu *The Golden Bough, Aftermath*, London – Macmillian and Co. 1937]
- HALBWACHS, Maurice (1997): **Původ náboženského vedomia podľa E. Durkheima**, Bratislava – Chronos, 108 s. [z francouzského originálu *Les origines du sentiment d'après Durkheim*, Paris – Stock 1925]
- HELLER, Jan, MRÁZEK, Milan (2004): **Nástin religionistiky**, Praha – Kalich (1988), 318 s.
- HORYNA, Břetislav (1994): **Úvod do religionistiky**, Praha – Oikoymenh, 134 s.
- HULTKRANTZ, Åke (1998): **Domorodá náboženství Severní Ameriky. Síla vizí a plodnosti**, Praha – Prostor, 198 s. [z anglického originálu *Native Religions of North America*, San Francisco – HarperCollins 1993]
- KÄSTNER, Klaus-Peter ed. (2009): **Amazonien. Indianer der Regenwälder und Savannen**, Dresden – Museum für Völkerkunde Dresden, 180 s.
- KRUPA, Viktor (1997): **Legendy a mýty Polynésie. Polynéská kosmogonie**, Bratislava – CAD Press, 146 s.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1998): **Totemismus**, Bratislava – Chronos, 132 s. [z francouzského originálu: *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris – Plon 1962]
- LOUKOTKA, Čestmír (1928): **Náboženství Indiánů**, Praha – Vesmír, 184 s.
- MARXOVÁ, Helma (2002): **Svět mýtů**, Praha – Volvox Globator, 558 s. [z německého originálu: *Das Buch der Mythen aller Zeiten, aller Völker*, München – Verlag Stiria und Eugen Diederichs 1962]
- NAHODIL, Otakar (1954): **O původu náboženství**, Praha – Orbis, 228 s.
- NAHODIL, Otakar, ROBEK, Antonín (1961): **Původ náboženství**, Praha – Orbis, 526 s.
- PELIKÁN, Petr (1997): **Sunna – pramen islámského práva**, Praha – PF UK, 164 s.
- PERTOLD, Otakar (1920): **Základy všeobecné vědy náboženské**, Kladno – J. Šnajdr, 282 s.
- PERTOLD, Otakar (1925): **Náboženství národů nekulturních**, Praha – Vesmír, 228 s.
- PERTOLD, Otakar (1947): **Úvod do vědy náboženské**, Praha – Melantrich, 190 s.
- POSPÍŠIL, Leopold (1993): „**Systémy víry: náboženství a magie**“, in *Český lid* 80, str. 388 – 412
- RYCHLÍK, Martin (2007g): „**Vítek, T., Starý, J., Antalík, D. (eds.): Věštění a prorokování v archaických kulturách**“, in *Český lid* 94, str. 329 – 330 [odborná recenze na jmenovaný sborník]
- RYCHLÍK, Martin (2008c): „**Chlup, Radek (ed.): Pojetí duše v náboženských představách světa**“, in *Český lid* 95, str. 422 – 424 [odborná recenze na jmenovaný sborník]
- SAUNDERS, Nicolas J. (1996): **Mytická síla zvířat**, Praha – Knižní klub, Práh, 184 s. [z anglického originálu *Animal Spirits*, London – Duncan Baird Publishers 1995]

VITEBSKY, Piers (1996): **Svět šamanů**, Praha – Knižní klub, Práh, 184 s. [z anglického originálu *The Shaman*, London – Duncan Baird Publishers 1995]

WAARDENBURG, Jacques (1997): **Bohové zblízka – Systematický úvod do religionistiky**, Brno – Georgetown a FF MU, 164 s. [z německého originálu *Religionen und Religion. Systematische Einführung in die Religionswissenschaft*, Berlin – Walter de Gruyter 1986]

ZELENÝ-ATAPANA, Mnislav (2007): **Malá encyklopedie šamanismu**, Praha – Libri, 288 s.

8.5. Mimoevropské a pravěké umění

AUBOYER, Jeannine, GOEPPER, Roger (1972): **Umění Dálného východu**, Praha – Artia, 192 s. [z anglického vydání *Landmarks of the World's Art: The Oriental World*, London – Paul Hamlyn 1967]

AUBOYER, Jeannine (1968): **Umění v Afghánistánu**, Praha – Artia, 176 s. [z francouzského originálu *L'Afghanistan et son art*, Paris – Cercle d'Art / Musée Guimet 1968]

BAHN, Paul G. ed.: **Příběh archeologie**, Praha – Argo 1996, 256 s. [z anglického originálu *The Story of Archaeology*, London – Weidenfeld and Nicolson Ltd. 1996]

BERLO, Janet C., PHILLIPS, Ruth (1998): **Native North American Art**, Oxford – Oxford University Press, 292 s.

BODROGI, Tibor (1959): **Oceanian Art**, Budapest – Corvina, 220 s.

BOHÁČKOVÁ, L., ČERNÁ, Z., HEROLD, E., KNÍŽKOVÁ, H., KUBICA, V., RYCHTEROVÁ, E., STIVÍNOVÁ, V. (1981): **Asijské kultury ve sbírkách Náprstkova muzea (zámek Liběchov)**, Praha – Národní muzeum, 184 s.

BOHÁČKOVÁ, Libuše, WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta (1987): **Vějíř a meč – Kapitoly z dějin japonské kultury**, Praha – Panorama, 386 s.

BÖTTGER, Walter (1984): **Kultura ve staré Číně**, Praha – Panorama, 218 s. [z německého originálu *Kultur im Alten China*, Leipzig – Urania 1979]

BUCHNER, Alexandr (1969): **Hudební nástroje národů**, Praha – Artia, 310 s.

BUCHVALDEK, Miroslav a kol. (1985): **Dějiny pravěké Evropy**, Praha – SPN, 280 s.

BURLAND, Cottie A. (1975): **Amerika před Kolumbem**, Praha – Mladá fronta, 300 s. [z anglického originálu *The Arts of American Indians*, London – Hamlyn 1970]

BUSHNELL, G. H. S. (1970): **Umění staré Ameriky**, Praha – Odeon, 288 s. [z anglického originálu *Ancient Arts of the Americas*, London – Thames and Hudson 1965]

CLOTTES, Jean (2003). **Chauvet Cave: The Art of Earliest Times**, University of Utah Press, 232 s.

CONARD, Nicholas J. (2009): „A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany“, in *Nature* 459, str. 248 – 252

CONARD, Nicholas J., MALINA, Maria, MÜNDEL, Susanne C. (2009): „New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany“, in *Nature* 460, str. 737 – 740

CLOTTES, Jean (2006): „Rock art in Latin America and the Caribbean: An Over-view“, in *Rock art in Latin America and the Caribbean: Thematic study*, Paris – ICOMOS, str. 167 – 181 [získané na adrese <http://www.icomos.org/studies/rockart-latinamerica/fulltext.pdf> k 12. únoru 2010]

CLUNAS, Craig (2009): **Art in China**, Oxford – Oxford University Press (1997), 276 s.

ČIHÁK, Roman (2006): **Nastínění problematiky skalních rytin ve Skandinávii**, diplomová práce na Katedře archeologie FF MU, Brno, 120 s.

DANIELSSON, Bengt (1983): **Gauguin na Tahiti a Markézách**, Praha – Vyšehrad, 306 s. [z francouzského originálu *Gauguin á Tahiti et aux îles Marquises*, Papeete – Tahiti 1975]

DARK, Philip, FORMAN W. & B. (1960): **Die Kunst von Benin**, Praha – Artia, cca 160 s.

DOCKSTADER, F. J. (1973): **Indian Art of the Americas**, Museum of the American Indian – New York, 304 s.

DOUGOUD, Roberta Colombo ed. (2008): **Bambous Kanak. Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach**, Genève – Musée D'Ethnographie de Genève, 184 s.

DROST, Dietrich (1966): **Kunst aus Afrika**, Leipzig – Museum für Völkerkunde, 40 + XXIV s.

EBELOVÁ, Kateřina (2002): **Maska. Sociokulturní a psychologický fenomén**, dizertační práce na Pedagogické fakultě UK, Praha, 268 s.

FISHER, Angela (1984): **Africa Adorned**, New York – Harry N. Abrams, 304 s.

- FOLTA, Jaroslav (1997): „**Věstonická vrubovka. Sloužil paleolitický předmět k bijeci mezi prvky dvou množin?**“, in *Vesmír* 76, č. 6, str. 310 – 312 [dostupné na adrese www.vesmir.cz/clanek/vestonicka-vrubovka k 15. únoru 2010]
- FORMAN, Bedřich (1988): **Indonesian Batik & Ikat**, Prague – Artia / London – The Hamlyn Publishing, 168 s.
- GARLAKE, Peter (2002): **Early Art and Architecture of Africa**, Oxford – Oxford University Press, 216 s.
- GEIST, Bohumil (1966): **Původ hudby**, Praha – Editio Supraphon, 90 s.
- GHOSH, Pallab (2009): „**Oldest musical instrument found**“, in *BBC News / Science & Environment*, 25. června 2009, [získáno na adrese <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8117915.stm> k 15. únoru 2010]
- MALÁ, Dagmar ed. (1948): **Umění Orientu. Persie – Indie – Tibet – Kambodža – Siam – Ceylon – Java – Bali – Čína – Japonsko**, Praha – Symposium, 354 s. [výběr z rozličných originálů a děl různých autorů]
- GRUBE, Ernst J. (1973): **Islámské umění**, Praha – Artia, 204 s. [z anglického vydání *Landmarks of the World's Art: The World of Islam*, London – Paul Hamlyn 1966]
- GUNN, Michael ed. (1997): **Ritual Arts of Oceania. New Ireland**, Genève – Musée Barbier Mueller, 164 s.
- HÄHNER, Iris, KECSKÉSI, Maria, VAJDA, László eds. (2007): **African Masks. The Barbier Mueller Collection**, Munich / London / New York – Prestel (1997), 286 s.
- HAGEDORN, Annette (2009): **Islamic Art**, Köln – Tachen, 96 s.
- HÁJEK, Lubor, FORMAN, B. & W. eds. (1956/57): **Umění čtyř světadílů I. a II.**, Praha – Orbis, cca 700 s.
- HÁJEK, Lubor, FORMAN, B. & W. eds. (1957): **Exotic Art** London – Spring House, 330 s.
- HÁJEK, Lubor ed. (1975): **Orientální umění ze sbírek Národní galerie**, Brno – Moravská galerie, 116 s.
- HÁJEK, Lubor (1980): „**Princip spirály a diagonály v ornamentice a na obraze**“, in sborník *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha – Odeon, str. 249 – 314
- HÁJEK, Lubor ed. (1985): **Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze**, Praha – NG, 136 s.
- HÁJEK, Lubor, KESNER, Ladislav ml. eds. (1990): **Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze**, Praha – NG 1990, 272 s.
- HADDON, A. C. ed. (1971): **Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits, vol. IV. Arts and Crafts**, Cambridge 1912 (reprint), 393 + XXIII s.
- HAUSER-SCHÄUBLIN, KRÜGER, Gundolf eds. (1998): **James Cook. Gifts and Treasures from the South Seas (The Cook/Forster Collection, Göttingen)**, Munich / New York – Prestel 1998, 352 s.
- HEROLD, Erich (1970): **Africké masky / African Masks**, Praha – Odeon, 72 s. [citováno z anglického vydání]
- HEROLD, Erich, BOHÁČKOVÁ, Libuše, KANDERTOVÁ, Olga, KNÍŽKOVÁ, Hana, NOVOTNÝ, Stanislav (1992): **Les masques**, Prague – Aventinum / Paris – Gründ, 240 s.
- HILSKÁ, Vlasta (1980): „**Nejstarší estetické teorie v Japonsku**“, in sborník *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha – Odeon, str. 67 – 78
- HOFFMAN, Jascha (2014): „**Q&A: Acoustic Archaeologist**“, in *Nature* 506, str. 158
- HRDLÍČKOVÁ, Věna (1980): „**Výuka a praxe japonských řemeslníků**“, in sborník *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha – Odeon, str. 79 – 102
- HURNÍK, Zdeněk (1994): **Samurajský meč**, Praha – Naše vojsko, 158 s.
- HUYGHE, René ed. (1967): **Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art**, London – Hamlyn, 412 s.
- ITS, Rudolf, GRONSKY, Alexander, KUTOVOI, Nikolai a kol. (1989): **Peter The Great Museum of Anthropology and Ethnography**, Leningrad – Aurora Art Publishers, 154 s.
- JELÍNEK, Jan (1983): **Velký obrazový atlas pravěkého člověka**, Praha – Artia, 562 s.
- JISL, Lumír (1961): **Umění starého Mongolska**, Praha – SNKLU, 108 s.
- JUNGR, Miroslav (2005): **Orientální koberce**, Praha – Polygos, 226 s.
- JŮZL, Miloš a kol. (1990): **Dějiny umělecké kultury I**, Praha – SPN, 370 s.
- KAEPPLER, A. L. (2008): **The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia**, Oxford – Oxf. University Press, 210 s.
- KERRIGAN, Michael (2005): **Asian Art**, London – Flame Tree, 384 s.
- KLÍMA, Bohuslav (1983): **Dolní Věstonice. Tábořiště lovců mamutů**, Praha – Academia, 180 + LVII s.
- KNÍŽKOVÁ, Hana (1995): **Anatolské koberce: Umění barev a vzorů**, Praha – Národní muzeum, 12 s.
- kolektiv [zkratka P.S.W.] (1992): „**Masks**“, in *The New Encyclopaedia Britannica. Macropaedia (Knowledge in Depth)*, London, 15th edition, vol. XXII, str. 586 – 594

- KRÁSA, Miloslav (1985): **Angkor. Umění staré Kambodže**, Praha – Odeon, 366 s.
- KUBIŠTA, František (1969): **Dějiny umění pravěku a starověku**, Praha – SPN, 258 + LXII s.
- KYBALOVÁ, Ludmila (1969): **Orientální koberce**, Praha – Artia, 62 s.
- LAUDE, Jean (1973): **Umění černého světadilu**, Praha – Odeon, 296 s. [z francouzského originálu *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris – Librairie Générale Française 1966]
- LEUZINGER, Elsa (1964): **Africa. The Art of the Negro Peoples**, Baden-Baden – Holle and Co. Verlag, 247 s.
- LHOTE, Henri (1962): **Objevy v Tasíli**, Praha – Mladá fronta, 210 s. [z francouzského originálu *A la découverte des fresques du Tassili*, Paris – B. Arthaud 1958]
- LHOTE, Henri (1982): **Jsou ještě jiná Tasíli**, Praha – Mladá fronta, 286 s. [z francouzského originálu *Vers d'autres Tassilis*, Paris – B. Arthaud 1976]
- LOMMEL, Andreas (1972): **Pravěk a umění přírodních národů**, Praha – Artia, 190 s. [z anglického vydání *Landmarks of the World's Art: Prehistoric and Primitive Man*, London – Paul Hamlyn 1966]
- LORBLANCHET, Michel (1991): „Spitting Images: Replicating the spotted horses of Pech Merle“, in *Archaeology*, 44, č. 6, str. 25 – 31
- LOUKOTKA, Čestmír (1946): **Vývoj písma**, Praha – Orbis, 228 s.
- MALINOVI, Renata a Jaroslav (1982): **Vzpomínky na minulost aneb Experimenty odhalují tajemství pravěku**, Ostrava – Profil, 280 s.
- MATTET, Laurence ed. (2007): **Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller**, Genève – Musée Barbier Mueller, 406 s.
- MILLEROVÁ, Judith (2007): **Primitivní umění**, Praha – Slovart, 240 s. [z anglického originálu *Tribal Art*, London – Dorling Kindersley 2006]
- MITTER, Partha (2001): **Indian Art**, Oxford – Oxford University Press, 296 s.
- NEUSTUPNÝ, Jiří (1941): **Pravěké umění v Čechách a na Moravě**, Praha – Umělecká beseda 1941, 80 s.
- NEUSTUPNÝ, Jiří (1946): **Pravěk lidstva**, Praha – Orbis, 592 + XLIV s.
- NOVOTNÝ, Stanislav (1968): **Materielní kultura kmene Numfor SZ Nová Guinea**, diplomová práce při Ústavu etnologie FF UK, Praha, 182 s.
- NOUGIER, Louis-René (1966): **L'art préhistorique**, Paris – Presses Universitaires de France, 186 s.
- PETTITT, Paul, BAHN, Paul (2003): „Current Problems in Dating Paleolithic Cave Art: Candamo and Chauvet“, in *Antiquity*, Vol. 77, str. 134 – 141
- PETRÁŇ, Josef a kol. (1985): **Dějiny hmotné kultury I/1**, Praha – SPN, 478 + XVI s.
- POULÍK, Josef, FORMAN, B. & W. (1956): **Pravěké umění**, Praha – SNKLHU, cca 300 + XXII s.
- PRISSE D'AVENNES, A. C. T. Emile (2007): **Arabic Art**, Lyon – L'Aventurine (1877), 236 s.
- QUIMBY, George I. (1948): „Prehistoric Art of the Aleutian Islands“, in *Fieldiana (Anthropology)*, published by Chicago Natural History Museum, no. 4, vol. 36, str. 77 – 93
- REVAULT, Jacques (1967): **Arts traditionnels en Tunisie**, Paris – L'Office N. de L'Artisanat de Tunisie, 144 s.
- RYCHLÍK, Martin (2005b): „Tsantsa – hlava velikosti pomeranče“, in *Art magazin Tetování*, 3/2005, str. 63 - 65
- RYCHLÍK, Martin (2008d): „Vysbírání lovci a sběrači“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 14. ledna 2008, str. 65 [recenze na knihu Millerová, Judith: *Primitivní umění*, Praha – Slovart 2007]
- RYCHLÍK, Martin (2009b): „Paměť v bambusu“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 6. dubna 2009, str. 96 – 97 [text o výstavě v Musée d'Ethnographie Genève věnované vyřezávaným bambusům Kanaků z Nové Kaledonie]
- RYCHLÍK, Martin (2009c): „Tajemství Jeskyně plavců“, in měsíčník *Koktejl*, 1. března 2009, str. 70 – 75
- RYCHLÍK, Martin (2010a): „Masky kouzel zbavené?“, in týdeník *EURO*, rubrika What's Next, 18. ledna 2010, str. 88 – 89 [text věnovaný budoucnosti domorodého umění s osobními zkušenostmi z jeho nákupu ve Rwandě]
- RYCHLÍK, Martin (2010b): „Uměl pračlověk psát?“, in týdeník *EURO*, rubrika Light, 7. března 2010, str. 83 – 85 [text věnovaný paleolitickým znakovým systémům a diplomové práci Genevieve von Petzingerové, viz.]
- OLDEROGGE, Dmitrij A., FORMAN, Werner (1969): **Umění černé Afriky**, Praha – Artia, 180 s. [z ruského originálu *Iskusstvo Afriki*, Moskva – Nauka 1967]
- ONIANS, John ed. (2004): **Atlas of World Art**, Laurence King – London, 352 s.
- PELLTIER, P., MORIN, F. eds. (2006): **Shadows of New Guinea**, Genève – Musée Barbier Mueller, 470 s.

- PENNEY, David W. A. (2004): **North American Indian Art**, London – Thames and Hudson, 232 s.
- PETZINGER VON, Genevieve (2009): **Making the Abstract Concrete: The Place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic Parietal Art**, diplomová (M.A.) práce v Department of Anthropology, University of Victoria, Victoria (Kanada), 166 s. [získána na <https://dspace.library.uvic.ca:8443/handle/1828/1402> k 1. únoru 2010]
- PIJOAN, José a kol. (1998): **Dějiny umění I**, Praha – Knižní klub a Balios, 336 s. [ze španělského originálu *Historia del Arte, tomo I*, Barcelona – Salvat Editores 1973 a s přihlédnutím k francouzskému vydání 1975]
- PIJOAN, José a kol. (2000): **Dějiny umění II**, Praha – Knižní klub a Balios, 264 s. [ze španělského originálu *Historia del Arte, volumen I, 3, 4, 23, 25*, Barcelona – Salvat Editores 1991]
- REZNIKOFF, Iégor, DAUVOIS, Michel (1988): „**La dimension sonore des grottes ornées**“, in *Bulletin de las Société Préhistorique Francaise*, 85, str. 238 – 246
- SÁZELOVÁ, Sandra (2007): **Šamanismus a možnosti odrazu v paleolitu**, diplomová práce v Ústavu antropologie PřF MU, Brno, 156 s.
- SHARPE, Kevin, VAN GELDER, Leslie (2006): „**Evidence for cave marking by Palaeolithic children**“, in *Antiquity*, 80, č. 310, str. 937 – 947
- SCHULZ, Antje, AUGUSTIN, Stephan, KÄSTNER, Klaus-Peter (2005): **Haut und Hülle. Vom Schmücken und Kleiden**, Dresden – Museum für Völkerkunde, 96 s.
- SIEBERTOVÁ, Erna, FORMAN, W. & B. (1970): **Indiánské umění amerického severozápadního pobřeží**, Praha – Obelisk / Artia, 208 s.
- SLAVÍKOVÁ, Zdeňka (1988): **Umění subsaharské Afriky**, Praha – Univerzita Karlova, 152 s.
- SRINIVASAN, Doris (1980): „**Stone Age Painting in India by Robert R. R. Brooks; Vishnu S. Wakankar**“, in *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 2, str. 335 – 337 [recenze]
- STEINEN, VON DEN, Karl (2008): **Die Marquesaner und Ihre Kunst; Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseerlebnissen und dem Material der Museen. Band I: Tatauierung; Band II: Plastik; Band III: Sammlung**, Berlin – Dietrich Reimer Verlag 1925/28, 199 + 292 + 90 s. [faksimile (reprint) Saarbrücken – Verlag Fines Mundi 2008]
- STINGL, Miloslav (1985): **Kunst der Südsee**, Leipzig – Seeman, 378 s.
- SVOBODA, Jiří (1986), **Mistři kamenného dláta: umění pravěkých lovců**, Praha – Panorama, 254 s.
- SVOBODA, Jiří (2002): **Paleolit a mezolit: myšlení, symbolismus a umění**, sv. 6., Brno – MU, 84 s.
- SVOBODA, Jiří (2009): **Čas lovců. Aktualizované dějiny paleolitu**, sv. 32., Brno – MU, 298 s.
- SWANN, Peter C. (1970): **Umění Číny, Koreje a Japonska**, Praha – Odeon, 288 s. [z anglického vydání *Art of China, Korea and Japan*, London – Thames and Hudson 1963]
- ŠÍDA, Petr a kol. (2007): **Lovci mamutů**, Praha – Ottovo nakladatelství a Národní muzeum, 120 s.
- ŠTOVIČKOVÁ-HEROLDOVÁ, Věra, HEROLD, Erich (1994): **Africké lásky, africká manželství v životě a v zrcadle afrického umění**, Praha – AZ Servis, 144 s.
- TALBOTOVÁ-RICEOVÁ, Tamara (1973): **Staré umění Střední Asie**, Praha – Odeon, 288 s. [z anglického originálu *Ancient Arts of Central Asia*, London – Thames and Hudson 1965]
- VENEDIKOV, Ivan, GERASIMOV, Todor (1976): **Thrácké umění**, Praha – Odeon, 354 s. [z ruského originálu *Frakijskoje iskusstvo*, Sofía – Bulgarskij chudožnik 1973]
- VENEDIKOV, Ivan ed. (1978): **Umění Thráků**, Praha – Národní galerie 1978, 110 s.
- WAGNER, Fritz A. (1988): **Art of Indonesia**, Graham Brash – Singapore (1959), 256 s.
- WOLF, Norbert (1981): **Australien und Ozeanien**, Zürich – Verlag Kunstkreis Luzern / München/Lektüre, 128 s.
- WILLCOX, A. R. (1963): **The Rock Art of South Africa**, Johannesburg – Thomas Nelson & Sons, 98 s.
- ZELL, Rosemarie, MARTIN, Petra eds. (1985): **Alte Kulturen auf Sumatra, Java, Borneo**, Dresden – Staatliches Museum für Völkerkunde, 84 s.
- ZÜCHNER, Christian (1998): „**Grotte Chauvet archaeologically dated**“, in *Communication at the International Rock Art Congress IRAC '98*, [získáno na adrese <http://www.rupestre.net/tracce/12/chauv.html> k 25. únoru 2010]

8.6. Tetování, zdobení a úpravy těla

- BELL, F. L. S. (1949): „**Tattooing and Scarification in Tanga**“, in *Man*, Vol. 49, str. 29 – 41
- BIANCHI, Robert S. (1985): „**Tätowierung**“, in ed. Helck, W., Otto, E.: *Lexikon der Aegyptologie*, Wiesbaden

- BLANCHARD, Marc (1991): „**Post-Bourgeois Tattoo: Reflections on Skin Writing in Late Capitalist Societies**“, in *Visual Anthropology Review*, Vol. 7, No. 2, str. 11 – 21
- BOAS, Franz (1888): **The Central Eskimo**, Washington – Smithsonian Institution, Bureau of Ethnology, *Extract from the Sixth Annual Report*, str. 560 – 561
- BOAS, Franz (1898): „**Facial Paintings of the Indians Northern British Columbia**“, in *Bulletin American Museum of Natural History*, Vol. X., str. 13 – 48
- BOGORAZ, V.G. (1909): **The Chukchee**, Leiden – Brill (vol. XI., ed. Boas F.), str. 254 – 256
- BLATOVÁ, Marcela (1995): **Chování člověka a jeho odraz ve zdobení lidského těla tetováním**, torzo diplomové práce na Katedře antropologie PŘF UK, Praha, cca 100 s.
- BLAŽKOVÁ (BAUEROVÁ), Markéta (2003): **Antropologie umění a zdobení lidského těla**, diplomová práce z Obecné antropologie na FHS UK, Praha, 96 s.
- BOŠÁKOVÁ, Renata (2002): **Tetování žen**, diplomová práce v Institutu sociolog. studií FSV UK, Praha, 76 s.
- BUCKLAND, A. W. (1887): „**On Tattooing**“, in *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 12, str. 318 – 328
- BURCHETT, G., LEIGHTON, P. (1958): **Memoirs of a Tattooist**, London – Oldbourne, 222 s.
- CAMPHAUSEN, Rufus C. (1997): **Return of the Tribal: A Celebration of Body Adornment – Piercing, Tattooing, Scarification, Body Painting**, New York – Inner Traditions, 128 s.
- CARSWELL, John (1965): „**A Professional Tattooer in Beirut**“, in *Man*, Volume 65, str. 40 – 43
- DEMELLO, Margo (2000): **Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community**, California – Duke University Press, 226 s.
- DEMELLO, Margo (1993): „**The Convict Body: Tattooing Among Male American Prisoners**“, in *Anthropology Today* Volume 9, Issue 6, str. 10 – 13
- EBIN, Victoria (1979): **The Body Decorated**, London – Thames & Hudson, 96 s.
- FERGUSON, Henry, PROCTEROVÁ, Lynn (1998): **Umění tetování**, Praha – Rebo Productions, 130 s. [z anglického originálu *Body Art*, Godalming – CLB International 1998]
- FORBIS, Melissa M. (1994): **This is my Body: Gender, Tattooing and Resistance in the U.S.**, diplomová práce, Temple University, cca 100 s. [získaná na adrese <http://www.temple.edu/anthro/forbis/> k 1. květnu 2003]
- GELL, Alfred (1993): **Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia**, New York – Oxford
- GILBERT, Steve ed. (2001): **Tattoo History: A Source Book**, New York – Juno Books, 222 s.
- GOVENAR, Alan (1983): „**Christian Tattoos**“, in *TattooTime* #2, Honolulu, str. 4 – 11
- GRÖGEROVÁ, Barbora (1997): **Psychologie osobnosti tetovaného s důrazem na motivaci**, diplomová práce na Katedře psychologie FF UK, Praha, 92 s.
- GRÖNING, Karl (1997): **Decorated Skin. A World Survey of Body Art**, London – Thames & Hudson, 256 s.
- GUSTAFSON, Mark (1997): „**Inscripta in fronte – Penal Tattooing in Late Antiquity**“, in *Classical Antiquity*, April, Vol. 16/No. 1, str. 79 – 105
- HAMBLY, Wilfrid Dyson (1974): **The History of Tattooing and Its Significance: With Some Account of Other Forms of Corporal Marking**, London – H.F. & G. Witherby (1925), Detroit 1974, 346 s.
- HAGE, Per, HARARY, Frank, MILICIC, Bojka (1996): „**Tattooing, Gender and Social Stratification in Micro-Polynesia**“, in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 2, str. 335 – 350
- HANDY, Willowdean Chatterson (2008): **Tattooing in the Marquesas**, Honolulu – Bernice P. Bishop Museum 1922 (reprint New York – Dover Publications), 62 s.
- HARDY, Don Ed (1982): „**The New Tribalism**“, in *TattooTime* #1, Honolulu, str. 3 – 9
- HOSE, C., SHELFORD, R. (1906): „**Materials for a Study of Tatu in Borneo**“, in *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, London, Vol. 36, str. 60 – 90
- HRDLIČKA, Aleš (1904): „**Notes on the Indians of Sonora**“, in *American Anthropologist* 6, No. 1, str. 51 – 89
- HRDLIČKA, A. (1905): „**Notes on the San Carlos Apache**“, in *American Anthropologist* 7, No. 3, str. 480 – 495
- JOEST, Wilhelm (1887): **Tätowiren, Narbenzeichnen und Körperbemalen: Ein Beiträge zur vergleichenden Ethnologie**, Leipzig/Berlin, 128 s.
- JONES, Charles C. (1873): **Antiquities of the Southern Indians, Particularly of the Georgia Tribes**, New York – Appleton & Co., str. 75 a 80

- JONES, C. P. (1987): „**Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity**“, in *Journal of Roman Studies*, Vol. 77, str. 139 – 155
- KASPAR, Oldřich (2003): „**Zpráva o huastéckých indiánech z provincie Pánuco a jejich náboženství – Mexický rukopis ze 17. století**“, in *Český lid* 90, č. 4, s. 335 – 343
- KEIMER, Ludwig (1948): **Remarques sur le Tatouage dans l’Égypte ancienne**, Le Caire – Imprimerie de L’Institut Français D’Archéologie orientale, 96 s.
- KUWAHARA, Makiko (2005): **Tattoo. An Anthropology**, Oxford/New York – Berg, 268 s.
- KLEESE, Christian (1999): „**Modern Primitivism**“, in *Body & Society* 5(2-3), str. 15 – 38
- kolektiv (1976): **Bolšaja sovětskaja enciklopedija**, svazek XXV Str-Tich, Moskva, str. 882
- kolektiv (1906): **Ottův slovník naučný**, díl XXV., Praha – Otto, str. 296 – 297
- kolektiv (1992): **The New Encyclopaedia Britannica**, London, 15th edition, vol. II, str. 318 a vol. XI, str. 578
- KOSTELECKÁ, Jana (2000): „**Tetování – historie a současnost**“, in *Neon*, duben 2000, č. 4, str. 52 – 61
- KOZÍLKOVÁ, Petra (2009): **Funkce a význam tetování Ta Moko u obyvatel Nového Zélandu**, bakalářská práce na Katedře antropologických a historických věd FF ZČU, Plzeň, 66 s.
- KRUTAK, Lars (2000): **The Tattooing Arts of Tribal Women**, London – Bennett & Bloom, 286 s.
- KŘÍŽOVÁ, Dagmar (1996): **Tetování a jeho sociálně psychologické aspekty**, diplomová práce na Katedře psychologie FF UK, Praha, 88 s.
- KWIATKOWSKI, P. F. (1996): **The Hawaiian Tattoo**, Kohala, Hawaii – Halona, 60 s.
- LIPS, Julius (1960): **O původu věcí**, Praha – Orbis, 302 s. [z německého originálu *Vom Ursprung der Dinge*, Leipzig – Brockhaus 1954]
- LOMBROSO, Cesare (1896): „**The Savage Origin of Tattooing**“, in *Popular Science Monthly*, Vol. IV.
- MIKLUCHO-MAKLAJ, Nikolaj Nikolajevič (1950): **Sobranije sočiněnij I – V**, 1 souborné vyd., Moskva – Akademija Nauk SSSR, str. I/64, II/541 – 542, II/546 – 547 a III/493
- MYERS, James (1992): „**Nonmainstream Body Modification: Genital Piercing, Branding, Burning and Cutting**“, in *Journal of Contemporary Ethnography* 21(3), str. 267 – 306
- NENADÁLOVÁ (HROMÁDKOVÁ), Mahulena (2004): **Jak tetování lidé používají svá tetování**, diplomová práce na Katedře sociologie FSV UK, Praha, 79 s.
- NORDENSKIÖLD, Erland (1912): **Indianerleben – El Gran Chaco**, Leipzig – Bonnier, str. 74 – 78
- NOVÁČEK, Otakar (1937): **Tetování a tetování**, Brno – Moravské nakladatelství, 64 s.
- PARRY, Albert (2006): **Tattoo. Secrets of a Strange Art Practiced by the Natives of the U.S.**, New York – Collier 1971 (reprinted Dover Publications), 208 s.
- PRITCHARD, Stephen (2001): „**Essential Marking. Maori tattooing and the Properties of Identity**“, in *Theory, Culture & Society*, Volume 18(4), str. 27 – 45
- RANDALL, Housk (1998): **Piercing – Moderní antologie**, Praha – Rebo, 130 s. [z anglického originálu *Piercing. A Modern Anthology*, Brighton – The Design Revolution 1998]
- RIVERS, W. H. R. (1906): **The Todas**, London – MacMillan & Co., str. 578
- ROBLEY, Horatio G. (2005): **Moko; or Maori Tattooing**, London – Chapman and Hall 1896 (reprint London – Kessinger Publishing) 240 s. [vyšlo rovněž v nepřesném českém překladu jako *Maorské tetování*, Žďár nad Sázavou – Sowulo Press 2008, 160 s.]
- ROSENBLATT, Daniel (1997): „**The Antisocial Skin: Structure, Resistance, and Modern Primitive Adornment in the United States**“, in *Cultural Anthropology*, Vol. 12, No. 3, str. 287 – 334
- RUDĚNKO, Sergej I. (1949): „**Tatujrovka azijackich eskimosov**“, in *Sovětskaja etnografija* 14, str. 149 – 154
- RYCHLÍK, Martin (2003): **Tetování – variabilní univerzálie zdobení lidského těla (monografická studie)**, diplomová a rigorózní práce při Ústavu etnologie FF UK, Praha, 190 s. + CD
- RYCHLÍK, Martin (2005): **Tetování, skarifikace a jiné zdobení těla**, Praha – NLN, 352 s.
- RYCHLÍK, Martin (2005c): „**Eskymácké tetování**“, in *Art magazin Tetování*, 2/2005, str. 40 – 43
- RYCHLÍK, Martin (2005d): „**Alpský Ůtzi, nejstarší tetování světa**“, in *Art magazin Tetování*, 4/2005, str. 28 – 31
- RYCHLÍK, Martin (2005e): „**James Cook, praotec novodobého tetování**“, in *Art magazin Tetování*, 5/2005, str. 62 – 65
- RYCHLÍK, Martin (2005f): „**Kanibalové**“, in *Art magazin Tetování*, 6/2005, str. 38 – 41

- RYCHLÍK, Martin (2006e): „Příběhy hrůzy – lidské kůže bez majitele“, in *Art magazin Tetování*, 3/2006, str. 29 – 34
- RYCHLÍK, Martin (2006f): „Guido Boggiani“, in *Art magazin Tetování*, 4/2006, str. 28 – 32
- RYCHLÍK, Martin (2006g): „Námořník O'Connell“, in *Art magazin Tetování*, 5/2006, str. 28 – 32
- RYCHLÍK, Martin (2006h): „Indiáni I. – Úvod a Apačové“, in *Art magazin Tetování*, 2/2006, str. 28 – 32
- RYCHLÍK, Martin (2006i): „Indiáni II. – Umění Severozápadu“, in *Art magazin Tetování*, 6/2006, str. 28 – 32
- RYCHLÍK, Martin (2007h): „Magická síla ve vlasy vpletená“, in *Lidové noviny*, příloha Orientace, 1. září 2007, str. III [esej k antropologii, dějinám a významům vlasů, vousů i účesové tvorby]
- RYCHLÍK, Martin (2007i): „Indiáni III. – Praví Mayové vs. Apocalypťo“, in *Art magazin Tetování*, 1/2007, str. 28 – 34
- RYCHLÍK, Martin (2007j): „Tetováním k diplomům“, in *Art magazin Tetování*, 2/2007, str. 28 – 33
- RYCHLÍK, Martin (2007k): „Maorové generála Robleyho“, in *Art magazin Tetování*, 3/2007, str. 28 – 34
- RYCHLÍK, Martin (2007l): „Tetovaný muž z Barmy“, in *Art magazin Tetování*, 4/2007, str. 28 – 34
- RYCHLÍK, Martin (2007m): „Okouzující a kouzelné vlasy“, in *Art magazin Tetování*, 5/2007, str. 28 – 33
- RYCHLÍK, Martin (2008e): „Tetování z českých archivů“, in *Art magazin Tetování*, 2/2008, str. 28 – 33
- RYCHLÍK, Martin (2008f): „Bolí bolest všechny stejně?“, in *Art magazin Tetování*, 5/2008, str. 20 – 23
- RYCHLÍK, Martin (2009d): „Kůže jako amulet“, in *magazín Koktejl*, 1. června 2009, str. 32 – 40
- SANDERS, Clinton R. (1989): *Customizing the Body: The Art and Culture of Tattooing*, Philadelphia – Temple University Press, 220 s.
- SANDERS, Clinton R. (1988): „Marks and Mischief: Becoming and Being Tattooed“, in *Journal of Contemporary Ethnography* Volume 16(4), str. 395 – 432
- SCUTT, R. W. B., GOTCH, Christopher (1986): *Art, Sex and Symbol*, London – Cornwall, 211 s.
- SCHIFFMACHER, Henk, RIEMSCHEIDER, Burkhard (1996): *1000 Tattoos*, Köln – Tachen, 704 s.
- SINCLAIR, A. T. (1908): „Tattooing – Oriental and Gypsy“, in *American Anthropologist*, Vol. 10, No. 3, str. 361 – 386
- SINCLAIR, A. T. (1909): „Tattooing of the North American Indians“, in *American Anthropologist*, Vol. 11, No. 3, str. 362 – 400
- SMEATON, W. (1937): „Tattooing among the Arabs of Iraq“, in *American Anthropologist*, 39, No. 1, str. 53-61
- SPENNEMANN, Dirk H. R. (1998): *Tattooing in the Marshall Islands*, 2nd ed., Australian National University Press, cca 200 s. [získáno na <http://marshall.csu.edu.au/html/tattoo/frame.html> k 1. březnu 2003; vyšlo rovněž v nepřesném překladu jako *Tetování na Marshallových ostrovech*, Žďár nad Sázavou – Sowulo Press 2007, 188 s.]
- SPINDLER, Konrad (1998): *Muž z ledovce*, Praha – Mladá fronta, 302 s. [z německého originálu *Der Mann im Eis*, München – Goldmann Verlag 1995]
- STEWART, Samuel M. (1990): *Bad Boys and Tough Tattoos: A Social History of the Tattoo with Gangs, Sailors and Street Corner Punks. 1950-1965*, 2nd ed., NY – Haworth Press, 204 s.
- SWAN, James Gilchrist (1878): *Tattoo Marks of the Haida*, Washington – Bureau of Ethnology, 20 s.
- SWANTON, John R. (1911): *Indian Tribes of the Lower Mississippi and Adjacent Coast of the Gulf of Mexico*, Washington – Smithsonian Institution, Bureau of Ethnology, *Bulletin*, str. 56 – 57
- TANNENBAUM, Nicola (1987): „Tattoos: Invulnerability and Power in Shan Cosmology“, in *American Ethnologist*, Vol. 14, No. 4, str. 693 – 711
- TUTTLE, Lyle, TUTTLE, Judy (1987): „Omi You Were Great!“, in *Tattoo Historian*, No. 11, str. 17 – 21
- VALE, V., JUNO, Andrea (1989): *Modern Primitives*, San Francisco – Re/Search, 98 s.
- VAN DINTER, Maarten Hessel (2005): *The World of Tattoo*, Amsterdam – KIT Publishers, 304 s.
- VODIČKOVÁ, Lada (2009): *Kulturní fenomén tetování*, diplomová práce na Katedře psychosociálních věd a etiky HTF UK, Praha, 121 s.
- WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta (1999): *Dějiny odívání – Japonsko*, Praha – NLN, str. 216 – 218
- ZRŮSTOVÁ, Lucie (2008): *Tetování aneb vizualizace sebe sama*, bakalářská práce na Katedře obecné antropologie FHS UK, Praha, 64 s.

8.7. Etnografie, cestopisy, kulturní areály

- BASEDOW, Herbert (1929): *The Australian Aboriginal*, Adelaide – Preece & Sons, 422 s.

- BAUM, Jiří (1955): **Holub a Mašukulumbové**, Praha – ČSAV, 130 s.
- BENEDICT, Ruth (1974): **The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture**, New York – The New American Library Inc. (1946), 324 s.
- BERANOVÁ, Magdalena (1988): **Slované**, Praha – Panorama, 306 s.
- BERNATZIK, H. A. ed. (1962): **Neue grosse Völkerkunde**, Stuttgart – Lesering, 976 s.
- BJERRE, Jens (1967): **Poslední lidojedi**, Praha – Mladá fronta, 168 s. [z anglického originálu *The Last Cannibals*, London – Michael Joseph 1956]
- BOTÍKOVÁ, Marta (2000): **Tradície kultúry indiánov severozápadného pobrežia Severnej Ameriky**, Bratislava – Stimul, 198 s.
- BOUGAINVILLE DE, Louis-Antoine (1955): **Cesta královské fregaty Vzdorná kolem světa v letech 1766, 1767, 1768 a 1769**, Praha – Orbis, 204 s. [z francouzského originálu *Voyage Autour du Monde par la frégate du Roi La Boudeuse et la flûte L'Etoile en 1766, 1767, 1768 et 1769*, Paris – Saillant & Nyon 1772]
- BOUKAL, Tomáš (2003): **Torava. Lovci severozápadní Sibiře, příroda a lidé**, Liberec – Dauphin, 168 s.
- BOUZEK, Jan (1990): **Thrákové**, Praha – Panorama, 232 s.
- BRATR OLDŘICH, ČECH Z FURLÁNSKA [Odoriko z Pordenone] (1962): **Popis východních krajů světa**, Praha – Lidová demokracie, 128 s. [výběr z latinských originálů ze 14. století]
- BRØNDSTED, Johannes (1967): **Vikingové. Sága tří staletí**, Praha – Orbis, 250 s. [z anglického znění dánského originálu *The Vikings*, London – Penguin Books 1965]
- BROWN, Macmillan J. (1907): **Maori and Polynesian. Their Origin, History and Culture**, London – Hutchinson & Co., str. 178 – 190
- BUCK, Peter H. [Te Rangi Hiroa] (1963): **Vikingové jižních moří**, Praha – Orbis, 206 s. [z anglického originálu *Vikings of the Sunrise*, Christchurch – Whitcombe & Tombs Ltd. 1958 (1954)]
- ČEBOKSAROV, N. N., ČEBOKSAROVÁ, I. A. (1971): **Národy, rasy, kultury**, Praha – Mladá fronta, 240 s. [z ruského originálu *Narody, rasy, kultury*, Moskva – Nauka 1971]
- CADDEO, Rinaldo (1942): **Kolumbův lodní deník. Dvě knihy velkých činů a velkého osudu**, Praha – Nakladatelství Novina, 502 s. [z italského originálu *Giornale di bordo di Cristoforo Colombo – Relazioni di viaggio e lettere di Cr. Colombo*, Milano – Valentino Bompiani 1881]
- CIPRIANI, Lidio (1964): **Na ostrovech Andamany**, Bratislava – Osveta, 160 s. [z italského orig. Roma 1958]
- COOK, James (1982): **Cesta kolem světa**, Praha – Panorama, 320 s. [výběr z anglického originálu *The Journals of Captain James Cook*, Cambridge – Cambridge University Press 1969]
- DAICOVICIU, Hadrian (1973): **Dákové**, Praha – Mladá fronta, 272 s. [z rumunského originálu *Dacia*, Bucurest – Editura Enciclopedica Romana 1972]
- DANEŠ, Jiří V. (1924): **Původ a zanikání domorodců v Australii a Oceánii**, Praha - Česká grafická unie, 137 s.
- DARWIN, Charles (1955): **Cesta kolem světa**, Praha – Mladá fronta, 522 s. [z anglického originálu *Journal of Researches by Charles Darwin*, London 1845]
- ELKIN, A. P. (1952): **Korennoje naselenije Avstralii**, Moskva – Izdatelstvo inostrannoj litratury, 247 s.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan (1969): **The Nuer. A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People**, Oxford – Clarendon Press (1940), 224 s.
- FORSTER, Johann Georg (1964): **Cesta kolem světa. Podniknutá Dr. Johannem Forsterem a jeho synem Georgem Forsterem v letech 1772 – 1775 na lodi „Resolution“ pod velením kapitána Cooka**, Praha – SNKLU, 374 s. [z německého originálu *Dr. Johann Reinhold Forster's und seines Sohns Georg Forster's Reise um die Welt unternommen und während den Jahren 1772 bis 1775 in dem vom Kapitän J. Cook kommandierten Schiffe the Resolution ausgeführt*, Brünn – Joseph Georg Trassler 1786]
- FRIČ, Alberto Vojtěch (1943): **Indiáni Jižní Ameriky**, 2. vyd., Praha – Novina, 242 s.
- HAGEN VON, Victor W. (1966): **Kultúra Mayov**, Bratislava – Obzor, 218 s. [z německého vydání *Die Kultur der Maya*, Hamburg – Zsolnay 1960]
- HOLÝ, Ladislav (1964): **Etnografie mimoevropských oblastí – Afrika**, Praha – FF UK, 246 s.
- HORÁK, Bohuslav (1954): **Dějiny zeměpisu I. – Starověk a středověk** Praha – ČSAV, 160 s.
- HORÁK, Bohuslav (1958): **Dějiny zeměpisu II. – Doba velkých objevů**, Praha – ČSAV 1958, 182 s.
- HORÁK, Bohuslav a kol. (1968): **Dějiny zeměpisu III. – Novověk od 17. stol.**, Praha – ČSAV, 286 s.
- HUBINGER, V., HONZÁK, F., POLIŠENSKÝ, J. (1985): **Národy celého světa**, Praha - Mladá fronta, 392 + XXXII s.

- KANDERT, Josef (1984): **Afrika**, Praha – Svoboda a Mladá fronta, 376 + XLVI s.
- KARSTEN, Rafael (1935): **The Head-Hunters of Western Amazonas. The life and Culture of the Jibaro Indians of Eastern Ecuador and Peru**, Helsingfors – Centraltryckeriet, 598 s.
- KATZ, Friedrich (1989): **Staré americké civilizace**, Praha – Odeon, 468 s. [z německého vydání *Vorkolumbische Kulturen. Die grossen Reiche des alten Amerika*, Essen – Magnus Verlag 1975]
- KOŘENSKÝ, Josef (1903): **K protinožcům II**, Praha – Otto, 680 s.
- KRÄMER, Augustin (1902, 1903): **Die Samoa Inseln. Entwurf einer Monographie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas I., II.**, Stuttgart – Schweizerbartsche Verlag, cca 700 s.
- KRÄMER, Augustin (1906): **Hawaii, Ostmikronesien und Samoa**, Stuttgart – Strecker & Schröder 1906, 496 s.
- KROEBER, Alfred L. (1925): **Handbook of the Indians of California**, Washington – Bureau of Ethnology, 995 s.
- KRUPA, Viktor (1988): **Polynézia**, Bratislava – Obzor, 172 s.
- LEENHARDT, Maurice (1947): **Arts de l'Océanie**, Paris – Les Éditions du Chêne, 150 s.
- MABBETT, Ian, CHANDLER, David (2000): **Khmerové**, Praha – NLN, 304 s. [z anglického originálu *The Khmers*, Cambridge (Mass.) – Blackwell, Oxford 1995]
- MALAURIE, Jean (1961): **Poslední vládcí thulští**, Praha – Orbis, 264 s. [z anglického vydání francouzského originálu *Les derniers rois de Thule*, Paris – Pion 1955]
- MAUDUIT, J. A. (1979): **Keltové**, Praha – Panorama, 206 s. [z francouzského originálu *L'épopée des Celtes*, Paris – Robert Laffont 1973]
- MCGUIRE, J. D. (1901): „**Ethnology in the Jesuit Relations**“, in *American Anthropologist*, III, 2, str. 257 – 269
- MIKLUCHO-MAKLAJ, Nikolaj N. (1953): **Rytíř černého plemene**, Praha – Mladá fronta, 368 s. [z ruského originálu *Putěšestvija*, Moskva – Maladaja gvardija 1947]
- MIKLUCHO-MAKLAJ, Nikolaj N. (1954): **Mezi Papuánci**, Praha – Orbis, 238 s. [z ruského originálu *Sobranije sočinenij*, Moskva/Leningrad – Izdatělstvo Akademii Nauk 1950]
- MOORE, John H. (2003): **Šajeni**, Praha – NLN, 360 s. [z anglického originálu *The Cheyenne*, Cambridge (Mass.) – Blackwell, Oxford 1999]
- MORLEY, Sylvanus G. (1977): **Mayové**, Praha – Orbis, 272 s. [z anglického originálu *The Ancient Maya*, Stanford – Stanford University Press 1956]
- MOSS, Rosalind (1925): **The Life after Death in Oceania**, Humphrey, Milford - Oxford University Press, 247 s.
- NANSEN, Fridtjof (1956): **Život eskymáků**, Praha – Mladá fronta, 188 s. + XIV. [z norského originálu *Eskimoliv*, Kristiania – Aschenhoug 1893]
- NIMUENDAJÚ, Curt (1946): **The Eastern Timbira**, Berkeley, Los Angeles – UCLA Press, 357 s.
- PIGAFETTA, Antonio (2004): **Zpráva o první cestě kolem světa**, Praha – Argo, 136 s. [z italského originálu *Antonio Pigafetta. Relazione del primo viaggio attorno al mondo. Testo critico e commento di A. Canova*, Padova – Antenore 1999 s přihlédnutím ke starším edicím z let 1894 a 1929 (původně 1524)]
- POLIŠENSKÝ, Josef a kol. (1979): **Dějiny Latinské Ameriky**, Praha – Svoboda, 832 s.
- POLIŠENSKÝ, Josef, BINKOVÁ, Simona eds. (1989): **Česká touha cestovatelská. Cestopisy, deníky a listy ze 17. století**, Praha – Odeon, 494 s.
- POLO, Marko (1961): **Milión. O záležitostech Tatarů a východních Indií**, Praha – SNKLU, 326 s. [z italské verze Ramusiovy vydané Obcí benátskou, *Milion*, Venezia 1956]
- POST VAN DER, Laurens (1967): **Ztracený svět Kalahari**, Praha – Mladá fronta, str. 300 [z anglického originálu *The Lost World of the Kalahari*, London – The Hogarth Press 1961]
- PRESSOVÁ, Ludwika (1978): **Stará Kréta**, Praha – Panorama, 258 s. [z polského originálu *Życie codzienne ba Krecie w państwo króla Minosa*, Warszawa – Państwowy Instytut Wydawniczy 1972]
- RATZEL, Friedrich (1887): **Völkerkunde – Erster band**, Leipzig – Bibliographisches Institut, 748 s.
- RATZEL, Friedrich (1895): **Völkerkunde – Zweiter band**, Leipzig und Wien – Bibliographisches Institut, 779 s.
- SCHLETTE, Friedrich (1977): **Germáni mezi Thorsbergem a Ravennou**, Praha – Orbis, 304 s. [z německého originálu *Germanen zwischen Thorsberg und Ravenna*, Leipzig – Urania Verlag 1971]
- SMIRNOV, A. P. (1980): **Skytové**, Praha – Panorama, 206 s. [z ruského originálu *Skify*, Moskva – Nauka 1966]

- STADEN, Hans (2000): **Dvě cesty do Brazílie**, Praha – Titanic, 136 s. [z německého originálu *Zwei Reisen nach Brasilien*, São Paulo – péčí Společnosti Hanse Stadena 1941 (dle Marburg – Andreas Koble 1557)]
- STINGL, Miloslav (1996): **Vládcové jižních moří**, Praha – Naše vojsko, 194 s.
- STUHLÍK, Milan (1964): **Etnografie mimoevropských oblastí. Austrálie a Oceánie**, Praha – FF UK, 140 s.
- SUGGS, Rob. C. (1960): **The Island Civilizations of Polynesia**, New York – The New American Library, 256 s.
- ŠEBESTA, Pavel, LEBZELTER, Viktor (1933): **Anthropologie středoafričských Pygmejů v Belgickém Kongu**, Praha – Česká akademie věd a umění, 143 + LXVI s.
- ŠEBESTA, Pavel, LVOVÁ, Sína (1956): **Mezi nejmenšími lidmi světa**, Praha – Mladá fronta, 332 + XLVIII s.
- ŠOLC, Václav (1977): **Indiánské historie**, Praha – Československý spisovatel, 328 s.
- TICHÁ, Zdeňka ed. (1985): **Jak starí Čechové poznávali svět. Výbor ze starších českých cestopisů 14. – 17. století**, Praha – Vyšehrad, 328 s.
- THOMPSON, J. Eric S. (1971): **Sláva a pád starých Mayů**, Praha – Mladá fronta, 374 s. [z anglického originálu *The Rise and Fall of Maya Civilization*, Norman – Oklahoma University Press 1966]
- TODD, Malcolm (1999): **Germáni**, Praha – NLN, 302 s. [z anglického originálu *The Early Germans*, Cambridge (Mass.) – Blackwell, Oxford 1995]
- TREGGAR, Edward (1890): „**The Maoris of New Zealand**“, in *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Volume 19, str. 96 – 123
- VAILLANT, George C. (1974): **Aztékové. Původ, vzestup a pád národa Aztéků**, Praha – Orbis, 256 s. [z anglického originálu *Aztecs of Mexico*, New York – Doubleday & Company 1962]
- VLACH, Jaroslav (1911): **Národopis všech světadílů**, Praha – Kober, 720 s.
- VRHEL, František, KAŠPAR, Oldřich (1985, 1986): **Etnografie mimoevropských oblastí. Amerika I. (Jižní), II. (Mezoamerika), III. (Severní)**, Praha – FF UK, 162 s. + 132 s. + 174 s.
- WOLF, Josef (1970): **Poslední svědkové pravěku**, Praha – Svoboda, 244 s.
- ZBAVITEL, Dušan (1985): **Starověká Indie**, Praha – Panorama 1985, 294 s.

8.8. Literatura citovaná ve studii 3. kapitoly

- ANDERSON, Richard L. (2000): **American Muse: Anthropological Excursions into Art and Aesthetics**. Saddle River: Prentice-Hall.
- BALEKA, Jan (1997): **Výtvarné umění – výkladový slovník**. Praha: Academia.
- BARFIELD, Thomas, ed. (2006): **The Dictionary of Anthropology**. Oxford: Blackwell Publishing.
- BAUEROVÁ, Markéta (2012): **Antropologie umění a tetování lidského těla jako umělecké dílo**. Praha: FF UK (nepublikovaná Ph.D. dizertace).
- BERLO, Janet Catherine, WILSON, Lee Anne, eds. (1993): **Arts of Africa, Oceania and the Americas. Selected Readings**. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- BOAS, Franz (1955): **Primitive Art**. Toronto: Courier Dover Publications.
- CLOTTES, Jean, PŮTOVÁ, Barbora, SOUKUP, Václav (2011): **Pravěké umění. Evoluce člověka a kultury**. Praha: Akademie veřejné správy.
- COOTE, Jeremy, SHELTON, Anthony, eds. (2005): **Anthropology, Art and Aesthetic**. Oxford: Clarendon Press
- ČAPEK, Josef (1938): **Umění přírodních národů**. Praha: Fr. Borový [kontrolováno dle moderního a opraveného 3. kritického vydání z roku 1957 a nejnovějšího vydání Liberec – Dauphin 1996].
- ČENĚK, David, PORYBNÁ, Tereza, eds. (2010): **Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná**. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- EBELOVÁ, Kateřina (2012): **Maska v proměnách času a kultur**. Praha: Grada (nepublikovaný rukopis).
- ERBAN, Vít (2010): **Maska a tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách**. Praha: Malá Skála.
- FORGE, Anthony, ed. (1973): **Primitive Arts & Society**. London: Oxford University Press.
- GELL, Alfred (1998): **Art and Agency. An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press.
- GROSSE, Ernst (1894): **Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig** [citováno dle opraveného anglického vydání (1914) *The Beginnings of Art*. New York/London: D. Appleton & Co.].

- HADDON, Alfred C. (1902): **Evolution in Art. As Illustrated by the Life Histories of Designs**. London/New York: The Walter Scott Publishing Co.
- HALLE, David (1993): **Inside Culture: Art and Class in the American Home**. Chicago: University of Chicago Press.
- HASELBERGER, Herta (1961): „**Method of Studying Ethnological Art**“. In: *Current Anthropology*, vol. 2, no. 4, str. 341-384 [včetně přiřazených komentářů a kritických připomínek k textu].
- HATCHER, Evelyn Payne (1999): **Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art**. Westport: Bergin & Garvey.
- JOPLING, Carol F., ed. (1971): **Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology**. New York: Dutton.
- LAUDE, Jean (1973): **Umění černého světadílu**. Praha: Odeon [z francouzského originálu (1966) *Les Arts de l'Afrique noire*. Paris: Librairie Générale Française].
- LAYTON, Robert (2003): **The Anthropology of Art**. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1996): **Cesta masek**. Liberec/Praha: Dauphin [z francouzského originálu (1979) *La voie des masques*. Paris: Plon; v citovaném českém vydání chybí použitá bibliografie].
- LEWIS-WILLIAMS, David J. (2007): **Mysl v jeskyni**. Praha: Academia [z anglického originálu (2002) *Mind in the Cave*, London: Thames and Hudson].
- LOMMEL, Andreas (1972): **Pravěk a umění přírodních národů**. Praha: Artia [z anglického vydání (1966) *Landmarks of the World's Art: Prehistoric and Primitive Man*. London: Paul Hamlyn].
- NAUMANN, Jaroslav (1926): **Umění člověka primitivního**. Praha: Svoboda.
- MALINA, Jaroslav et al. (2009): **Antropologický slovník**. Brno: CERM, elektronická PDF verze.
- MILLEROVÁ, Judith (2007): **Primitivní umění**. Praha: Slovart [z anglického originálu (2006) *Tribal Art*, London – Dorling Kindersley].
- MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan, eds. (2008): **The Anthropology of Art. A Reader**. Oxford: Blackwell.
- ONIANS, John, ed. (2004): **Atlas of World Art**. London: Laurence King.
- OTTEN, Charlotte M., ed. (1987): **Anthropology & Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics**. Austin: University of Texas Press.
- OVERSTREET, Martina (2006): **In Graffiti We Trust**. Praha: Mladá fronta.
- PETRÁŇ, Tomáš (2011): **Ecce Homo. Esej o vizuální antropologii**. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- PETRUSEK, Miloslav (2004): „**Století extrému a kýče. K vývoji a proměnám sociologie umění ve 20. století**“. In: *Sociologický časopis* (40) 1-2, str. 11-35.
- PLATTNER, Stuart (2003): „**Anthropology of Art**“. In: Towse, Ruth ed.: *A Handbook of Cultural Economics*. Northampton: Edward Elgar 2003, str. 15-19.
- PRICE, Sally (1989): **Primitive Art in Civilized Places**. Chicago: University of Chicago Press.
- PROKOP, Dušan (1994): **Obecná uměnověda. Stručný přehled a úvod**. Praha: Gryf.
- RYCHLÍK, Martin (2005): **Tetování, skarifikace a jiné zdobení těla**. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- SALZMANN, Zdeněk (1999): „**Jak se antropolog dívá na výtvarné umění**“. In: *Český lid* 86/4, str. 293-301.
- SLAVÍKOVÁ, Zdeňka (1988): **Umění subsaharské Afriky**. Praha: Univerzita Karlova.
- SOUKUP, Martin (2011): **Kultura. Biokulturologická perspektiva**. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- SOUKUP, Václav (2004): **Dějiny antropologie**. Praha: Karolinum.
- SOUKUP, Václav (2011): **Antropologie. Teorie člověka a kultury**. Praha: Portál.
- STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2010): **Studia vizuální kultury**. Praha: Portál [z anglického originálu (2009) *Practises of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford: Oxford University Press].
- SVAŠEK, Maruška (2007): **Anthropology, Art and Cultural Production**. London: Pluto Press.
- SVOBODA, Jiří (2011): **Počátky umění**. Praha: Academia.
- ŠOUREK, Karel (1940): **Lidové umění v Čechách a na Moravě**. Praha: Umělecká beseda.
- WESTERMANN, Mariët, ed. (2005): **Anthropologies of Art**. Williamstown: Clark Art Institute.

8.9. Literatura citovaná ve studii 5. kapitoly

- ANGER, S., DIECK, A. (1978): **Skalpieren in Europa seit dem Neolithikum bis um 1767 Nach Chr.** Materialsammlung. *Bonner Hefte zur Vorgeschichte*, 17. 153-240.
- AXTELL, J., STURTEVANT, W. C. (1980): **The Unkindest Cut, or Who Invented Scalping.** *The William and Mary Quarterly*, 37 (3). 451-472.
- BANEK, K. (2010): **Opowieść o włosach. Zwyczaje – rytuały – symbolika.** Warszawa: Trio.
- BATTÚTA, ibn, Muhammad ibn Abdalláh (1961): **Cesty po Africe, Asii a Evropě.** Praha: SNKLU.
- BERG, C. (1951): **The Unconscious Significance of Hair.** London: Allen & Unwin.
- BOONE, S. A. (1986): **Radiance from the Waters.** New Haven: Yale University Press.
- COOPER, W. (1971): **Hair. Sex, Society, Symbolism.** New York: Stein and Day.
- CORSON, R. (2005): **Fashions in Hair. The First Five Thousand Years.** London: Peter Owen.
- DAVIDSON, B. (1964): **Černá paní.** Praha: Mladá fronta.
- DENNY, F. M. (1998): **Islám a muslimská obec.** Praha: Prostor.
- DERRETT, J., DUNCAN M. (1973): **Religious Hair.** *Man*, 8 (1). 100-103.
- DOLENSKÝ, A. et al. (1935): **Dějiny účesu a ozdob k jeho hotovení užívaných I. a II.** Praha.
- ERMAN, A. (1971): **Life in Ancient Egypt.** New York: Dover.
- FEATHERSTONE, M. (1999): **Body Modification: An Introduction.** *Body & Society*, 5 (2/3). 1-13.
- FIRTH, R. (1973): **Symbols: Public and Private.** London: Allen and Unwin.
- FISHER, A. (1984): **Africa Adorned.** New York: Harry N. Abrams.
- FLETCHER, J. (2002): **Ancient Egyptian Wigs & Hairstyles.** *The Ostrakon: Journal of the Egyptian Study*, 13(2). 2-8.
- FRANBOURG, A., HALLEGOT, P., & BALTENNECK, F. et al. (2003): **Ethnic Hair & Skin: What is the State of Science?**, *Supplement to Journal of the American Academy of Dermatology*, 48 (6). 115-133.
- FRAZER, J. G. (1994): **Zlatá ratolest.** Praha: Mladá fronta.
- FRAZER, J. G. (2000): **Zlatá ratolest – Druhá žeň.** Praha: Garamond.
- GENNEP van, A. (1997): **Přechodové rituály – systematické studium rituálů.** Praha: NLN.
- HALLPIKE, C. R. (1969): **Social Hair.** *Man*, 9. 256-264.
- HÉRODOTOS (2004): **Dějiny.** Praha: Academia.
- HEROLDOVÁ-ŠTOVIČKOVÁ, V., HEROLD, E. (1994): **Africké lásky, africká manželství.** Praha: AZ Servis.
- HERSHMAN, P. (1974): **Hair, Sex and Dirt.** *Man*, 9. 274-298.
- HILTEBEITEL, A., MILLER, B. D. (Eds.) (1998): **Hair. Its Power and Meaning in Asian Cultures.** New York: State University of New York Press.
- HOLUB, E. (1952): **Velké dobrodružství.** Praha: Osvěta.
- HOLUB, E. (1973): **Cesta do země Mašukulumbů.** Praha: Mladá fronta.
- JIROUŠKOVÁ, J., PECHA, L. (2009): **Africká sbírka. František Vladimír Foit.** Praha: Národní muzeum.
- JIROUŠKOVÁ, J., DIRNOVÁ, R. (2007): **Dějiny odívání – Severní Afrika.** Praha: NLN.
- JIROUŠKOVÁ, J., TODOROVÁ, J. (2003): **Dějiny odívání – Černá Afrika,** Praha: NLN.
- KANDERT, J. (1984): **Afrika.** Praha: Svoboda a Mladá fronta.
- KLÍMA, V., KUBICA, V. (1983): **Safari za africkou kulturou.** Praha: Práce.
- KROPÁČEK, L. (1998): **Duchovní cesty islámu.** Praha: Vyšehrad.
- KYBALOVÁ, L. (1998): **Dějiny odívání – Starověk.** Praha: NLN.
- LAUDE, J. (1973): **Umění černého světadílu.** Praha: Odeon.
- LAWSON, E. T. (1998): **Náboženství Afriky. Tradice v proměnách.** Praha: Prostor.
- LEACH, E. R. (1958): **Magical Hair.** *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 88. 147-164.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1996): **Myšlení přírodních národů.** Liberec: Dauphin.
- LÉVY-BRUHL, L. (1999): **Myšlení člověka primitivního.** Praha: Argo.
- LHOTE, H. (1962): **Objevy v Tasíli.** Praha: Mladá fronta.

- LHOTE, H. (1982): **Jsou ještě jiná Tasíli**. Praha: Mladá fronta.
- LIVINGSTONE, D. (2006): **A Popular Account of Dr. Livingstone's Expedition to the Zambesi and Its Tributaries**. Middlesex: The Echo Library.
- MALINA, J. et al. (2007): **Kruh prstenu 1. Světové dějiny sexuality**. Brno: CERM/Nauma.
- MATTET, L. (Ed.) (2007): **Arts of Africa and Oceania**. Genève: Musée Barbier-Mueller.
- MCLEOD, M. D. (1981): **The Asante**. London: British Museum Publications.
- MEYEROWITZ, E. L. R. (1952): **Shaving Off Hair as a Sign of Mourning**. *Man*, 52 (3). 47.
- MORRIS, D. (1971): **Nahá opice**. Praha: Mladá fronta.
- MURDOCK, G. P. (1945): **The Common Denominator of Culture**. In Linton, R. (Ed.): *The Science of Man in the World Crisis* (124-142). New York.
- PAULINY, J. (1990): **Objevení Arábie**. Praha: Panorama.
- PELIKÁN, P. (1997): **Sunna – pramen islámského práva**. Praha: Právnická fakulta Univerzity Karlovy.
- POLHEMUS, T. (Ed.) (1978): **The Body Reader. Social Aspects of the Human Body**. New York: Pantheon.
- POSPÍŠIL, L. (1993): **Systémy víry: náboženství a magie**. *Český lid*, 80. 388-412.
- POST VAN DER, L. (1967): **Ztracený svět Kalahari**. Praha: Mladá fronta.
- RANTALA, M. J. (2007): **Evolution of nakedness in Homo sapiens**. *Journal of Zoology*, 273. 1-7.
- RATTRAY, R. S. (1927): **Religion and Art in Ashanti**. Oxford: Clarendon Press.
- REJCHRTOVÁ, A. (2008): **Vlasy jako text. K sémiotice kultury. Nepublikovaná diplomová práce**. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- RUBIN, A. (Ed.) (1988): **Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body**. Los Angeles: UCLA Museum of Cultural History.
- RYCHLÍK, M. (2012): **O jiném „umění“ jiných: Vstup do antropologie umění**. *Culturologia*, 1(1). 44-50.
- RYCHLÍK, M. (2013a): **Účesy, vlasy, vousy a péče o ně**. Praha (v tisku).
- RYCHLÍK, M. (2013b): **Načesané lidstvo. S vlasy a vousy po celém světě**. *Vesmír*, 92 (3). 150-155.
- SHERROW, V. (2006): **Encyclopedia of Hair: A Cultural History**. Westport: Greenwood Press.
- SIEBER, R., Herreman, F. (Eds.) (2000): **Hair in African Art and Culture**. New York: Prestel.
- STANLEY, H. M. (1972): **Jak jsem našel Livingstona**. Praha: Orbis.
- STEIN, P. L., ROWE, B. (1993): **Physical Anthropology**. New York: McGraw-Hill.
- STROUHAL, E. (1989): **Život starých Egyptů**. Praha: Panorama.
- SYNNOTT, A. (1987): **Shame and Glory. A Sociology of Hair**. *The British Journal of Sociology*, 38 (3). 381-413.
- ŠEBESTA, P., LEBZELTER, V. (1933): **Anthropologie středoafričských Pygmejů v Belgickém Kongu**. Praha: ČAV.
- ŠEBESTA, P., LVOVÁ, S. (1956): **Mezi nejmenšími lidmi světa**. Praha: Mladá fronta.
- ŠEDIVÝ, E. (1921): **Dějiny kosmetiky. Kulturní, medicínsko-historická studie**. Praha: Březina.
- TIEDEMANN, N. (2007): **Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks**. Köln: Böhlau Verlag.
- TOMÍČEK, J. S. (1846): **Doba prvního člověčenstva aneb úplnější vyličení stavu prvního pokolení lidského**. Praha: W komissí u Kronbergra a Řiwnáče.
- TYLOR, E. B. (1897): **Úvod do studia člověka a civilizace (Anthropologie)**. Praha: Laichter.
- VERNER, M., BAREŠ, L., VACHALA, B. (2007): **Encyklopedie starověkého Egypta**. Praha: Libri.
- VLACH, J. (1911): **Národopis všech světadílů**. Praha: I. L. Kober.
- VLACH, J. (1913): **Žena ve zvycích a mravech národů**. Praha: I. L. Kober.
- WILLCOX, A. R. (1963): **The Rock Art of South Africa**. Johannesburg: Nelson.
- WOODFORDE, J. (1971): **The Strange Story of False Hair**. London: Routledge.