

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro archeologii

Diplomová práce

Bc. Michaela Rejnková

Pravěké skalní umění severní Skandinávie

The Prehistoric Rock Art of Northern Scandinavia

Praha 2017

Vedoucí práce: PhDr. Barbora Půtová, Ph.D. et Ph.D.

Poděkování:

V první řadě bych chtěla poděkovat PhDr. Barboře Půtové, Ph.D. et Ph.D. za vedení této práce. Dále bych ráda poděkovala Ericke Engelstad za poskytnutí odborné literatury a mnoha užitečných rad. Ellen a Gerhardovi a dalším školitelům, jež moji lásku ke skalnímu umění ještě více prohloubili.

Velké díky patří mým rodičům, kteří mě podporovali během dalekých cest na sever. Tomovi a Bobovi za četnou výpomoc. A všem ostatním, kteří mi během celého studia v Čechách i v Norsku byli oporou.

Prohlášení:

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

V Praze, dne

.....
Jméno a příjmení

Abstrakt (česky)

Hlavní cílem této diplomové práce je seznámení se skalním uměním severní Skandinávie. Severní tradice skalního umění je spojena s pravěkými lovci, sběrači a rybáři. Pozornost je věnována třem vybraným lokalitám Altě, Vingenu a Nämforsenu. Autorka vytvořila tematický přehled nejdůležitějších motivů a také se zaměřila na umístění skalního umění v krajině. Součástí práce je dále dokumentace, datování a ochrana skalního umění.

Abstract (in English):

The main aim of this diplom thesis is introduce rock art from northern Scandinavia. Northern Tradition of rock art is connected to prehistoric hunter, gatherer and fishermen. Thesis presents three localities Alta, Vingen and Nämforsen. Author created summary of the most important motifs. Next aim was landscapes and environment of localities with rock art. One of the main focus is documentatin, dating and protection of rock art.

Klíčová slova (česky)

skalní rytiny, skalní malby, Skandinávie, pravěk, Alta, Vingen, Nämforsen

Klíčová slova (anglicky):

Rock carvings, rock paintings, Scandinavia, prehistory, Alta, Vingen, Nämforsen

Obsah

1	Úvod	8
1.1	Tradice severského skalního umění	10
2	Skalní umění v Altě	13
2.1	Klima	15
2.2	Historie výzkumu	16
2.2.1	Transfarelv	17
2.2.2	Storsteinen	17
2.2.3	Hjemmeluft/ Jiepmaluokta	17
2.2.4	Amtmannsnes	18
2.2.5	Kåfjord	19
2.3	Chronologie skalního umění v Altě	19
2.4	1. Období (5000-4800 BC)	21
2.5	2. Období (4800-4000 BC)	23
2.5.1	Lidské postavy	24
2.5.2	Sobi a sobí ohrady	26
2.5.3	Losi	29
2.5.4	Medvědi	31
2.5.5	Ostatní zvířata	35
2.5.6	Lodě	36
2.5.7	Abstraktní motivy	38
2.5.8	Závěr	39
2.6	3. Období (4000-2700 BC)	40
2.6.1	Lidské postavy	41
2.6.2	Sobi	42
2.6.3	Losi	42
2.6.4	Medvědi	43
2.6.5	Ostatní zvířata	44
2.6.6	Lodě	44
2.6.7	Abstraktní motivy	46
2.6.8	Závěr	46
2.7	4. Období (2700-1700 BC)	47
2.7.1	Lidské postavy	49
2.7.2	Zvířata	51
2.7.3	Abstraktní motivy	51

2.7.4	Závěr	52
2.8	5. Období (1700-500 BC)	52
2.8.1	Lidské postavy	53
2.8.2	Sobi a losi.....	54
2.8.3	Ostatní zvířata	54
2.8.4	Lodě	54
2.8.5	Závěr	55
2.9	6. Období (500 BC-100 AD).....	55
2.9.1	Závěr	56
2.10	Skalní malby v Altě	58
3	Vingen	61
3.1	Styl Elva/ Vingenesenet	63
3.2	Styl Brattebakken/ Hardbakken	63
3.3	Styl Vehammaren.....	64
4	Nämforsen	68
5	Gender ve skalním umění	73
6	Dokumentace, datování a ochrana skalních rytin a maleb	80
6.1	Dokumentace skalního umění	80
6.1.1	Lokalizace	81
6.1.2	Frotáž a překreslování	82
6.1.3	Vybarvování petroglyfů	83
6.1.4	Fotografování a digitální technologie	84
6.2	Datování skalního umění.....	86
6.3	Ochrana skalního umění.....	89
6.3.1	Zvětrávání a eroze	90
6.3.2	Lišejníky.....	92
6.3.3	Silikátová vrstva.....	92
6.3.4	Vandalismus a lidské poškození	93
7	Závěr.....	95
8	Seznam použité literatury	98
9	Seznam příloh	105
10	Přílohy	108

1 Úvod

Skalní malby a rytiny jsou unikátním archeologickým materiálem vyskytujícím se po celém světě. Tato diplomová práce je zaměřená na pravěké skalní umění v severní Skandinávii, na lokality ležící v nejsevernějších částech Evropy. Na těchto lokalitách se nacházejí skalní rytiny, také označované petroglyfy, vyklepané na skalních panelech, balvanech a menších kamenech. Druhou kategorií jsou skalní malby, také označované piktografy, malované červeným okrem nebo jiným oxidem železa na vertikálních stěnách skal pod převisy a v temných částech jeskyní. Tyto obrazce vytvořili severští pravěcí lovci, sběrači a rybáři, o jejichž životě toho víme jen velmi málo. V severní Evropě se nacházejí dvě tradice skalního umění, Severní a Jižní. Tato práce se věnuje Severní tradici skalního umění v severní Skandinávii. Tyto tradice jsou odlišné nejenom motivy a typologií zobrazení zobrazováním, ale i geografickou polohou (Sognes 2008, 230).

První část této diplomové práce se stručně věnuje rozdělení těchto dvou tradic. Další část práce pojednává o vybraných konkrétních lokalitách. Největší důraz je kladen na lokalitu Alta z arktického Norska. Alta je výjimečná počtem skalních rytin, ale i jedinečností některých zobrazení vyskytujících se pouze na této lokalitě. Kromě skalních rytin jsou ve stejném fjordu i skalní malby. Autorka této práce se věnuje umístění skalního umění v krajinném kontextu. Umístění skalních obrazců se měnilo a zajisté nebylo pravěkými tvůrci vybráno náhodně. Neměnilo se jen umístění skalních obrazů, ale i samotné motivy. Ty jsou podle šesti různých období, v nichž se tematicky i stylově liší, rozdělené. Součástí jsou interpretace konkrétních zobrazení, které víceméně závisí na badatelské perspektivě a dobovém paradigmatu.

Následující lokalitou je Vingen, též z Norska, a Nämforsen, ze Švédska. I tyto dvě lokality jsou výjimečné svým počtem zobrazení a umístěním v krajině. Motivы skalních obrazů jsou na každé lokalitě stylově, technologicky i tematicky odlišné. Ty nejdůležitější jsou v této diplomové práci zmíněny.

Závěrečná část diplomové práce se věnuje dokumentaci, datování a ochraně skalního umění v severní Skandinávii. Dokumentace je nedílnou součástí archeologického výzkumu skalního umění. Pouze správná dokumentace skalní malby a rytiny nepoškozuje, a naopak pomáhá s vytvářením nových možností v interpretaci. Datování skalních rytin a maleb Severní tradice skalního umění bylo, je a vždy bude velmi problematické. V mnoha případech jsme schopni zjistit nejstarší možné stáří rytin i maleb, v některých případech není možné ani to. V této práci jsou shrnuty základní možné způsoby datování. Ve výzkumu skalního umění

nejsou důležité jen samotné skalní rytiny a malby, ale i skalní panely, balvany a skalní stěny, na nichž se vyskytují. Ty je nutné chránit před přírodními a lidskými vlivy. Ochrana skalního umění je také součástí této diplomové práce.

1.1 Tradice severského skalního umění

Skalní umění je v severní Evropě rozdělováno na dvě různé tradice, Severní a Jižní. Severní tradice je známá jako skalní umění arktického typu, lovecko-sběračko-rybářské či jen lovecko-sběračské skalní umění, jindy se nazývá umění doby kamenné. Jižní tradice bývá označována jako skalní umění doby bronzové, agrární/zemědělské skalní umění, v některých případech i jako nordické. Andreas Martin Hansen (1904), norský geolog a etnograf, byl první, který rozdělil skalní umění v severní Evropě na tyto dvě skupiny. Rozdělení tradic založil na různé selekci motivů, které byly charakteristické pro každou skupinu. Zároveň tradice rozdělil podle topografické a geografické lokace (Hesjedal 1994, 1). Ve výzkumu skalního umění ve Skandinávii se projevuje snaha studovat Jižní a Severní tradice odděleně. V Norsku je tendence k výzkumu skalního umění arktické tradice, což je způsobeno větším počtem lokalit s uměním tohoto typu, a ve Švédsku zase o umění z doby bronzové (Sognes 2008, 230).

Podle geografického rozdělení je Severní tradice známá z celého Norska, ze středního a severního Švédska, ve Finsku z oblasti jezer a ze severozápadního Ruska (Mapa 1). Lokality se vyskytují převážně podél pobřeží, ale i v blízkosti řek a jezer ve vnitrozemí. Nejznámější a největší lokalitou je Alta v severním Norsku, v západním Norsku lokalita Vingen a ve středním Švédsku lokalita Nämforsen. Z Ruska jsou dobře známé lokality na pobřeží Oněžského jezera (Bradley-Chippindale-Helskog 2001, 491).

Jižní tradice se nachází od severního Německa (v místech hranice s Dánskem) přes jižní Švédsko až do středního Švédska k údolí jezera Mälaren. Jižní tradice se vyskytuje i v jižním Norsku a pokračuje dále podél pobřeží až do kraje Trøndelag ve středním Norsku. Tedy v oblastech vhodných k zemědělství a usedlému způsobu života. Nejznámější lokality Jižní tradice jsou z oblasti švédského Bohuslänu a norského Østfoldu, ze středního Norska z kraje Trøndelag. V jižním Švédsku je velké koncentrace skalních rytin v kraji Uppland a Östergötland (Goldhahn-Fuglestvedt-Jones 2010, 3-6; Hygen-Bengtsson 2000, 23). Nelze se spoléhat jen na geografické dělení. V mnoha regionech se vyskytují lokality s oběma tradicemi. Výjimkou nejsou ani skalní panely, na nichž se nacházejí motivy Jižní i Severní tradice, i přesto je dichotomie mezi motivy naprosto zřetelná. Nejvíce takovýchto míst se nachází ve středním Norsku (Fahlander 2012, 60; Sognes 1998, 147).

Skalní umění Severní tradice je spojováno s loveckým, sběračským a rybářským způsobem života. Pro oblasti severní Skandinávie se často opouští od studií spojených s evropským pohledem na pravěk a přiklání se pouze k cirkumpolární perspektivě studia. Tedy zaměřené pouze na studium oblastí severně od polárního kruhu, kde Slunce nezapadá za obzor

anebo vůbec nevychází. Hlavními motivy skalních rytin a maleb Severní tradice je zejména lovná zvěř, především vysoká zvěř. Nejpočetnější jsou vyobrazení losů, sobů a dalších zástupců čeledi jelenovitých. Najdeme však i šelmy jako jsou medvědi a vlci (možná i psi). Nechybí ani mořské ryby, zejména halibut. Ojedinele se vyskytují vyobrazení velryb a mořských ptáků. Znázorněny jsou i různé antropomorfní postavy při aktivitách. Přítomné jsou i vyobrazení lodí různých konstrukcí, neidentifikovatelné abstraktní motivy a mnoho dalších obtížně identifikovatelných zobrazení (Goldhahn-Fuglested-Jones 2010,3; Goldhahn 2002, 32; Sognnes 1998, 147).

Nejčastějšími motivy pro Jižní tradici jsou důlky, a to téměř na všech lokalitách. Po nich následují vyobrazení lodí a antropomorfních postav. Lidské postavy jsou spojené s dobře rozpoznatelnými zbraněmi (meče, sekery, kopí či oštěpy), jindy zase s rituálními objekty, k nimž patřily hudební nástroje, jako lura (Obr.1). Lidské postavy jsou zachyceny i ve scénách spojených s orbou nebo s vozy. Častým motivem jsou i petrosomatoglyfy, tedy motivy zobrazující části lidských či zvířecích těl. V Jižní tradici se vyskytují lidská chodidla s prsty i bez prstů. Méně často se objevují lidské ruce. V Severní tradici jsou petrosomatoglyfy naprosto výjimečně. Z fauny se často vyskytují domestikovaná zvířata, jako koně, skot, psi a další. Dále se objevují různé disky a kruhy, sluneční symboly a abstraktní a geometrické motivy, které mají jiné tvary než obdobné motivy v Severní tradici (Goldhahn-Fuglested-Jones 2010,6; Goldhahn 2002, 32).

K rozdílům nedochází pouze mezi Severní a Jižní tradicí, nýbrž diference se nachází i uvnitř každé tradice. Rozdíly lze sledovat regionální, časové, stylové a v neposlední řadě i technologické. Například v dnešním Finsku existují pouze skalní malby, jenom na jednom jediném skalním panelu z celé této rozsáhlé oblasti se nacházejí skalní rytiny (Helskog 1999, 82). Zatímco na jiných lokalitách v Norsku a Švédsku se vyskytují pouze skalní rytiny, jindy se na jedné lokalitě nacházejí skalní malby i skalní rytiny. Můžeme konstatovat, že žádné dvě lokality nejsou stejné, každý panel je originální, a dokonce ani motivy nejsou identické. Některé motivy jsou naturalistické, jindy je stejný motiv velmi abstraktní. Jednou jsou motivy malé mezi 10 až 20 cm, jiné dosahují až 2 metrů.

Pokud se na skalní umění nahlížíme z technologického hlediska, zjistíme, že existují tři základní druhy. První jsou broušené motivy, které vznikaly broušením tvrdého kamene po povrchu skály. Vzniklé linie jsou kolem 2 cm široké. Touto technikou vytvořené motivy se nacházejí v omezeném počtu v Nordlandu v severním Norsku. Dalším technologickým postupem jsou motivy, které nazýváme skalní rytiny. Tento název je však poněkud zavádějící,

jelikož motivy nejsou ryté, ale jsou vyklepávané či vysekávané do skalního povrchu. Název petroglyfy také není nejvhodnějším, jelikož toto pojmenování platí pro motivy vyklepávané, vyryté, vydlabané, broušené atd. Vzhledem k tomu, že název skalní rytiny je již tradičně vžitý (platí pro český i anglický jazyk) budu ho používat i v této diplomové práci. Linie vytvořené vyklepáváním vznikaly přímými nebo nepřímými údery kamennými nástroji do skalního povrchu. Během experimentů v Bohuslánu byly nejdříve vyklepané obrysové linie a až poté vnitřní části těchto linií. Přímou technikou křemenem nebo křemencem vznikal motiv jednoho důlku zhruba 45 minut a menší loď vznikala celý den. Dříve se uvažovalo o používání pazourku k vyklepávání skalních rytin. Ten je sice tvrdý, ale zároveň křehký (Gjerde 2010a, 13; Hygen-Bengtsson 2000, 91; Chippindale- Taçon- 1998, 6). Další experiment probíhal na základě nálezů z norského Vingenu. Zde motivy v rámci experimentu vznikaly nepřímou technikou (Obr.2). Ke vzniku motivů posloužila dláta z diabasu, do nichž se tlouklo dřevěnou paličkou. Touto technikou vznikala složitější antropomorfní postava hodinu a 20 minut (Lødøen 2015, 67, 72). Doba vzniku motivů samozřejmě záleží na lidských dovednostech a zkušenostech a v neposlední řadě i na tvrdosti skalního povrchu a nástrojů, které byly ke vzniku použity. Třetí technologie je výrazně odlišná, jelikož se jedná o skalní malby neboli piktografy. Malby ve Skandinávii vznikaly červeným okrem s pojidlem, kterým byl asi tuk. Barva byla nejspíše nanášena prsty, je však možné uvažovat i o různých druzích štětců, například ze zvířecích štětín (Gjerde 2010a, 14).

2 Skální umění v Altě

Za polárním kruhem, v té nejsevernější a nejvýchodnější části Norska, v kraji zvaném Finnmark, se nachází město Alta. Zdejší lokality jsou známé největší koncentrací skalních rytin ve Skandinávii (Mapa 2). Alta leží ve vnitřní části Altafjordu, který je od severu k jihu dlouhý 40 km. Terén v jižní části fjordu je víceméně nížinný, směrem do vnitrozemí se však zvedá do Finnmarské náhorní plošiny, která má 400-500 m n. m. Na západní straně Altafjordu je terén relativně prudký a v nejvyšším bodě dosahuje až 1149 m n. m. Na východní straně je terén méně prudký a lépe přístupný s nejvyšším bodem kolem 700 m. n. m. (Helskog 2014, 26). Na východní straně Alty protékají řeky Alta a Eiby, na západní straně řeka Mattis. Tyto řeky se vlévají do Altafjordu, který leží na rozhraní Norského a Barentsova moře v Severním ledovém oceánu. Řeky, fjordy a pobřeží byly v pozdní době kamenné důležitými komunikačními uzly. S trochou nadsázky bychom je mohli nazvat „pravěkými dálnicemi“. Alta se jeví jako centrální místo mezi těmito cestami. Tuto myšlenku potvrzuje velké množství lokalit se skalními rytinami a malbami, a to nejen v samotné Altě a Altafjordu, ale i ve vzdálenosti do 75 km od samotného Altafjordu. Lokalita Kvalsund je od Alty vzdálená 70 km vzdušnou čarou a 85 km, pokud bychom cestovali lodí podél pobřeží. Vzdálenost mezi Slettnes a Altou je vzdušnou čarou 70 km a po vodě 82 km. Langnesholmen je vzdálen 22 km. Vzdálenost mezi Slettnes a Kvalsund je 35 km vzdušnou čarou a 45 km po moři. Při pohledu na mapu je více než patrné, že lokality jsou propojeny přirozenými komunikačními cestami a krátkými vzdálenostmi. Velké množství lokalit v blízkosti Alty, které pocházejí z doby kamenné, dokládají atraktivnost osídlení v tomto regionu. Tomu nasvědčuje i minimálně 5000 let dlouhé období, kdy se lidé do Alty vraceli za účelem různých sociálních interakcí, a to spojených se vznikem skalního umění (Gjerde 2010b, 256; Helskog 2014, 6). Na některých lokalitách se panely se skalními rytinami vyskytují přímo v místě osídlení z pozdní doby kamenné, takovým příkladem jsou lokality Slettnes a Hellefjord na ostrově Sørøy. V blízkosti skalních rytin se vyskytuje osídlení i v Altě na lokalitách Hjemmeluft, Amtmannses a Kåfjord (Helskog 1999,74; Tansem-Johansen 2008, 66).

Lokality se skalními rytinami se vždy nacházejí v místech či v blízkosti míst, které jsou výrazným bodem v krajině. V severní Skandinávii to jsou nejčastěji místa spojená s vodou v mnoha podobách. Lokality se vyskytují na břehu moře, u vodopádu, na ostrově, na břehu řek a jejich ústí. Důležitým bodem v Altě mohla být hora Komsa, která leží na malém poloostrově Komsa, z jejíhož vrcholu lze vidět celý Altafjord, a z druhé strany údolí, kde se řeka Alta vlévá do Altafjordu. Tato hora je spojena s mnoha mýty a příběhy. Sámové ji považují za posvátnou

horu. Zároveň je tato hora eponymní archeologickou lokalitou kultury Komsa. Převážná většina archeologických lokalit se skalním uměním se vyskytuje na hlavních komunikacích podél pobřeží, jezer či řek. V Altě se skalní rytiny vyskytují pouze podél mořského pobřeží, podél řek nebyly dosud žádné rytiny ani malby objeveny, což ovšem nemusí znamenat, že podél řek či ve vnitrozemí nevznikaly. Budoucí výzkumy mohou přinést nové výsledky (Gjerde 2010b, 174; Gjerde 2010a, 262; Goldhahn 2002, 29).

Mořské pobřeží v Altě zaznamenalo od pozdní doby kamenné výraznou proměnu. Mořský břeh byl o několik metrů výše než ten dnešní, proto bylo méně obyvatelných ploch. V nejuvnitřnější části Altafjordu na lokalitě Hjemmaeluft byla mořská hladina okolo roku 5000 př. n. l. o 26-27 m výše nad dnešní hladinou moře. V nejuvzdálenější části fjordu v Storekorsnes byla mořská hladina o 17-18 m výše. K výrazné změně v krajině došlo na poloostrově Komsa. Na severní straně poloostrova se dnes rozkládá rovinná část poloostrova s lokalitou Amtmannsnes. V pozdní době kamenné zde byla úroveň mořské hladiny o 14 m výše než dnes a Amtmannsnes byl samostatným ostrovem, který se po vzestupu břehů spojil s poloostrovem Komsa (Gjerde 2010a, 266; Helskog 2014, 43, 155).

Názorů, proč byly skalní rytiny vytvářeny právě na březích, je několik. Břeh je místo, kde se země či skály setkávají s vodou, tedy rozhraní mezi souší a vodní plochou. V zimě je břeh místem, které je jako poslední pokryté sněhem či vůbec. Na jaře je prvním místem, kde sníh roztává a objevuje se pozemský život. Na březích je povrch skal hladký, čistý a bez vegetace tak dlouho, dokud ho omývá voda. Za těchto podmínek byla skála na břehu ideálním místem pro toho, kdo skalní rytiny vytvářel. Výše položené skály, které nebyly v dosahu mořské vody, byly totiž pokryty mechem a lišejníkem a docházelo k postupnému zvětvování a destrukci povrchu skály. Ty tudíž nebyly vhodné pro tvůrce rytin. To ovšem nevysvětluje, proč se skalní rytiny v severním Norsku nevyskytují na jiných čistých skalách či balvanech daleko od mořského břehu. Jednou z teorií je, že tyto panely na březích s přímým kontaktem s vodou byly jediné, které v zimě nebyly pokryty sněhem, proto tvůrcům poskytovali volnou plochu k tvoření v letním i zimním období. Svoji roli zajisté hrál i fakt, že lokality s výskytem skalního umění v Altě jsou dobře viditelné z lodí a v některých případech je možné z jedné lokality vidět na další (Bakka 1979, 122; Helskog 1999, 74, 76, Gjerde 2010a, 98, 159).

Z kosmologického (náboženského) pohledu původních obyvatel arktické oblasti byl svět rozdělen na tři části: nebeský svět nad zemí, pozemský na zemi a podzemní svět, který je rozdělen do částí pod zemí a pod vodou. Norský archeolog Knut Helskog se domnívá, že břeh je místo, kde se tyto tři světy setkávají. Skalní rytiny tak podle něj vznikaly v místech, kde

mohlo docházet ke komunikaci mezi těmito světy. Podle starších interpretací bylo umístění skalního umění na březích spojováno s plodností a úrodností, ovšem takto uvažovat by bylo možné pouze ve spojitosti s antropomorfními a zoomorfními motivy (Gjessing 1945, 302; Helskog 1999, 74-75).

Skalní malby jsou též v blízkosti mořského břehu. Pokud bychom u jejich vzniku předpokládali umístění přímo na břehu moře, stejně jako u skalních rytin, nejstarší malby by v Altě vznikly 7000 př. n. l. a nejmladší 4000-3000 př. n. l. U skalních maleb se spíše předpokládá důležitost tvaru jeskyně či převisu, v nichž se vyskytují, nežli spojitost s umístěním na březích. Neméně důležité se zde jeví umístění skalních maleb na rozhraní světla a tmy. Malby jsou většinou umístěné na vertikálních skalních stěnách, které jsou vystaveny větru, ale všechny stěny s malbami jsou chráněny před deští. Přímému slunečnímu světlu jsou vystaveny jen některé z nich a vždy jen na krátkou chvíli během východu či západu Slunce, a to jen v některých ročních obdobích. Některá místa jsou za každých okolností před slunečním světlem dobře chráněná (Andreassen 2008, 57; Gjerde 2010b, 175; Helskog 2014, 211-214).

2.1 Klima

Severní Norsko se rozkládá mezi 66° severní šířky a 71° severní šířky, i přesto je možné tuto oblast považovat za arktickou jen částečně. Alta leží stovky kilometrů severně za polárním kruhem, tudíž je pro ni charakteristický polární den a polární noc. Nad polárním kruhem a ještě dál je Slunce permanentně pod obzorem od 21. listopadu do 21. ledna, kdy se poprvé ukáže jen na pár minut a opět zmizí. Jeho délka nad obzorem se každý den rapidně prodlužuje. Okolo Vánoc je jen jakési potměšlé světlo po dobu 2-3 hodin. Sluneční den je, když Slunce zůstává nad horizontem od 21. května do 21. července. Od ostatních arktických oblastí, jakými jsou arktická Kanada, Aljaška a Sibiř, se severní Norsko liší. Vzhledem k místnímu klimatu, fauně a floře je severní Norsko spíše subarktickou oblastí. Tyto rozdíly jsou způsobeny přítomností Gofského proudu, který zahřívá vody na pobřeží. Ačkoli nejsevernější pobřeží Finnmarku leží 70° severní šířky jeho moře v zimě nezamrzá (Engelstad 1985, 80-81; Helskog 2004, 271).

Od dob prvního osídlení Alty se klima několikrát změnilo na teplejší či chladnější. Mezi lety 5000-4500 př. n. l. v době vzniku prvních skalních rytin, byla průměrná teplota o 2-3 °C vyšší, než je dnes. Klima bylo více kontinentální, zimy chladnější a léta teplejší. Přibližně 3000 let př. n. l. průměrná roční teplota mírně poklesla. V době vzniku nejmladších rytin, kolem roku 500 př. n. l., začíná období našeho klimatu. Průměrná dnešní teplota je 1,3 °C. V červenci 13,4 °C a v lednu -8,7 °C. Zimy trvají dlouho, od sedmi do osmi měsíců s velmi rychlým přechodem ze zimy do léta a z léta do zimy (Helskog 2014, 26-27).

Fauna je zde adaptovaná na místní arktické podmínky a život na zemi i ve vzduchu je během zimy velmi zredukovaný. Sezónní změny se samozřejmě odehrávají i v moři, ale protože voda v arktických fjordech nezamrzá, místní druhy ryb a tuleňů zůstávají celoročně. Vyskytují se zde i velryby, delfini, běluhy a sviňuchy. Na souši se na jaře vrací sobi z vnitrozemí k pastvinám podél pobřeží. Z archeologických nalezišť nejsou známé žádné pozůstatky losů, o jejich přítomnosti víme jen ze skalních zobrazení. Medvědi se probouzejí ze zimní hibernace a vylézají ze svých brlohů v dubnu či květnu a ke spánku se opět ukládají v září a říjnu (Helskog 2014, 26).

2.2 Historie výzkumu

První skalní umění bylo v Altafjordě objeveno v roce 1938 během silničních prací u farmy Leirbukt v Kvalsundě. Pravděpodobně v roce 1950 v blízkosti Isnestofthen byl objevený Pippisteinen (Pippi kámen) (Obr. 3). První nálezy maleb v Altě pocházejí z lokality Transfareldalen 1 z roku 1966. První skalní rytiny z velkého komplexu nalezišť v Altě byly objeveny v roce 1973, jako první byl nalezen velký balvan Storsteinen a později téhož roku byly objeveny skalní rytiny v Hjemmeluftě, jejichž počet se následující roky několikrát mnohonásobil (Gjerde 2010a, 241-242). Objevy během 70. až 80. let ukázaly, že skalní rytiny jsou zde mimořádné. Skalní umění v Altě patří mezi největší kolekci umění vytvořenou lovci a sběrači ze severní Evropy. Unikátní není jen samotný počet, ale i scény vysoké umělecké hodnoty, jako například sobí ohrady, lov medvědů či tančící lidé a lidé se sněžnicemi. Petroglyfy zde vznikaly během několika období po dobu minimálně 4200 let. Od 3. prosince 1985 jsou čtyři lokality se skalními rytinami (Hjemmeluft, Storsteinen, Kåfjord a Amtmannsnes) a jedna se skalními malbami (Transfarelv) zapsané na Seznamu světového dědictví UNESCO. V roce 1991 bylo otevřeno nové Alta muzeum (Verdensarvsenter for bergkunst – Alta Museum), které se již dva roky po svém otevření získalo ocenění Evropské muzeum roku 1993. Od roku 1973 v Altě probíhalo několik profesionálních i neprofesionálních výzkumů. To se však po otevření Alta muzea změnilo a veškeré úkoly spojené s managementem a prezentací skalního umění, jako součásti kulturního dědictví, byly převedeny na Alta muzeum (Helskog 2014, 6; Tansen-Johansen 2008, 65-66).

V 90. letech narostly nálezy skalních rytin ze Slettnes a Langnesholmen z okolí Alty. Po roce 2000 přibýlo nálezů maleb v Transfarelvu. Nové malby z Alty byly objeveny také blízko pláže Tollevik. Nových nálezů v Altě stále přibývá. Nové objevy nejsou pouze z oblasti Altafjordu, ale i v okolních fjordech. Na východ od Altafjordu ve fjordu Porsanger leží lokality Brennelv a Billefjord, na kterém jsou v současnosti objeveny 3 naleziště se skalními malbami.

Na východní straně od Altafjordu v Kvænangen fjordu byla v roce 2000 objevena nová lokalita Lillestraumen s jedním balvanem, na kterém jsou provedeny dva motivy. Tento balvan je situovaný v řadě struktur domů z pozdní doby kamenné. Se zvyšujícím se zájmem o skalní umění je možné očekávat stále nové objevy skalních panelů (Gjerde 2010a, 240-242).

Dnes jsou tedy v Altě dvě lokality se skalními malbami. Tollevik s jedním panelem a Transfarelv s šesti panely. Nalezišť se skalními rytinami je v Altě celkem 10 a na těchto nalezištích je přes 100 panelů s více než 6000 vyobrazenými motivy (Mapa 2) (Gjerde 2010a, 242).

2.2.1 Transfarelv

V roce 1966 bylo Tromsø muzeum informováno o skalních malbách v Transfarelvu. Malby byly dobře známé místním obyvatelům, ale nikdy dřív o nich neinformovali veřejnost. Panely jsou umístěny v jedné části hory Rafsnes nedaleko od fjordu a pouze 20 metrů nad mořem. Pro zdejší krajinu jsou typické úzké rokliny a mnoho suti. Panely se vyskytují na vertikálních skalních stěnách nejčastěji schované pod převisy, které chrání skalní malby před deštěm a dalšími přírodními vlivy. Dnes je zde známo šest panelů a zhruba 50 motivů znázorňující lidské postavy, vysokou zvěř či soby a různé geometrické motivy. Malby jsou červené, pravděpodobně smíchané z oxidu železa s pojidlem. Některé malby byly namalované prsty, jiné štětci ze zvířecí srsti či rostlinných vláken (Lødøen-Mandt 2010, 17; Tansem-Johansen 2008, 70).

2.2.2 Storsteinen

Storsteinen je velký eratický balvan neboli bludný balvan s celkovou rozlohou 50 m² (Obr. 4). Nachází se v Bossekop západně od centra Alty mezi 21-22 metry nad moři. V roce 1973 byl na rozhraní dvou zahrad přivolán pracovník, který dostal za úkol tento balvan odstranit, aniž by poničil okolní domy. Během práce si pracovník všiml skalních rytin na horní ploše, veškeré práce ihned ukončil a informoval o nálezu Tromsø muzeum. Tento velký balvan je pokryt téměř 600 motivy z různých období, které se nacházejí na zejména na horní ploše. Motivы jsou vypracovány v těsné blízkosti nebo se různě překrývají. Mnoho z nich je těžké interpretovat právě kvůli překrývání motivů, ale i zvětralému povrchu balvanu (Lødøen-Mandt 2010, 19; Tansem-Johansen 2008, 69-70).

2.2.3 Hjemmeluft/ Jiepmaluokta

Objev ve Storsteinen započal hledáním dalších skalních rytin. Ještě téhož roku 1973 byly místními obyvateli objeveny skalní rytiny v zálivu Hjemmeluft (Obr. 5). Hjemmeluft je norské jméno, název Jiepmaluokta pochází ze severní sámštiny a znamená Záliv tuleňů. Již ve

20. letech minulého století v Hjemmeluftě probíhal archeologický výzkum vedený norským archeologem a geologem Andersem Nummedalem. Výzkum zde odhalil pravěké obydlí v blízkosti skalních panelů. Skalní rytiny však nikdo nezaznamenal. Hjemmeluft je poměrně široký záliv ležící západně od města a v těsné blízkosti hory Skoddevarre. Ze zálivu je krásný panoramatický pohled přes celý fjord s výhledem na ostrovy na severu – Stjernøya a Seiland. Skalní panely se nacházejí na skalním podloží a některé na samostatně stojících skaliskách na obou stranách zálivu. Skály jsou z tvrdého a světlého pískovce s bílými proužky a zbarvením do černa, červena a zelena. Celá oblast je porostlá opadavými dřevinami a borovicemi. V Hjemmeluftě se nachází 8 nalezišť s více než 85 panely a zhruba 3000 motivů. Všechny skalní rytiny se pohybují v rozmezí 8 až 26 metrů nad současnou mořskou hladinou. Převládající motivy jsou zde zejména zvířata, losi, sobi a lidské bytosti ve velkých scénách, kde jsou zachyceny při různých aktivitách, jako lov, rybaření a tanec. Jsou zde i vyobrazení lodí a mnoho dalších motivů. Hjemmeluft je zároveň i místem, kde bylo postaveno Alta muzeum a naučná stezka s cestičkami, které umožňují procházet kolem skalních panelů s rytinami. Hjemmeluft je jedna z lokalit, kde jsou skalní rytiny vybarveny červenou barvou za účelem lepší viditelnosti pro veřejnost (Gjerde 2010a, 243; Lødøen-Mandt 2010, 20-22; Tansem-Johansen 2008, 67).

2.2.4 Amtmannsnes

Skalní rytiny v Amtmannsnes objevila v roce 1977 skupina kluků hrajících fotbal. Následujícího roku byl na stejném místě objeven další panel. Dnes jich je na lokalitě známo pět. Amtmannsnes leží severně od města Alta a východně od hory Komsy. Je to vlastně takový nízko ležící výběžek na konci Altafjordu, z kterého je výhled na celou východní část fjordu. Nejvyšší bod je 25 metrů nad současnou hladinou, což znamená, že v době vzniku nejstarších rytin z Hjemmeluftu a Kåfjordu byl Amtmannsnes stále pod mořskou hladinou. Panely se skalními rytinami jsou zde v rozmezí 14-17 metrů nad mořskou hladinou. Skály jsou zde z arkózovitého pískovce s bílými žilami křemene. Nejčastější motivy zde jsou lidské postavy a sobi. Motivы z Amtmannsnes jsou jiné než ostatní skalní rytiny. Zdejší rytiny jsou podstatně větší než na ostatních lokalitách v Altě, některé z lidských postav mají znázorněny obličej, vlasy a prsty. Bohužel některé z motivů je velice náročné identifikovat vzhledem k jejich vysokému zvětření. I zde v přímé blízkosti pod panely bylo objeveno pravěké osídlení (Lødøen-Mandt 2010, 23-24; Tansem-Johansen 2008, 68).

2.2.5 Kåfjord

Zhruba 3 km západním směrem od Hjemmeluftu byly v roce 1978 nalezeny skalní rytiny v Kåfjordu. Je zde zhruba 1500 motivů v rozmezí 18-26 metrů nad současnou hladinou moře. Spolu s Hjemmeluftem tedy patří mezi lokality s nejstaršími skalními rytinami. Obě lokality mají i velmi podobné motivy a scény, které se na jiných místech nevyskytují (Tansem-Johansen 2008, 67-68).

2.3 Chronologie skalního umění v Altě

První osídlení, co se týká přímořských oblastí, bylo zaznamenáno ve Finnmarce, je prokázané z doby kolem 9000 př. n. l. a až za více než 3500 let zde vzniká první skalní umění. Nejstarší možné stáří skalního umění je zde možné datovat podle původní výšky mořského pobřeží společně se stylistickými a statistickými analýzami. Neexistují žádné pochybnosti o tom, že některá zobrazení jsou spojena se specifickou nadmořskou výškou. Konkrétní zobrazení se vyskytují pouze v určité nadmořské výšce a nikdy se nevyskytují ve vyšší či nižší výšce. Rozdíly mezi zobrazeními lze nejlépe studovat na lokalitě Hjemmeluft, kde se vyskytují zobrazení ze všech období. Tyto rozdíly se nevyskytují pouze ve skalních rytinách, ale i v archeologickém materiálu, který lze datovat do stejného období. V každém období lze sledovat rozdíly zejména v obydlí pravěkých populací. Podle nejnovější literatury je dnes skalní umění v Altě rozdělené do šesti období či fází, kterým se budu detailněji věnovat v další části této diplomové práce. Datování a vymezení mezi obdobími je přibližné a bezpochyby bude časem přehodnoceno, tak jak tomu bylo od počátku výzkumů skalního umění v Altě již několikrát (Helskog 1987, 17; Helskog 2014, 29-30). V minulosti se neměnila pouze datace, ale i počet období (viz tabulka 2). V této diplomové práci budu používat nejnovější datování a rozdělení období z roku 2014, které vypracoval norských archeolog z Tromsø Knut Helskog (Tab. 1).

	Helskog 1987	Helskog 2000	Gjerde 2010	Helskog 2014
I. Období	4200-3600 BC	4200-3300 BC	5200-4200 BC	5000-4800 BC
II. Období	3600-2700 BC	3300-1800 BC	4200-3000 BC	4800-4000 BC
III. Období	2700-1700 BC	1800-900 BC	3000-2000 BC	4000-2700 BC
IV. Období	1700-500 BC	900-100 BC	1700-1200 BC	2700-1700 BC
V. Období		100 BC-200 AD	1100-200 BC	1700-500 BC
VI. Období				500 BC-100 AD

Tabulka 2. Odlišné datování skalních rytin v Altě

O skalních rytinách a malbách zhruba víme, kdy vznikaly. Z archeologických výzkumů si umíme představit jaké nástroje ke vzniku skalního umění pravěcí tvůrci používali. V některých případech víme, v jakých obydlích tito lidé bydleli a jaké nádoby či nástroje každodenního života používali. Známe nejčastější místa, kde skalní umění vznikalo. Jsme schopni rozeznat, jestli se díváme na losa či soba, lidskou postavu nebo loď. Co ovšem nedokážeme, je správná interpretace skalního umění. Nedokážeme s naprostou jistotou říci, že vyobrazený sob je pouze sob. U zobrazení lidských postav nevíme, jestli je daná postava obyčejný člověk či mýtická postava, nám neznámé božstvo, šaman praktikující rituál nebo snad duch, který zde žil. Jediné, čím si můžeme být jisti, je to, že skalní umění nevznikalo po tisíce let pouze za účelem dekorace skal.

V 19. století bylo skalní umění ve Skandinávii interpretováno jako připomínky bitev, nájezdů a důležitých událostí. Později bylo tradičně spojováno s rituály, mýty a kosmologií. Jako příklad lze uvést loveckou magii, kdy stručně řečeno vyobrazení zvířete mělo posloužit k jeho úspěšnému ulovení. Dnes je skalní umění ze severní Skandinávie často spojováno s animismem. Animismus je víra, že vše živé i neživé má svoji nesmrtelnou duši, kterou je možno kontrolovat a podle toho s ní nakládat. Současné chápání animismu ve vztahu ke skalnímu umění je vysvětlováno jako důležitý prostředek pro udržení si zvířete v myšlenkách na nejdůležitějším místě, což mělo přispět k lepšímu vztahu mezi zvířetem a člověkem. S šamanismem je spojován i totemismus, kdy zvíře vystupuje jako znak určitého rodu či klanu, toto zvíře často bývá spojováno s mýtem o stvoření světa, a proto je uctíváno. Jelikož více rodů mohlo mít stejné totemické zvíře, bylo důležité je mezi motivy skalního umění rozeznat. K rozeznání měly sloužit různé geometrické vzory, které se vyskytují uvnitř těl vyobrazených zvířat (Fuglestad 2010, 24-32; Helskog 2004, 266). Většinu těchto teorií je ovšem nutné brát s rezervou. Názory badatelů se pravidelně mění a později se k některým původním myšlenkám opět v pozměněné podobě vrací.

V oblasti severní Fenoskandinávie dnes již nežije žádná populace, která by stále vytvářela a používala skalní umění. Tudíž neexistují žádné přímé analogie, které by nám pomohly chápat myšlení a uspořádání světa těchto lidí, a tím i chybí vysvětlení významu skalního umění. Jediným možným způsobem, jak ho lépe chápat, je studium dnešního obyvatelstva, které žije v podobných environmentálních podmínkách, v jakých žili původní obyvatelé arktické Skandinávie. Něco takového je možné studovat dodnes na lovecké a pastorální populaci severní Eurasie a Sibíře (Sámové, Něnci, Čukčové, Tungové a další). Podle K. Helskoga není nepravděpodobné, že existuje kontinuita představ mezi

lovecko-sběračsko-pastorální populací z prehistorie do historie. Nově zdokumentované představy o světě mohou uchovávat původní myšlenky starých náboženských přesvědčení a praktik (Helskog 1995, 249; Helskog 1999, 76). Například mýtus o stvoření světa, ve kterém se vypráví o mamutovi, je stále součástí kosmologie sibiřských populací, ačkoli toto zvíře vyhynulo před 10 000-8000 lety. Kontinuita se předpokládá i u kosmického rozdělení světa, který měl být rozdělen na tři hlavní světy (Helskog 1999, 91). Kosmos byl tedy rozdělen na nadzemský a podzemní svět, kde žili duchové (duše předků, obři, trollové atd.) a na svět pozemský, ve kterém žili lidé společně s duchy. V některých případech bylo světů více. Sámové mají čtyři světy, Čukčové mají až devět světů. Cesta z jednoho světa do druhého byla v místech, kde se tyto světy potkávaly. Jak již bylo výše zmíněno, takovým místem mohl být mořský břeh, kde skalní rytiny vznikaly. Evenkové, Čukčové, Sámové a další etnika spojují kontakt mezi světy skrze vodu, a to zejména s podzemním světem, který se nachází pod vodou. Sámové věřili, že vstup do říše mrtvých byl skrz dno posvátného jezera Savio. Evenkové věřili, že vstupy do podzemního světa jsou v místech vodopádů či vodních vírů řek (Helskog 1999, 76-77, 82). Lidé žijící v Altě, ale i v dalších místech severního Norska, museli mít dobrý důvod, proč se rozhodli po tisíce let tvořit skalní rytiny na pobřeží, a nikoli na jiných místech. V severním Norsku existuje pouze jedna lokalita se skalními rytinami, která se nenachází na pobřeží. Tato lokalita je na vrcholku sámské posvátné hory Aldon ve Varangeru. Zdejší skalní rytiny jsou ovšem datované do středověku.

2.4 1. Období (5000-4800 BC)

První skalní rytiny vznikly v Altě zhruba 5000-4800 př. n. l. V Norsku je toto období známé jako starší doba kamenná (eldre steinalder) či jako mezolit. Mezolit byl v Norsku rozdělen na tři fáze. Vycházející z datování původního pravěkého pobřeží (viz kapitola datování skalního umění), typologie kamenné industrie a velmi málo radiokarbonových dat. 1. období vzniku skalních rytin v Altě spadá do pozdního mezolitu čili do třetí fáze (6500/6000-4500 BC), pro něž jsou v kamenné industrii typické jednostranné příčné hroty a výrazné používání křemene (Hood 2012, 105).

Lidé v tomto období lovíli, pokládali pasti a rybařili, sbírali bobulovité plody a kořinky s rostlinami. Jaká zvířata lovíli a jaké rostliny používali k jídlu a medicíně přesně neznáme, jelikož nálezů z tohoto období je jen velmi málo. Podle nálezů archeologové usuzují, že místní populace byla velmi malá. Z archeologických výzkumů na ostrově Sørøya, poloostrově Nordkynn a z Varangeru známe obydlí s rozlohou 6-15 m². Z novějších výzkumů v Tønsnes nedaleko Tromsø jsou známé obydlí obdélníkovitého tvaru o ploše až 40 m², tedy s délkou 15x9

m a orientací severovýchod-jihozápad (Helskog 2014, 42; Skandfer 2010, 156, 158). Předpokládá se, že lidé žili krátkodobě na různých místech podle ročních období a migrovali mezi pobřežím a vnitrozemím. Osídlení ve vnitrozemí bylo velmi řídké, více se předpokládá život ve fjordech a na pobřeží. Pozůstatky osídlení lidí, kteří mohli být tvůrci skalního umění, jsou také ze dvou lokalit v Kåfjordu. Z těsné blízkosti pochází i mnoho artefaktů z tmavého jemnozrnného křemence a rohovce (Helskog 2014, 42-43).

Nejstarší skalní rytiny v Kåfjordu vznikly na břehu moře. Původní hladina moře v tomto období byla o 25,5-26,6 m výše než současná mořská hladina. Povrch skal, na kterých se vyskytují petroglyfy, je zde hnědý či hnědočervený se zelenými pruhy břidlice. Na povrchu jsou patrné rýhy od ledovce, který běží severovýchodním nebo jihozápadním směrem. Tento barevný povrch mohl být jedním z důvodů, proč si lidé vybrali právě tyto skalní panely. Z tohoto období je známo velmi malé množství skalních rytin, a to jak z Alty, tak i z jiných lokalit. Stejně datované jsou i petroglyfy z norské lokality Tennes v Balsfjordu, konkrétně z panelu Bukkhammar. Mezi těmito dvěma lokalitami jsou podobnosti ve vyobrazení losů, kteří mají čtyřhranná těla a charakteristické dlouhé čumáky. V Kåfjordu jsou vyobrazené lodě znázorněné pouze jednou linií a losí hlavou s dlouhým čumákem. Lodě stejného tvaru existují v celém severním regionu pouze dvě, a to právě v Kåfjordu (Helskog 2014, 43).

Na nejvýše položeném skalním panelu v Kåfjordu je celkem 12 zobrazení (Obr. 6). Všechny motivy nejsou jasně zřetelné, což je způsobeno erozí na panelu. Některé motivy mohly v důsledku eroze zaniknout celé. První z losů na skalním panelu je vyobrazen celý a jeho tělo je mírně zakulacené. Uvnitř těla jsou zřetelné tři diagonální a šest vertikálních linií. Tento los má znázorněny všechny čtyři nohy, což není u skalních rytin velmi běžné, většinou je vyobrazena jedna přední a jedna zadní noha. Jeho hlava je skloněná směrem k zemi. Další los má silněji znázorněn obrys těla, které je obdélníkovitého tvaru s ostrými okraji. I uvnitř jeho těla jsou vertikální linie, které vypadají jako žebra. Hlavu má los zvednutou. Zdá se, že v hrudi má zapíchnutý oštěp a pod jeho čumákem jsou vyklepané malé tečky, a ještě níže je neidentifikovatelný motiv. Tento los je někdy interpretován jako ulovené umírající zvíře, kterému z pusy kape krev. Třetí los je vyobrazen jen částečně. Rozpoznatelná je jeho hlava, krk a hrud'. Ani jeden z těchto losů nemá parohy, tudíž se předpokládá, že se jedná o samice. V případě samců by byli losi vyobrazeni v období, kdy své parohy shodili. U dalšího zvířete nelze s jistotou stanovit, zdali se jedná o soba či losa. Toto zvíře nemá vertikální linie uvnitř těla, ale uvnitř krku a čumáku. Na stejném panelu vyhledáme i velké vyobrazení ptáka, jehož hlava je zničená. Je zřetelné pouze tělo, zobák a nohy, které asi mají plovací blány. Právě podle zobáku

a plovacích blan je možné tohoto ptáka označit za kormorána. Dvě lodí, které se nacházejí na panelu mají dlouhou příď s losí hlavou. S losí symbolikou na lodích se setkáváme po dobu téměř 2000 let. Trupy lodí jsou znázorněny pouze jednou jednoduchou linií. U jedné z lodí zád směřuje směrem nahoru, druhá loď má zád zničenou. Z trupu obou lodí směřují směrem nahoru malé krátké vertikální linie, které bývají pokládány za členy posádky. Tyto lodě jsou nejspíše vyobrazením malých lodí, které pluly v blízkosti pobřeží. Dalšími vyobrazenými zvířaty jsou sob a medvěd. Medvědí hlava je kompletně vyklepaná, vyklepané motivy jsou i uvnitř medvědího těla. U zadních nohou je jakási linie, která by mohla znázorňovat oštěp, který byl zabodnut do zadní části medvědího těla. Na panelu se setkáme i s motivy, které nejsme schopni identifikovat. Některé z nich mohou být pozůstatky motivů, který se nedochovaly. Takový motiv je například kosočtverečný motiv s dvěma paralelními liniemi, které směřují směrem nahoru (Helskog 2014, 44-45). Co tento motiv představuje, se pravděpodobně už nikdy nedozvíme.

V 1. období se poprvé vyskytují motivy, které jsou zobrazovány i v následujících obdobích. Losi, loď s losí hlavou a ocasem nebo medvědi jsou motivy charakteristické pro další období skalního umění v Altě. Vzhledem k omezenému počtu vyobrazených motivů nelze vytvářet interpretace. Domnívám se, že v této době vznikala jistá pravidla o tom, jaké motivy budou a nebudou zobrazovány. Zároveň i styl zobrazení, například zvířata jsou vždy zobrazena z profilu, stejně je tomu u lodí. Nikdy nejsou z čelního pohledu nebo z výšky. Zvířata v těle mají různé geometrické vzory, ale nikdy nepřipomínají srst. Všechny tyto podobnosti se v 1. období formují a pokračují po následující tisíciletí.

2.5 2. Období (4800-4000 BC)

Ve 2. období vzniku skalních rytin je populace v Altafjordě a okolí stále velmi malá. Lidé stejně jako v minulém období byli lovci. Lovili nejvíce soby, losy (*Alces alces*), tuleně, malé velryby a ptáky. V době kamenné bylo pro lidi v celém severním Norsku důležitým zdrojem potravy rybaření. Rybařilo se ve slaných i sladkých vodách ve všech ročních obdobích (Helskog 2014, 48). Rybářské náčiní bylo pravděpodobně vyráběno z organických materiálů (kosti, dřevo, parohy atd.), tedy z materiálů, které se nám nedochovaly. Z jiných lokalit jsou známé kombinované rybářské háčky vyrobené z kamenných materiálů a s hrotem z kostí nebo z jiných organických materiálů (Damm 2012, 128). Obydlí byla malá obdélníkového tvaru se zaoblenými rohy. Ve východní části Hjemmeluftu se vyskytují minimálně tři pozůstatky těchto domů. Konstrukce domů ovšem není známá, jako stavební materiál se předpokládá využívání drnů při stavění stěn. Tyto domy by mohly být současné se zdejším vznikem nejstarších

skalních rytin (Helskog 2011, 29). Lidé v těchto obydlích nezůstávali celoročně, v létě se přemísťovali do míst, kde měli lepší podmínky k lovu a sběru.

Do 2. období patří největší počet skalních rytin z celé Alty. Skalní rytiny se tentokrát vyskytují v rozmezí 26,5-23 metrů nad dnešní mořskou hladinou (Mapa 3), a jsou tedy datovány mezi roky 4800-4000 BC. Motivy jsou velmi naturalistické a většinou je snadné rozeznat zvířecí druhy, pokud však není skalní panel poničen erozí či jinými vlivy. Nejpočetnější jsou motivy zvířat. Nejvíce jsou vyobrazeni sobi a losi, po nich následují medvědi a antropomorfní postavy. Ve velkém množství se vyskytují i motivy lodí, které jsou opět jediným důkazem používání lodí už v tomto období. Tato vyobrazení jsou o 2000 let starší než dosud objevené nejstarší archeologické nálezy lodí. Za zmínku zajisté stojí i abstraktní a geometrické motivy (Helskog 2014, 49). V následující části této diplomové práce se budu pro lepší přehlednost věnovat různým skalním motivům zvlášť.

2.5.1 Lidské postavy

Skalní rytiny antropomorfních postav mají anatomické charakteristiky lidského těla. Jsme schopni rozeznat ruce, nohy, hlavu, trup a v některých případech i genitálie. Rovné linie v lodích jsou považovány za posádku, u nich ovšem nejsou tyto charakteristiky lidského těla pravidlem. Postavy jsou vyklepány jednoduchými tenkými či širokými liniemi. Lidé se vyskytují na lodích, rybaří a loví s luky a šípy či oštěpy, jiní pravděpodobně vykonávají rituály a obřady, někteří v ruce drží hole s losími hlavami. V některých případech lidské postavy vypadají spíše jako nadpřirozené bytosti, postavy v maskách nebo lidé v maskách. Tyto bytosti někdy mají lidské i zvířecí rysy. V kompozicích, kde se tyto antropomorfní postavy vyskytují, bývají jejich hlavním motivem. Postavy se účastní venkovních aktivit, a to převážně aktivit na souši. Aktivit odehrávajících se na moři je podstatně méně. Lidské činnosti odehrávající se uvnitř domu či každodenní život se nikdy neobjevují, a to ani v jiných obdobích (Engelstad 2001, 264, 272; Helskog 2014, 52).

Vhodnou ukázkou lidských postav během různých aktivit může být například skalní panel Ole Pedersen 9 z Hjemmeluftu (Obr.7). V horní části panelu, kde se vyskytuje světlejší část skály, se nenachází žádné skalní rytiny. Ty jsou umístěné v dolní části panelu. V pravé části panelu stojí v kruhu čtyři postavy, které se drží za ruce (Obr. 7). Mezi nimi je kulatý předmět, o kterém nejsme schopni určit, jaký je jeho význam a ani co symbolizuje. Nejnižší položená postava ze čtveřice je zároveň i nejmenší. Velikost postav se poté po směru hodinových ručiček zvětšuje. Největší z postav má pokrčené nohy a vypadá jako v podřepu. Podle některých badatelů jsou tyto čtyři postavy ženy, největší z nich přivádí na svět potomka,

zatímco ostatní postavy jí pomáhají. Přítomnost oválného objektu je součástí rituálu spojeného s porodem. Podle mého názoru čtveřice postav nemusí znázorňovat porod. Postavy v kruhu s podobně pokrčenými nohy mohou být tanečníci, kteří tančí během rituálu, obřadu či z úplně jiného důvodu. V dolní části panelu jsou dvě postavy, které spolu nesou pravděpodobně uloveného ptáka. Postava nalevo v ruce drží hůl se zvířecí hlavou (možná ptačí). Nalevo od těchto postav stojí další lidská postava, které také drží v ruce hůl, tentokrát ovšem v pravé ruce. Další postava nalevo není bohužel dochována celá. Pod těmito čtyřmi postavami se nachází ještě další. Tato lidská bytost drží v každé ruce předmět, který bývá interpretován jako bubínek s paličkou. Uprostřed celé kompozice jsou dvě větší bytosti, jež oběma rukama drží dlouhé hole s losími hlavami a dívají se na sebe. U těchto dvou postav je zajímavý tvar hlavy, který připomíná nějaký druh pokrývky hlavy či masku. Linie, které mají mezi nohama, by mohly být vyobrazené penisy stejně jako u lučištníka na levé straně od těchto dvou. Pod nimi je další větší postava, natahující luk s šípem. V horní levé části je shluk více postav, které vypadají jako procesí kráčejících lidí (Helskog 2014, 51-54). Na tomto panelu nejsou vyobrazeny pouze antropomorfní postavy, ale i sobi a medvědi a některé abstraktní motivy. Předpokládáme, že veškeré aktivity zobrazeny na tomto panelu nebyly součástí každodenního života, ale byly výjimečné. Lidé nemuseli zvířata lovit každý den, zejména za doprovodu dalších lidí s bubínky.

Také na jednom z panelů v Kåfjordu jsou součástí velké kompozice antropomorfní postavy. Jednou ze scén je 19 lidských postav stojících v kruhu a držících se za ruce. Uprostřed kruhu je provedena další postava, která je z části medvěd, z části muž a žena. Hlava této postavy je medvědí a tělo je lidské. Zdá se, že postava má velký falus a dvě ňadra, která nejsou vyklepaná, ale využívají přirozený povrch skály. Tento lidský kruh je někdy interpretován jako medvědí brloh. Uvnitř něhož je pravděpodobně šaman praktikující rituál a navazující kontakt s nadpřirozenými bytostmi. Napůl medvědí a napůl lidská bytost by mohla být převlekem či znázorněním transformace šamana v medvěda, který zároveň mění své pohlaví. V dolní části panelu je deset postav (Obr. 8), které společně drží ve zvednutých rukách jakýsi objekt znázorněný dlouhou linií. Osm z těchto postav má na hlavách rohy, pravděpodobně nějaký druh pokrývky hlavy nebo masky. I zde se uvažuje o jakémsi druhu rituálu. Nad těmito postavami stojí další dvě držící nad hlavami loď s losí hlavou na přídi. Tato scéna je ohraničena velkou prasklinou z pravé a levé strany. I v tomto případě je zřejmé využívání přirozeného povrchu skalního panelu (Helskog 2014, 56). V horní části panelu je opět několik postav stojících v kruhu, které na první pohled vypadají, že tančí. Je zde i mnoho jiných lidských postav. Některé lidské bytosti loví divokou zvěř, jiné společně s obtížně identifikovatelnými objekty.

Ovšem celý tento panel se jeví jako jedna velká kompozice s oddělenými částmi, jež se vzájemně propojují.

V pěti případech jsme v tomto období schopni rozeznat sexuální akt mezi lidskými postavami, a to hned v několika možných sexuálních polohách. Zajímavostí je i kruh devíti postav, v jehož středu se páří dva psi, a nad nimi je třetí pes. Jedna z lidských postav v ruce drží hůl, kterou se dotýká zvířecích genitálií. Do 2. období patří i lidské postavy, které mají na nohou sněžnice. Sněžnice bývají zobrazeny i s detaily konstrukce. Vnitřní část sněžnic je provedena mřížkovanou strukturou protaženou silným nejspíše dřevěným rámem. Sněžnice za sebou někdy na skalních panelech zanechávají stopy ve sněhu. Tyto stopy se mnohdy vyskytují v blízkosti medvěda. Zajímavostí jsou lidské postavy, které mají kolem krku a nad hlavou specifický ornament připomínající náhrdelník. Zvláštní je i zobrazení, které vypadá jako podlouhlá tvář s jedním okem a trojúhelníkovou pusou a dalším trojúhelníkem na horní části čela (Helskog 2014, 56-57, 86, 94). Tato tvář se nejeví jako lidská, možná je zde vyobrazena tvář nadpřirozené bytosti nebo maska. Domnívám se, že toto vyobrazení je spíše abstraktním motivem, který s lidskou tváří nemá nic společného. Pokud by to ovšem bylo vyobrazení lidské tváře, bylo by patrně jediným samostatným vyobrazením lidského obličeje v Severní tradici skalního umění.

2.5.2 Sobi a sobí ohrady

Sob polární (*Rangifer tarandus*) je zvíře, které žije zejména v arktickém a subarktickém prostředí. Žije ve stádech, s kterými migruje stovky až tisíce kilometrů. Sob patří do čeledi jelenovitých a živí se převážně trávou a lišejníky. Sobi byli hlavní složkou potravy lovců, sběračů i rybářů v severním Norsku. Fyzicky rozeznat domestikovaného soba od divokého bylo až do nedávné doby nemožné. Genetické rozdílnosti byly rozpoznány až s novými výzkumy DNA. Fenoskandinávie se řadí mezi první tři regiony, kde byli sobi jako první domestikováni. Kdy k tomu došlo, ovšem není jisté, předpokládá se, že zhruba před 2000 lety. Jestli je tomu opravdu tak, byli sobi, kteří jsou vyobrazeni na skalních rytinách, stále divocí. To, že byli stále divocí ovšem neznamená, že lidé nebyli schopni pečovat o malá stáda (Helskog 2011, 25, 32).

Sobi museli hrát důležitou roli v potravě, ve využívání kůží a paroží již v době paleolitu. Z období magdalénienu jsou známá nejstarší vyobrazení sobů z francouzských jeskyní, tudíž není pochyb i o jakési symbolické důležitosti sobů (Helskog-Indrelid 2011, 1). Z Alty existuje velké množství vyobrazených sobů. Někteří jsou ve stádech, jiní stojí osamoceně či v přítomnosti jiných zvířat, další jsou uvnitř velkých ohrad, někteří v sobě mají zabodnutý šíp. Na lokalitě Storsteinen je jeden sob vyobrazen s jezdcem. Jindy se zdá, že je sob uvázaný

lanem. Ovšem zobrazení, kdy by sob nesl náklad nebo táhl saně či měl jiné projevy domestikovaného chování, nejsou známá.

Sobi jsou v tomto období vyobrazeni velmi naturalisticky. Lze rozlišovat mezi velikostí a tvarem těla, přítomností a absencí paroží nebo různou velikostí paroží. Velikost sobích jedinců může určovat, zda se jedná o dospělého jedince či o mládě (za dospělého se označuje jedinec starší dvou let). Parohy mohou indikovat věk, pohlaví, ale i roční období. Sobi shazují parohy na konci zimy nebo začátkem jara a opět jim narůstají během léta. Tedy sobi bez paroží mohou znázorňovat pozdní zimu/záčátek jara. Sobi s velkými parohy mohou indikovat samce a samice od pozdního léta do druhé poloviny zimy či jejího konce a začátku jara. Samice mohou mít parohy po delší dobu, a to až do jara, kdy je shodí ihned po porodu mláďate. Velikost parohů může určovat i stáří sobů, kdy starší sobi mají výrazně větší parohy, než mají mladí. Stáda sobích samců mohou znázorňovat období před říjí čili léto a začátek podzimu. Březí samice, a to nejen u sobů, mohou naznačovat konec zimy nebo začátek jara před porodem mláďat. Uvnitř sobích těl jsou velmi často vyobrazené vzory – horizontální a vertikální linie. Předpokládá se, že tyto vzory mohly hrát svojí roli při rozlišování identity jedinců, nebo vyobrazení vnitřních orgánů, žeber atd. Vyobrazených detailů u sobů existuje v Altě celá škála, ovšem nemůžeme si být jistí, do jaké míry zobrazovali pravěcí umělci tyto detaily záměrně (Helskog 2012a, 30-31, 36). Souhlasím s názorem, že vyobrazované vzory uvnitř sobích těl mohly rozlišovat identitu jedinců. Předpokládá se, že lovci putovali z pobřeží do vnitrozemí a zpátky společně se stády zvířat. Pokud je tato teorie správná, lze usuzovat, že lovci stáda důvěrně znali a byli schopni předvídat chování některých sobích jedinců. Tyto geometrické vzory můžou mít však zdaleka jiné vysvětlení.

Sobi byli loveni na jaře a na podzim, tedy v obdobích, kdy migrovali za lepší pastvinou. Na podzim měla zvířata hustou srst, která se nejlépe hodila k výrobě oblečení, po pobytu na letních pastvinách na pobřeží byli sobi tlustí a silní. Lze tedy logicky předpokládat, že podzim byl nejlepším obdobím k lovu. Ve 2. období skalního umění v Altě byla průměrná roční teplota o dva stupně vyšší, než je dnes. Pásky lesů, kam sobi na zimu migrovali, byly tedy výše položené než v současnosti. Sobi, kteří se na jaře vraceli ze zimních pastvin na pobřeží, museli být hubení a s řídkým kožichem. Přesto je však možné očekávat, že byli loveni i na jaře po dlouhé zimě, v případě nutnosti i kdykoliv jindy (Helskog 2011, 25; Helskog 2012a, 30).

Z historických záznamů víme, že arktičtí lovci lovili soby do speciálně upravených jam. Ty byly používány ještě v 19. století v severním Norsku ve Varangeru. Dalším způsobem lovu bylo chytání sobů do ohrad či různých druhů oplocení. Tyto ohrady nemáme archeologicky

doložené. Jediný důkaz o používání velkých ohrad k lovu sobů v pravěku máme jen ze skalních rytin. Ve zprávě pro anglosaského krále Alfréda Velikého z roku 890 n. l. je doklad o náčelníkovi Ottarovi ze severního Norska, který měl 600 sobů, o něž pečovali Sámové. Šest z jeho sobů bylo ochočeno a muselo tedy hrát důležitou roli, například jako návnada pro ostatní sobi. Ohrady máme vyobrazené i na sámských šamanských bubnech z 16.-17. století (Helskog 2011, 25-26; Helskog 2012a, 33; Helskog 2014, 63).

Jak již bylo řečeno, žádné pravěké nálezy ohrad neexistují, jediný důkaz o jejich existenci máme pouze ze skalních rytin. Důležité je zmínit, že vyobrazení ohrad či oplocení pro chytání sobů existují pouze v období 4800-4000 BC v rozmezí 25-22 metrů nad současnou mořskou hladinou. Ohrady jsou v Altě zobrazeny na šesti panelech, celkem těchto vyobrazení existuje devět. Tři z nich jsou v Kåfjordu a dalších šest vyhledáme v Hjemmeluftě. Všechny mají čtyři společné znaky: samotné oplocení či ohrada, lidské postavy uvnitř ohrady a vedle ohrady. Čtvrtým znakem je záměrně vybrané místo na skalním panelu, které má rovný a hladký povrch. Tedy přesně na takovém místě, kde by stály ohrady i v přírodě (Helskog 2011, 31; Helskog 2012a, 38). Velká ohrada z Kåfjordu má obvod 8-9 m (Obr. 8). Tvar není kulatý, ale spíše se různě klikatí do tvaru kruhu. Oplocení je znázorněno dvěma paralelními liniemi, které jsou spojeny krátkými a pravidelnými liniemi. V pravidelných intervalech se zde vyskytují vertikální linie. Konstrukce ohrady tak vypadá jako moderní laťkový plot. Vchod do ohrady je na západní straně. Z důvodů eroze na panelu nelze rozpoznat, jestli tam byl ještě další vchod. Ve vchodu jsou vyobrazené linie, které by mohly znázorňovat trychtýřovitý vchod do ohrady. Uvnitř ohrady je 42 sobů, 34 z nich má rozdílný tvar a velikost paroží, čtyři nemají žádné parohy a u dalších čtyř si vlivem zničeného povrchu nejsme jistí přesnou podobou. Podle teorie rozpoznávání vyobrazeného ročního období sobího paroží se pravděpodobně jedná o podzim, v úvahu však přichází i jaro. Velikost každého soba se liší, stejně jako jejich individuální rozlišení, různými vzory uvnitř těl. Celkem 35 sobů má okolí krku a hlavy plně vyklepané a 32 sobů má v těle různé vnitřní linie, zatímco deset dalších sobů nemá žádné. Všichni sobi pohlíží směrem k plotu, což je i jejich instinktivní reakce při opravdovém zahnání do ohrady.

Jedna lidská postava stojí uvnitř ohrady s oštěpem v ruce v poloze připravené k zabíjení. Další lidská postava stojí v blízkosti vchodu do ohrady. S jistotou ovšem nemůžeme konstatovat, jestli k vyobrazené ohradě opravdu patří. Podobně můžeme uvažovat o sobech v blízkosti této ohrady, kteří se koukají směrem od ohrady. Zvláštností uvnitř ohrady je vyobrazení medvěda spícího v brlohu, jehož stopy sem vedou ze vzdálenější části panelu, kde se nachází medvěd opouštějící brloh. Vyobrazení těchto dvou medvědů bývá někdy označováno

jako medvěd, který se na jaře po dlouhé hibernaci probouzí a opouští svůj brloh. Jeho cesta vede do dalšího brlohu, který se nachází uprostřed sobí ohrady, a tam se na konci podzimu opět ukládá k zimnímu spánku. Tuto teorii musíme ovšem brát pouze jako jedno z mnoha vysvětlení celé kompozice na panelu. Další dva skalní panely v Kåfjordu jsou podstatně menší, a ne tak komplexní jako první. Oba dva mají tvar ohrad naznačen pouze jednou linií. Někdy se uvažuje, že tato konstrukce není ze dřeva jako u předchozí ohrady, ale z vyskládaného kamení. I zde se v ohradě nacházejí rozdílně znázornění sobi a lidské postavy držící v ruce oštěp či hůl, a i zde je přítomný medvěd (Helskog 2012, 39-41).

Panel Bergbukten 1 v Hjemmeluftě je dalším místem, kde vyhledáme sobí ohradu (Obr. 9). Tato ohrada má podobné rozměry jako první velké ohrada z Kåfjordu. Ohrada má dva vchody, jeden směřuje směrem k jihu, tedy do vnitrozemí a druhý směrem na sever, tedy směrem k pobřeží. Zdejšímu oplocení chybí delší vertikální linie, které by mohly indikovat kůly. I přesto se zdá, že tato konstrukce odpovídá dřevěné ohradě. Ve spodní části ohrady je sedm svislých linií, které se objevují na vnitřní i vnější straně ohrady, možná k zabránění útěku sobů (Obr. 9). Zvlněný tvar ohrady připomíná rozdělení ohrady na čtyři menší části. Uvnitř ohrady je 29 sobů, v dolní části ohrady je lidská postava s oštěpem v ruce naměřeným na soba. V ohradě jsou i dva losi a dvě malé lodě s losí hlavou na přídi. Je tam i motiv, který připomíná otisk lidské pravé nohy (Obr.10). I zde jsou sobi vyobrazeni velmi individuálně. Nechybí ani vyobrazení medvěda s brlohem a se stopami, tentokrát ovšem vně ohrady. Tato scéna je podobná té v Kåfjordu, ovšem méně komplexní (Helskog 2012a, 42-43). Všechny sobí ohrady mají podobné prvky, přesto je každá originální. U každé je rozdílná konstrukce i velikost, orientace vchodů se odlišuje, počet vyobrazených zvířat i lidí je rozdílný. Přesto si jsou všechny ohrady velmi podobné. Každé vyobrazení dodržuje podobné znaky toho, co je a není vyobrazeno. Například počet vyobrazených lidí v ohradách i v blízkém okolí nemohl být dostačující pro tak velký lov. Spíš se jeví důležitějším, že jsou lidské postavy přítomny. Zvířata se nikdy nepřekrývají, i když by se něco takového dalo očekávat. Jediný překrývající motiv je na panelu Begbukten 1, kdy otisk lidské nohy překrývá část dolního oplocení. Medvěd uléhající ke spánku ve svém brlohu pravděpodobně v ohradách nemohl být, a přesto se v ohradách nachází. Zdá se, že vyobrazené ohrady nám vypráví příběh se stejnými nebo alespoň podobnými prvky, který nejsme schopni správně přečíst.

2.5.3 Losi

Los evropský (*Alces alces*) patří stejně jako sobi do čeledi jelenovitých. Oproti sobům jsou losi podstatně větší, zejména samci. Losi jsou největšími suchozemskými savci žijícími

v Norsku. Samci mají velké parohy, jejichž lodyhy se krátce nad kořenem rozšiřují do lopat. Parohy losi pravidelně každý rok shazují. Losí samci žijí osamoceně a jen samice žijí společně s mláďaty v menších stádech. Často bývají spojováni s vodou, což může být způsobeno jejich lehkým pohybem v měkkém terénu, jakým jsou mokřiny a bažiny. A hlavně skutečností, že jsou výbornými plavci a zvládnou uplavat velké vzdálenosti. Pokud losa vylekáte, nebude se obávat rychlého útěku do vody.

Ve skalních rytinách se vyobrazení losů vyskytuje velmi často. Spolu s vyobrazenými soby jsou jedním z nejfrekventovanějších motivů. Losi jsou znázorněni samostatně stojící a ve stádech, nejčastěji se ovšem objevují ve spojitosti s jinými zvířaty. Často je možné losy vyhledat v dolní části panelu (Obr. 12, 13). Losi jsou vyobrazeni v blízkosti lovců, nejčastěji lučičtíků, kteří je chtějí ulovit. Takovou scénu je možné vidět uprostřed sobích ohrad, ale i mimo ohrady. Velmi důležitými jsou motivy, na nichž se nevyskytují losi jako zvířata, ale jejich hlavy, které jsou jakýmsi symbolem. Hlavy losů se vyskytují na pravděpodobně dřevěných holích, které v ruku drží lidské postavy (Obr. 11). Objevují se i na přídi vyobrazených lodí. Tyto losí hlavy jsou známé i z archeologických nálezů, kde bývají součástí kamenných nástrojů a holí vyrobených ze dřeva nebo rohoviny. V Lehtojärvi, nedaleko Rovaniemi v severním Finsku, byla objevena dřevěná losí hlava datovaná do pozdního mezolitu. Tato hlava o velikosti 40x15 cm byla vyřezaná z borovice. Původně byla pravděpodobně upevněna na konci hole nebo byla umístěna na přídi lodi (Helskog 2014, 70,73; Iršenas 2000, 175, Zhulnikov-Kashina 2010, 71-78).

Na panelu Bergbukten 4B v Hjemmeluftě jsou dvě lidské postavy zachyceny stojící naproti sobě. Obě tyto lidské postavy v ruku drží hole, na jejichž koncích jsou losí hlavy (Obr.12). Postava napravo drží hůl nad hlavou. Losí hlavy na holích nemají znázorněny ani parohy, ani laloky pod krkem. Můžeme o nich tedy uvažovat jako o samicích. Na panelu Ole Pedersen 9 (Obr.7) jsou dvě již zmiňované lidské postavy, které v ruku drží hole s losími hlavami. Tyto postavy mají ovšem mezi nohama linie, které můžeme interpretovat jako penisy, a tudíž by vyobrazené postavy byli muži. Hůl s losí hlavou, kterou drží postava napravo, má pod krkem lalok a pravděpodobně malé parohy nebo uši, zatímco druhá losí hlava tyto znaky nemá. Jedna je teda samičí a druhá samčí. Obě lidské postavy na panelu Bergbukten 4B mají mezi nohama důlky, které často bývají označovány za indikaci ženského pohlaví. Mezi nimi stojí los, který hledí směrem na postavu nalevo a nad ním stojí druhý los hledící stejným směrem. Oba losi mají parohy, a jsou tedy samci. Nalevo od nich stojí další postava se stejným důlkem mezi nohama, která má plně vyklepané tělo a v ruce drží kulatý předmět, který by mohl

být bubnem. Zdá se, že na tomto panelu je znázorněn rituál, jehož účastníky jsou lidé a losi. V případě tohoto skalního panelu je rituál praktikován ženským pohlavím. Zatímco na jiných panelech je podobná scéna vyobrazena s mužským pohlavím. Nalevo od postavy s bubnem stojí další los, který má také parohy. Na pravé straně od postavy s holí nad hlavou je vyobrazen další člověk, tentokrát s lukem a připraveným šípem k vystřelení, i tato postava se kouká směrem nalevo. Pod postavami s losí hlavou stojí další lidská postava, která drží v pravé ruce nad hlavou jakýsi krátký zakřivený předmět. V dolní části panelu je vyobrazena ještě jedna lidská postava. Napravo od těchto postav jsou vyobrazeni losi až k dolní části panelu. Jen jeden z losů má parohy. Losi bez parohů a bez kožního laloku pod krkem jsou samice. Někteří další losi mají přítomný lalok, tedy jeden ze znaků samců. Ovšem nemají parohy. Mnoho losů má uvnitř těl vertikální a horizontální linie, stejně jako jsme viděli u sobů. Jiní mají vyklepané celé hlavy i s krkem, jindy mají tímto způsobem znázorněno tělo. V pravé dolní části tohoto panelu je vyobrazeno zvíře, pravděpodobně los, které je vzhůru nohama. V některých interpretacích tato zvířata vyobrazena vzhůru nohama představují jinou dimenzi (Helskog 2014, 70).

Na dalších panelech jsou vyobrazeny losí samice, které se snaží chránit své mládě před vlky nebo psy. Jedno z mláďat se schovává za svojí matkou a druhé pod ní. Vlci nebo psi se snaží na samici útočit ze všech stran. V jenom případě samice na vlka/psa sama útočí a snaží se ho nemilosrdně přední nohou zadupat do země, zatímco ostatní nepřátelé jí skáčou po krku a snaží se jí usmrtit. Toto vyobrazení může být naprosto realistické, kdy zvířata napadnou losí samici a ta se neohroženě snaží bránit své mládě. V jiném případě se zde může jednat o lov losa pomocí psů, které na ně poslali lidé. Nebo i zde může jít o vyprávění příběhu, mýtu nebo legendy. Mnoho kompozic má silné zaměření na vyobrazování sobů v různých podobách, což může losa charakterizovat jako symbol ve světě, ve kterém lidé žili (Helskog 2014, 72). Při pohledu na skalní panely, na nichž se vyskytují zobrazení losů, je jasně viditelné, že los bývá velmi často umístěn v dolní části panelu (Obr.13). Podle některých badatelů se jedná o spojitost losů s podsvětím či říší mrtvých. Podobně se uvažuje i o lodích, které mají na přídi losí hlavu (Helskog 2012b, 222).

2.5.4 Medvědi

Medvěd hnědý (*Ursus arctos*) je nejnebezpečnější zvíře žijící ve Skandinávii. Medvědi jsou velcí a silní. Živí se lesními plody, mravenci a jsou zdatní rybáři. Dokáží ulovit zvíře, ale i člověka. Dnes se medvědí populace žijící ve Skandinávii blíží k vyhubení, způsobenému zejména lovem v 1. polovině 20. století. V současném Norsku žije zhruba pouhých 200 medvědů hnědých, ve Švédsku kolem 3200 (v roce 2008). V pravěku byl počet těchto zvířat

zjistí mnohem vyšší. Jejich dnešní způsob života se ovšem asi moc neliší od toho pravěkého. Medvědi se páří během léta a mlád'ata se rodí v brlohu v lednu nebo únoru. Mlád'ata s matkou zůstávají jeden až dva roky života. Pro všechny je charakteristický samotářský život, až na krátké období během páření a doby, kdy se samice stará o mlád'ata. Všichni přes zimu hibernují v brlohu (Helskog 2012b, 209, 212). Etapy tohoto způsobu života jsou viditelné ve skalním umění.

V Evropě je medvědí kult znám ze skalního umění již z mladého paleolitu, zejména z Francie. Odtud jsou známé i medvědí plastiky a medvědí lebky, které jsou záměrně umístěné v jeskyních (Svoboda 2011, 175). Rituály a víra spojená s medvědy mezi historickými lovci-rybáři-sběrači, chovateli sobů a některými zemědělskými populacemi mají mnohé společného. Vědci se domnívají, že v severním regionu mají tyto rituály společný původ. Rituály a obřady spojené zejména s lovem medvědů jsou v severní Skandinávii historicky známé od 16. století a u některých sibiřských populací východně od Uralu medvědí kult doposud přetrvává. Medvědi mají mít s lidmi mnoho společného. Dokáží stát na zadních nohou, používají přední tlapy podobně jako lidé ruce. Jejich tělo má po stáhnutí z kůže velmi podobný tvar lidskému tělu. Mají různé výrazy v obličejí a roní slzy. Dokonce mají podobné exkrementy a masturbují. Jsou pokládáni za velmi moudré bytosti. Podle některých původních arktických obyvatelů medvědi rozumí lidské řeči a nemluví vlastně jen proto, že se jim nechce. Někdy byli medvědi dokonce považováni za přímé předky lidí (Helskog 2012b, 212; Helskog 2014, 76).

Z doby kamenné ze severního Norska nejsou žádné nálezy medvědíh kostí, stejně tomu je i v severním Švédsku. Jsou známé jen z Kolského poloostrova, Karélie a Finska. Je možné, že medvědi byli pohřbíváni stejně v sámské kultuře. Jeden z 29 medvědíh hrobů je datován zhruba do doby kolem 300 n. l., další do 12. století a do raného středověku (Helskog 2012b, 230; Helskog 2014, 76-77). S lovem medvědů bylo spojeno mnoho rituálů a obřadů. Některé z nich zahrnovali zpívání písní věnovaných medvědům po několik dní v přísném pořadí. Ženy po mužích lovcích plivaly medvědí krev, aby je ochránili před medvědí pomstou za jejich usmrcení. I samotné porcování a rozdělení medvědího masa mělo svá pravidla. Kostí nemohly býti porušeny, jelikož byly znovu pohřbeny, a to v přesné anatomické pozici. Jejich lebky byly někdy zavěšeny na stromech. Medvědi byli loveni zejména v období, kdy ještě hibernovali v brlohu. Tou dobou byli nejméně nebezpeční a nehrozilo, že utečou nebo zaútočí. Ze skalních rytin v Altě jsou známé postavy, které se účastní tohoto lovu a nejsou nijak ozbrojeny. Někteří badatelé se domnívají, že tyto postavy mohou být šamani, kteří se lovů účastnili a dohlíželi na duši medvědů. Pokud se duše medvěda během spánku, kdy byl zabit, někde potulovala,

nemohlo dojít ke správné reinkarnaci medvěda a jeho budoucnost byla nejistá. Znovu zrození medvědů bylo patrně i důvodem, proč byli jejich kosti pohřbívány (Helskog 2010, 127-128; Helskog 2012b, 213-214).

V Altě je dohromady 105 vyobrazení medvědů. Na ostatních lokalitách severního Norska se vyskytuje jen dalších 17 rytin s motivem medvěda, mezi skalními malbami z Finska existují pouhá tři zobrazení medvědů. Na některých skalních panelech se medvěd potuluje po panelu v mnoha směrech, od shora dolů, a naopak a zanechává za sebou stopy. Někdy je jeho bloudění interpretováno jako cestování mezi různými světy, a to zejména ve chvílích, kdy medvěd hibernoval ve svém brlohu a jeho duše se toulala mezi různými světy. Takto je Knutem Helskogem interpretován i skalní panel Kåfjord I (Obr 8). Podle něj představuje celá kompozice na panelu příběh, ve kterém se medvěd pohybuje mezi různými ročními obdobími a různými světy ve vesmíru. Medvěd v brlohu z levé části kompozice pravděpodobně reprezentuje začátek jara, teda probouzení po zimní hibernaci. Poté medvěd putuje celkem 9 metrů dlouhou cestu po panelu, až se znova dostává do druhého brlohu, ve kterém je již čumákem obrácen směrem dovnitř do brlohu. To by mohlo indikovat podzim, kdy se medvěd ukládá k zimnímu spánku. K teorii o ročních období se přiklání i umístění druhého brlohu ve velké sobí ohradě, která by též mohla charakterizovat podzimní období. V levé horní části panelu nad prvním brlohem jsou los a sob vyobrazení společně a jeden z nich je vzhůru nohama. Tato dvě zvířata dívající se na sebe v převrácené poloze mohou být každé ve svém vlastním světě. Pod nimi jsou dva kulaté útvary. Výše položený je plně vyklepaný a má osm jakýchsi trásní směřujících směrem dolů. Druhý kulovitý útvar má vnitřní strukturu zmenšujících se koleček. Útvar s trásněmi by mohl symbolizovat Slunce, zatímco druhý s vnitřní strukturou Měsíc. Pod nimi je vyobrazeno 33 lidí v pohybu. Horní skupina lidských postav stojí v kruhu a vypadají, že tančí. Tito lidé by mohli praktikovat jakýsi rituál či obřad v jarním období, kdy je Slunce výše nad horizontem nežli Měsíc. Toto postavení Slunce a Měsíce odpovídá období po jarní rovnodennosti, kdy se země navrácí opět k životu. Pod nimi stojí čtyři sobi hledící napravo a pátý je mezi lidmi, i zde je další kruhovitý útvar s vnitřní strukturou i trásněmi. Pod skupinou lidí jsou další sobi tentokrát hledící nalevo, směrem k vnitrozemí. Dále se pod nimi nachází osm útvarů obdélného tvaru, které pokračují až k velké sobí ohradě. Pod těmito útvary a medvědími stopami jsou ztvárněni velcí sobi a pod nimi jsou opět zvláštní obdélníkové útvary. Trochu se zdá, jako by vytvářely cestu pro zvířata, která se blíží směrem k sobí ohradě. Medvědí stopy se pohybují mezi těmito scénami, některé z nich putují po přírodních prohlubních na skalním panelu, v kterých se drží voda, a tudíž mohly znázorňovat moře a jezera, v dolní části panelu mohlo být podsvětí a

podzemní svět. Medvěd se do těchto jiných světů mohl dostávat právě skrze vodu. I v ostatní kompozicích vyhledáme stejné prvky jako zde. Medvědy a jejich brlohy, medvědí stopy bloudící v různých směrech po panelu a prohlubně, v nichž se drží voda, a vycházejí z nich medvědí stopy. Každý medvěd je jiný, jako by měl svojí vlastní identitu. V některých částech skalního panelu je značná eroze povrchu a některé vyobrazení nelze správně identifikovat, některá možná schází úplně. Přesto se zdá, že je zde vyprávěn jakýsi příběh, jehož hlavním hrdinou by mohl být právě medvěd (Helskog 2012b, 222-223; Helskog 2014, 78-79).

Další velká kompozice s medvědem se nachází v Hjemmeluftě na skalním panelu Ole Pedersen 1 (Obr 14). Na panelu se sklonem k západu-severozápadu je medvěd hlavní postavou a jeho stopy opět putují po velké části panelu. V levé horní části panelu se nachází medvědí brloh. U brlohu stojí dvě lidské postavy s oštěpy v rukou, které brloh propichují, je tam i třetí osoba s oštěpem. Na brloh míří dva lučištníci, mezi kterými stojí neozbrojená osoba s rukama nad tělem. Možná šaman, který zde projevuje úctu zabíjenému medvědu, aby se mohl znovu narodit a navrátit k životu na zemi. Více napravo se nachází další lučištník a člověk s oštěpem a dva medvědi pohlížející směrem k brlohu. Vedle nich stojí husa a sob dívající se směrem od brlohu, tyto dva mají patrně méně významnou roli v této kompozici. Medvědi si území v blízkosti brlohů značkovali, takže lidé museli přesně vědět, kde se nacházeli. Brlohy mohly být i důležitým znakem v krajině. Od brlohu směřují medvědí stopy kolem brlohu a poté se jedna část stop prochází přes prohlubeň ve skalním panelu, která je zaplněná vodou, další tři směřují k nejhornější části panelu až k malé sobí ohradě, v které se nacházejí sobí a další medvědi. Tato část panelu se sobí ohradou má sklon k severovýchodnímu směru. Jedna část stop prochází přes velkého medvěda. Tento velký medvěd má linii vedoucí od tlamy dovnitř těla, na jejímž konci je oválný kruh, možná reprezentující žaludek nebo srdce. Medvěd s dlouhým čenichem připomíná spíše medvěda polárního nežli medvěda hnědého. Tento medvěd není zvláštní jen svojí velikostí a linií uvnitř těla, ale i svými předními končetinami, které připomínají tulení ocas nebo ploutev. Nahoře nad velkým medvědem se vyskytuje jediný los, ostatní motivy krom zmíněné ohrady jsou jen medvědi a jejich stopy. Další medvědí stopy směřují ke spodní části panelu. Některé z nich jdou kolem pěti obdélných motivů, které by mohly představovat velryby. Nejvýše položená z velryb má dlouhé linie vedoucí od těla a směřující dolů, pravděpodobně ploutve. Velryba velmi připomíná keporkaka. Pod třetí z velryb medvědí stopy mizí a objevují se až níž na panelu. Zde se stopy vynořují ze skalní praskliny a pokračují k místu, kde stojí dva medvědi na zádech keporkaka, jehož požívají. Stopy jednoho z medvědů přicházejí k mrtvole keporkaka z druhé strany. U velryby stojí další menší medvěd

a postava připomínající lidskou. Stopy pokračují směrem napravo a nahoru směřují k velkému sobímu stádu v jehož pravé straně jsou provedeny dvě větší lodě s losí hlavou na přídi. Tato kompozice možná zachycuje příběh o medvědovi, který putuje mezi světy od nejvyššího k nejnižšímu bodu na skalním panelu. I zde lze upozornit na losy, kteří se až na jednu výjimku vyskytují v nižší části panelu, zatímco sobi jsou opět ve střední části panelu. Dolní část lidské postavy v nejnižší části panelu je pravděpodobně mnohem mladší než ostatní motivy na tomto panelu (Gjerde 2010a, 143; Helskog 2012b, 221-222; Helskog 2014, 80-81).

Další kompozice s medvědy se nachází na panelu Bergbukten, 7A. I zde je medvěd v brlohu napaden lidmi, kteří na něj útočí oštěpy. Před vchodem do brlohu útočí psi a dvě mláďata zpozvzdálí sledují, jak je jejich matka zabíjena. I zde se objevuje osoba beze zbraní, možná šaman. Celá tato scéna se nachází v místech na panelu, kde struktura panelu připomíná velkou medvědí hlavu (Obr. 15). Dále od brlohu stojí další dva medvědi směřující k brlohu a hledící na celou scénu. I zde od brlohu směřují medvědí stopy, které putují nahoru a dolů po panelu, a nakonec končí v místech, dalšího brlohu. Medvědi nejsou zobrazeni jen v kontextu s brlohy. Dalším příkladem zobrazení medvěda může být stojící medvěd na skalním panelu Bergbukten 4B na pravé straně od lidských postav, zřejmě ženských postav, s losími holemi. V další scéně na panelu se nachází loďka s losí hlavou, v níž stojí dvě lidské postavy. Tito dva rybáři mají z lodi spuštěný dlouhý vlasec, na jehož konci je chycen halibut (Obr. 16). Vedle chyceného halibuta stojí medvěd a kouká se na chycenou rybu. Tento medvěd nemá charakteristickou medvědí postavu. Postava má dlouhé končetiny, které spíše připomínají nohy losa, chodidla se ovšem zdají být spíše velkými tlapami nežli losími kopyty. Tato postava je pravděpodobně hybridem. V této scéně se uvažuje o schopnosti medvěda pohybovat se pod vodou (Helskog 2012b, 221; Helskog 2014, 74, 84).

2.5.5 Ostatní zvířata

Sobi, losi a medvědi mají bezesporu v celé severní Skandinávii důležitou roli ve skalním umění. Neméně důležitá jsou i ostatní zvířata, i když se jich vyskytuje méně. Menší počet vyobrazení nemůže být chápán, že lidé k těmto zvířatům měli menší respekt než k ostatním. Jejich uctívání spojené s rituály mohlo probíhat jinak a bez vyobrazení na skalních panelech.

Mezi méně často vyobrazená zvířata tedy patří zvířata se silnou hrudí a velkým chlupatým ocasem. S velkou pravděpodobností jde o psy nebo vlky. Ti bývají zobrazeni ve spojitosti s lidmi, ale i stojící osamoceně. Další zvířata připomínají lišky, jež mají dlouhá a hubená těla a dlouhý rovný ocas. Ještě méně často se objevují zajáci. Ptáci jsou téměř nepřítomní, je jich méně než 0,1 %. Přesto známe vyobrazení krásné husy. Známe i vyobrazení

ptáka, jehož si lovci nesou jako svůj úlovek. Vyobrazení zvířat žijících v moři jsou podobně vzácná jako vyobrazení zvířat žijících ve vzduchu, tedy ptáků. Známe vyobrazení malého žraloka, lososa a osmi halibutů. Halibuti jsou zobrazováni ve spojitosti s rybáři na lodkách. Rybáři halibuty chytají na dlouhé vlasce, které mají spuštěné z loděk. Mořští savci jsou ještě vzácnější. Z panelu Ole Pedersen 9 známe velryby, které mají spojitost s medvědy, a to pět plavajících velryb a krásného keporkaka, který je v obležení sedmi medvědů. Dalšími, která známe, jsou vyobrazení velké sviňuchy a delfinů a delfinů s mláďaty. Vzhledem k malému vyobrazení zvířat jako jsou ryby a ptáci, kteří museli být součástí pravidelné stravy, lze i v tomto případě usuzovat, že byla zobrazována zejména zvířata, která hrála důležitou roli v příbězích a mýtech, tak i v rituálech nebo v komunikaci s jinými než lidskými bytostmi (Helskog 2014, 86-88).

2.5.6 Lodě

Jak již bylo uvedeno, z doby kamenné neexistují žádné archeologické nálezy plavidel ze severní Skandinávie. První nejstarší objevené plavidlo ze severní Evropy je z lokality Fiskeby v Hälsingland ve Švédsku. Kánoe či monoxyl je vydlabána z kmene borovice a je datována do let 750-400 BC. Nejznámější je loď Hjorspring z dánského ostrova Als, která pochází z let 350 BC. Loď Hjorspring je prvním archeologickým nálezem sešivané plaňkové lodi, která je pokládána za válečnou loď. Tato loď je konstrukčně podobná některým lodím vyobrazeným ve skalních rytinách v Altě (Klem 2010, 33). Ze severní Skandinávie jsou jedinými důkazy o plavidlech z doby kamenné pouze skalní rytiny. Lodě musely být důležitým dopravním prostředkem, ale sloužily i k přepravě zboží. Důležité byly i pro lov a rybaření, a to jak v moři, tak i v řekách a jezerech. Zároveň byly důležité pro svoji roli v rituálech k cestování mezi různými světy. Plavidla, která převážejí mrtvé jedince do říše mrtvých, jsou známa i od původních severských obyvatel. Z Karélie pocházejí i pohřby v lodích, které jsou známé i z doby železné v jižní Skandinávii (Helskog 2014, 90, 92).

O tom, jak vlastně lodě ze skalních rytin v Altě doopravdy vypadaly, existuje několik názorů. Vedou se spory o tom, zda byly lodě dřevěné nebo s dřevěnou žebrovanou konstrukcí a potažené kůží, například z tuleně, losa nebo soba (Obr.17). Vzhledem k přítomnosti velkého borovicového lesa, jehož počátek se datuje do 7500 př. n. l., lze očekávat přítomnost velkých lesů s dostatečně velkými stromy vhodnými k výrobě lodí. V úvahu připadají i kánoe či monoxyly vydlabaných z kmene stromu. Z Alty je známo celkem 80 vyobrazení lodí. Plavidla, která patří do 2. období skalního umění v Altě, jsou všechna vyobrazena s plně vyklepaným obrysem trupu (Obr. 18). Lodě mají v linii do pravého úhlu zvednutou příď i zád'. Pokud

bychom velikost lodí posuzovali podle počtu vyobrazené posádky, byly by lodě spíše menší pro dvou až osmi člennou posádku. Což znamená, že lodě mohly být velké od tří do pěti metrů, nebo větší lodě kolem sedmi až osmi metry. Některé lodě z 2. období mají či nemají vyobrazené losí hlavy na přídi. Všechny tyto hlavy jsou vyobrazeny bez parohů, a proto je zde možné uvažovat o hlavách losích samic. Losí symbolika pokračuje i v dalším období až do 2700 let př. n. l. (Helskog 2014, 91-92; Klem 2010, 73). Na panelu Bergbukten 4B se v levé části nachází lučištník připravený k vystřelení na sobí stádo (Obr. 19), dále v pravé části panelu se nachází druhá postava též s napnutým lukem a připraveným ke střelbě na druhé sobí stádo, v jehož středu stojí i medvědí samice s dvěma mláďaty. Na druhé straně stáda jsou vyobrazeny lodě (Obr. 20). Na jedné jsou pravděpodobně tři lidské postavy, z lodě vede rybářský vlasec, na jehož konci je chycený halibut. Stejný motiv je proveden i na vedlejší lodi. Na další lodi je opět lučištník s napnutým lukem a mířící na sobí stádo z druhé strany než lučištník, který se nachází na souši. Vertikální linie na této lodi i na ostatních mohou znamenat další členy posádky. Napravo se nachází další loď s losí postavou. Pod nimi se nachází opět loď s plně vyklepaným trupem a losí hlavou, tak jak zde mají všechny lodě. První postava na této lodi je opět lučištník, který míří na sobí stádo. Vedle této postavy stojí další, která v rukách nad hlavou drží jakýsi objekt, možná rybářskou vrš či jiné náčiní. Ve spodní části panelu pod vyobrazenými loďmi se nachází geometrický útvar a losí stádo, s lidskou postavou, která v ruce drží hůl s losí hlavou, jíž se dotýká hlavy losa. Ještě níže pod touto scénou se nacházejí dvě postavy s holí s losími hlavami, lidská postava s kulatým předmětem, možná bubnem, a postavy s oštěpy. V pravé horní části panelu se nachází i již zmíněná loď s uloveným halibutem, vedle něhož stojí kříženec medvěda a losa.

Otázkou zůstává, proč jsou jen některé postavy vyobrazeny individuálně. Domnívám se, že u těchto motivů bylo důležité vyobrazení konkrétní lidské aktivity nežli vyobrazení samotných lodí. Tyto aktivity zřetelně oddělují rybáře od lučištníků mířících na sobí stáda, či postav s předměty připomínající rybářské vrše. Lov sobů z lodí zajisté nebyl každodenní aktivitou. Vyžadoval mnoho příprav a plánování s mnoha lovci. Podobně tomu mohlo být u rybářů, kteří chytají velké ryby. Je možné, že takový rybáři odplouvali i na několikadenní plavby za větším úlovkem na rozdíl od běžného lovu v zálivu.

Rozdělení skalního panelu podle tří kosmologických světů by bylo možné aplikovat právě u tohoto skalního panelu Bergbukten 4B (Obr. 13). V horní části tohoto panelu se nachází horizontálně ležící lidská postava. Tato postava by mohla být „letícím“ šamanem, který pohlíží na krajinu pod sebe. V této horní části panelu, tedy v nadpozemském světě, se nachází i několik

sobů. Ve střední části panelu se nacházejí scény spojené s lovem a rybařením a sobí ohrada. Tedy aktivity spojené s běžným životem v našem světě. Tato část by tedy měla být pozemským světem. V dolní části panelu se vyskytují převážně losi a lidská postava s holí, která je zakončená losí hlavou, kterou se dotýká losa. Tedy možná rituální zabíjení losa. Tato část panelu by tedy měla být spojena s podzemním světem, ve kterém se nachází podsvětí či říše mrtvých (Gjerde 2010a, 282, 280). Jestli je toto rozdělení motivů opravdu spojené s kosmologií různých světů závisí opravdu pouze na interpretaci každého badatele. Tato teorie je zajisté podnětná, ale spojovat analogie dnešních arktických populací s lovci, sběrači a rybáři, kteří žili v období mezi 4800-4000 BC, je poněkud odvážné. Náboženství a s ním spojené praktiky a rituály se během tak dlouhého období mohlo několikrát změnit.

2.5.7 Abstraktní motivy

Abstraktní motivy jsou poměrně vzácné. Jejich interpretace je velmi náročná a často nemožná, jelikož neznáme žádné artefakty, které by byly těmto motivům podobné. Z 2. období pochází nejčastěji diskutovaný motiv, který se nachází jen na čtyřech skalních panelech. Tento motiv má kapkovitý tvar s třásněmi směřujícími směrem dolů (Obr. 21). Vyskytuje se zpravidla osamocen, ovšem někdy je tento útvar vyobrazen dohromady s lidskými bytostmi. Ty ho mají zavěšený kolem krku, tak jak se nosí amulet či náhrdelník. Ovšem jeho třásně tentokrát směřují směrem nahoru a celý motiv je nad hlavou lidské bytosti. V některých interpretacích jsou tyto lidské postavy považovány za šamany. Tento motiv je interpretován jako vyobrazení Slunce nebo Měsíce, stan nebo amulet nošený kolem krku. Třásně by v případě amuletu mohly být například zuby medvěda, losa nebo jiného zvířete. Jiné abstraktní motivy mají jakoby mřížkované vzory nebo vzory připomínající síť. Každý z těchto motivů je trochu jiný s rozdílným motivem, mohlo by se jednat o různé sítě a pasti k chytání suchozemské i vodní zvěře. Na panelu Bergbukten 4B je los a lidská postava, která drží nad hlavou hůl s losí hlavou, a zdá se, že se losa dotýká. Pod losem je proveden abstraktní motiv (Obr. 13), který by mohl být jámou k lovení losů. Napravo od lidské postavy se nachází další abstraktní motiv. Některé motivy jsou vyobrazeny pouze jednou s komplexními paralelními střídavými liniemi, které se překřížují (Gjerde 2010a, 433; Helskog 2014, 95-97). Netušíme, co tyto motivy znamenají, ani jestli jsou vyobrazením skutečných předmětů, nebo jen nějakých ozdob, které lidé mohli nosit například i na oblečení. Usuzuji, že bez archeologických artefaktů, které by nám tyto motivy objasnily, nebudeme nikdy schopni tyto motivy interpretovat.

2.5.8 Závěr

Druhé období skalního umění v Altě je obdobím s největší počtem skalních rytin, zároveň má nejvyšší počet naprosto originálních zobrazení a kompozic. Skalní umění v Altě vznikalo na lokalitách Kåfjord, Hjemmeluft a Storsteinen. Stejně jako v 1. období, i z 2. období existují nejstarší doklady využívání lodí, nově i velkých sobích ohrad, které sloužily k ulovení zvěře. Vyskytují se zde lidské bytosti zobrazené na souši i na lodích, během lovu, kráčející lidské postavy na sněžnicích, lidské postavy, které jsou součástí nějakého rituálu, obřadu či oslavy. Je zde obrovské množství vyobrazených zvířat, takové jako v žádném jiném období. Sobi, losi a medvědi zde hrají nejdůležitější roli

S lidskými postavami jsou spojené artefakty, které nemají žádnou hmotnou podobu, například sněžnice. Ze zbraní, jako je luk se šípy, známe jen hroty z šípů. Díky skalním rytinám máme lepší představu, jaký druh luků pravěcí lovci v tomto období používali. Bez těchto motivů by archeologové mohli o většině artefaktů z tohoto období jen spekulovat. Je zde celá řada zvláštních geometrických útvarů, u kterých neznáme účel. Některé motivy nás odkazují na různá roční období. Přesto nevíme, v jakém ročním období mohly skalní rytiny vznikat. Z historických záznamů víme, že Sámové v Altafjordě pravidelně každou zimu pořádali trhy, uzavírali smlouvy a manželství. K největší socializaci lidí, kteří žili na pobřeží i ve vnitrozemí, docházelo během chladné a temné zimy. Po návratu Slunce na oblohu se všichni opět rozloučili a putovali dál (Helskog 2014, 104). Dokonce si ani nejsme jistí, zdali měli v tomto období lidé trvalé či pouze sezónní osídlení. Spíše se ovšem vědci přiklánějí k sezónnosti.

Ačkoli je každý panel individuální a žádná kompozice není stejná, lze vypořádat mezi panely jisté podobnosti. Podobnosti se vyskytují ve stylu zobrazování, ale i v příbězích, které celé kompozice vyprávějí. Přikláním se k názoru, že vyobrazené kompozice nemusejí být jen znázorněné rozdělení kosmologického světa. Například sobí ohrady mohly být natolik důležitým novým druhem lovu, že si ve vyobrazování motivů zasloužily čestné místo. Podobně jako oradla a pluchy doby bronzové z Jižní tradice skalního umění. Tyto předměty byly naprosto novými inovacemi v novém způsobu života, jejich vyobrazování není proto překvapivé. Postupem času se lov do sobích ohrad mohl stát součástí běžného každoročního lovu a ztrácel tím na své nově získané významnosti. Samozřejmě po zmizení sobích ohrad ze skalního umění lze i uvažovat nad možnostmi jiného druhu lovu či spojení s jinými tradicemi, které už neměly spojitost se skalními rytinami.

Celé kompozice mohou být i jakési mapy znázorňující okolní krajinu. Příkladem mohou být opět sobí ohrady, které se nacházejí na skalních panelech v místech, kde je panel rovný a

hladký. Sobí ohrada mohla v krajině stát pouze v rovné krajině, tak jak je tomu dodnes. Lidé tančící ve velkém kruhu z horní části panelu v Kåfjordu mohli představovat rituál, ceremoniál či slavnost spojenou s lovem sobů do ohrad. V krajině by takové místo zajisté nebylo velmi daleko od sobích ohrad. To, že se některá zvířata vyskytují jen v dolní či horní části panelu, může znamenat jisté oddělení i v krajině. Domnívám se, že ani medvěd putující po skalních panelech nemusí znamenat, že cestuje mezi různými světy. Medvěd se může potulovat po skutečné krajině, jejíž kopie se odráží na povrchu skalních panelů. Nebo jen vypráví příběh o medvědovi, a nejen o něm, jehož skutečný děj neznáme. V kompozicích je jistý řád a zároveň velká originalita. Velké kompozice mohou mít několik interpretací, přesto si však nemůžeme být jisti ani jedním výkladem.

2.6 3. Období (4000-2700 BC)

Třetí období je datováno do let 4000-2700 BC. V tomto období podobně jako v minulých obdobích byli lidé stále lovci, sběrači a rybáři. Žili roztroušeně po pobřeží, ve fjordech, na ostrovech, ale i ve vnitrozemí. Osídlení nebyla s velkou pravděpodobností stálé, lidé se nejspíše sezónně stěhovali za lepšími zdroji obživy. Lokality s pozůstatky osídlení jsou z ostrova Sørøya, Isnestoftenu, a ze Storeksnes a z Hjemmeluftu. Domy na těchto lokalitách byly mírně zahlobené a podlouhlého nebo kulatého tvaru (Helskog 2014, 109, 145). Kulaté a částečně zahlobené domy do země se nacházejí i severně od Alty ve fjordu Varanger. Někdy jsou tyto domy nazývány domy typu Karlebotn. Domy se nejčastěji vyskytují podél pobřeží. Zdá se, že na jedné lokalitě bylo během stejného období využíváno více domů najednou, nasvědčuje tomu i fakt, že domy nikdy nejsou porušeny superpozicí starších domů (Skandfer 2012, 158).

Skalní rytiny z tohoto období se vyskytují v rozmezí 17 až 21 metrů nad současnou mořskou hladinou (Mapa 3). Což znamená o dva až šest metrů níže než petroglyfy z předchozích období. Skalní panely se nacházejí na stejných lokalitách jako dříve. Jeden motiv lodě ze 3. období se vyskytuje na panelu, který je datován do 2. období. Storsteinen z Bossekop je jediný panel či spíše velký balvan, na kterém se nacházejí skalní motivy z 1., 2. a 3. období. Je tedy jasné, že nynější tvůrci skalních rytin znali velmi dobře původní skalní rytiny, které se v oblasti vyskytovaly. Ve 3. období je podstatně méně skalních rytin a je i menší počet variací, ve kterých jsou vyobrazovány. Kompozice, ve kterých se vyskytují sobí ohrady, medvědi bloudící po panelech a lidské postavy s holemi s losí hlavou, nejsou ve 3. období přítomny. Rozdíly v motivech skalních rytin jsou interpretovány kontinuitou aktivit spojených se skalním uměním, jen se pozměnily vyprávěné příběhy a s nimi i vznikající motivy. Další možností je

příchod nové skupiny lidí, které měla své vlastní příběhy a symboly identity (Helskog 2014, 109). V následující části se budu opět věnovat různým motivům zvláště, podobně jako v minulém období.

2.6.1 Lidské postavy

Ve 3. období je oproti 2. období celkový pokles v počtu skalních rytin. Jinak tomu není ani u motivů lidských postav. Větší množství lidských postav se nyní objevuje ve spojitosti s vodními aktivitami. Lidské postavy se nejčastěji vyskytují na lodích v roli rybářů a lovců. Menší počet lidských postav se vyskytuje na souši. Počet lidských postav spojených s lovem na souši je naprosté minimum za příklad můžeme uvést lidskou postavu, která s oštěpem v ruce loví medvěda a další postavu, jež za krkem drží pravděpodobně husu. Postavy držící luk se šípem a hole s losími hlavami nyní úplně vymizely (Helskog 2014, 116-117, 132). Zbraní je v tomto období celkově vyobrazených velmi málo. Mezi stádem sobů existuje vyobrazení samotného hrotu, který mohl být vyroben z pískovce nebo břidlice, tak jak nám to dokazují archeologické nálezy datované do 3. období skalního umění (Helskog 2014, 142).

Lidské postavy jsou i nyní často znázorněny jako jednoduché rovné linie postav, které mají ruce, nohy, tělo a hlavu s krkem. Skalní rytiny lidských postav i ostatních motivů jsou veliké mezi 10-20 cm. Na skalním panelu Apanes 1 jsou dvě postavy velké přes půl metru a vyklepané jsou ve dvou liniích (Obr. 22). Obě postavy jsou vyobrazeny z profilu. Dolní lidská postava má znázorněný nos nebo masku, která postavě zakrývá obličej. Postava má mohutný hrudník a silné končetiny. O tomto jedinci můžeme hovořit jako o muži vzhledem k jeho ztopořenému penisu. V místě pasu má rovnou linii, která by mohla představovat opasek či nějaký druh oděvu. Na nohou má boty. Tato postava se dotýká druhé menší postavy v místech kolenou. Menší postava, která je pravděpodobně žena, je k muži otočená zády. Na hlavě v obličejové části nemá naznačeny žádné detaily. Tato postava nemá žádnou linku v místě pasu, prohnutá linie se nachází pod hýžděmi a pokračuje k velkému břichu připomínající těhotenské. Tyto dvě postavy jsou někdy interpretovány jako rituální pohlavní akt (Engelstad 2001, 274). Co ovšem tyto dvě postavy doopravdy představují, je těžké posoudit. Oproti minulému období, kdy se dala předpokládat spojitost více motivů na jednom skalním panelu, je těžké určit, jestli i zde jsou lidské postavy ve spojení s ostatními motivy. Na skalním panelu Ole Pedersen 11A jsou další dvě lidské postavy, které se odlišují od ostatních (Obr. 23). První je vyobrazení lidské postavy z profilu, která nad hlavou drží předmět připomínající krumpáč a má zřetelný ztopořený penis. Tato postava je označována jako „Muž s krumpáčem“. Nad ním se nachází další lidská postava s velkým kulatým břichem. Tato postava je pokládána za těhotnou ženu

v kontrastu k mužské postavě (Engelstad 2001, 274). Břicho této postavy je vyklepané širokou linií. V jeho středu jsou znatelné dvě linie. Domnívám se, že tyto dvě linie do tvaru kříže by mohly ztělesňovat nenarozené dítě.

2.6.2 Sobi

Ve 3. období patří sob stále mezi jedno z nejdůležitějších zvířat severu. Podle nálezů z osídlení po celé Finnmarce byl nejčastějším zdrojem masa ze suchozemské zvířecí říše právě sob. Kostí a parohy byly hojně využívány k výrobě nástrojů, kožešiny sloužily k výrobě oděvů. Lovena byla tedy nadále celá stáda i jednotlivci v době potřeby. Ve skalních rytinách v Altě hrají sobi stále velmi důležitou roli. Jako v předchozích obdobích se vyskytují osamoceně, ve stádech, s jinými zvířaty nebo v blízkosti lidských postav. Sobi ohrady a lidé střídající z luků na soby také chybí. Většinou nelze rozeznat, jestli jsou sobi součástí nějaké scény či celé kompozice. Styl vyobrazení sobů se liší od minulých období, u některých jedinců se podstatně liší i jejich velikost, která je ve 3. období podstatně větší. Jedno z největších vyobrazení sobů v tomto období je březí samice z panelu Ole Pedersen 11A (Obr. 24). Samice je jeden metr dlouhá a v bříse má vyobrazené mládě. Má velké parohy, které svojí velikostí spíše připomínají parohy dospělých samců. V blízkosti samice se nacházejí další vyobrazení sobů, kteří jsou již menších rozměrů. Další z větších sobů je na panelu Ole Pedersen 5. Zde je dohromady 12 sobů, kteří jsou velcí 20-25 cm. Deset z nich se pohybuje směrem vpravo (na jih). Jejich vzhled je ve stylu propracování velmi podobný. Zdá se, že jsou vyklepany jedním člověkem. Pod poslední řadou tří sobů se nachází další sob, který je dvakrát větší než ostatní ze stáda. Jeho vzhled je od ostatních méně propracovaný, tudíž je možné, že ke stádu nepatří. Na panelu Apanes 1 na pravé straně od dvou lidských bytostí (viz výše) je sob, který otáčí svou hlavu dozadu. Na panelu Ole Pedersen 11 má většina sobů plně vyklepané krky. Jedna z interpretací je ohlávka, což by dokazovala, že lidé mohli soby využívat v mnoha směrech. Na panelu ve Storsteinen je vyobrazení ženské postavy, která sedí na zádech soba (Helskog 2014, 120-121, 149). O osedlání soba z tohoto období nemáme žádné archeologické důkazy, známe pouze několik málo skalních rytin s touto tematikou. Vzhledem k ostatním motivům se stejnou tematikou usuzují, že tyto motivy opravdu představují jezdce na sobech.

2.6.3 Losi

Na rozdíl od sobů nejsou žádné pozůstatky losích kostí ze 3. období v celém severním Norsku známé. To ovšem neznamená, že nebyly natolik důležité jako sobi. Lze ovšem očekávat, že s nimi bylo jinak zacházeno. V tomto období jsou losi vyobrazeni osamoceně, ve stádech, s jinými zvířaty a někdy plavou. Motivů s lidskými bytostmi lovící losy se zde nevyskytují, ani

postavy s losí hlavou na konci hole. V Kåfjordu je vyobrazení losí samice, která se sklání ke svému potomkovi. Mládě má pokrčené nestabilní nohy jako mládě, které se snaží postavit poprvé na nohy. U některých vyobrazení je těžké rozeznat mezi sobem a losem. K takovému příkladu dochází na panelu Ole Pedersen 11 A. V pravé části panelu jsou dvě řady zvířat naproti sobě. V levé řadě stojí osm pravděpodobně losů bez parohů a laloků, tedy nejspíše samic. V horní řadě jich stojí osm všechny otočené na pravou stranu, v dolní řadě stojí další tři koukající stejným směrem. Naproti stojí řada sobů společně s losy (Obr. 25). Dvě z losích samic mají v břiše vyobrazené mládě. U první samice, která hledí vlevo směrem na řadu losů, je mládě vyobrazeno koukající vpravo směrem k druhé losí samici. Ta stojí hned vedle první samice a ona i její mládě hledí směrem k druhé řadě losů. V této řadě najdeme samce s parohy i samice bez parohů. U některých zvířat je zde těžké rozeznat, kdo je sob a kdo los. Na panelu Apanes 1 je los, který má uvnitř těla kulatý tvar, od něhož vedou linie až k tlamě zvířete. Podobně jako u vyobrazení medvěda z minulého období se může jednat o zobrazení žaludku nebo srdce či úplně jiného orgánu. Zobrazení losů je podstatně méně než zobrazení sobů (Helskog 2014, 127). U sobů i losů se vyskytují březí samice nebo samice s mláděty. Z předchozích období známe více vyobrazení lovení sobů a losů, která nyní chybí. Tuto změnu ve vyobrazování přisuzují změně ve společnosti. Dřívější motivy spojené se zabíjením jsou nyní v naprostém kontrastu k zobrazování motivům březích samic a samic s mláděty, a to nejen u losů, ale i sobů a medvědů.

2.6.4 Medvědi

V Altě ve 3. období neznáme žádné archeologické pozůstatky medvědů. Nemáme tedy žádné informace k objasnění vztahu mezi člověkem a medvědem. V celém severním Norsku z tohoto období neexistuje žádný nález medvědíh kostí či jiných pozůstatků medvědů z lidského osídlení či přímé blízkosti. To, že nemáme žádné archeologické doklady ovšem nemusí znamenat, že medvědi nehráli důležitou roli. Kostí medvědů mohly být pohřbeny či odloženy na jiných místech (Helskog 2014, 129). Další možností může být stav výzkumů a stále velké neprobádané oblasti. Ve skalním umění se medvědi stále vyskytují, ovšem i u medvědů vymizely velké scény spojené s medvědy potulujícími se po skalních panelech. Medvědi se vyskytují osamoceně, samice společně s medvěďaty, jako tomu je na panelu Apanes 1, nebo březí samice s viditelným potomkem v břiše, jindy se vyskytují vedle ostatních zvířat. Motivů lidí zabíjející medvědy je velmi málo. Za příklad můžeme uvést opět skalní panel Ole Pedersen 11A, na kterém se nachází lidská postava, jež má zabodnutý oštěp v hrudi medvěda. Na stejném panelu najdeme i medvěda mnohem větších rozměrů, který se zdá stát osamocen (Obr. 26). Na panelu v Kåfjordu je velký medvěd dosahující délky až zhruba 80 cm (Helskog

2012b, 225). Tento velký medvěd v levé části panelu se vizuálně nezdá být propojen s ostatními motivy na panelu, napravo od medvěda jsou sobi a losi, jestli spolu ovšem souvisejí, je těžké odhadnout.

2.6.5 Ostatní zvířata

Mezi ostatní zvířata můžeme řadit ptáky, kterých je ve 3. období více než v obdobích předchozích. Přesto je jejich počet velmi malý a vyhledáme je jen na několika málo panelech. Nejčastěji se vyskytují vodní ptáci: kormoráni (někdy uváděn jako kormorán chocholatý), labuť, husy a kachny. Na panelu Bergbukten 2 je již zmíněna lidská postava držící velkou husu za krk (Obr. 27). Je zde i kormorán s roztaženými křídly, jako kdyby si sušil peří, a další ptáci. Na skalním panelu Ole Pedersen 11A jsou vyobrazeni ptáci, kteří plavou na hladině. Mezi vyobrazenými zvířaty převažují suchozemští savci. Jen v několika případech je vyobrazen i mořský život. Na skalním panelu v Kåfjordu se nachází největší vyobrazený halibut z Alty. Halibut je 110 cm veliký, je zde vyobrazen spolu s losy a soby (Obr.29). Druhý halibut z tohoto období je chycen na vlasci, podobně jako v minulém období, kdy jej chytali rybáři z lodí. Tento halibut ovšem není chycen rybáři na lodi, ale jen jednou lidskou postavou, která drží vlasec. V jednom případě je vyobrazena velryba, pravděpodobně kosatka, spolu s mládětem. Ve dvou případech je vyobrazena velryba a tuleň, kteří jsou loveni harpunou z lodí. Ryby a další mořští savci byly součástí běžného života lidí žijící v Altě a okolí, ryby patřily mezi nejstabilnější zdroj potravy během celého roku, přesto v mýtech a vyprávění hráli minimální roli (Helskog 2000, 9; Helskog 2014, 132, 134).

2.6.6 Lodě

Ve 3. období má většina lodí na přední losí hlavu a na zádi prodloužení, které může znázorňovat losí ocas. Ne vždy je naprosto zřetelné, jestli je hlava na přední losí nebo sobí, ve většině případech jsou interpretovány jako losí. Stejně jako tomu bylo v předchozích obdobích i nyní jsou hlavy bez paroží a bez laloku charakteristického pro losího samce. Vzhledem k těmto okolnostem jsou losí hlavy interpretovány jako hlavy losích samic. Nově se objevují lodě, které nemají na přední losí hlavy, ale hlavy ptáků. Proč se na předních vyskytují právě losí a ptačí hlavy, je jen těžko odhadnutelné. Nově lodě mají vyklepány jen obrys trupu, který vypadá jako jednoduchá linie. U lodí jako i u ostatních motivů ze 3. období, jsou jejich zobrazení v různých velikostech, většinou jsou větší než lodě z 1. a 2. období. Na skalních panelech se nacházejí vyobrazeny osamoceně nebo s dalšími loďmi, někdy se zdá, že k nim patří motivy zvířat, které jsou v těsné blízkosti. Známé lodě s lidskou posádkou i bez posádky. Motivы lodí, na kterých rybáři chytali ryby pomocí dlouhých vlasců, se ve 3. období již nevyskytují. Místo

nich se vyskytují lodě s posádkou, které mají harpunu a loví tuleně nebo velryby. Vzhled většiny lodí je velmi podobný, rozdílnosti lze hledat v technice vyklepávání do skalního panelu a na dovednostech pravěkého umělce (Helskog 2014, 136-137; Klem 2010, 76).

Největší loď, dlouhá 2,2 m, je se dvěma lidskými postavami. Další velká loď dlouhá 175 cm na panelu Ole Pedersen 11A má na přídi losí hlavu a zád' zakončenou losím ocasem. Posádka čítá sedm nebo osm osob, které se zdají být rozdělené do dvou skupin po čtyřech, v levé části možná po pěti lidech. Z toho usuzuji, že nejen vyobrazení lodí, ale i opravdové lodě byly nyní větších rozměrů. První skupina posádky v pravé části lodí je vyobrazena pomocí jednoduchých linií bez nohou jen s dlouhou linií, která pokračuje od lidského trupu až na dno lodí. První postava nejbližší losí hlavě drží v ruce nad hlavou objekt připomínající oštěp. Další dvě postavy drží nad hlavou objekt, který končí horizontální linií, možná sekeru. Čtvrtá postava, největší z celé posádky, drží nad hlavou podobný předmět, ale větší. Lidské postavy blíže k zádi lodí mají každá jiný tvar a pozici. Žádná z postav nemá sexuální znaky, podle kterých by bylo možné rozlišit mezi mužem a ženou (Engelstad 2001, 274). U těchto postav se zdají být důležitější samotné postavy než objekty, které drží v ruce. Nad touto velkou lodí se nachází další, tentokrát menší, která má posádku o třech členech. V levé části nad velkou lodí se nachází sobi (Helskog 2014, 137).

Lodě, kde má posádka tři členy, jsou ztvárněny opakovaně (Helskog 2014, 138). Na panelu Bergbukten 3A jsou dvě lodě s posádkou o třech členech (Obr. 28). První větší loď má vyobrazenou na přídi losí hlavu bez uší a na zádi losí ocas. Před' i zád' je tentokrát zobrazena ve vertikální linii. Lidské postavy jsou vyobrazené až na dno lodí, jako kdyby byly lodě průhledné (Klem 2010, 58). Dvě lidské postavy na krajích jsou vyobrazeny bez jakýchkoli předmětů, třetí postava mezi nimi drží nad hlavou objekt ve tvaru T, který připomíná objekty ze skalního panelu Ole Pedersen 11A. I zde jsou lidské postavy vyobrazeny jednoduchými liniemi. Dvě postavy na krajích lodí jsou podle Knuta Helskoga (2014, 138) muži, kteří byli identifikováni podle linie od těla, která pokračuje mezi nohy postav. Třetí postava, která drží objekt ve tvaru T, tuto linii nemá, a tudíž je interpretována jako ženská postava. Podobně Helskog uvažuje o druhé lodí s lidskou posádkou na stejném panelu. I zde je tříčlenná posádka s jednou postavou, která drží nad hlavou objekt ve tvaru T. Podle Helskoga jsou také zde dva muži a jedna žena. Objekt nad hlavou tentokrát v ruce drží postava mužská. Tyto dvě lodě by tak znázorňovaly, že tento nástroj mohli používat muži i ženy. Vlevo od první větší lodí jsou tři plavající sobi. Další dvě lodě na tomto panelu mají posádku o jednom či dvou členech a dalších pět lodí je

vyobrazeno bez posádky. Všechny jsou provedeny jen linie znázorňující obrys lodí, všechny bez výjimky mají losí hlavu.

2.6.7 Abstraktní motivy

Geometrických a abstraktních motivů je ve 3. období jen velmi málo, méně než v předchozích obdobích. Na skalním panelu Apanes 1 je vyobrazen velký sob (Obr. 22). V části jeho břicha a pokračující dále ven je vyobrazen objekt kuželovitého/kónického tvaru. Vně objektu jsou šikmé linie v několika řadách, uprostřed se nachází obrys obdélníku, v jehož vnitřní části nejsou žádné ornamenty. Ve spodní části objektu jsou další linie ve čtyřech řadách tvořící nepravidelný trojúhelník. Tento objekt mohl být proutěnou pastí nebo vrší, která měla uprostřed otvor k chytání ryb v řekách (Helskog 2014, 142). S teorií o proutěných pastích a vrších souhlasím. Co doopravdy tento předmět představuje, nevíme. Žádné podobné předměty se nám v archeologickém kontextu nedochovaly. Na šikmé části panelu v Kåfjordu, nalevo od velkého halibuta, se osamoceně nachází abstraktní motiv (Obr. 29). Tento motiv má osm paralelních řad cikcak linií, které mají vedle horních konců šest malých důlků. Klikaté paralelní linie mohou symbolizovat mořské vlny, déšť nebo sníh, polární záři, která se klikatí po obloze v zimním období, či snad paprsky Slunce nebo plameny ohně. Ozdoby či značky na oblečení, druh zvířete, například hadi nebo mořští tvorové. Nemůžeme ani s jistotou určit, z jakého úhlu jsou tyto linie i jiné motivy vyobrazené, jestli z profilu nebo svrchu. Co tento a ostatní abstraktní motivy prezentují, zůstává prozatím neodhaleno.

2.6.8 Závěr

Ve 3. období lidé žili podobným stylem života jako v předchozích obdobích. Živili se jako lovci, sběrači a rybáři, kteří se sezóně stěhovali za surovinami. Ve skalním umění došlo k mnoha změnám způsobených změnami v rituálech, mýtech, vyprávěních nebo příchodem nového obyvatelstva. Skalní umění vznikalo na stejných lokalitách jako v minulém období, tedy v Kåfjordu a v Hjemmeluftě na nově vystouplých skalních panelech z pod hladiny moře. Další lokalita, kde se vyskytují rytiny ze 3. období, je balvan Storsteinen v Bossekop. Seznam motivů je velmi podobný minulému období. Zobrazení jsou věnována venkovním aktivitám, žádná zobrazení obydlí nebo aktivit, které se v obydlích odehrávají, se ani zde nenachází. Neexistují ani žádné motivy z rostlinné říše. Suchozemští savci stále počtem převyšují ostatní motivy. Lidské postavy jsou zobrazovány v některých případech více individualisticky, než tomu bylo ve 2. období. Losi, sobi i medvědi jsou mnohdy vyobrazováni jako březí samice, kterým lze vidět mládě v břiše. Některé lidské postavy mají kulatá bříška a vypadají jako těhotné ženy. Další motivy lodí, ptáků, mořských savců a ryb, geometrických a abstraktních

motivů pokračují dále i ve 3. období. Rozdílným, oproti minulému období, je styl vyobrazení, tvar a velikost. I v minulém období se nacházelo malé množství větších motivů, nyní se tento jev pravidelně opakuje a jsou zde i motivy kolem dvou metrů velké. Což je oproti běžným 10-20 cm velkým motivům rozdíl. Ve 2. období bylo několik panelů, které jako by vyprávěly celé příběhy, ve 3. období tyto kompozice chybí. Medvědi už se nepotulují po skalních panelech, scény se sobími ohradami schází celé, lidské postavy praktikující rituál nebo obřad také vymizely. Místo lovu a života na souši je nyní kladený větší důraz na aktivity spojené s vodou. Lidské postavy, které byly zobrazeny s luky a šípy, lovící vysokou zvěř a lidské postavy s holemi zakončenými losími hlavami, zde také nejsou. Losí hlavy ovšem pokračují svojí tradici ve vyobrazeních na přídích lodí, už ale nejsou jediné, v několika případech se na přídi vyskytují ptačí a sobí hlavy (Helskog 2014, 145).

Pokud se podíváme na celou kompozici na skalním panelu Ole Pedersen 11A v Hjemmeluftě je jasné, že je téměř nemožné s jistotou určit, zda spolu různé motivy souvisí nebo nesouvisí (Obr. 24). Sobi a losi se drží v blízkosti a vytvářejí stáda. Podle techniky vyobrazení se domnívám, že řada sobů, nacházejících se naproti řadě losů v levé části panelu, je zhotovena rukou jednoho umělce. Tato scéna se také jeví jako centrální scénou na tomto panelu. Motivы lodí se v různých částech panelu vyskytují vždy v blízkosti ostatních lodí. Velké množství motivů podle mého názoru spolu nijak nesouvisí. Neexistují zde žádné prvky, které by tyto scény nějak propojovaly. Jako tomu bylo například v minulém období, kdy medvědí stopy spojovaly většinu scén na kompozicích. Po panelu různě rozprostření sobi a losi se odlišují vzhledem i velikostí. Předpokládám, že tyto motivы vznikaly rukou různých umělců a ve většině případech spolu nesouvisí.

2.7 4. Období (2700-1700 BC)

Čtvrté období skalního umění v Altě se datuje do let 2700-1700 BC. V tomto období dochází k mnoha regionálním i lokálním změnám, ke kterým ovšem nedocházelo všude a ve stejném období. Změny se projevují ve skalním umění, ale i v archeologickém materiálu. Po pozdní době kamenné nastupuje v severním Norsku, v první polovině druhého tisíciletí př. n. l., raná doba kovů (tidlig metalltid). Ta je charakteristická pouze pro arktickou oblast severní Skandinávie a Finska. Ve východní části Finnmarky byla první keramika známá již zhruba o 2500-3000 let dříve. Nyní se objevuje importovaná azbestová keramika spolu s importovanými kovovými nástroji (Helskog 2014, 153; Hood 2012, 106). Severně od Alty ve fjordu Varanger byla vedle obydlí objevena nejstarší měděná dýka, která byla původně datována do rozmezí let 2000-1800 BC. Podle nových C14 dat je dýka o mnoho starší. Nové datování se přiklání

k rozmezí mezi 3400-2750 BC (Damm 2012, 134). Tedy zhruba do začátku 4. období skalního umění v Altě. V severním Norsku se nově objevují obdélníkové domy typu Gressbakken, které se datují do rozmezí let 2400-1800/1700 BC. Tyto částečně zahloubené domy byly větších rozměrů než v předchozích obdobích, na pobřeží Finnmarky jsou až 60 m² velké. Charakteristické pro tyto domy jsou vstupy uprostřed dlouhých stěn, méně ve stěně štítové. Domy měly vždy dvě ohniště. Na některých lokalitách se nacházelo 20 až 30 domů tohoto typu. Zpravidla jich bylo šest až devět na jedné lokalitě. Ve vnitrozemí je číslo ještě menší, mnohdy se vyskytuje jen jeden až tři domy (Skandfer 2012, 158-161). Během archeologického výzkumu v letech 2004-2006 byl dům stejného typu objeven i v Altě na lokalitě Tollevik, nedaleko hory Komsa (Gjerde 2010a, 250).

V jižní části Skandinávie se začíná objevovat skalní umění spojené se zemědělskou společností, která měla jiné náboženství, rozdílnou sociální strukturu a ekonomii. Z archeologických nálezů severní Skandinávie je zřejmé, že docházelo ke stálé kontinuitě, která byla silně ovlivněna vlivy z jižní Skandinávie. Ke sdílení znalostí, myšlenek a zboží docházelo nejenom v rámci arktického severu, ale i ve větší geografické oblasti. Skalní umění v Altě ve 4. období prochází mnoha změnami. Ze západní části Alty, tedy z lokalit Kåfjord, Hjemmeluft a Storsteinen, se skalní umění přesunulo zhruba 2 km směrem na východ, na dnešní poloostrov Amtmannsnes. V době vzniku skalních rytin byla hladina moře 14 m nad hladinou současnou, což znamená, že dnešní poloostrov Amtmannsnes byl v době vzniku skalních rytin malým ostrovem (Mapa 4). Amtmannsnes není zdaleka jedinou lokalitou, která byla původně malým ostrovem. Další známá lokalita je například lokalita Hell ležící nedaleko od Trondheimu ve středním Norsku. Z lokality Hjemmeluft jsou známy pouze dvě zobrazení, které patří do 4. období. Několik zobrazení je známo i z Kåfjordu a ze Storsteinenu. Geografická změna mohla znamenat lokální změny v rituální sféře nebo nově příchozí obyvatelstvo (Helskog 2000, 10; Helskog 2014, 154; Sognes 1998, 154).

Ve vyobrazených motivech dochází oproti dřívějším obdobím k odlišnostem. Neexistují žádné motivy, které by bylo možné identifikovat jako lodě. Lodě samozřejmě stále existovaly, vždyť jen na ostrov Amtmannsnes se lidé museli nějak přepravit. Lidské bytosti, zvířata a abstraktní motivy jsou vyobrazovány i nadále. Nezdá se, že by byla důležitá aktivita, kterou lidé či zvířata vykonávali, ale spíše jejich individuálnost. Na poloostrově se nachází více než 600 motivů na pěti skalních panelech. Vzhledem k erozi a pokročilému zvětrání skalního povrchu jsou některé rytiny velmi poškozené a málo viditelné. Ve 4. období na poloostrově Amtmannsnes mají všechna zobrazení širší linie než na ostatních lokalitách, i to je způsobené

vzniklou erozí. Rozměry skalních motivů jsou ve 4. období největší ze všech šesti období v Altě. Je zde i největší počet motivů, které se vzájemně překrývají. Zejména na panelech Amtmannsnes 2A a 2B (Obr. 31). Umístění skalních motivů na panelech nebylo vybráno náhodně. Struktura skalních panelů, jejich zbarvení a přítomnost křemene se jeví jako velmi důležité (Helskog 2000, 11; Helskog 2014, 155-156). S tímto tvrzením souhlasím. Křemenná žíla na panelu Amtmannsnes IIB, se na povrchu za správného světla leskne. Tato žíla panel rozděluje na více částí. Do horní části patří antropomorfní postavy stojící vedle sebe. V pravé dolní části panelu se nachází mnoho motivů, které se navzájem překrývají. Nejednou je těžké v této změti motivů rozpoznat konkrétní motivy. Silně zvětralý povrch panelu tuto práci nijak neulehčuje.

2.7.1 Lidské postavy

Lidské postavy jsou ve 4. období velmi početné a rozměrově velké. Jejich průměrná velikost je nyní 60-100 cm, jedna postava je 210 cm veliká. Antropomorfní bytosti jsou nyní pasivní a neobjevují se v žádných scénách jako v minulých období. Všechny jsou vyobrazeny z čelního pohledu, téměř jako portréty. Postavy mají různou morfologii s několika různými kombinacemi anatomických rysů. Dvě postavy nejsou stejné. Některé mají obličejové rysy: nos, oči, ústa, vlasy a parohy nebo rohy. Jiné mají pro lidské bytosti nepřírozené hlavy, možná mají masky. U některých se zdá, že na sobě mají oblečení či kostým. Mnoho z nich má kulatá torza či bříska, pravděpodobně gravidní ženská těla. Tyto postavy mohou odkazovat na rozmnožování a plodnost. Podobná vyobrazení jsou častá v minulém období, ovšem častěji u zvířat než u lidských bytostí. Velká těhotenská bříska jsou nejčastějším společným rysem lidských postav. Jen několik málo postav lze považovat za muže, a to dle vyobrazeného penisu. Mnohdy se objevují postavy, které mají ženské i mužské pohlavní orgány. Tyto dvojznačné postavy bývají spojovány s šamanismem. Postavy nevypadají jako normální lidské postavy, mnohdy jsou interpretovány jako šamani, nadpřírozené bytosti, božstvo, duchové a tak dále (Berg 2005, 44; Engelstad 2001, 275; Helskog 2000, 11).

Jak již bylo řečeno na největším skalním panelu Amtmannsnes 2B se táhne přes velkou část panelu křemenná žíla. Neznámější vyobrazení ze 4. období, tedy několik vedle sebe stojících lidských bytostí, se nachází právě nad touto žílou. Pod nohama postav je vyklepaná vlnitá linie. V levé neboli jižní části a na začátku vlnité linie se nachází první postava. Tato postava je velká 210 cm a je největší ze všech postav ze 4. období. Vlnitá horizontální linie začíná hned u hlavy postavy, jelikož jako jediná z postav na této linii je horizontálně položená. Hlava postavy má oči, nos a ústa a v jejím velikém těle se nachází minimálně 15 žeber, tedy

pokud vzor v těle postavy představuje žebra. Ostatní postavy na vlnité linii již stojí vertikálně nohama směrem k linii (Obr. 30, 32). První z těchto postav je mírně nakloněna doprava. Tvar hlavy je velmi těžké identifikovat. V podlouhlém těle má vyobrazenou další menší postavu, jako kdyby tato postava byla gravidní. Mezi nohama má ovšem vyobrazené linie naznačující penis. Za touto postavou končí první část klikaté horizontální linie. Konec linie se dotýká pravé nohy postavy a trochu připomíná hadí hlavu. Druhá postava má velmi zvláštní tvar hlavy a rukou. Ruce vypadají jako kdyby vlály ve větru. Mezi nohama má opět linii, pravděpodobně penis. Uvnitř těla má podobně jako velká ležící postava vertikální a horizontální čáry. Třetí postava má vyobrazené oči a vyčesaný účes, možná parohy nebo rohy, tato hlava by mohla být spíše maskou. V obdélném těle se nenachází lidská bytost jako u první postavy, ale los nebo sob. Vertikální linii, která začíná od vrcholku hlavy postavy se táhne přes tělo až k nohám, kde je zakončená v zobrazení penisu. Další postava má podobnou hlavu s očima a podobnými třemi liniemi. I zde se táhne vertikální linie od vrcholku hlavy až mezi nohy, kde její zakončení připomíná penis. Ruce postavy směřují směrem dolů a jsou zakončené dvěma liniemi, které vypadají jako palec a prsty. V břiše nemá lidskou ani zvířecí bytost, ale má znázorněná nadra. Tudíž i tato postava má mužské i ženské prvky (Engelstad 2001, 275; Helskog 2014, 157, 160-162). Domnívám se, že za touto bytostí končí první část vedle sebe stojících bytostí. Následující postavy jsou velmi odlišné stylem zobrazení a v jejich blízkosti se vyskytují i další motivy. V této první části mají všechny postavy podobné prvky. Postavy mají mužské i ženské pohlavní znaky. Jedna postava má v břiše vyobrazené dítě, zatímco jiná postava má v břiše znázorněné zvíře. Podle mého názoru může být toto zvíře v lidském břiše i jakousi metaforou. Postava může být oblečena v losí/sobí kůži. Bytosti jsou častokrát interpretovány jako šamani/šamanky a jejich nezvyklý vzhled může být kostýmem.

Řada bytostí pokračuje postavou, která bývá označována za ženskou bytost s velkou pokrývkou hlavy. Dále následuje geometrická postava a postava s plně vyklepanou hlavou a dlouhým tělem s 12 žebry. V těchto místech končí vlnitá linie. Navazující bytost v řadě je dlouhá postava se čtyřmi vertikálními čarami místo těla. Na hlavě má pravděpodobně vlasy a má znázorněné oči a ústa. Další postava má opět dlouhé tělo a 18 žeber. Hlavu má téměř trojúhelníkového tvaru, snad s rohy, a jako jediná, kromě prvních čtyř postav, má penis. Poslední z postav je vyobrazena jen prostými liniemi. Na konci této řady lidí se nachází další vlnitá linie, tentokrát z několika paralelních linií ve vertikálním směru, která se táhne až pod křemennou žílu k dalším motivům. Jsem toho názoru, že tyto postavy spíše připomínají nadpřirozené bytosti, duchy, duše předků, neznámá božstva. První polovina postav má sice

mnoho dvojznačností, ale přesto stále připomínají lidské postavy. V této druhé polovině řady postavy ztrácejí přirozené lidské rysy. Tyto postavy nemají pohlavní znaky ani další postavy uvnitř břicha.

2.7.2 Zvířata

V předchozích obdobích jsem podkapitoly rozlišovala podle druhu zvířat. Ve 4. období je vyobrazení zvířat podstatně méně, a tak se jim budu věnovat pouze v jedné podkapitole. U všech motivů není lehké rozeznat, o jaké konkrétní zvíře se jedná. Takový problém často vzniká u vyobrazení losů, sobů a jelenů. Sobi mají na hlavách krátké linie, které znázorňují parohy nebo uši a mají kratší nohy než losi. Pouze jeden sob je v tomto období vyobrazen s mládětem v břiše. Zvířata stejných tvarů jsou vyobrazena i ve stádech, tentokrát však mnohem menších než v minulých obdobích. Vyskytuje se i vysoká zvěř, která má uvnitř těla různé tvary, které jim dávají jedinečnou identitu. V jižní dolní části panelu Amtmannsnes 2B se nachází 230 cm dlouhé zvíře, které má dlouhé zadní končetiny a malou hlavu bez parohů. Nohy jsou nyní vyobrazeny dvojitou linií. V přední části těla má šest vertikálních linií. Pod hlavou tohoto zvířete, se nachází podstatně menší zvíře, které by mohlo být mládětem. Losi jsou nyní ztvárněni v kvadratickém tvaru a vždy mají končetiny s dvojitou linií. Vzhledem k velké podobnosti s motivy jelenů z Vingenu usuzuji, že i tato zvířata by mohla být jeleny. S větší pravděpodobností jde o losy. Z archeologického hlediska toto ovšem není možné prokázat, jelikož neexistují žádné kosterní nálezy (Helskog 2014, 165-168).

Medvědi ve 4. období existují pravděpodobně jen tři a žádný z nich není zabíjen lidskou postavou. Dalším zvířetem, které je jen zřídka vyobrazené je pták a halibut. Halibut je opět jedinou vyobrazenou rybou (Helskog 2014, 170-171).

2.7.3 Abstraktní motivy

Tak jako tomu bylo ve všech obdobích i ve 4. období se vyskytují nové abstraktní motivy. Nejvíce vyobrazovány jsou nyní dlouhé vlnité linie tvořené více paralelními liniemi (Obr. 33) (Helskog 2014, 172). Co charakterizují je téměř nemožné odhadnout, ať už se jedná o hada, vlny na moři a řekách nebo polární záři, nemůžeme s jistotou stanovit. Přikláním se k názoru, že vyobrazený motiv by mohl být polární září nebo vlnami na moři. Polární záře se objevuje během celé zimy a v Altě jsou dokonalé podmínky k její výborné viditelnosti. Mnohdy tančí na obloze každý den. Když je velmi aktivní, tančí na obloze v několika řadách, stejně jako motiv paralelních linií. V mýtech a legendách se zajisté pravidelně objevovala a její výskyt ve skalním umění není nepravděpodobný. V severním Norsku se dodnes věří, že se na polární záři

nesmí zle zakřičet, jinak se vám může stát neštěstí. Naopak na ní máte být hodní, ve chvíli, kdy začne tančit na obloze, ji máte slušně pozdravit.

V tomto období se poprvé vyskytují motivy, které připomínají kříž ze dvou paralelních linií, jeden z takových motivů se vyskytuje i v Kåfjordu. Další motivy připomínají houby s vnitřním šachovnicovým tvarem. Jeden z motivů vypadá jako velký falus v erekci.

2.7.4 Závěr

Čtvrté období je obdobím změn. Změny se objevují nově ve větších rodinných domech (či v domech odrážející status rodiny) a v celém archeologickém materiálu spojeným s importem z jihu i východu. Ve 4. období došlo k velké lokální změně výskytu skalních rytin. V Hjemmeluftě, Kåfordu i ve Storsteinenu také dále skalní rytiny vznikaly, ovšem jen ve velmi omezeném počtu. Mnoho motivů je stále vyobrazováno, avšak jejich vyobrazení je velmi rozdílné. U lidských postav je nyní důležitá individualita každé postavy. Postavy nyní vypadají spíše jako portréty, které mají vlastní osobitost. K rozdílu dochází i ve vyobrazení pohlaví lidských postav, mnoho postav je nejednoznačných a pravděpodobně znázorňují mužské i ženské pohlaví. Podobné postavy se vyskytují i na lokalitách západního pobřeží v norském Auseviku a Vingenu a na lokalitách na poloostrově Kola. Motivы lodí ve 4. období chybí úplně. Chybí i scény znázorňující různé aktivity. Překrývání motivů je nyní fenoménem, který v minulých obdobích naprosto chyběl. Překrývání motivů se vyskytuje jen na jedné další lokalitě, a to na skalním panelu Storsteinen, kde se nacházejí motivy z 2., 3. a 4. období. Na konci tohoto období lokální fenomén poloostrova, dříve ostrova Amtmannses, opět mizí a skalní rytiny se vrací na původní lokality (Helskog 2000, 10-11, Helskog 2014, 174-176). Dle mého názoru ke změnám dochází příchodem nového obyvatelstva, se kterým přišly i nové zvyky a tradice. V úvahu připadá i exogenní změna místních tradic, způsobená větším kontaktem se skupinami, které žily ve větších vzdálenostech. Důkazem toho je azbestová keramika a kovové nástroje, které nebyly z místní výroby. Ať už jsou změny způsobené nově přichozími a jejich vlivem na původní obyvatelstvo, je jasné, že transformace společnosti byla veliká. A to nejen ve spojitosti se skalním uměním, ale i dalším archeologickým materiálem.

2.8 5. Období (1700-500 BC)

V 5. období (1700-500 BC) se skalní rytiny objevují 11-9,5 metrů nad současnou mořskou hladinou na nalezišti Apana Gård v Hjemmeluftě. Z Apana Gård je několik málo archeologických nálezů úštěpů z rohovce. Dalšími nálezy jsou nože a hroty s trnem, které jsou vyrobené z břidlice anebo pískovce. Částečně zahloubené domy z minulého období vymizely a místo nich se začínají objevovat obydlí podobná těm, jaká známe u Sámů, tedy kruhové kóty

„bæljegamme“. Tyto kóty jsou u Sámů lehké přenosné stany kryté plátnem nebo vlněnou látkou. V lehkých stanech se žije v letních měsících. V zimních měsících bydlí Sámové v kótách s pevnou konstrukcí z trámů, které jsou kryté březovou kůrou a drny. Drny a březová kůra jsou zatěžovány kameny a kmeny stromů, aby se krytina nesesouvala (Marek 2009, 334). Obydlí podobné konstrukce byla objevena na lokalitě Slettnes na ostrově Sørøy. Oproti domům typu Gressbakken z minulého období jsou tyto kóty vhodnější pro společnosti, které se častěji pohybují za zdroji. Lidé v severním Norsku byli stále lovci, sběrači a rybáři, zatímco v jižní části země žili zemědělci doby bronzové. Lidé ze severu migrovali společně se soby mezi pobřežím a vnitrozemím pro nepřetržité využívání zdrojů. Jiné skupiny asi zůstávaly jen na pobřeží, kde klima nebylo tolik náročné jako ve vnitrozemí. Rozdíl mezi čtvrtým a pátým obdobím ve vyobrazování skalních rytin je opět výrazný. Velké postavy s mnoha detaily známé ze 4. období schází, naopak se opět vyskytují zobrazení lodí. Překrývání motivů, které bylo tolik typické pro 4. období, v 5. období naprosto absentuje. Skalní rytiny se nyní objevují jen ve velmi omezeném počtu (Helskog 2000, 12; Helskog 2014, 180, 196-197).

2.8.1 Lidské postavy

Velké postavy ani detaily lidských postav v 5. období neexistují. Lidské postavy jsou opět kolem 10-20 cm veliké a jsou zobrazovány jednoduchými liniemi. Nejvíce lidských postav stojí vzpřímeně s nohama od sebe a s roztaženými rukama (Obr. 34). Na skalním panelu Apana Gård 1 jsou dvě antropomorfní postavy s roztaženými rukama do stran a se třemi prsty na ruce i nohou (Obr. 35). Nohy postavy vypadají jako v podřepu, u některých interpretací jsou tyto postavy popisovány jako rodící ženy. Podobně jako ve 2. období si nemyslím, že tyto postavy jsou rodící ženy, i když postava z Apana Gård 1 má větší břicho. Tato postava připomíná spíše nadpřirozenou nežli lidskou bytost. Na dalším skalním panelu Apana Gård 2B je šest lidských postav. V levé dolní části je jen zčásti vyklepaná lidská postava, která drží luk směrem vpravo. Nad postavou jsou další dvě postavy s nohama od sebe a roztaženými rukama. Napravo od těchto postav stojí další tři lidské postavy. Všichni v ruce drží předmět připomínající meč. Dvě z postav spolu zápasí. Tyto tři postavy mají v horní části těla kulaté plně vyklepané části, snad reprezentující štíty, jaké používali válečníci z doby bronzové. Takovéto lidské postavy jsou v Altě naprosto novým fenoménem. Mohly být ztvárněny lidmi, kteří přišli z jihu nebo lidmi, kteří na jihu byli a tyto válečníky viděli nebo o nich alespoň slyšeli. Podle K. Helskoga (2014, 182-183) celá tato scéna vypadá jako setkání dvou různých skupin. Jedna místní skupina s luky a šípy a skupina cizinců z jihu. S tímto názorem souhlasím, jelikož podobnost s artefakty z jižní Skandinávie je zde až příliš nápadná. O kontaktech mezi jihem a severem nemůže být nejmenší pochyb.

2.8.2 Sobi a losi

Podobně jako v minulém období i v 5. období je mnohdy těžké rozeznat zobrazení mezi sobem a losem. Vícekrát se ovšem uvažuje o sobech. Je možné, že v tomto období bylo v okolí Alty mnohem méně losů, než tomu bývalo dříve, v důsledku klimatických změn. Téměř všichni sobi jsou zobrazeni s parohy. Parohy jsou někdy tak velké, že neodpovídají reálné velikosti. Vzhledem k velkým parohům lze soby interpretovat jako samce, kteří mají největší parohy na konci léta. Na panelu Apana Gård 6 je několik sobů s těmito velkými parohy, dva z nich mají ovšem i velká břicha, která by mohla symbolizovat březost samic (Helskog 2000, 12; Helskog 2012, 185-187). Domnívám se, že rozlišení samců a samic nebylo na těchto panelech tím zásadním cílem. Mohlo jít o poukázání na důležitost paroží, které lidem sloužilo k výrobě mnoha předmětů. Pokud by se jednalo o březí samice, lze předpokládat, že by jejich mláďata byla zobrazena podobně jako v jiných obdobích.

2.8.3 Ostatní zvířata

Medvědi, stejně jako ostatní zvířata, jsou vyobrazeni minimálně. Na skalním panelu Apana Gård 3 se nacházejí dvě lidské postavy a vedle nich stojící medvěd. Pod nimi se nacházejí další dvě lidské postavy a pravděpodobně velryba černá (*Eubalaena glacialis*), rozeznatelná podle ploutve do tvaru V. Podobný motiv velryby je i na skalním panelu Apana Gård 1 (Obr. 35). Nejčastěji vyobrazeným mořským živočichem je ovšem opět halibut. Vyobrazení ptáků v tomto období úplně vymizela (Helskog 2014, 190-191).

2.8.4 Lodě

S návratem skalních rytin zpátky do Hjemmeluftu se vracejí i motivy lodí. Lodě již nemají na přídí losí hlavy a na zádi losí ocasy, jak tomu bylo v 1., 2. a 3. období. Místo losa se na přídí objevuje hlava jiného zvířete, koně. Lodě s koňskou hlavou jsou známé ze skalních rytin z jižní Skandinávie doby bronzové. Některé lodě jsou vyobrazeny vzhůru nohama vzhledem ke sklonu skalního panelu i ve spojitosti k ostatním motivům. Tyto lodě mohou být loděmi plujícími v jiném světě nebo loděmi potopenými. Lodě mají obdélný tvar s protáhlým kýlem a s krátkými vertikálními liniemi směřujícími nahoru od trupu lodi. Nejspíše posádka lodi (Obr. 34). Jindy má posádka nepřírodně dlouhá těla a připomíná spíše nadpřirozené bytosti. Z 5. období pochází první a jediná loď, která je vyobrazena s pádly. Na panelu Apana Gård 13 je na lodi posádka o šesti lidech, kteří mají pádla, a jeden je pravděpodobně kormidelník (Helskog 2014, 192-193; Klem 2010, 78-79). V Jižní tradici skalního umění také existují lodě s pádlující posádkou, které jsou vyobrazeny v různých stylech, ale se stejnou konstrukcí (Sognnes 1998, 151). Mezi motivy lodí jsou nyní lodě známé z jižních oblastí, ale i

místní lodě. Vyobrazení lodí z jihu jsou další důkazem kontaktu lidí mezi severem a jihem, a to nejen v Altě, ale i v dalších oblastech Skandinávie.

2.8.5 Závěr

Rozdíly mezi skalními rytinami ze 4. a 5. období jsou opět ve vyobrazených motivech a ve stylu jejich zobrazení. Nejvíce se objevují motivy sobů, které jsou zobrazovány s velkými a až nepřirozeně objemnými parohy. I když je na jednom panelu u sebe více sobů, není naprosto zřetelné, jestli jsou ve stádu, nebo jestli postávají individuálně. Losi jako by úplně vymizeli a sobi převzali jejich úlohu. Už se nevyskytují jako zvířecí druh, ale ani na předních lodích, které se v 5. období opět objevují. Motivů ostatních zvířat je již velmi málo. Snad jen velryby a halibuti se objevují o něco více než dříve, kdy se vyskytovali jen velmi ojediněle. Lidských postav je oproti 4. období velmi málo a jsou opět vyobrazeny pouze v malých rozměrech a bez větších detailů. Individuálnost lidských postav se opět vytratila. Mnoho nových motivů nám dokládají kontakty s jižní Skandinávií doby bronzové. Jsou to zejména lodě, které mají na přídi koňské hlavy, ale i lidské postavy, které jako zbraně používají meče a nejspíše i štíty. Vzhledem k těmto motivům předpokládám, že pro místní obyvatele znamenal tento kontakt velkou změnu v dosavadním životě. V úvahu přichází i možnost, že například lodě z jihu vyobrazili lidé, kteří z jihu přišli. Počet skalních rytin je velice omezen oproti všem předchozím obdobím. Zdá se, že rituálů spojených se vznikem skalních rytin ve velké míře ubývá.

2.9 6. Období (500 BC-100 AD)

Poslední 6. období skalních rytin v Altě se opět nachází pouze v Hjemmeluftě na nalezišti v Apana Gård. Nejmladší skalní rytiny se zde nachází mezi 8,5 a 9,5 metry nad současnou mořskou hladinou. Jsou tedy datovány do období 500 BC-100 AD. Podobně jako v 5. období jsou pozůstatky obydlí kruhové konstrukce. V Apana Gård v 11 m n. m. byly objeveny sídlištní pozůstatky. Pozůstatky osídlení byly malého charakteru s ohraničením. Pravděpodobně zde bylo jen letní tábořiště. Mezi nalezené artefakty patří azbestová keramika, hroty šípů z břidlice, škrabadla a úštěpy z rohovce. Podle radiokarbonového datování několika artefaktů bylo zdejší osídlení datováno k roku 500 BC. Některé hroty byly datovány do 1. století našeho letopočtu. Mezi skalními panely 8,5 m n. m. byly ve štěrku objeveny úštěpy z křemence a rohovce (Helskog 2014,202).

Skalních rytin je nyní nejméně ze všech období. Pouhých 26 skalních rytin bylo prozatím objeveno. Je však možné, že některé z nich byly používány opakovaně. Symbolický význam skalních rytin z Alty pomalu mizí. Mladší jsou už jen skalní malby z lokality Transfarelv, o jejich dataci se ovšem vedou neustálé spory. Malby mohou být staré několik

stovek let, ale i několik tisíc let. V minulém období se objevovaly první motivy dokazující kontakty s jihem. V podobném duchu pokračují i skalní rytiny ze 6. období. Typy některých lodí jsou stejné jako lodě z jižní Skandinávie z konce doby bronzové a počátku doby železné. Lodě vypadají odlišněji než ty z 5. období. Jsou mnohem větší s posádkou až o 34 lidech. Mají jednoduchou linií naznačený úzký dlouhý trup se zvýšenou přídí a zádí (Obr. 36). Na přídi se někdy vyskytuje zvířecí hlava (Helskog 2014, 202-203, 206; Klem 2010, 79-80). Na skalním panelu Apana Gård 12 se mimo jiné nachází loď, která je vyobrazena pouhým obrysem dlouhého a úzkého trupu se zvednutou přídí a zádí. Prvních 16 členů posádky je vyobrazeno jen vertikální linií zakončené tečkou, tedy snad hlavou. Předposlední postava má jako jediná vyobrazeny ruce a nohy pouhou linií. Poslední člen posádky má vyobrazen nejspíše jen nohy. Členové posádky většiny lodí jsou vyobrazeny minimalisticky jen rovnou vertikální linií, jako by na tělech a individuálních členech posádky nezáleželo (Engelstad 2001, 277). Jinak tomu je na stejném panelu Apana Gård 12, kde se nachází další loď s úzkým a dlouhým trupem a zvednutou přídí a zádí, na které se nachází jakási konstrukce. Na této lodi je zajímavá dvanáctičlenná posádka. Celá posádka je vyobrazena v pohybu, nejspíše tanci. Uprostřed lodi jsou dvě postavy, které mají v rukou kulaté předměty, které bývají interpretovány jako bubny. Zbytek posádky má zvednutou jednu nohu a postavy jsou mírně nakloněny. Jestli je toto vyobrazení mýtu nebo skutečné události nejsme schopni odhadnout. Pokud ovšem byla tato loď skutečná a posádka v ní mohla tančit, lze očekávat, že podobné lodě byly velkých rozměrů. Něco takového bez archeologických nálezů lodí nezjistíme (Helskog 2014, 203). Domnívám se, že velké rozměry lodí nám dokládají, že jejich posádky měly mnoho členů, do té doby se tak početné posádky nevyskytovaly.

Na panelu Apana Gård 12 se objevuje jediné vyobrazení losa z tohoto období. Vedle losa stojí lidská postava na krátkých lyžích a drží luk a šíp. Na stejném panelu najdeme i vyobrazení klikaté linie, která je podobná vyobrazením hadů, které známe z jižní Skandinávie. Motivem, který se také vyskytuje v jižní Skandinávii, jsou lidské nohy, které někdy vypadají jako obrysy bot. I zde na stejném panelu lze vyhledat takové lidské nohy.

2.9.1 Závěr

Skalní rytiny z 5. období se zdají býti velmi spojeny s oblastí jižní Skandinávie. Nevíme, jestli vznikly rukou místních obyvatel, nebo příchozími lidmi z jihu, kteří se chtěli na severu usadit, nebo se zde jen zastavili během jejich cesty. Pokud je vytvořili místní lidé, lze očekávat, že byli ovlivněni nově příchozími symboly z jihu. Pouze vyobrazení losa, lidské postavy na lyžích, velryby a dvou malých lodí reprezentují místní tradiční symboly a mytologii. Po konci

5. období už v Altě nevznikaly žádné další skalní rytiny, pouze skalní malby z lokality Transfarelv. Alta není jediným místem, kde končí tradice skalních rytin, stejně tomu je i na ostatních arktických lokalitách. To ovšem nemusí znamenat, že skalní rytiny už žádné nevznikaly. Skalní rytiny mohly stále hrát důležitou roli v rituálech, vyprávění příběhů a legend, ale i v komunikaci s nadpřirozenými bytostmi a smrtelníky. Na několika málo místech skalní rytiny stále vznikají, i když jen ve velmi omezeném počtu (Helskog 2014, 207). Ve východní Finnmarce v severním Norsku leží posvátná sámská hora Aldon, kde byly v roce 1961 místními studenty objeveny skalní rytiny. Zde se mimo jiné nachází rytina lidské postavy oblečené do utkaného kabátu a čepice. Postava v ruce drží oštěp nebo harpunu a zabíjí zvíře, patrně vlka nebo tuleně. Některé z těchto rytin lze datovat do počátku středověku (Lødøen-Mandt 2010, 30, 33-34). V severním Švédsku na lokalitě Badjelánnda v národním parku Padjelanta jsou vyobrazení lodí, která jsou datovaná, díky technologickým detailům lodí, do období 800-1350 AD. Obě dvě lokality jsou spojovány se sámskou kulturou (Mulk & Bayliss-Smith 2007, 105). Podle některých badatelů tradice skalních rytin nikdy zcela nezanikla, jen se změnil druh komunikace s nadpřirozenými bytostmi a tradice skalních rytin se přesunula do motivů vyobrazených na sámských šamanských bubnech (Obr. 37).

2.10 Skalní malby v Altě

Předešlou část této diplomové práce jsem věnovala skalním rytinám v Altě. Kromě rytin se v Altě nacházejí na dvou lokalitách i skalní malby. Tromsø muzeum bylo o objevu skalních maleb na lokalitě Transfarelv informováno v roce 1966, tedy před objevením prvních rytin na území Alty. Místní obyvatelé malby znali i dříve, jen o nich nikdy neinformovali (Tansem-Johansen 2008, 70). Přesto se toho o skalních malbách ví daleko méně nežli o rytinách. Chronologie datování maleb je stále diskutovaným problémem téměř na všech lokalitách se skalními malbami v Norsku, Švédsku i Finsku. Radiokarbonové datování nikdy nebylo úspěšné, na některých lokalitách jsou malby datované podle archeologického materiálu v těsné blízkosti maleb. V Norsku a Finsku jsou datované stejným způsobem jako skalní rytiny, tedy za předpokladu, že vznikaly na březích. Pokud skalní malby v Altě vznikaly opravdu na břehu moře, nejstarší malby by byly starší než nejstarší rytiny. Tyto nejstarší malby se nacházejí na lokalitě Transfarelv a jsou jimi panely Transfarelv 2A, 2B a 3. Jejich datace by podle původního mořského břehu byla 7600 BC. Mladší malby z panelů Transfarelv 1 a 4 by byly datované do 3090-2940 BC (Andreassen 2008, 92). Názory vědců se ovšem v této dataci velmi rozcházejí, někteří s ní souhlasí, jiní se domnívají, že skalní malby vznikaly současně se skalními rytinami. Třetí názor je, že tyto malby jsou podstatně mladší než skalní rytiny. Kloním se k názoru, že skalní malby jsou spíše současné se skalními rytinami. Důkazem mohou být abstraktní motivy, jejichž podoba je mezi rytinami a malbami až velmi nápadná.

Lokalita Transfarelv leží severovýchodně od centra Alty u hory Rafsnes. Transfarelv je nejvýchodnější lokalitou a Kåfjord je nejzápadnější, vzdálenost mezi oběma lokalitami je pouhých 15 km. Skalní stěny, na kterých se nacházejí malby, jsou schované v těžce přístupných místech mezi úzkými roklinami a velkým množstvím sutí. Tyto panely nejsou pro veřejnost běžně přístupné, a to nejen z důvodu ochrany skalních maleb, ale i z důvodu těžkého a nebezpečného lezení po skalách. Dnes je zde zdokumentováno šest panelů, je však možné, že další panely stále čekají na své objevení, nebo byly zničeny. Panely se vyskytují na vertikálních či téměř vertikálních skalních stěnách, které jsou i nejsou chráněné převisy. Skalní obrazce jsou vždy v místech, kde jsou schované před deštěm a z velké části před světlem. Motivы jsou lidské postavy, losi/sobi nebo jiná čtyřnohá zvířata, geometrické motivы a několik linií nebo barevných fleků, které nelze identifikovat. Mnoho motivů je těžké identifikovat zejména z důvodů vyblednutí barvy. Barva motivů je červená až červenohnědá. Byla namíchaná z oxidu železa a pojidla, které bylo pravděpodobně z tuku, krve nebo jiného organického materiálu.

Barvy byly na skálu nanášeny prsty nebo štětci vyrobenými ze zvířecích štětín (Tansem-Johansen 2008, 70; Lødøen-Mandt 2010, 17-18).

Panel Transfarelv 1 se nachází na vertikální straně útesu pod převisem. Nacházejí se zde přes 40 motivů, z nichž je většina špatně identifikovatelná. Motivy, které můžeme rozpoznat jsou lidské postavy. Ruce jedné z postav jsou zde zakončené kruhy. Ostatní motivy jsou nejspíše sobi, geometrické motivy a mnoho neidentifikovatelných zobrazení. Panel Transfarelv 2A je jedním z panelů bez převisu. Je zde provedeno také sedm lidských postav v různých pozicích. Jedna postava je namalována horizontálně, druhá vzhůru nohama. Ostatní jsou namalované v normální pozici. Motivy na panelu Transfarelv 2B sestávají jen z různých linií a nerozpoznatelných motivů. Transfarelv 3 se nachází na vertikální stěně bez převisu. Na této stěně jsou jen dva motivy. Jeden je neidentifikovatelný a druhý je velký abstraktní motiv. Norská archeoložka Reidun L. Andreassen (2008, 88) se domnívá, že tento abstraktní motiv se velmi podobá červené abstraktní malbě na desce, která pochází z hrobu z Nyelv ve Finnmarce. Tato kamenná deska pomalovaná červeným okrem byla objevena v kamenné mohyle o průměr 3,5 m. v této mohyle nebyly nalezeny lidské ostatky. Mohyla je datována do rozmezí mezi 3300–2000/1800 BC (Mökkönen 2013, 26). Podle datování skalních rytin v Altě by tento motiv tedy patřil do konce 3. období a do celého 4. období. Pokud se podíváme opět na abstraktní motivy ze 3. období, například panel Ole Pedersen 11A, jistá podobnost ve ztvárnění abstraktních motivů zde opravdu je. Na panelu Ole Pedersen je předmět, jehož vnitřní struktura je velmi podobná malbě v Transfarelv 3, ale i z kamenné desky z Nyelv. Pokud je tato úvaha správná, mají některé abstraktní motivy spojitost s pohřbíváním či říší mrtvých? Dle mého názoru by pro takové vysvětlení bylo zapotřebí více přímých důkazů.

Na panelu Transfarelv 4 je 8 motivů na vertikální stěně bez převisu vyobrazeno 5 m nad zemí. Kromě lidských postav je na panelu i zvíře, které je vzhůru nohama. Toto zvíře může být los nebo sob. Na hlavě má parohy nebo velké uši. Na poslední panelu Transfarelv 5 se nachází několik barevných linií, které není možné identifikovat.

Další lokalitou, kde se v Altě nacházejí malby, je Tollevik. Tollevik se nachází ze západní strany hory Komsy nad pláží Tollevik (Obr. 38). Panel je zde roztroušený pod širokým převisem orientovaným na západ. Podle archivu Alta muzea se zde vyskytuje sedm obrazců. Jeden motiv je zde interpretovaný jako loď a ostatní jako geometrické motivy. Z osobní návštěvy této lokality mohu jen potvrdit, že veškeré přítomné motivy jsou velmi špatně viditelné a nerozpoznatelné. Jejich rozpoznání je možné až po digitální úpravě fotografie.

V Altě se nacházejí skalní malby pouze v otevřeném prostoru na vertikálních stěnách a pod převisy. Skalní malby se ovšem v jiných částech Skandinávie objevují i v jeskyních. V jeskyních se malby nacházejí v místech mezi světlem a tmou, nebo jen v temných částech jeskyní, kam nikdy nesvíti slunce. Pro zajímavost je možné uvést aspoň jednu z těchto jeskyní. Solsemhula jeskyně, která se nachází na ostrově Leka v kraji Nord-Trøndelag, je 40 m dlouhá a sestává ze tří částí. V jeskyni bylo objeveno ohniště, kosti divokých i domestikovaných zvířat a mnoho artefaktů: obdélný předmět z velrybí kosti připomínající spirálovitou cívku, dva fragmenty drtidla z křemene, šipka z jeleního parohu, 7,5 cm velký z kosti vyrobený závěsek ve tvaru vodního ptáka a mnohé další artefakty. V jeskyni byly nalezeny i lidské pozůstatky, dva dospělí jedinci a novorozenec. Někteří badatelé se domnívají, že tito lidé zde byli pohřbeni. Podle datování byla tato jeskyně využívána od doby kamenné až po vikinské období, což nijak neusnadňuje datování skalních maleb. Jako ve většině jeskyních se i zde vyskytují zejména lidské postavy, které jsou vyobrazované po skupinkách. Na severovýchodní stěně jeskyně je 13 antropomorfních postav a dvě linie, horizontální a vertikální, vytvářející kříž. Na severozápadní stěně jsou dvě skupinky lidských postav. První skupina po dvou postavách (původně nejspíše více) a v druhé skupině po pěti lidech. Jedna postava má z hlavy dvě vedoucí linie, možná rohy. Motivy jsou zde velké od 20 do 84 cm (Sognnes 2009, 3-5). Proč se v jeskyních vyskytují hlavně antropomorfní motivy, je jen těžko vysvětlitelné, stejně tomu je i u vysvětlení, proč se motivy nacházejí na začátku prvních temných míst jeskyň.

3 Vingen

V kraji Sogn og Fjordane, na norském západním pobřeží, se nachází lokalita Vingen (Mapa 5). Vingen je největší lokalita se skalním uměním Severní tradice v jižní části Norska. Lokalita leží ve Vingepollen fjordu, který je zhruba jeden kilometr dlouhý a 200 metrů široký. Vingepollen fjord je obklopený prudkými skalami, jejichž vertikální stěny spadají až pod hladinu moře. Nejvyšší z nich je horský masiv Hornelen (860 m n.m.), jehož vrchol měl podobu špičatého rohu, ten se bohužel v 18. století odlomil a spadnul. Krajina je zde charakteristická dlouhými paralelními horskými hřebeny ve východozápadním směru, které jsou narušeny malými kopci, skalními výchozy a velkými suťovišti. Jsou zde i maličká políčka a vřesoviště. Ve vnitřním konci fjordu je velký vodopád, který je od 60. let 20. století regulovaný vodní elektrárnou. Značné množství velkých bludných balvanů a malých kamenů leží na úpatí hor a rovných plochách. Skalní rytiny jsou v této pusté krajině rozesety téměř po celém fjordu, nejvíce jich je v jižní části na 400 m dlouhé terase. S trochou nadsázky můžeme říct, že se zde skalní rytiny nacházejí na téměř každém skalním výchozu, balvanu i menším kameni (Lødøen 2001, 211; Lødøen-Mandt 2010, 142-143, 158-159).

Skalní rytiny byly ve Vingenu místním rybářům známé již v 19. století, avšak nálezy nikde neohlásili. Poprvé se o nich veřejnost dozvěděla až v roce 1912, kdy o nich informoval norský advokát Kristian Bing. Již následující rok probíhala první dokumentace skalních rytin, další probíhala ve 30. letech pod vedením norského archeologa Johannese Bøea. Výzkum probíhal i v 60. letech, tentokrát pod vedením dalšího norského archeologa Egila Bakky, v té době už bylo zaznamenáno přes 1500 motivů. E. Bakka jako první zkoumal superpozice motivů, podle kterých vypracoval čtyři typologicko-chronologické fáze podle různých stylů vyobrazení jelenů. V následujících letech byly tyto čtyři fáze porovnány i s chronologií místního původního pravěkého mořského břehu a s archeologickými nálezy. Skalní rytiny ve Vingenu byly datovány do pozdní doby kamenné 5000-4200 BC. Výzkumy pokračovaly v 70. a 90. letech, k této době už počet skalních motivů přesahoval přes 2000 motivů. V současnosti je ve Vingenu zdokumentováno zhruba 2300 skalních motivů (Lødøen 2006, 7; Lødøen- Mandt 2010, 139).

Od 17. a 18. století byl Vingen trvale osídlen rybáři a příležitostnými zemědělci. Většina z nich zdejší nehostinnou krajinu na konci 19. století, v době ekonomické krize, opustila. Poslední lidé Vingen opustili v roce 1936 a přesunuli se do sousedství. Fjord byl nadále využíván jen jako pastvina pro ovce a kozy (Lødøen- Mandt 2010, 142). Pravděpodobně ani v pravěku nebyl fjord nikdy dlouhodobě osídlen. V jižní části fjordu bylo objeveno několik obydlí

kulatého či oválného tvaru, která mají v průměru 4 až 5 metrů. Tato obydlí z pozdního mezolitu leží ve skupinkách a v těsné blízkosti kamenů, na kterých jsou skalní rytiny. Zajímavější, než obydlí jsou zde nálezy kamenných nástrojů. Vedle skalních panelů byl objeven i kamenný nástroj s jedním ostrým koncem. Špičatý hrot tohoto nástroje z diabasu odpovídá svojí velikostí vyklepaným značkám v liniích skalních motivů. Lze tedy očekávat, že takovými nástroji skalní rytiny vznikaly. Podle analýz nástroje se vědcům podařilo zjistit, že materiál na jeho výrobu pochází z mezolitického kamenolomu z mysu Stakaldeneset, který se nachází 40 km jižně od Vingenu. Tento kamenolom byl využíván v letech 7500-2500 BC. Materiál z lomu byl distribuován v celém západním Norsku. Zdejší diabas byl ovšem využíván pouze k výrobě seker a teslic. Vzhledem k tomuto objevu se zdá, že pro skalní rytiny nebylo důležité pouze místo jejich vzniku, ale i materiál, ve kterém vznikaly. Mezi další zajímavé nálezy nástrojů můžeme zařadit mikro čepele, které byly objevené v prasklinách skalních panelů. Archeologické nálezy jsou ve Vingenu datované do období 5000-4200 BC tedy do skandinávského pozdního mezolitu. Datování skalních rytin je ve Vingenu velmi rozporuplné a problematické. Převládá ovšem názor, že skalní rytiny vznikaly současně s osídlením Vingenu. Kulturní vrstvy s archeologickým materiálem ze starších ani mladších období se ve Vingenu žádné nenachází (Goldhahn 2008, 18; Lødøen 2001, 215; Lødøen 2010, 41-42, 45).

Vingen je jednou ze tří lokalit kraje Sogn og Fjordane, kterou je možné označit za lokalitu se skalním uměním Severní tradice. Druhá lokalita se vyskytuje na ostrově Brandsøy a třetí je lokalita Ausevik, kde se vyskytují i motivy z Jižní tradice (Walderhaug 1998, 171). Skalní rytiny jsou ve Vingenu vyklepané na skalních panelech, větších balvanech a menších kamenech. Na jednom skalní panelu se vyskytuje až 200 motivů, na menším kameni po jednom až dvou motivech. Hlavním motivem ve Vingenu je vysoká zvěř, nejvíce jelen lesní (*Cervus elaphus*). Ostatní zvířata jsou losi, někdy snad i sobi. Jelenů je zhruba 40 % ze všech vyobrazených motivů. Ostatní čtyřnohá zvířata jsou nejspíše psi nebo vlci. Vyskytují se i motivy mořských ryb, velryb a sviňuch. Několik málo ptáků a možných hadů. Antropomorfní postavy jsou zastoupeny jen ze 3 %. Z 32 % jsou zastoupeny motivy ve tvaru háku, které bývají interpretovány jako hole se zvířecí hlavou. Méně se vyskytují různé abstraktní a geometrické motivy. Ve Vingenu stále existuje velké množství neobjevených motivů, další mohou být zničeny erozí a dalšími vlivy (Lødøen 2009, 576; Lødøen-Mandt, 2010; 143-145, Tilley 2008, 102).

Jeleni, nejvíce vyobrazované zvíře ve Vingenu, museli mít důležitý symbolický význam. Podobně jako losi v Altě a na jiných lokalitách. S jeleny je spojeno mnoho mýtů,

legend a písní. Mnoho z nich mají témata života, smrti a lásky. V mnoha legendách a mýtech jsou jeleni ve vztahu k nadpřirozeným a heroickým lidským bytostem, především k ženám. Na některých skalních panelech ve Vingenu jsou jeleni a lidské postavy vyobrazeny v blízkém vztahu (Mandt 2001, 300). Vingen byl od nepaměti důležitým místem k lovu jelenů. Přes fjord podél řeky vede stezka migrujících zvířat. Lovci zde na ně čekali a naháněli je přes sráz do vody, tam na ně na lodích čekali další lovci připraveni je zabít. Obdobně tomu mohlo být i v pravěku v době vzniku skalních rytin ve Vingenu (Mandt 1995, 268). Motivy jelenů a srn mají několik velikostí a tvarů a jsou vždy vyobrazeni z profilu. Někteří mají parohy a jiní ne. Odhadnout, jestli jedinci bez parohy jsou samice, je velmi těžké. Mnoho motivů je narušeno erozí. Končetiny a hlavy, a tedy i parohy, úplně schází nebo jsou zřetelné jen z části. Zvířata jsou někdy vyobrazena s vnitřními liniemi uvnitř těla, podobně jako v Altě. Linie uvnitř těl mají mnoho interpretací, od linií života až po analogie z Austrálie, kde jsou podobné motivy interpretovány jako rentgenové pohledy do vnitřa těl (Lødøen-Mandt, 2010, 144, 146; Mandt 1995, 272). Jeleni jsou zobrazeni osamoceně, ve stádu i s ostatními zvířaty a antropomorfními postavami. Mnoho jich je vyobrazených v pohybu například s hlavami otočenými dozadu, tak jako zvířata, která očekávají nebezpečí. Jiní mají hlavy skloněné jako při pastvě. Na dalších panelech jsou vyobrazeni v celém stádu, které se kouká jedním směrem (Lødøen-Mandt 2010, 146). Badatelé vytvořili několik fází zaměřených na stylisticko-chronologické rozdělení motivu jelenů. Egil Bakka vytvořil čtyři fáze, Johannes Bøe rozlišil osm různých fází a Gustaf Hällstrom šest (Tilley 2008, 99). V této diplomové práci jsem rozdělila vyobrazení jeleních motivů podle novější studie britského archeologa Christophera Tilleyho z roku 2008. Styly v různých fázích jsou pojmenované podle míst, kde se tyto motivy nacházejí (Obr. 39).

3.1 Styl Elva/ Vingeneset

Elva/ Vingeneset styl vyobrazení se vyskytuje na nalezišti Elva a na skalních panelech ve Vingeneset. Menší množství je i na nalezišti v Urane a v Nedste Laegda. Jeleni a srny vyobrazení v tomto stylu mají záda a břicha prohnutá do oblouku. Vnitřek těl bývá vyplněn rovnými a zakřivenými liniemi, nebo je plně vyklepán. Dlouhé krky jsou bez vnitřních linií. Na hlavách mívají dlouhé uši nebo parohy. Přední nohy směřují dopředu a zadní nohy dozadu, nebo stojí rovně. Egil Bakka tento styl datuje do nejstarší fáze vyobrazených zvířat (Tilley 2008, 98; Walderhaug 1998, 296).

3.2 Styl Brattebakken/ Hardbakken

Jak z názvu vyplývá, nejvíce motivů tohoto stylu se ve Vingenu nachází na nalezištích Brattebakken, Hardbakken. Méně jich je na kameni Kålrabi a v Leitet. Někteří jeleni s tímto

stylem se nacházejí i ve Vingeneset. Jeleni jsou vyobrazeni s rovnými nebo jen mírně prohnutými zády a břichy. Těla a krky jsou hustě vyplněny vnitřními ornamenty a liniemi. Různě vyobrazené linie od sebe oddělují části těl. Tito jeleni mají vždy vyobrazené dvě přední a dvě zadní nohy. Zadní nohy jsou vždy rovné a přední mírně nakročeny dopředu. Na hlavách mají dlouhé uši nebo paroží (Tilley 2008, 98; Walderhaug 1998, 296).

3.3 Styl Vehammaren

Vehammaren styl vyobrazení jelenů se vyskytuje na nalezišti Vehhamaren, Brattebakken, Hardbakken, v Bakkane a na kamenném poli v Urane. V tomto stylu mají jeleni rovná nebo mírně prohnutá záda a břicha. Někdy mají těla trojúhelníkovitý nebo obdélný tvar. Těla jsou bez vnitřních linií a ornamentů, některá mají vertikální linie nebo několik málo linií, jiná jsou kompletně vyklepaná. V přední a zadní části těl se většinou nevyskytuje žádné vyzdobení. Oproti stylu Brattebakken/Hardbakken není vnitřní dekor natolik intenzivní. Mnoho z nich mají vyobrazenou jen jednu přední a zadní nohu, v ostatních případech mají vyobrazeny obě přední i zadní (Tilley 2008, 99).

Toto dělení je věnováno jen stylovému, a ne chronologickému rozdělení, jež je ve Vingenu velmi obtížné. Mnoho motivů jelenů neodpovídá žádnému z těchto stylů. Je nutné zde počítat i s velikostí motivů, která se pohybuje v rozmezí od 15 cm do 2 m. Rozdělení motivů by bylo možné i podle aktivity jelenů, podle sexuálních znaků, podle počtu nohou a tak dále.

Druhým nejpočetnějším skalním obrazcem ve Vingenu jsou motivy hákového tvaru. Objevuje se jich zde celkem 511. Jsou interpretovány jako nástroje s rukojetí a ostrým zakončením, nebo jako hole se zakončením v podobě zvířecích hlav (některé mají dvě a více uší). Bohužel neexistuje žádný archeologický nález z Vingenu, který by tento motiv pomohl interpretovat. Tento motiv se vyskytuje v blízkosti zvířat i lidských postav, výjimkou nejsou ani superpozice těchto motivů. Lidé je ovšem nikdy nadržují v ruce. (Lødøen-Mandt, 2010, 148; Lødøen 2009, 578). Christopher Tilley (2008, 103) přišel s teorií, že tento motiv je podobný obrazcům na vodní hladině, které lze pozorovat z nejvyššího naleziště se skalními rytinami v Nedste Laegda ve Vingenu. Obrazce se objevují na klidné vodní hladině v podobě nehybných a tmavých vzorů. Tvoří se na vodní hladině soutokem vodních proudů. Zajímavý je i fakt, že tyto obrazce mají tvar samotného fjordu. Jelikož tento tvar není vždy naprosto stejný, je možné, že je vícero možných interpretací, zejména časem se mohl jejich výklad lišit. Ve Vingenu je mnoho dalších abstraktních a geometrických motivů, jejichž interpretace jsou velmi neuspokojivé.

Ve Vingenu jsou pouhá 3 % vyobrazení antropomorfní postavy. Přesto jsou zde třetím nejpočetněji vyobrazovaným motivem. V celém fjordu je pouze 68 vyobrazení antropomorfních postav a z toho 8 z nich jsou, pouze pravděpodobně, antropomorfní postavy. Lidské postavy se vyskytují v mnoha podobách. Mají rozdílné tvary a vyplnění těl, jejich končetiny jsou někdy jen střídavými liniemi připomínajícími hady, anebo žádné končetiny nemají. Antropomorfní postavy nejsou nikdy vyobrazeny z profilu, tak jako tomu je u všech zdejších zvířat. Vždy jsou vyobrazeny pouze frontálně (Lødøen-Mandt, 2010, 144; Tilley 2008, 105). Lidské postavy jsou zobrazovány v blízkosti a pravděpodobně i v interakci s jeleny. Nikdy nejsou zobrazeny se zbraněmi, nebo s holemi, které jsou zakončeny losí hlavou (ani jiného zvířete). Scény s lidskými postavami, které byly tolik charakteristické pro vyobrazení v Altě, zde naprosto chybí. Na nalezištích Elva a Nedste Laegda nejsou žádné vyobrazené lidské bytosti. Lidské postavy lze rozdělit do čtyř základních stylů. Prvním stylem jsou postavy vyobrazené jednoduchou linií. Na některých lokalitách jim chybí hlavy a ruce. Nacházejí se v blízkosti jelenů a hákovitě zahnutých abstraktních motivů. Nikdy nejsou v superpozici s jinými motivy a ani se nevyskytují ve skupinách nebo párech. Ve druhém stylu jsou lidské postavy znázorněny dvěma či jednou linií. Mají dlouhé ruce, které jsou různě vlnité, zahnuté a roztažené. Hlavy jsou velké a kulaté, někdy zcela chybí. Vyskytují se v superpozicích s jeleny, jindy stojí osamoceně nebo ve dvojicích. Na nalezišti Bakke jich je pět pohromadě. V Leitet je dokonce 10 postav, kolem kterých je obtočený jelen. Třetí styl antropomorfních postav připomíná kostlivce. Některé postavy vypadají velmi naturalisticky, jejich žebra a obratle odpovídají skutečnému lidskému tělu. Kromě dvou postav jsou všechny v interakci s hákovitými abstraktními motivy nebo v superpozici s jinými postavami, které vypadají spíše jako kostlivci. Pouze v jednom případě z Leitet 8 je takováto postava ve spojení s jelenem. Čtvrtým stylem jsou postavy, které mají velká nepřirozená těla. Jinak se vyskytují v mnoha různých tvarech. Některé jsou vyobrazeny podobně jako v minulém stylu, jindy mají vnitřní linie podobné jelením, avšak mnohem více propracované. Vyskytují se ve skupinách po pěti a více a mnohdy jsou v blízkosti jelenů. V tomto stylu je v Brattebakkenu vyobrazena lidská postava, která sedí na jelenovi (Tilley 2008, 105-106).

U antropomorfních postav ve Vingenu je velmi těžké rozeznat mezi mužskými a ženskými postavami, mnoho z nich se jeví spíše dvojznačně. Na velkém balvanu zvaným Kålrabisteinen jsou lidské postavy, které můžeme zařadit do čtvrtého stylu (Obr. 41). Postavy nemají ruce a těla mají každá s jiným vzorem. Dekorace jejich těl by mohla představovat jejich oblečení nebo různé kostýmy. Hlavy jsou různých tvarů a připomínají spíše masky. Norská

archeoložka Gro Mandt (1995, 283) se domnívá, že tyto postavy jsou ženy. Usuzuje tak podle oválných tvarů ve spodní části břicha. Mandt tvary interpretuje jako vyobrazení vulvy. Jako ženské pohlavní orgány jsou ve Vingenu interpretovány i abstraktní motivy (Goldhahn-Fuglestedt 2012, 243).

Podle mého názoru nejsou tyto postavy jednoznačně ženské. První postava má opravdu v místech ženských pohlavních orgánů vzor, který by mohl znázorňovat vulvu. Tato postava ovšem není dochovaná celá, a tudíž její interpretace nemůže být sto procentní. Druhá postava nemá žádné pohlavní znaky. Je to její silueta, která připomíná tvar ženského těla s úzkým pasem a širokými boky. Třetí postava má mezi nohama motiv připomínající vulvu. Její tělo je ovšem přesným opakem druhé postavy. Široká ramena a hlava spíše připomínají mužskou postavu. Poslední postava má v místech horních končetin podobný tvar, jaký se objevuje mezi nohama dvou přechozích postav. Její tělo je zobrazeno vertikální linií, která je v místech pasu přerušena tečkou. Možná vyobrazení opasku. Mezi nohama má postava pokračující vertikální linii, která v těchto místech vypadá jako penis. Tato postava je v superpozici se zvířetem, nejspíše jelenem. Interpretace postav ve Vingenu je velmi náročná. Každá má svoji individuální charakteristiku, a i když se objevují s podobnými znaky, je téměř nemožné zjistit, koho znázorňovaly. Nevyskytují se v žádných aktivitách, díky kterým bychom rozeznali, zda se jedná o lovce, rybáře či šamany. Nevíme ani, jestli to jsou lidské postavy nebo nadpřirozené bytosti, duše předků, hrdinové legend a mýtů. Pokud je srovnáme s motivy lidských postav v Altě, lze sledovat jistou podobnost s antropomorfními postavami ze 4. období (2700-1700 BC).

Vingen je unikátní svými obrazci, které přesně dodržují, jaké motivy a jak budou zobrazeny. Velké kompozice na skalních panelech, jaké jsou v Altě, zde naprosto chybí. Jediné scény, které se ve Vingenu objevují, mají souvislosti s vyobrazením jelenů, a to zejména celá stáda. Ojediněle se vyskytují ve spojitosti s lidskými postavami. Lidské postavy a zvířata mají různé tvary těl a rozdílné končetiny. Každé zobrazení má svůj individuální dekor uvnitř těla. Důležité jsou i časté superpozice motivů, které nejsou běžné. V Altě jsou tyto superpozice známé jen z lokality Storsteinein a Amtmansnes a ve Vingenu jich je obrovské množství. Ve Vingenu nejsou zajímavé pouze vyobrazené motivy, ale také okolní krajina. Celý pustý fjord Vingepollen působí až dramaticky. Jeho umístění je také rozdílné od ostatních lokalit. Jen cesta do fjordu je velmi náročná. Cesta po souši je přes kamenná pole velmi obtížná a zdoluhavá. Není tedy divu, že nejobvykleji se lidé do fjordu dostávají na lodích. Jakou cestu volili pravěcí lidé, nám není známo. Je ovšem důležité podotknout, že veškerá vyobrazení lodí ve Vingenu chybí. Podle některých badatelů byl tento ukrytý Vingepollen fjord vhodným místem pro

rituály, které mohly být přístupné jen vyvoleným lidem. Výjimkou není ani názor, že různé části fjordu sloužily pro rituály spojené s muži a jiné naopak s ženami. Zatímco další místa sloužila pro obě pohlaví. I o Vingenu se uvažuje jako o místě, kde se tři kosmické světy potkávají a hora Hornelen měla být chápána jako střed světa neboli axis mundi (Goldhahn-Fuglestedt 2012, 253; Mandt 2001, 307-308).

4 Nämforsen

Na severu Švédského království je celkem osm lokalit se skalními rytinami a 22 lokalit se skalními malbami patřící pod Severní tradici skalního umění (Godlhahn 2002, 32-33). Jednou z těchto lokalit je i Nämforsen z kraje Ångermanland v severním Švédsku (Mapa 6). Skalní rytiny v Nämforsenu se vyskytují převážně na třech malých ostrovech Laxön, Notön a Bradön ležících na řece Ångermanälven (Gjerde 2015; 75). Dnešní tvář krajiny se v Nämforsenu výrazně změnila. V roce 1918 byl přes řeku Ångermanälven postaven most a ve 40. letech 20. století byla vybudovaná vodní elektrárna (Obr. 42). Vodní elektrárna reguluje vodopád a silné přeje. V létě je vodopád velmi silný a dostat se na ostrovy se skalními rytinami je velmi riskantní, naopak v zimě je voda velmi klidná a ostrovy jsou lehce přístupné. Bohužel, kvůli stavbě vodní elektrárny byly některé skalní rytiny nenávratně zničeny. Nämforsen byl původně situován na konci dlouhého a úzkého fjordu. Během zvyšování pevniny po roztání velkého ledovce ve Skandinávii se fjord proměnil v řeku Ångermanälven a slaná voda nebyla nadále na území Nämforsenu přítomna. Zvýšení hladiny zanechalo Nämforsen vzdálený 140 km od mořského břehu. Geologická data dokazují, že tento přechod byl poměrně rychlý, trval zhruba 800 let v době 5000-4200 BC. Tento rychlý proces změnil charakter krajiny Nämforsenu. Klidné vody se přeměnily na působivé vodopády s 16-17 m přepadem a s 500 m dlouhým a 100 m širokým úsekem nebezpečných přeje. Ty se začaly objevovat po vystoupení pevniny malých ostrovů. Od mořského pobřeží byl Nämforsen po 140 km klidné plavbě po řece prvním místem, kde lidé museli v místech přeje a vodopádu přenést lodě a až pak mohli po vodě pokračovat dále do vnitrozemí (Gjerde 2010a, 359, 370-372).

První písemná zmínka o skalních rytinách v Nämforsenu je z roku 1705. Do 18. a 19. století patří první kresebné dokumentace lokality, bohužel nepublikované. Švédský archeolog Gustaf Hallström lokalitu poprvé navštívil v létě roku 1907. Během této návštěvy se i se svojí ženou Astrid málem utopili, když se snažili dostat na ostrov Notön. Nebezpečné přeje našťastí život archeologovi nevzali a ten tak mohl zasvětit dalších 50 let svého života dokumentaci skalních rytin. Hallström zdokumentoval 1750 zobrazení, jejichž počet s dalšími badateli a lety práce stále přibývá (Gjerde 2015, 75; Sjöstrand 2010, 139-140). Podle posledního výzkumu z let 2001-2003 je počet skalních rytin 2590. S neidentifikovatelným motivy je celkový počet zobrazení 3400. Neidentifikovatelné motivy zahrnují zejména rytiny, které jsou v důsledku zvětrávání a eroze natolik poničené, že je nedokážeme určit. Většinou jde o pouhé linie a tečky (Larsson-Broström 2011, 110).

Archeologické výzkumy prokázaly přítomnost sídelního areálu na jižní a severní straně peřejích v Nämforsenu. Osídlení zde trvalo zhruba 5000 let. Jsou zde četné nálezy rybích, zejména lososích kostí. Pozůstatky kostí z losů nebyly žádné objeveny, na rozdíl od jiných lokalit v severním Švédsku. Velmi zajímavé jsou nálezy 10 zachovaných dýk a 90 fragmentů dýk z různých období (4000-1700 BC). Všechny jsou vyrobené z červené břidlice a na některých jsou vyryté abstraktní motivy, jiné svým tvarem připomínají zvířecí hlavy. Ze stejného materiálu byly objevené i šipky. Jedna šipka z červené břidlice s vyrytými antropomorfními motivy byla nalezena v těsné blízkosti skalních rytin na ostrově Nörton. Z nedalekých lokalit jsou stopy po velké těžbě červeného okru. Zdroje červeného okru se nacházejí na řece Ångermanälven. Jedno velké naleziště těžby červeného okru, lokalita Ådals-liden 158:1, pochází z těsné blízkosti peřejí v Nämforsenu. Tato lokalita byla v době vzniku prvních rytin stále pod vodou, podobně jako jižní osídlení Nämforsenu. První kulturní vrstvy jsou zde radiokarbonovou metodou datované do let 4200-4000 BC. Ve vnitrozemí nedaleko Nämforsenu se nachází 15 lokalit se skalními malbami, které byly malované červeným okrem. Jen v oblasti Bastuloken, vzdálené zhruba 35 km severozápadně od Nämforsenu, se nacházejí čtyři naleziště s malbami. V této části Skandinávie je typické využívání červeného okru v pohřbívání. Červený okr mohl sloužit při zpracovávání kůží jako repelent proti komárům, nebo barva ke zdobení těla. Nämforsen leží mezi dvěma zdroji červené břidlice, které jsou od sebe vzdálené 100 km. Artefakty vyrobené z tohoto materiálu jsou známé až v jižní části Švédska a na ostrově Gotland, ale i na západním norském pobřeží. Z blízkého okolí Nämforsenu pochází velké systémy loveckých jam určených k lovu losů. Jejich archeologický výzkum nikdy není lehký zejména v otázkách datování. Velké množství jam je možné datovat i do doby, kdy v Nämforsenu vznikaly skalní rytiny. Švédský archeolog Joakim Goldhahn (2002, 53) ze švédské Univerzity Linnaeus v Nämforsenu upozorňuje i na velký hluk způsobený hlasitým vodopádem a peřejemi, které blízké okolí činily neobyvatelným. Nämforsen byl interpretován jako důležitá lovecká lokalita, místo obchodu a náboženských ceremonií a dalších sociálních aktivit (Goldhahn 2002 53-55; Goldhahn 2010, 114; Gjerde 2010a, 353-354; Gjerde 2015, 84; Sjöstrand 2010, 140).

Podle nových geologických dat je možné počáteční fázi skalních rytin datovat do období 5000 BC, tedy do doby, kdy v Nämforsenu došlo k vyzdvihnutí prvních ostrovů. Konečná fáze skalních rytin se datuje do let 1800BC, tedy zhruba do počátku doby bronzové v jižní Skandinávii. Skalní rytiny zde tedy vznikaly po dobu 3000 let (Gjerde 2015, 76). Jak již bylo řečeno skalní rytiny se nacházejí na třech ostrovech Laxön, Notön a Bradön u jižního břehu řeky Ångermanälven. Nejvíce skalních rytin je na ostrově Notön. Hlavním motivem jsou losi

(*Alces alces*), loď (Severní a Jižní tradice) a lidské postavy. Ve velmi malém počtu se vyskytují vyobrazení medvědů, lososů, ptáků, otisků chodidel a kola s vnitřním křížem. S lidskými postavami se objevují artefakty připomínající hole s losími hlavami. Z celé Severní tradice skalního umění je největší koncentrace vyobrazení losů právě z Nämforsenu. Švédský archeolog a osteolog Christian Lindqvist (1994) zde identifikoval celkem 1180 zobrazení. Z celkového počtu motivů je zde 585 motivů losů (54%), 337 lodí (31%) a 99 (9%) lidských postav. Z toho plyne, že 95 % ze všech vyobrazení v Nämforsenu patří pouze losům, lodím a lidským postavám. Jen zhruba 50 motivů lze připsat Jižní tradici skalního umění, zbylé motivy patří k Severní tradici (Gjerde 2010a, 350; Gjerde 2015, 75-76). Losi se objevují nejčastěji v malých i větších stádech. Samci ve stádech jsou mnohdy vyobrazeni s velkým lalokem pod krkem, ale bez parohů. Tedy v podobě losa v zimním období. Na jiných kompozicích jsou samice bez parohů a bez laloků. Samice jsou vyobrazovány i s mláďaty. Losi jsou mnohokrát vyobrazeni v blízkosti lidských postav, které mají roztažené ruce nebo v ruku drží hole s losími hlavami (Helskog 2004, 278). Jen v jednom případě je los probodnut oštěpem, žádné jiné vyobrazení zabíjeného losa na lokalitě není (Gjerde 2015, 82).

Skalní rytiny losů jsou v Nämforsenu rozděleny mnoha způsoby. Jedním je rozdělení na tři základní styly (A-C) od C. Lindqvisty. Styl A je nejstarší a nachází se 78-88 m n.m. Motivy v tomto stylu, tedy zejména losi, mají plně vyklepaná těla. Styl B (dále rozdělen na B1 a B2) se nachází v rozmezí 72-78 m n.m., motivy patřící tomuto stylu již nemají plně vyklepaná těla, ale pouze obrysy těl. Poslední a nejmladší styl C se vyskytuje v 73-80 m n.m. Styl C je již řazený do doby bronzové a vyskytují se zde zejména loď Jižní tradice, otisky nohou a různé kotouče. Chronologie u těchto stylů je možná jen v rozdělení stylů na mladší a starší motivy bez absolutních dat (Gjerde 2010a, 352, 356, 358).

Ylva Sjöstrand, švédská archeoložka, rozdělila motivy losů podle stylu zobrazení losích nohou. Losi v Nämforsenu jsou vyobrazeni buď s rovnýma nohama, které jsou znázorněny jednoduchou vertikální linií, nebo jsou vyobrazeni se šikmýma nohama do tvaru V. Obě dvě pozice nohou jsou zobrazovány s kompletně vyklepaným losím tělem nebo s vyklepaným obrysem losa. Na skalním panelu Brådöhallan, na ostrově Brådön, je většina losů vyobrazena pouze s vyklepaným obrysem těla a s nohama v úhlu (Obr. 43). Kompozice losího stáda není uspořádaná a s mnoha motivy v superpozici. Mimo losů jsou zde i dvě lidské postavy, loď s losí hlavou, otisky chodidel a kola s vnitřním křížem. Motivy na panelu se zdají být v pohybu, působí téměř chaoticky. Na jiném panelu Notö na ostrově Notön můžeme mít z celé kompozice naprosto opačný dojem. Všichni losi mají těla plně vyklepaná, jejich nohy jsou vyobrazené jako

vertikální linie (Obr. 44). Součástí kompozice je i 25 lidských postav, z nichž většina má zvednuté ruce nad hlavu. Oproti minulému panelu se zdá, že tyto lidské postavy do celé kompozice patří a vytvářejí spolu jakýsi příběh. Jen velmi málo motivů je tu v superpozici. Při pohledu na losy se zdá, že jsou naprosto klidní až krotcí. Na mnoha dalších panelech je možné rozeznat tato klidná nebo naopak chaotická stáda v pohybu. Na některých panelech jsou tyto styly spojeny dohromady, ale vždy jeden převládá nad druhým. Na jiných panelech stojí dvě různá stáda naproti sobě. Ylga Sjöstrand uvádí, že tyto dva druhy vyobrazení losích stád musely být důležitým prvkem ve vyobrazení. Se změnou vyobrazení ve stádech upozorňuje i na ekonomické změny v přílehlém osídlení lokality (Sjöstrand 2010, 139, 143). I tentokrát je důležité připomenout, že datování konkrétních motivů není zcela jednoznačné, rozdělení stylů se tak může vykládat opět jen ve smyslu starších a mladších rytin.

Jan Magnus Gjerde (2015) skalní panel na jižní straně ostrova Notön popisuje ještě více do detailů. Tento norský archeolog z University v Tromsø popisuje celou kompozici, jednu z největších v Nämforsenu, za vyobrazením mapy okolní krajiny Nämforsenu (Obr. 44). V celé kompozici je 75 motivů čítajících losy, lidské postavy, lodě s losí hlavou a hole s losí hlavou. Panel je na jednom skalním výchozu, ale i tak je možné ho rozdělit na více částí podle vyobrazených motivů. Lodě jsou vyobrazené ve spodní části panelu, pod křemennou žílou. V době vyšší vody jsou lodě na vodní hladině, nebo potopené pod vodní hladinou. Nad loděmi je křemenná žíla, kterou Gjerde interpretuje jako pobřeží. Na křemenné žíle v pravé části panelu stojí lidská postava a los. O něco výše je stádo losů, nyní interpretováno jako lovecká scéna, a ještě o něco výše se nachází druhé losí stádo. Gjerde porovnal motivy na panelu s okolím Nämforsenu a došel k závěru, že vyobrazené lodě by mohly představovat lodě v zátocě. Lidská postava s losem může stát či chodit po břehu. První a druhá lovecká scéna by podle něj měla znázorňovat suťoviště a náhorní plošinu nad Nämforsenem. Tedy místa, která jsou vhodná k lovu losů. Tento skalní panel podle Gjerdeho dokládá geografickou znalost lovců a sběračů, kteří zde v době kamenné žili (Gjerde 2015, 82, 85-87).

Gjerde podobně interpretuje i motivy na ostrově Laxön. V menších i větších skalních prohlubních se zde často drží voda, která při větším množství odtéká dále po panelu. Tyto malé tůňe vypadají jako jezera. Na jejich krajích stojí losi, čímž vytvářejí kopii reálné krajiny. Zvířata a někdy i lidské postavy zde vypadají jako když stojí nebo jdou po opravdovém břehu. Na jiných částech panelů je jasně zřetelné, kudy proudí voda při dešti. V těchto místech jsou vyobrazeny lodě. Zajisté záměrně. Ve chvílích, kdy po panelech proudí voda, vypadají tyto lodě

jako by opravdu pluly po řece (Gjerde 2010a, 378). Jsem téhož názoru jako autor této teorie, u těchto kompozic je až příliš nápadná podobnost s reálnou krajinou.

Podobně jako v Altě je Nämforsen lokalitou s tisíciletou tradicí skalních rytin. Nejen samotná lokalita, ale i okolí bylo zajisté důvodem, proč skalní rytiny vznikaly právě zde. Vodopády a peřeje musely být důležitým bodem v krajině a tento bod byl všem dobře znám. Nynější krajina se zde výrazně změnila, avšak naštěstí díky výzkumu Gustafa Hallströma známe přesnou původní podobu Nämforsenu před vybudováním mostu a vodní elektrárny. První skalní rytiny zde mohly vznikat k roku 5000 BC a poslední k roku 1800 BC. Není jisté, jestli zde skalní rytiny Severní a Jižní tradice vznikaly současně, nebo zda sem lidé z jižní části Skandinávie přišli až v době, kdy zde už žádné nové rytiny nevznikaly. Petroglyfy se nejčastěji nacházejí na třech ostrovech uprostřed peřejí. Dostat se na tyto ostrovy v době, kdy byl proud velmi silný muselo být až životu nebezpečné. I to by mohlo být dalším důkazem jakési posvátnosti místa, kde docházelo ke vzniku rytin. Neobyčejnost tohoto místa dokládají i nálezy z blízkého osídlení. V kompozicích, které se zde nacházejí, jsou hlavním tématem losi, lodě, lidské postavy a jen velmi malé procento ostatních motivů. Téměř všechny kompozice zde mají souvislost s losy. Což je podstatný rozdíl oproti Altě, kde je losí symbolika také velmi patrná, ovšem není téměř jedinou tematikou jako je tomu v Nämforsenu. Velké kompozice se sobími ohradami a medvědy, kteří se potulují po panelech, zde nejsou přítomné. Nejsou zde ani více detailněji propracované lidské postavy, ty jsou vždy z profánního pohledu a často se zvednutýma rukama nad hlavou. Je zde možné rozeznat stylistické rozdíly mezi motivy, ovšem jejich přesná datace není možná.

5 Gender ve skalním umění

Výzkum skalního umění ve Skandinávii, a nejenom tam, byl od samého začátku interpretován mužskými badateli. Ti převážnou většinu antropomorfních postav interpretovali jako postavy mužů. Příkladem lze uvést lidskou postavu na lokalitě Backa v kraji Brastad v jižním Švédsku. Od 18. století byla tato postava interpretována jako muž s penisem. Nikdo ovšem nevěnoval pozornost jasně zřetelným nadržům postavy. V současnosti je lidská postava interpretována jako postava ženská. Podle nových interpretací nemá penis, ale v ruce podél těla drží sekeru (Goldhahn-Fuglestedt 2010, 238). Velké množství motivů bylo špatně interpretováno. Nejen motivy, ale i tvůrci skalního umění byli považováni jen za muže. Nejčastěji v podobě šamanů a duchovních postav, kterými podle starých představ mohli být pouze muži (Mandt 2001, 291). K obratu ve výzkumu skandinávského skalního umění došlo v 70. letech 20. století po feministické kritice mužské předpojatosti. Gro Mandt byla jednou z prvních archeoložek, která několik lidských postav interpretovala jako postavy žen. Jako jedna z prvních poukázala na rozdílnosti mezi mužskými a ženskými postavami (Goldhahn-Fuglestedt-Jones 2010, 14).

Jednou z prvních otázek, kterým se chci v této kapitole věnovat je, kdo vlastně skalní umění vytvářel. Z etnologických analogií z celého světa víme, že na vytváření skalního umění se podíleli muži, ženy, adolescenti, ale i lidé s rozdílnou genderovou identitou. A to v různých časových obdobích a místech světa (Hays-Gilpin 2012, 205). K genderovému rozlišení tvůrce musíme znát historii či etnologické analogie. V Austrálii 19. století viděli etnografové Spencer a Gillen původní obyvatelé Austrálie, jak malují malby. Viděli ovšem pouze muže a nepředpokládali, že i ženy by se mohly na skalních malbách podílet. Až ve 20. století byly zaznamenány první ženy, které malovaly po skalních plochách na posvátných místech (Hays-Gilpin 2004, 98). V Americe je z jižní Kalifornie známý indiánský kmen Luiseño. Tento kmen má velmi dobře zdokumentované rituály, kdy se z dívek stávají ženy. Tato událost vrcholí v momentě, kdy dívka maluje na skalní plochu abstraktní motivy a pokládá na skalní stěnu své ruce namočené červenou barvou. Abstraktní motivy mají znázorňovat pomocníka, který dívka během rituálu pomáhal. Bez etnografické dokumentace by nebylo možné zjistit, co tyto abstraktní motivy představují, ani kdo je na skalní stěny namaloval. Podle malých otisků rukou by bylo zřejmé, že nepatří dospělým mužům. Jen stěží bychom věděli, že patřily dívkám během iniciačního rituálu (Hays-Gilpin 2012, 204).

V celé Skandinávii nemáme pro skalní umění žádné etnografické ani historické záznamy (Goldhahn-Fuglestedt 2012, 239). Lze tedy pouze přihlížet na analogie z podobných

environmentálních podmínek (Helskog 1995, 249). Dle mého přesvědčení je nutné na tyto analogie nahlížet velmi opatrně. V Altě skalní umění vznikalo dlouhých 5000 let. Je tedy velmi pravděpodobné, že se význam skalního umění během této doby několikrát změnil. Měnili se i jeho tvůrci. Nelze předpokládat, že by po takto dlouhou dobu byli tvůrci pouze muži, nebo ženy či adolescenti obou pohlaví. Není možné zjistit, jestli bylo pohlaví tvůrce důležité. Mužské a ženské pohlaví či jiná genderová identita mohla hrát základní roli u výběru této osoby. Na druhou stranu pohlaví nemuselo mít u výběru osoby žádný význam. Rozhodující mohlo být například postavení ve společnosti. Místo vzniku skalního umění bylo též podstatné. Podle Gro Mandt (2001, 306) by úzký fjord Vingenu mohl představovat ženský klín a hora Hornelen se svým vrcholem směřujícím k nebesům falus. Tato teorie je velice zajímavá, avšak jsem toho názoru, že fjord i hora mohla pravěká populace vnímat i mnoha jinými způsoby. Za zmínku stojí, že v Altě a Nämforsenu se žádné podobně interpretované místo nenachází. V těchto třech lokalitách se ani nevyskytují žádná místa, o kterých by bylo možné přemýšlet jako o místech určených pouze jedné genderové skupině. Vyloučit to ovšem nemohu. Vyřešení této otázky by podle mého názoru bylo možné pouze s přímými historickými či etnografickými záznamy, které ovšem chybí. Tuto otázku by nejspíše nepodařily objasnit ani nové archeologické výzkumy na lokalitách.

V následující části této kapitoly se budu věnovat antropomorfním motivům na skalních panelech. Pohlaví antropomorfních postav je možné rozlišovat podle mužských a ženských pohlavních znacích. To však nelze vždy jednoznačně interpretovat. V některých případech se mužské a ženské postavy rozlišují podle aktivit, ve kterých jsou vyobrazeni. Ani to však nemůže posloužit k přesnému určení pohlaví.

Jak jsem již výše popisovala antropomorfní postavy mají charakteristické znaky lidského těla. Schématické a symbolické odlišnosti těl jsou vždy ve vztahu ke společnosti, kultuře, ale i období, kdy vznikaly (Engelstad 2001, 264). Anatomické charakteristiky lidských postav jsou následující: hlava, jedna nebo dvě ruce a nohy a trup těla. Detaily lidských těl jako jsou prsty, chodidla, krk a rysy v obličejí jsou vyobrazeny jen u některých lidských postav. V Severní tradici skalního umění jsou znázorněny jen velmi zřídka. Pohlavní znaky postav nejsou přítomny u všech antropomorfních postav, jiné postavy zase mají znaky obou pohlaví, tak jako je mají antropomorfní postavy ze 4. období v Altě.

Jedinou anatomickou charakteristikou mužské postavy je znázorněný penis. Penis se objevuje jako jednoduchá rovná linie nebo mírně zahnutá linie. Linie je vždy připojena k tělu mezi nohama a bývá vztyčená či visící (Engelstad 2001, 264; Hays-Gilpin 2004, 25). Tato linie

nemusí být vždy jen penisem. Může být předmětem, který postava drží v ruce, jako postava držící sekeru na lokalitě Brastad. Linie může být součástí oděvu, nebo předmět visící postavě kolem pasu. Na lokalitách zmíněných v této diplomové práci je možné zmíněné linie povětšinou interpretovat jako charakteristiku mužských těl. Ženských postav je interpretováno podstatně méně, a to i přes skutečnost, že ženská těla mají více anatomických rysů, podle kterých je lze rozeznat. Kritéria k odlišení ženských sexuálních znaků jsou ňadra, vulva, široké boky a kulatá či větší břicha chápána jako symbol těhotenství. Někdy je rovná linie mezi nohama interpretována jako vulva z odlišné perspektivy (Engelstad 2001, 264). Za ženské genitálie jsou považovány i tečky, kruhy a dvě krátké linie mezi nohama lidských postav. Jindy jsou specifické geometrické motivy v místech pohlavních orgánů považovány za ženské atributy (Goldhahn-Fuglestedt 2012, 243; Hays-Gilpin 2004, 26-27). Takové jsou třeba ve Vingenu. Lidské postavy, které mají dlouhé vlasy, bývají též považovány za ženské postavy. V tomto případě jsem ovšem názoru, že i mužské postavy mohou mít dlouhé vlasy. Děti a adolescenti nejsou ve skalním umění Severní tradice rozeznatelní.

Na několika příkladech z Alty se pokusím ukázat jak a kdy bylo pohlaví antropomorfních postav zobrazováno. Jelikož se skalními motivy z Vingenu a Nämforsenu nejsem natolik dobře seznámena, nebudu se jim podrobněji věnovat.

Vzhledem k malému počtu skalních rytin v 1. období v Altě, přeskočím rovnou k 2. období. Ve 2. období se antropomorfní postavy objevují v několika aktivitách. Převážná většina nemá žádné sexuální charakteristiky tudíž nemůžeme určit, zda jde o muže nebo ženy. Neurčitelné postavy jsou na skalním panelu v Kåfjordu 1, kde v horní části panelu tančí v kruhu několik postav (Obr. 8). Téměř žádné antropomorfní postavy na tomto skalním panelu nemají viditelné pohlavní znaky. Jedním příkladem jsou čtyři postavy z deseti, které drží jakési předměty v podobě linií nad hlavou. Nad nimi se nachází další dvě postavy nesoucí loď. Osm z těchto postav má na hlavě rohy a jen čtyři z nich mají mezi nohama linie, které lze označit za penisy. Další postavou by měla být napůl medvěd a napůl lidská postava, která podle Knuta Henskoga (2014, 56) mění své pohlaví. U tohoto motivu jsem skeptická. Nezdá se, že by na tomto panelu bylo důležité upozorňovat na pohlaví postav. Určování genderu podle vykonávaných aktivit by mohlo být velmi zavádějící. Postava s lukem a šípem, nebo oštěpem nemusí být vždy jen muž. V Hjemmeluftě na panelu Ole Pedersen 9 (Obr. 7) jsou lučištníci, kteří mají linii mezi nohama. Zároveň zde jsou i lučištníci, kteří tuto linii nemají. Lučištníkem mohl být muž, žena, ale i děti nebo adolescenti. Obdobně tomu je i u postav s losími holemi. Někteří jedinci mají penis, u jiných naopak schází. Na panelu Bergbukten 4 (Obr. 12) jsou

lidské postavy, které mají hole s losími hlavami a mezi nohama mají důlek, který bývá interpretován jako symbol ženskosti (Helskog 2014, 70). Interpretací těchto důlků je ovšem mnohem více. Podstatné je, že i v tomto příkladu se vyskytují postavy provádějící stejnou aktivitu, ale jejich gender je možné chápat rozdílně.

Důlek, který by měl charakterizovat ženské postavy chybí u čtveřice lidských postav z panelu Ole Pedersen 9. Tyto postavy stojí v kruhu a drží se navzájem rukama. Největší z nich stojí v podřepu a je interpretována jako rodící žena (Helskog 2014, 54). S tímto názorem nesouhlasím, největší postava nevykazuje žádné bližší indicie rodící ženy. Postava v podřepu může znázorňovat například tanec, který je v tomto období několikrát vyobrazen. Zvířecí i lidské postavy jsou ve 2. období znázorněny v mužské i ženské podobě, někdy jejich pohlaví nelze určit. Nemůžeme s jistotou říci, že všichni lovci jsou jen muži. Některé ženy se lovu také mohly účastnit. Dalším zajímavým motivem je vyobrazení pohlavního aktu. Jedním jsou dvě na sobě ležící postavy vyobrazené z horizontálního pohledu. Postavy mají jasně zřetelné dvě hlavy, čtyři ruce a čtyři nohy a zdá se, že větší postava leží na menší (Helskog 2014, 56). Ve 2. období jsou i březí samice nebo samice pečující o svá mláďata. Lidské postavy nebo spíše ženské gravidní postavy nebo postavy s dítětem zde chybí anebo je nelze rozeznat od ostatních. Lidské postavy, které vypadají jako šamani s bubínkem, nebo postavy s losími holemi, jsou znázorněny jako muži a ženy. Z Nämforsenu jsou mi známe jen mužské postavy s losími hlavami. Což ovšem může být i neznalostí všech motivů. Nezdá se mi, že by nějaká aktivita byla v tomto období určena pouze jednomu pohlaví. Větší důraz je viditelný v rozdělení rolí různých bytostí.

Ve 3. období je opět majorita antropomorfních postav bez vyobrazeného pohlaví. Téměř všechny postavy jsou v tomto období zobrazeny jednoduchými rovnými liniemi. Nemají žádné indicie, podle kterých by bylo možné rozeznat pohlaví jedince. Na panelu Bergbukten 3A (Obr. 28) jsou dvě lodě s trojčlennou posádkou vyobrazenou jednoduchými liniemi. V Každé lodi jsou dvě postavy s linií mezi nohama a třetí postava bez linie. Jedna z postav bez linií drží nad hlavou nejspíše předmět k lovu či rybaření. Ve druhé lodi postava bez linie, která v ruku nic nedeří. Pokud jsou postavy bez linie mezi nohama opravdu ženy, je to tedy jasný důkaz, že i ženy se účastnily rybolovu či lovu z lodi. Pokud to ovšem ženské postavy nejsou, proč jako jediné nemají znázorněný penis. S tím ovšem přichází další otázka, zdali zobrazené linie opravdu představují penis. Další lidské postavy v tomto období jsou zobrazeny více detailněji a většina z nich mají charakteristické sexuální znaky. Jednou z nich je na panelu Apanes 1 (Obr. 22) velká lidská postava vyobrazená z profilu se zřetelně ztopořeným penisem. U této postavy

není pochyb o mužské identitě. Muž se rukama dotýká nohou druhé postavy. Druhá postava má nepravidelně kulaté břicho a nemá penis, ani jiný charakteristický mužský atribut. Kulaté břicho nemusí ihned znamenat graviditu postavy. Vzhledem k detailnímu zpracování mužské postavy lze na jeho těle rozpoznat oblečení. Druhá postava může mít též oblečení, které jí zvětšuje břicho anebo může být plnoštíhlá. Ericka Engelstad (2001, 274) tuto scénu interpretuje jako rituální pohlavní akt.

Podobným příkladem mohou být dvě postavy z panelu Ole Pedersen 11A (Obr. 23). První postava tzv. „Muž s krumpáčem“ je také vyobrazena z profilu a má ztopořený penis. Nad ním je druhá postava s kulatým břichem a je tedy interpretována jako gravidní žena (Engelstad 2001, 274). V břiše této postavy jsou znatelné dvě linie připomínající tvar kříže. Předpokládám, že u této postavy by linie mohly představovat nenarozené dítě. Pochopitelně takový detail v motivu je velmi složité interpretovat i kvůli zhoršenému stavu skalního povrchu. Na stejném panelu se nacházejí sobí a losí samice s mládětem uvnitř těla, tudíž se domnívám, že teorie o gravidní ženě je pravděpodobná. Na panelu Storsteinen je lidská postava sedící na sobovi. Tato lidská postava má dva malé důlky v místech ňader. Lze tedy tuto postavu označit za ženu. Ve Vingenu je podobná lidská postava na sobovi, tentokrát bez ňader či jiného pohlavního prvku (Obr. 40). Z genderového pohledu se nezdá, že by nějaká lidská aktivita byla ve 3. období spojena výhradně jen s jedním pohlavím (Engelstad 2001, 278). Záměrné zobrazování pohlaví je velmi viditelné u lidských postav, které jsou detailněji zobrazené. U ostatních postav se pohlavní znaky vyskytují jen zřídka. Ani zde není vysvětlitelné, proč jsou někteří jedinci vyobrazeni se sexuálními symboly a jiní ne.

V následujícím 4. období nejsou žádné motivy, na kterých by lidské postavy vykonávaly jakoukoli aktivitu. Jen malé množství postav je vyobrazeno jednoduchými liniemi. Převážná většina antropomorfních postav je vyobrazena z frontálního pohledu, téměř připomínající portréty. Mnoho z nich má velká kulatá břicha. Někteří jedinci mají v břiše dítě, ale vyskytuje se zde sobí/losí mládě v břiše antropomorfní postavy. Tyto postavy ovšem nejsou jednoznačně ženské, mnoho z nich má vyobrazen i penis. Podle Ericky Engelstad (2001, 275) jsou ženské prvky hlavní dominantou lidských postav v tomto období i s přihlédnutím na vyobrazený penis a dvojznačnost těchto postav. Osobně se domnívám, že klíčové byly ženské i mužské prvky. Pokud by nebylo důležité zdůraznění obou dvou prvků, nebyly by vyobrazené. Jiné postavy v tomto období, na stejném i jiném panelu, také mají jen jeden pohlavní prvek. Engelstad se dále domnívá, že tato genderová odlišnost je hlavním charakterem osobitosti každé individuální postavy v tomto období. Dle mého názoru je tato genderová dvojznačnost jen jedním důležitým

charakterem postav. Velmi důležité se mi jeví i vyobrazování lidských rysů v obličejí. Oči, nos a ústa antropomorfní postavě dodávají na individualitě každého jedince. Některé vypadají, že jsou oblečené v kostýmech a mají masky, což postavám též dodává na osobitosti. Tyto nově se vyskytující postavy jsou někdy interpretovány jako šamani (Goldhahn-Fuglestedt 2012, 246). Na panelu Amtmannsnes 2 (Obr. 30), kde se dvojznačné antropomorfní postavy stojící v řadě vyskytují, jsou i další postavy. Levá část řady jsou dvojznačné postavy a v pravé části řady jsou postavy, které nemají žádné genderové vlastnosti. Osobitost každé postavy je více než patrná, avšak genderové odlišení pro tyto postavy nebylo důležité. V tomto období je gender postav zajisté velmi důležitým charakterem téměř každé postavy. Avšak není zdaleka jediným. Sexuální akt se na skalních panelech v Amtmannsnes nevyskytuje ani jednou.

V předposledním, tedy 5. období skalního umění v Altě, se opět vyskytují lidské postavy znázorněné jednoduchými liniemi. Některé jsou v podřepu a mají větší břicho a podle Helskoga (2014, 183) jsou tyto postavy rodící ženy. I zde se domnívám, že větší břicho a podřep nemusí znamenat jen porod (Obr. 35). Naprosté minimum lidských postav má mezi nohama linie, které by mohly představovat penis. Mnohem více postav je bez jakýchkoliv sexuálních prvků. Nově se zde vyskytují postavy, které pravděpodobně drží meč a štít. Podle aktivity postav je možné tyto postavy označit za mužské. V 6. období jsou antropomorfní postavy vyobrazeny nejvíce jako členové posádky na velkých lodí. Jejich genderové rozdílnosti, povětšinou ani rozdílnosti mezi samotnými postavami, již nejsou přítomné (Obr. 36). Některé posádky možná na lodi tančí podobně jak to je známé z Jižní tradice skalního umění (Engelstad 2001, 277). Ovšem bez rozeznatelných pohlavních znaků. Posádka mohla mít mužské, ženské i dětské členy.

U studia genderu skalního umění je nutné mít na paměti, že všechny lidské postavy není možné interpretovat správně. Známe jen několik základních znaků, jak postavy odlišovat a ani s tím si nemůžeme být vždy jisti. Mnoho prvků nebudeme umět nikdy správně interpretovat. Kolikrát si ani nemůžeme být jisti, zdali sledujeme správné detaily motivů, jako například všechny krátké linie mezi nohama. Ne všechny musí být symbolem mužského přirození. Dalším důležitým problémem je, že neznáme genderové vnímání společností, které v Altě a na dalších místech žili. Není možné předpokládat, že lidské jedince vždy rozdělovali jen na muže a ženy, případně děti a adolescenty. Lidské jedince nelze rozdělovat jen podle biologického pohlaví, ale i podle sociálního pohlaví, které může být v každé kultuře chápáno jinak. Takové odchylky můžeme jen těžko z pravěkého skalního umění interpretovat. Vlastně ani nevíme, jaké symboly sledovat. Nezanedbatelným problémem interpretace je i poničení skalních ploch, takže některé

motivy jsou špatně čitelné a mnoho detailů již mohlo zmizet. Je nutné přihlídnout i k faktu, že některé motivy mohou být špatně zdokumentované a že jejich nová dokumentace může tyto chyby v budoucnu odhalit.

Je zřejmé, že genderové rozlišení antropomorfních postav bylo u některých jedinců velmi důležité, zatímco u jiných vůbec. Proč tomu tak je, lze jen odhadovat. Jsem toho názoru, že tito jedinci jsou záměrně odlišeni od ostatních. Postava, která má některé ze sexuálních znaků, dostává tímto označením svojí vlastní identitu. Během 4. období osobitost postav podtrhují i rysy v obličejích, které jim dodávají ještě výraznější identitu. Pokud je skalní umění odrazem reálného života, není podle vyobrazených lidských postav možné přiřadit žádnou aktivitu jen jedinému pohlaví. Muži a ženy tedy mohli vykonávat stejné aktivity. Vyskytují se lučištníci s mužskými prvky, ale i bez nich, tudíž je možné uvažovat o ženách. Stejně tomu je u postav s oštěpy a u postav, které drží hole s losími hlavami. Lidé, kteří jsou zobrazeni na lodích jsou také jednou mají mužské pohlavní prvky a podruhé je nemají. Zobrazení genderových prvků bylo zajisté důležité a mělo své opodstatnění. Studium genderu ve skalním umění je přeci jen stále v počátcích a potřebuje mnoho nových výzkumů k získání lepších dat. I přesto není jisté, jestli kdy budeme schopni správně porozumět, proč některé lidské postavy jsou zobrazeny s pohlavními znaky a jiné ne.

6 Dokumentace, datování a ochrana skalních rytin a maleb

Dokumentace skalních rytin a maleb je velmi důležitou fází archeologického výzkumu již od samotného počátku bádání. První barevná dokumentace ze Skandinávie pochází přibližně z roku 1627. V polovině 19. století vznikly první sádrové odlitky skalních rytin a na počátku 20. století to byly první fotografie. Zhruba od 60. let 20. století se k dokumentaci začaly používat první frotáže a mnoho dalších technik (Nordbladh 1995, 27). V dnešní době je velké množství skalních panelů v kritickém stavu a dokumentace je to jediné, co pro budoucí badatele a veřejnost zůstane. Výzkum skalních rytin a maleb má dlouhodobou tradici, a i přesto docházelo během terénní dokumentace k mnoha nesprávně zvoleným zásahům, které měly za následek velké množství zničených skalních panelů. Pro každý daný skalní panel je nutné zvolit vhodnou techniku.

V severní Evropě mají badatelé za úkol zdokumentovat veliké množství skalního umění, což může být v některých případech problematické. Toto není případ Dánska a Finska, kde je omezený počet rytin a maleb. K tomuto problému dochází v Norsku a Švédsku, kde víme, že ne všechny naleziště bude možné zdokumentovat a důvodů je hned několik. K dokumentaci některých panelů budou vždy chybět dostatečné finance a čas, jiné jsou v natolik špatné kondici, že dokumentace by znázornila pouze zvětralý skalní panel místo samotného zobrazení motivů. Některá naleziště jsou nám známá ze staré dokumentace, ovšem jejich lokaci není dnes už možné dohledat. Jiné lokality zmizely ještě před svým objevením a jiné možná nikdy neobjevíme. Bohužel, některé známé lokality zmizely ještě před dokumentací v důsledku výstavby silnic, budov, těžby, ale i přírodními vlivy (Nordbladh 1995, 27).

6.1 Dokumentace skalního umění

Mezi dokumentací a interpretací skalního umění je vždy blízký vztah, proto je důležité k dokumentaci přistupovat velmi opatrně. Před samotnou dokumentací skalních rytin a maleb je důležité položit si otázku, co ne/chceme, co má být do dokumentace zahrnuto a jakým stylem budeme dokumentovat (fotografování, frotáž atd.). V úvahu musíme brát i již ztracené informace (změny v krajině). Dokumentace skalního umění může být velmi problematická. Dřívější dokumentace byly zaměřeny na samotné skalní motivy a nevěnovaly větší pozornost panelům. Nové techniky dokumentace jsou přesnější a sledují více detailů jak na skalních motivech, tak i na povrchu panelů. Některé znovu dokumentované panely mohou změnit celou dosavadní interpretaci motivů. Gustaf Hallström, v roce 1938, na lokalitě Leiknes v severním Norsku identifikoval jednu labuť, zatímco Gutorm Gjessing (1932) již zdokumentoval dvě labutě. Zajímavým aspektem tohoto panelu v Leiknes je křemenná žíla, která se rozprostírá přes

zobrazení labutí. Labutě vypadají, jako by na křemenné žíle seděly a samotná žíla znázorňovala hladinu moře. Ani jeden z badatelů si v minulosti této důležité informace na panelu nevšiml. Ke změně interpretace došlo až s novým paradigmatem a s novými technikami dokumentace (Gjerde 2010b, 170).

Dnešní studium skalního umění je úzce spojeno se studiem krajiny, která skalní umění obklopuje. Výzkum je tedy prováděn v několika úrovních, ať už v regionálních, lokálních, na nalezišti či skalním panelu. Skalní umění a s ním spojenou krajinu lze studovat několika způsoby. Topografie skalního umění může podle Knuta Helskoga (1999) zastupovat rituální či fyzickou krajinu. Fyzickou krajinu můžeme rozdělit na dva druhy. Prvním je mikrokrajina, jejíž studium se soustředí na blízké okolí skalního umění. Různé praskliny, hrbolky a prohlubně na povrchu skalních panelů mohou představovat jezera, údolí, tekoucí řeky. Gustaf Hallström, švédský archeolog, se jako jeden z prvních zaměřil na interakce mezi specifickými přírodními prvky na skalním povrchu, které mohou vysvětlovat umístění motivů, scén i celých kompozic na panelu. Různé barvy skal mohly hrát také důležitou roli v umístění. V severním Norsku na lokalitě Jo Sarsaklubben je vyobrazení soba v životní velikosti. Na tomto panelu je pouze jediná prasklina ve skalním povrchu, a právě tato prasklina znázorňuje tlamu soba. Dalším příkladem mohou být již zmíněné labutě z Leiknes, které vypadají jako by seděly na mořské hladině. Voda, která během dešťů stéká po panelech i voda, která zůstala po deštích v prasklinách a dírách, mohla hrát důležitou roli k umístění motivů v jejich blízkosti. Voda v mnoha podobách zde mohla symbolizovat řeky, jezera a moře. Studium makrokrajiny se zaměřuje na rozsáhlé okolí a přírodní prostředí, jež skalní umění obklopuje. Studie prokázaly, že skalní umění se vyskytuje v blízkosti významných prvků v krajině. Takovými prvky jsou obvykle vodopády, blízkost peřejí a mořského pobřeží, řeky, významné hory. Tato místa jsou často spojována s mýty a příběhy. Jiné lokality se zdají být umístěné v důležitých komunikačních bodech a cestách pro lidi i zvířata. V jeskyních se malby vyskytují v místě na rozhraní světla a tmy a některé skalní převisy ve Finsku mají antropomorfní tvary. Mnohé lokality se skalním umění se vyskytují v těsné blízkosti lidského osídlení, pohřebišť a loveckých míst (Gjerde 2010b, 171-175; Helskog 2004, 271).

6.1.1 Lokalizace

Důležitou součástí dokumentace skalního umění je mapování lokality. Metody mapování umožňují metody GPS (globální polohovací systém) k lokalizaci a stanovení souřadnic, GIS (geografický informační systém) k lokalizaci panelů ve vztahu k přírodnímu i kulturnímu prostředí, měření totální stanicí, letecké a satelitní fotografie (Půtová 2015, 68-69). Mnoho lokalit, které byly objeveny v minulosti, nelze dnes bez přesných souřadnic dohledat.

Okolní krajina se od původních popisů změnila a skalní panely dnes mohou být pokryty lišejníkem, tudíž jejich znovu objevení nemusí být vždy úspěšné.

Lokalizace se ovšem netýká pouze určení poloh skalních panelů, ale i určení polohy skalních motivů na panelech. Těžko viditelné a velmi zvětralé skalní rytiny mohou být identifikovány za tmy pomoci šikmého umělého osvětlení. Vhodné je motivy vyfotografovat a opakovaně se ujistit o jejich poloze (Milstreu 1996, 23). Motivů lze lokalizovat i pomocí hmatu. Zkušené prsty badatele dokáží rozpoznat, jestli se jedná o zobrazení či o poškození skalního povrchu.

6.1.2 Frotáž a překreslování

První dokumentace skalního umění byly kreslené a malované náčrty. Kresby bývaly zaměřené na centrální motivy a bez správného měřítka. V dnešní době je nejčastějším způsobem dokumentace skalního umění ve Skandinávii překreslování motivů pomocí průhledných plastových folií. Touto metodou je možné dokumentovat skalní rytiny a malby, které jsou pokryty silikátovou vrstvou, a tedy jim nehrozí při opatrné dokumentaci zničení. Před dokumentací skalního panelu je důležité, aby byl povrch řádně vyčištěn a suchý. Skalní zobrazení jsou nejdříve vymalovány křídou na skalních panelech, na které se následně přiloží průhledné plastové fólie (Gjerde 2010a, 69-73). Ty jsou opatrně přilepeny lepicí páskou, aby nedocházelo k posunu fólie a špatnému překreslení. Důležité je samozřejmě všechny fólie důkladně popsat potřebnými informacemi (název lokality, číslo panelu atd). Následně jsou všechny motivy fixem obtaženy na fólii. Toto překreslování motivů není kompletní dokumentací, jelikož dokumentují pouze samotné motivy bez skalního povrchu. Někteří badatelé přidali i charakteristiku skalního povrchu, ale i přesto mnoho detailů schází. V mnoha případech se jedná spíše o interpretaci nežli dokumentaci skalního umění (Tansem-Johansen 2008, 81).

Frotáž je na rozdíl od překreslování na průhledné plastové fólie naprosto objektivní dokumentací. Tato metoda přesně kopíruje vyklepané motivy a okolní skalní povrch. Podobně jako v minulém případě je důležité, aby byl dokumentovaný skalní panel naprosto očištěn a suchý. Pokud panel splňuje vhodné podmínky k dokumentaci, je možné na skalní povrch lepicí páskou připevnit grafické papíry (nejčastěji o velikosti 100x70 cm), které jsou důkladně označeny. Dokumentátoři musí dbát na správné navazování papírů, aby netvořily mezery či se nepřekrývaly. Následně se měkká houba či srolovaný ručník omotá karbonovým papírem (většinou formát A4). Třením karbonového papíru přes grafický papír dojde k dokonalému překreslení motivů i skalního povrchu. Karbonovým papírem je vhodné třít v mnoha směrech, aby došlo k lepšímu vyniknutí kontury rytin, ale i skalního povrchu (Obr. 45). Když jsou

kontury rytin dobře viditelné, přetře se grafický papír stejným způsobem, tentokrát však trávou, která barvu lépe zafixuje a pomůže ještě k lepšímu kontrastu kontur motivů. Následně stačí papíry bezpečně odlepit a schovat do ochranných desek či tuby. Při používání této metody samozřejmě výsledek záleží na zručnosti a zkušenosti dokumentátora. Dokumentace za pomoci frotáže musí být chápána jako komplexní dokumentace skalního povrchu se všemi stopami zvětrávání a samotných skalních rytin (Milstreu 1996, 23; Bjelland-Helberg 2006, 60).

6.1.3 Vybarvování petroglyfů

Skandinávská tradice vybarvování petroglyfů trvá již zhruba sto let. Hlavním důvodem vybarvování byla od počátku touha vidět skalní rytiny jednodušeji. Tento způsob prezentace skalních rytin je v dnešní době velmi sporný a způsobuje neustálou diskuzi skandinávských, ale i zahraničních vědců, kteří považují vybarvování za vandalismus. Již v roce 1931 Gustaf Hallström zastával názor proti vybarvování skalních rytin, i přesto je tato technika používána dodnes. Pravidla pro vybarvování jsou přísná a mohou být provedena pouze se speciálním povolením. Vybarvovat je povoleno jen lokality, které jsou otevřeny pro veřejnost. Skalní rytiny, které v minulosti vybarveny nebyly, je přísně zakázané barvit. Skalní rytiny, které v minulosti vymalovány byly, je dnes povoleno vybarvovat pouze pokud je to opravdu nutné. V Norsku od roku 2010 dochází k odbarvování motivů a nové již nesmí být vybarvované. Důvodů, proč se zvýrazňování petroglyfů vyhnout, je hned několik. Vybarvení je vždy spíše ilustrací jedince, který daný motiv zvýrazňoval a výklad motivu získává jakési zjednodušení. Možnosti pro studium techniky vyklepávání zobrazení jsou po výmalbě velmi omezeny. Zvýrazňování může velmi poškodit skalní rytiny, a to zejména při odloupávání barvy, kdy jsou s barvou zbaveny i minerály ze skály. Důležitý je i fakt, že použití barvy znemožňuje některé metody datování (Bjelland-Helberg 2006, 72, 102; Sognnes 2005, 53). Nejčastěji se k vymalování používají silikátové červené barvy, méně často se objevuje i barva bílá. Bílá barva se častěji používá k dokumentaci skalních rytin při krátkodobém zvýraznění pro fotografování. V tomto případě jsou zobrazení na skalních panelech vybarveny tenkou vrstvou křídý (polysacharidu či křemene) smíchanou s vodou. Po zaschnutí jsou petroglyfy dostatečně zviditelněny a dají se lehce očistit mokrou houbou, křída lehce zmizí i po dešti. Vymalování větších panelů může trvat více než jeden den, proto je vhodné vymalované zobrazení řádně přikrýt, aby dokumentátoři nemuseli svojí práci začínat od začátku. Při této dokumentaci se petroglyfy kontrolují podle již hotové frotáže, ale i tak je výsledná práce provedena podle schopností dokumentátora a jedná se spíše o ilustraci dokumentátora nežli dokumentaci. V Norsku se v současnosti od trvalého vybarvování opouští a na některých lokalitách jsou barvy

odstraňovány. Pro lepší viditelnost skalních rytin pro veřejnost se instalují umělá světla, která jsou napojena na solární panely. Za tmy je tudíž možné díky speciálně umístěným světlům pozorovat detaily skalních rytin, které jsou po osvětlení viditelné, a to i na panelech, kde jsou rytiny běžně špatně viditelné.

6.1.4 Fotografování a digitální technologie

Metoda dokumentace fotografováním je patrně nejdůležitějším druhem nedestruktivní dokumentace skalního umění. Velkou výhodou této dokumentace je její rychlost a možnost pravidelného opakování, na některých lokalitách je to jediný dostupný prostředek dokumentace. Fotografická dokumentace pomáhá zaznamenat jak skalní umění ve vztahu k okolní krajině, tak i detaily tohoto skalního umění. Zaznamenává i zvětvávání skalních panelů a možné projevy vandalizmu. Každý panel by měl být detailně vyfotografován z několika úhlů i se vztahem k okolnímu přírodnímu i kulturnímu prostředí. Vhodné je fotografovat skalní panely společně s pevnými body, podle kterých bude možné lokalitu v budoucnu vyhledat. Další fotografie, vznikající při dokumentaci, by se měly zaměřit na polohu zobrazení na skalním panelu. Detailní vyfocení skalních rytin umožňují mimo jiné studovat i hloubku vyklepaného motivu a další detaily skalního povrchu.

Fotografie skalního umění se fotí kolmo ke skalnímu panelu. Při fotografování je velmi důležité světlo, doporučuje se ranní či večerní slunce, které pomáhá s vykreslením obrysů skalních rytin. Světelné podmínky by měly být stejné na celém panelu, v případě částečného stínu je vhodné vyčkat na lepší podmínky či zastínění plachtou. Fotografování je vhodné opakovat během různých světelných podmínek, jelikož každé světlo může zachytit různé detaily, které je v budoucnu možné porovnávat. Již v roce 1917 začal Hallström s nočním fotografováním. Tato metoda se začala více vyvíjet ve 30. letech minulého století. Během nočního fotografování či fotografování skalních maleb v jeskyních nebo pod převisy s nedostatkem přirozeného světla se používá umělé osvětlení. Během fotografování je vhodné používat stativ a měřítko, výjimkou není používání různých filtrů či následné zpracování a úpravy fotografií prostřednictvím různých softwarů (Bjelland-Helberg 2006, 44-50; Gjerde 2010a, 74-75).

Vhodnými softwary jsou Adobe Photoshop nebo DStretch, případně je možné k úpravě fotografie využít oba dva softwary. DStretch je vhodné používat ke zvýraznění skalních maleb, které jsou pouhým okem neviditelné, anebo velmi špatně viditelné. V přednastavení programu existuje několik možností, jak fotografie upravit, a tak je možné zvolit tu nejlepší pro danou lokalitu. U některých maleb barvy nevyniknou nikdy, například černé barvy jsou

problematické. Jindy jsou problematické okolní barvy, které po zvýrazněných skalních malbách dostávají příliš křiklavé odstíny barev (Obr. 46). Tyto problémy lze ovšem v ručním nastavení opravit. Nově je tento program možné využít i jako mobilní aplikaci, tudíž je možné spatřit výsledek ihned na lokalitě. Samozřejmě v horší kvalitě. Do budoucna lze očekávat vývoj těchto softwarů společně s vylepšenými digitálními fotoaparáty.

Vývoj nových digitálních fotoaparátů velmi pomáhá při terénních pracích. Dokumentátoři mohou porovnat výsledek své práce již v terénu a při nedokonalém výsledku je možné práci ihned opakovat. Kvalita i kvantita vyfotografovaných snímků se s digitálními fotoaparáty zněkolikanásobila. S vývojem digitálních fotoaparátů se objevily i nové možnosti dokumentace. Všechny předchozí druhy dokumentace skalního umění znázorňují skalní umění pouze ve 2D, což zjednodušeně znamená zdokumentování délky a šířky, zatímco 3D dokumentace umožňuje i studium hloubky vysekávání petroglýfů. Vytvořenými 3D modely je možné rotovat libovolnými směry s použitím nejvhodnějšího světla a studovat všechny detaily skalního umění včetně povrchu skály. Výzkum těchto informací pokládá mnoho nových otázek pro budoucí výzkum skalního umění.

Fotogrammetrie je jednou z metod 3D dokumentace. S touto metodou je možné na základě fotografií vytvořit 3D modely. Při fotogrammetrii jsou skalní panely foceny dvakrát z různých úhlů. Různá perspektiva obrázků umožňuje vytvoření 3D modelu za pomoci speciálního softwaru. Tato metoda nevyžaduje technického experta, a i z ekonomického hlediska se tento druh dokumentace jeví jako velmi přijatelný (Rabitz 2013, 110-112; Meijer 2015, 72). Nově používaná dokumentační technika Structure from Motion (SfM), v doslovném překladu struktura z pohybu, je další uživatelsky i rozpočtově přijatelná technika pro badatele. SfM funguje na podobném principu jako fotogrammetrie. Z několika překrývajících se snímků z různých pozic se následně vytvoří 3D model. K vytvoření modelu není nutný velký počet snímků, důležitější je ostrost snímků a jejich 70-80 % překrytí. K dokumentaci skalního umění se používají i laserové skenery, které jsou ovšem velmi těžké pro práci v terénu a jejich cena je velmi vysoká. Alternativou jsou ruční laserové skenery, které jsou relativně lehce použitelné při terénních pracích. Výsledný 3D model vzniká během skenování panelu, proto je kromě skeneru k práci nutný i výkonný počítač. Zavádění 3D dokumentace skalního umění je stále ve svých počátcích. Tyto metody dokumentace jsou objektivní a detailní. K vytvoření 3D modelů jsou nekontaktní se skalním povrchem, proto je na rozdíl od jiných metod dokumentace nijak neporušují (Meijer 2015,66-72).

6.2 Datování skalního umění

Datování skalního umění je vždy velmi problematické. Od počátků výzkumu skalního umění bylo vyzkoušeno mnoho metod datování. Některé úspěšně, některé již méně úspěšně. Jako i při ostatním bádání je nutné ke každé lokalitě přistupovat individuálně a zvolit správné datovací metody. Rozdílný přístup musíme očekávat při datování skalních maleb a jiný při datování skalních rytin. Důležitou roli hraje i umístění skalního umění. Pro skalní umění v blízkosti mořského pobřeží je nutné očekávat jiné datovací metody, než jaké použijeme ve vnitrozemí. Vhodné je kombinování různých metod, což je bohužel v severní Skandinávii možné jen na některých lokalitách. Zjištění data vzniku skalního umění není důležité jen pro informaci o jeho stáří, ale i k vytvoření souvislostí k danému kulturnímu kontextu, bez něhož je samotná interpretace motivů téměř nereálná.

Velmi častou metodou datování petroglyfů v severní Skandinávii je vyměřování výšky původního holocenního pobřeží. Badatelé začali diskutovat využití vyzdvižení mořského pobřeží pro datování skalního umění již v 19. století. Ve 30. letech 19. století L. Åberg vyzoroval specifické rozložení lokalit s petroglyfy v jižním Švédsku. Jedno z jeho pozorování bylo, že panely se skalními rytinami jsou vždy umístěny v místech původních mořských břehů. K systematickému využívání metody ovšem dochází až v 1. polovině 20. století (Sognnes 2003, 189-190). Pro datování skalních maleb lze vyzdvižení pobřeží použít jen na malém počtu lokalit zejména lokalit Severní tradice, kde lokality leží v maximální výšce 50 m n. m. Lokality Jižní tradice se vyskytují až ve výšce 150 m n. m., tudíž všechny skalní panely nemohly ležet na mořském břehu, i když lze očekávat, že břeh nebyl velmi vzdálený. Ve středním Norsku je také několik lokalit Severní tradice, které neleží na původních březích, ale ve vnitrozemí (Sognnes 1998, 152, 154).

Během poslední doby ledové byla převážná část Skandinávie (spolu s Finskem a severozápadním Ruskem) pokryta velkým ledovcem. Na konci doby ledové, tedy zhruba před 10 000 lety, tento ledovec roztál. Ledovec svojí vahou vyvolával velký tlak na zemskou kůru, který po roztání ledovce zmizel. Zem byla uvolněná a mohla začít růst. K největšímu vyzdvižení pevniny docházelo v místech, kde byl ledovec nejsilnější a nejmasivnější, a k nejmenšímu vyzdvižení pevniny docházelo v místech okrajů ledovce. Epicentrum ledovce bylo v dnešní severní části Baltického moře v Botnickém zálivu. Nejvyšší zdokumentované mořské pobřeží je z Ångermanlandu v severním Švédsku, zdejší původní hladina byla 286 metrů nad současnou hladinou. V severním Norsku už prakticky nedochází k žádným změnám. Ve Finsku ještě dnes dochází k vyzdvižení pevniny zhruba 8-9 mm za rok, což odpovídá méně

než 10 cm za 100 let. V Trondheim Fjordu ve středním Norsku pevnina každý rok vyroste o 3-4 mm. Na začátku holocénu bylo vyzdvihnutí nové pevniny i několik metrů za století (Gjerde 2010a, 103; Helskog 2014, 30; Hygen-Bengtsson 2000,80; Sgonnes 1998, 152; Sognnes 2003, 190-91). Tato datovací metoda je založena na předpokladu, že skalní rytiny vznikaly v těsné blízkosti moře, a to přímo na břehu, kde se země potkává s vodou (Obr. 47). Po ztrátě kontaktu vody se skalním panely a po vynoření nových skalisek z moře, opustily pravěcí tvůrci původní panel a začali vyklepávat rytiny na novém panelu. Toto umístění mohlo mít praktický význam. Skalní panely v přímé blízkosti vody nebyly pokryty vegetací, která by komplikovala vznik skalních rytin. V zimě je břeh poslední místo, které je pokryto sněhem a na jaře je břeh prvním místem, kde sníh mizí. Podle Knuta Helskoga je břeh důležitým místem z pohledu kosmologie arktického obyvatelstva. Postupné vyzdvihování nových pevnin odhalovalo i nové skalní panely, které byly nově používány ke vzniku skalních rytin na místo starších panelů, jež byly nyní dále od moře (Helskog 1999, 76; Helskog 2014, 30; Tansem-Johansen 2008, 66-67).

Geologové vypočítali o kolik se zemský povrch na různých místech pozdvihnul a podle těchto propočtů se vypočítává vznik skalních rytin. Jedním argumentem o přesnosti této metody, za předpokladu vzniku rytin na nově odhalených panelech na březích, jsou podobnosti v motivech a stylech skalních rytin na různých lokalitách. Tyto lokality jsou od sebe mnohdy velmi vzdálené, ale vyskytují se ve stejné výšce původního mořského břehu, a tudíž patří do stejného časového úseku. Jako první se pro severní Skandinávii začal používat program k vypočítání rekonstrukce původního pobřeží, jehož model je po matematických propočtech možný vytvořit v GISu. Tento program vyvinul J. J. Møller v roce 1987, později J. J. Møller s B. Holmeslet vyvinuli program SeaLev (1998), s novými daty přišli o pár let později T. Pässe a L. Andersson (2005). Tyto programy jsou schopny vypočítat výšku původního mořského pobřeží, v některých případech i původní břehy jezer a řek. I přes stálé vylepšování této geologické metody a používání nových počítačových programů, je tato metoda stále v počátcích. Ne vždy jsou výsledná data pro archeology dostatečně přesná, ale se stálým vylepšováním lze v budoucnosti očekávat přesnější výsledky. Při datování skalních rytin je velmi důležité si uvědomit, že tato získaná data nám ukazují stáří odhalení skalního výchozu, na kterém skalní rytiny vznikly. Datování skalních rytin touto metodou není možné, lze zjistit pouze nejstarší možné stáří (Gjerde 2010a, 91, 104, 249; Sognnes 2003, 194; Tilley 1994, 16).

Podobným způsobem jsou datované i finské lokality, na kterých se vyskytují skalní malby. K datování maleb by bylo možné využít radiokarbonového datování tzv. AMS-datace z organických zbytků, které jsou obsaženy v červeném pigmentu z maleb. Ovšem do dnešního

dne nebylo ani jedno AMS datování úspěšné. Lokality, které leží u jezer lze studovat podobným principem jako mořská pobřeží. Jelikož skalní malby se nacházejí několik metrů nad současnou hladinou lze vypočítat o kolik metrů hladina klesla, a tudíž i kdy malby mohly vzniknout. Samozřejmě otázkou zůstává, v jaké původní výšce byly skalní malby namalovány. Často se předpokládá, že vznikaly například ve výšce člověka stojícího či sedícího na loďce nebo na ledu během zimních měsíců, kdy jsou jezera zamrzlá. Obecně se předpokládá, že malby vznikaly 0,5-1,5 m nad hladinou jezera. Jako obecné pravidlo platí, čím výše nad hladinou jezera malby jsou, tím jsou starší (Lahelma 2006,14; Lahelma 2008, 33-34).

V Severní tradici skalního umění byla chronologie vytvářena podle stylistických kritérií založených na stylistickém vývoji. Stylistické rozdíly lze nejspíše uplatnit na některých lokalitách, ale zajisté ne na všech. V Jižní tradici jsou druhým nejčastějším motivem lodě, které Gutorm Gjessing začal jako první rozdělovat podle přítomnosti a nepřítomnosti různých znaků na lodích a stylech vyobrazení. Nejen díky superpozicím těchto motivů byl schopen rozdělit motivy lodí na tři fáze. Mnoho dalších badatelů pokračovalo v doplňování prvků na motivech lodí, které vedly k přesnější dataci (Sognnes 1998, 149). Na některých bronzových artefaktech jsou stejná vyobrazení, a tak není divu, že další metoda, která nám může odhalit stáří skalního umění, je porovnání archeologických artefaktů s konkrétními motivy. Okolo roku 1870 objevil Bror Emil Hildebrand, švédský archeolog, skalní rytiny v jihovýchodním Švédsku, které zobrazovaly zbraně včetně meče. Hildebrand porovnal zobrazení meče s nálezem konkrétního meče, který byl datován do doby bronzové a došel k závěru, že i vyobrazení meče musí pocházet z doby bronzové (původně badatelé předpokládali vznik rytin v době vikingské). Některá vyobrazení zbraní a lodí jsou natolik detailní, že lze rozeznat o jaký typ se jedná a následná datace podle nalezených artefaktů může být velmi přesná. Podobným příkladem jsou lidské postavy, které jedou na koni. Lidé si koně ve Skandinávii osedlali na konci doby bronzové (800-700 př. n. l.), tudíž jejich vyobrazení ve skalních rytinách nemůže odpovídat staršímu datu (Hygen-Bengtsson 2000, 173; 182). Datování arktického skalního umění podle nalezených artefaktů je méně časté. Pouze velmi malé množství artefaktů může odpovídat zobrazeným motivům (Sognnes 2003, 189-190).

Archeologické výzkumy na lokalitách s výskytem skalního umění či v blízkém sousedství lze též využít k datování skalního umění. Norská jeskyně Solsem se skalními malbami je jediná, ve které archeologové objevili artefakty umožňující radiokarbonové datování. Prvním nálezem je přílipka misková (*Patella vulgata*) s datací 1870-1560 BC (nekalibrované 3310±155 BP), zvířecí kost s vyrytými liniemi byla datována mezi leta 400-120

BC (2120±50 BP nekalibrované), třetí vzorek, který byl datován do let 800-545 BC (=2555±65 BP nekalibrované), byl pořízený z opracované kosti. Tato data nám neurčí stáří vzniku maleb, ale časové rozmezí, kdy lidé tuto jeskyni používali (Sognnes 2003, 198). Za zmínku stojí podvodní archeologické výzkumy z Finska. Na finské lokalitě Astuvansalmi přímo pod vertikální stěnou se skalními malbami objevili archeologové, či spíše zkušený potápěči, v poslední den výzkumu závěsek z jantaru. Závěsek byl pod vrstvou bahna v nejhlubší zkoumané části jezera, téměř v hloubce devíti metrů. Tento průsvitný závěsek se zlato-hnědou barvou ve tvaru lidské hlavy s vyobrazenýmnosem, pusou a očima byl v oblasti krku provrtaný. Pokud byl nošen na krku, směřoval obličejem směrem dolů a při držení v rukou se obrátil obličejem směrem k pozorovateli. Jantarový závěsek je 25 mm dlouhý, 14 mm široký a 9 mm silný. Následující rok v létě 1991 objevili archeologové ve stejných místech malý kus kosti a další jantarový závěsek s lidskou tváří o rozměrech 32 x 12 x 13, 7 mm a později došlo k nálezu dalšího jantarového závěsku, který byl rozbitý na tři části. Jantarové závěsky tohoto typu existují ve Finsku pouze další čtyři. Jsou datovány do starší fáze neolitické kultury hřebenové keramiky 3900-3400 př. n. l., toto datum odpovídá i historii vodního systému jezera Saimaa. Přesto nemůžeme vědět, zda byly artefakty do jezera hozeny v době před vznikem skalních maleb, během jejich vzniku či o několik let později. S jistotou můžeme jen říci, že tato lokalita byla mimořádně důležitá (Taskinen 2006, 22-27).

K relativnímu datování, tedy k určení stáří v porovnání s jinými motivy, lze využít superpozice motivů. Při superpozici dvou motivů, které jsou vyklepané přes sebe je možné určit, který z motivů je starší a který mladší (mladší motiv překrývá starší). Ovšem časové rozpětí, jak dlouho po sobě motivy vznikly nelze určit. Ke správnému chronologickému určení přispívají i změny v motivech, stylu a typologii motivů. Při datování skalního umění v severní Skandinávii musíme brát v úvahu, že žádné dva panely nejsou totožné a každý potřebuje individuální přístup. Pro mnoho lokalit nevíme, jak dlouhou dobu skalní umění na panelech vznikalo, nevíme, jestli skalní panely byly znovu používány a jestli ano, tak jak dlouho byl panel využíván (Gjerde 2010a, 91). Většina metod datování jsou stále v procesu vylepšování a všechna nově získaná data mohou změnit chronologii celých lokalit. Nyní musí vědci kombinovat více metod datování a být otevření novým způsobům.

6.3 Ochrana skalního umění

Dřívější výzkum skalního umění se převážně věnoval dokumentaci a datování, tedy hlavně samotným motivům a skalní panely, na kterých se petroglyfy nacházejí, byly ignorovány. Zmínek o stavu skalních panelů, na kterých se motivy nacházejí bylo jen velmi

málo. Jedním z příkladů takové zmínky je zpráva o panelu Steine ve Frosta v kraji Nord-Trøndelag. Norský archeolog Karl Rygh tuto lokalitu navštívil roku 1880 a podruhé v roce 1908. Podle Rygha byla změna na panelech obrovská. Panely nyní byly pokryty mikro-vegetací a lišejníky, které zahalily celý panel. První projekt na ochranu skalních panelů začal až na konci 70. let 20. století (Sognnes 2005, 54). Ochrana skalních panelů vyvolává mnoho nových otázek. S novými odpověďmi ovšem přichází i mnoho nových problémů bez možnosti rychlého a účinného řešení. Vědci vedou neustálou debatu o možnostech ochrany před přírodními a kulturními vlivy, které skalní panely ohrožují. V této kapitole shrnu nejčastější ohrožující vlivy skalních panelů a jejich možná řešení.

6.3.1 Zvětrávání a eroze

Horniny a s nimi i skalní umění prošly od svého vzniku mnoha environmentálními změnami. Ve Skandinávii po ústupu ledovce a růstu země došlo k mnoha velkým změnám ve vegetaci. To, co kdysi bývalo pobřeží, jsou dnes lesy a pole. V Altě v severním Norsku se několikrát změnilo klima. Dnes jsou zde teplá léta a velmi chladné zimy. Na podzim a na jaře se teploty neustále střídají, skáčou z teplot pod bodem mrazu a nad bod mrazu. Střídá se déšť se sněhem. To vše má za následek zvětrávání a eroze hornin na kterých se skalní umění nachází. S poškozováním povrchu skalních panelů dochází i k poškozování skalních rytin a maleb (Gjerde 2010a, 103; Tansem-Johansen 2008, 75).

Zvětrávání může být definováno jako proces na zemském povrchu, který rozrušuje horniny. Při tomto procesu horniny ztrácejí materiál ze svého povrchu. Základní erozní činitele lze podle způsobu zvětrávání rozdělit do tří skupin: chemické, fyzikální (mechanické) a biologické. Během chemického zvětrávání dochází k rozkládání minerálů a jejich přeměně na minerály nové. Hlavním činitelem je zejména přítomnost vody. Obecně chemické zvětrávání působí rychleji v teplejších klimatických podmínkách. Příkladem chemických změn horniny je lehce pozorovatelné zbarvení hornin do rezava a červena (Swantesson 2005, 7).

Fyzikální či mechanické zvětrávání působí na horniny bez chemických a minerálních změn, hlavním procesem je rozpad na menší komponenty. Mezi základní činitele fyzikálního zvětrávání řadíme činnost mrazu, působení větru, působení ledovců, změny teploty způsobené například ohněm. Nejčastějším činitelem je voda, která se dostává do již vzniklých puklin a pórů hornin. Voda se při ochlazení přemění na led, čímž zvětší svůj objem a zvětšující se tlak v puklinách a pórech způsobí odtrhávání či roztrhání hornin, které se zvětšují při každém dalším zamrznutí (Swantesson 2005, 7-8). K tomuto častému střídání zamrznutí a rozmrznutí vody na skalních panelech dochází na všech lokalitách se skalním uměním v severní Skandinávii. Tyto

změny probíhají v porovnání s pomalými chemickými reakcemi velmi rychle a dramaticky. Důsledky častého mrazu jsou na každé lokalitě jiné v závislosti na různosti skalní struktury a poréznosti (Walderhaug-Walderhaug 1998, 124). Na norských lokalitách Ausevik, Vingen, Åmoy byly některé skalní panely natolik poničené, že hrozilo úplné zničení skalních rytin.

Některé skalní panely na těchto lokalitách byly poničené prasklinami, tudíž se vědci rozhodli tyto praskliny vyplnit maltovou výplní a různými druhy lepidel. Tyto experimenty nebyly vždy účinné a vedly k dalším problémům. Maltové výplně se časem začaly loupat a svým odlupováním způsobovaly další škody na panelech, některé výplně časem změnilly barvu a jsou na skalách viditelné na první pohled, výplně mimo jiné i zvyšují pH vody, která během deště stéká po panelech (Walderhaug-Walderhaug 1998, 124, 132). Dnes už se nedoporučuje ani lepení prasklin lepidly (např. lepidla na bázi syntetické pryskyřice vhodná k lepení dřeva). Na lokalitách Ausevik a Vingen jsou stále patrné zbytky lepidla aplikovaného na konci 70. let 20. století. Účinná konzervace skalních panelů po slepení trhlin trvala zhruba pouhých 20 let. Úpravy skal na svém začátku vždy vypadaly uspokojivě, bohužel po pár letech se začaly objevovat první problémy a následovaly další (Bakkevig 2004, 68-70). Tyto záchranné pokusy vyvolaly spousty otázek, jakým způsobem k ochraně skalních panelů přistupovat. Alta je jednou z lokalit, kde se skalní panely přikrývají izolační plachtou. Přikrytí skály neochrání před mrazem, ale ochrání jí před častým střídáním teplot pod a nad bodem mrazu. Naleziště Kåfjord, Amtmannsnes a Strostainen byly přikryty od roku 2006 do roku 2009, 85 dalších panelů se plánuje přikrývat alespoň v zimním období (Tansem-Johansen 2008, 76). I přikrytí panelů může vyvolávat nové problémy. Malá zvířata jako hadi se mohou pod plachtou ukrývat a způsobovat škody. A samozřejmě přichází s novou otázkou, jestli je správné dlouhodobé přikrytí panelů se skalním uměním, které bylo vytvořeno záměrně viditelné.

Biologické zvětrávání hornin zahrnuje elementy chemického i fyzikálního (mechanického) zvětrávání. Lišejníky uvolňují kyselinu, která rozpouští minerály ve skalách nebo kořínky rostlin, které mechanicky porušují povrch skal. Faktorem biologického zvětrávání jsou živoucí organismy, například bakterie, houby a plísňe. Rostliny a zvířata se též řadí mezi důležité faktory biologického zvětrávání. V přírodě se tyto procesy zvětrávání vzájemně doplňují, tudíž není lehké určit jaký faktor má na zhoršení horniny největší vliv (Swantesson 2005, 7). Nejčastěji uváděným příkladem biologického zvětrávání jsou lišejníky, které se vyskytují téměř na všech panelech.

6.3.2 Lišejníky

Lišejníky, které nejsou rostliny, ale houby, se vyskytují po celé Skandinávii. Nejčastěji se vyskytující druh lišejníku ve Skandinávii je *Ophioparma ventosa*, který roste na různých typech skal: žula, rula, pískovec, břidlice. Na mnohých panelech se tento druh jeví jako agresivnější než druhy jiné. Přesná rychlost růstu není známá, předpokládá se 0,5-2,00 mm přírůstkem za rok v závislosti na druhu lišejníku, typu skály a dalších environmentálních vlivech. Badatelé stále vedou debatu o tom, zdali je vhodné lišejníky na skalních panelech ponechat, či odstranit. Někteří se domnívají, že lišejníky urychlují proces zvětrávání na horninách, jiní lišejníkům připisují ochranu před vnějšími vlivy, jako je obrušování větrem, dešťové kapky a proud vody, změny teplot či znečištěné ovzduší. Dříve se lišejníky běžně odstraňovaly za pomoci kartáčů a chemikálií, čímž byly způsobeny dodnes patrné barevné stopy na panelech a mechanické poškození povrchu hornin od kartáčů a velmi často se tak i zabránilo možnému budoucímu pokusu o datování. Dnes už se odstraňování lišejníků nedoporučuje, samotné odstranění může totiž skálu porušit mnohem více než jeho ponechání. K začišťování panelů dochází jen na lokalitách, které jsou určené k dokumentaci a které jsou zpřístupněny pro veřejnost. Jednou z takových lokalit je Alta, kde je snahou očistit všechny panely. V dnešní době jsme zvyklí se na skalní umění dívat v krajině porostlé vegetací. Je třeba si uvědomit, že původní prostředí bylo bez stromů, drnů trávy, rašelinišť, vřesovišť. V době vzniku skalních rytin na panelech žádné lišejníky nebyly, barva i struktura panelu, která dnes často není viditelná, byla svým tvůrcům dobře známa. Dnešní prostředí s lesy kolem panelů je ideálním prostředím pro růst lišejníku, který nám zabraňuje vidět skalní umění, ale i barvy a struktury skal. Jako metoda s nejméně negativními efekty odstraňování lišejníků se dnes jeví používání ethanolu ve spreji. Se snahou zaměřit se na odstraňování v místech přesného umístění skalních rytin, což vždy nemůže být stoprocentní. Jako i v ostatních případech, i zde mají vědci mnoho nevyřešených problémů, jak etických, tak i praktických (Bjelland 2005, 49-52; Tansem-Johansen 2008, 78).

6.3.3 Silikátová vrstva

Na jižně orientovaných skalách se obvykle vyskytuje transparentní, světlo odrážející amorfní silikátové vrstvy, jejichž minerální složení je většinou tvořeno křemenem. Silikátová vrstva připomíná lakovaný povrch, který má na jednom panelu různou tloušťku, zpravidla však nebývá tlustší než 1 mm. Nejčastěji se vyskytuje na křemencových a pískovcových skalách. Tento lesklý lak může výrazně snížit barevný odstín skalních maleb, zároveň však působí jako důležitý přírodní ochranný prostředek před mnoha ničivými faktory. Tato vrstva je extrémně odolná proti chemickému zvětrávání, ovšem při dosažení určité tloušťky dochází k napětí

vrstvy způsobující mikroskopické trhliny. V nejhrošším případě mohou praskliny zapříčinit odstranění skalních maleb ze skalního povrchu. Vrstva laku byla na skalním povrchu přítomna patrně už v době, kdy zde skalní malby vznikaly. V době, kdy je malba pokryta silikátovou vrstvou, je schopná více tolerovat vodu na povrchu. Voda, která stéká po skalním povrchu, pomáhá regulovat tloušťku silikátové vrstvy, což redukuje možnost vzniku skalních prasklin a zničení skalních maleb. Silikátová vrstva nepomáhá jen s přirozenou ochranou skalních maleb, ale v některých případech umožňuje i jejich datování. Během růstu se vrstva obalí zbytky organického materiálu, který může vědcům posloužit k AMS datování skalních maleb (Bjelland-Helberg 2006, 29-30; Watchman 1990, 21).

6.3.4 Vandalismus a lidské poškození

Skalní rytiny a malby nejsou ohroženy pouze přírodními vlivy, ale i lidskou činností. Skalní umění může být poškozeno lidskou činností úmyslně či neúmyslně. Zejména v 60. letech bylo několik lokalit poškozeno během dokumentace. Některých motivy skalních maleb byly pro fotografování zvýrazněny křídou nebo tužkou, křída ovšem nebyla odstraněna a byla pokryta novou silikátovou vrstvou. Po vzniku silikátové vrstvy není možné křidu odstranit bez vzniku dalšího poškození skalního povrchu, které by ohrozilo skalní malby. Některé skalní rytiny byly pro lepší viditelnost vymalovány nevhodnými barvami, jiné rytiny byly špatně interpretovány a došlo k nepřesnému vybarvení motivu. K mnohým chybám došlo během používání špatně zvolených chemikálií na odstranění lišejníků, či nevhodných pojiv a lepidel k zastavení erozí skalního povrchu.

Skalní umění je ohroženo i vandaly, kteří záměrně překrývají původní motivy svými vlastními. Pokud se jedná o překrytí barvami je podstatné je ze skalního povrchu co nejrychleji a nejšetrněji odstranit. Skalní umění i skalní panely, na kterých se motivy nacházejí, mohou být zcela zničeny hlubokým přerytím původních motivů. Zejména lokality, které jsou otevřeny veřejnosti, jsou ve větším ohrožení. Návštěvníci mechanicky poškozují povrch skal chůzí po panelech, jízdou na kole či motocyklu, ze zimních měsíců jsou viditelné stopy po sáňkování. Výjimkou není odlupování kusů skalního povrchu s motivy.

Značné množství lokalit je výrazně poškozeno ohněm. Některé lokality byly poničeny nedbalostí návštěvníků založením ohniček či grilováním. Jiné lokality byly poničeny ohněm již v pravěku. O jaký druh poničení ohněm se jedná, musí archeolog rozhodnout ještě před samotným ochranným zásahem. V místech, kde se oheň vyskytoval, je povrch skály často načernalý a popraskaný s odloupanými kusy skály. Takto poničené skály je nutné ochránit před

dalšími škodlivými vlivy. Bohužel, v některých případech je skalní umění nenávratně zničeno (Bjelland-Helberg 2006, 38-43).

7 Závěr

Diplomová práce se zabývala skalním uměním, jak již samotný název Pravěké skalní umění severní Skandinávie napovídá, pozornost byla věnována lokalitám nejsevernějších částí Evropy. Blíže byly představeny tři vybrané lokality, gender ve skalním umění, ale i moderní výzkum tohoto světového fenoménu.

V první části diplomové práce jsem se věnovala zejména lokalitě Altě. Tuto lokalitu jsem vybrala záměrně kvůli dlouhému časovému období, kdy v Altafjordě vznikaly skalní rytiny a malby. Neméně důležité pro výběr této lokality jsou naprosto unikátní motivy, z nichž se některé nevyskytují na žádných jiných lokalitách. Umístění lokality se skalními panely v blízkosti mořských břehů velmi pomohlo k chronologickému rozdělení. A tím i k lepším možnostem v interpretaci motivů. Dalším podstatným faktorem pro výběr této lokality byly mé návštěvy lokality. V této části práce jsem popsala arktickou krajinu, ve které se Alta nachází. A podle šesti období jsem tematicky rozdělila motivy. Interpretace motivů se liší podle dobového paradigmatu, ale i podle různých badatelů. V této práci jsem se pokusila pracovat s nejnovější dostupnou literaturou, která na tyto interpretace odkazuje.

Jelikož žádné populace vytvářející skalní umění nežijí, jsme odkázáni jen na interpretace z pohledu moderního člověka. Člověka, který žije zejména ve městě a na vesnicích. Skalní umění je již tradičně spojováno s šamanismem a náboženstvím, jež bylo zajisté odlišné od toho, které známe dnes.

Knut Helskog (2014, 29) se domnívá, že je možné sledovat jistou kontinuitu ve víře mezi dodnes žijícími sibiřskými národy a původními obyvateli arktického Norska. Jelikož skalní umění v Altě vznikalo zhruba po dobu 5000 let, je velmi pravděpodobné, že důvody pro vznik skalního umění a s ním spojené rituály musely projít mnoha změnami. Domnívám se, že teorii K. Helskoga je možné v některých případech uplatnit, avšak ne vždy. Příkladem mohu uvést skalní panely, které K. Helskog rozděluje na tři světy. Některé panely zejména z 2. období mohou být vyobrazením opravdové krajiny, nebo jakési kalendářní rozdělení scén motivů po panelech. Jaké interpretace jsou správné se asi nikdy nedozvíme. Ze studia historie výzkumu skalního umění lze očekávat, že nadcházející léta přinesou naprosto odlišné interpretace, než jaké jsou dnes všeobecně uznávané.

V další části této diplomové práce jsem se věnovala lokalitám Vingen a Nämforsen. Dvěma dalšími lokalitami s velkým množstvím skalních panelů a motivů, které vznikaly po celá tisíciletí. Každá lokalita, skalní panel i každý motiv je naprostým originálem. Přesto všechny

tři lokality mají mnohé prvky společné. Výběr motivů odpovídá Severní tradici skalního umění ve Skandinávii, ale jsou mezi nimi výrazné rozdíly. Alta je známá pro své velké kompozice s několika scénami na skalních panelech, ale i pro losí symboliku, která se zde vyskytuje po několik období. V Altě jsou výrazné stylistické i tematické změny v motivech. Další viditelné změny probíhaly v lokaci skalních panelů, ale i v umístění konkrétních motivů na panelech. Výrazné stylistické a tematické rozdíly se ve Vingenu a Nämforsenu nevyskytují. Motivy v superpozicích se v Altě vyskytují minimálně. Výjimkou je jen lokalita Amttmansnes a Storsteinen. Ve Vingenu jsou superpozice mnohem častější. Ve Vingenu je omezen tematický počet vyobrazení. Chybí i celé velké kompozice, jež jsou tolik charakteristické pro Altu. O kompozicích se dá hovořit jen u několika vyobrazení jeleních stád. Podobně tomu je i v Nämforsenu i tam jsou časté superpozice motivů a celé kompozice se vyskytují jen v malém počtu. Odlišnosti lze porovnat i v krajině, ve které se skalní umění na těchto třech lokalitách vyskytuje. Alta se nachází ve fjordu, který svým způsobem není od ostatních fjordů ničím výjimečným, to ovšem nelze říci o arktických klimatických podmínkách. Vingen oproti Altě leží ve velmi výrazném fjordu, který působí až dramaticky a velmi opuštěně. Nämforsen je zase charakteristický vodopády a silnými přejeři omílalými ostrovy, na kterých se skalní rytiny vyskytují. Tento krajinný ráz je dnes ovšem regulovaný vodní elektrárnou. Pro Vingen a Nämforsen není impozantní jen samotná lokalita s výskytem skalního umění, ale i další důležité archeologické lokality vyskytující se v relativní blízkosti. Tyto lokality lze datovat do současného období se vznikem skalního umění.

Všechny tyto tři lokality jsou tedy významné svojí polohou, délkou trvání tradice skalního umění a četnými vyobrazenými motivy. Patří mezi lokality Severní tradice skalního umění s největším počtem vyobrazení. Jsou tedy vhodné k ukázce, v jakých místech a jaké skalní obrazce byly vyobrazovány. Je ovšem nutné říci, že tyto lokality jsou naprosto unikátní, a tudíž nejsou běžnými lokalitami se skalním uměním. Většina lokalit je malých a čítají třeba jen jeden či dva panely s malým počtem skalních motivů.

V kapitole o genderu ve skalním umění jsem popsala možné způsoby rozlišování pohlaví antropomorfních postav. Všechny postavy pochopitelně není možné interpretovat, zejména z důvodu absence jakýchkoliv pohlavních znaků. Některé z těchto postav se vyskytují na jednom panelu ve stejných aktivitách, ovšem jejich pohlaví je zobrazeno odlišně anebo vyobrazeno vůbec není. Například lučištníci, kteří se objevují s krátkou linií mezi nohama a lučištníci bez této linie. Krátká linie mezi nohama je interpretována jako penis. Dle mého názoru tomu tak nemusí být u každé postavy. Nevíme, jestli jsou postavy bez linie ženy či zda jen

nebylo vyobrazení pohlaví důležité. Nemáme žádný hmotný důkaz o tom, proč by ženy nemohly také lovit. Tudíž se domnívám, že některé z těchto postavy by mohly být lučištnice. Podobně lze uvažovat i u dalších postav lovců a rybářů, ale i postav s holí s losí hlavou. Ve 4. období jsou antropomorfní postavy, které mají minimálně dvojznačné pohlaví. Vyobrazování genderového rozlišení lidských postav muselo mít své opodstatnění, jinak by nebylo vyobrazováno.

Poslední část diplomové práce jsem věnovala archeologickým metodám dokumentace skalního umění ze Skandinávie. Dokumentace skalního umění se díky novým technologiím stávají podrobnějšími a v některých případech vůbec neohrožují skalní povrch. Tyto nové metody přinášejí kromě běžného 2D obrazu i 3D modely, které přinášejí novou úroveň celé dokumentace. V neposlední řadě díky těmto moderním technologiím bylo objeveno i mnoho nových motivů na panelech, na nichž by nikdo už žádné další neočekával. Nevýhodou jsou bohužel vysoké ceny, které velmi zatěžují muzea, jež mají dokumentaci na starosti. I s příchodem nových technologií je důležité držet se již osvědčených metod dokumentace, jakými jsou kresba a fotografování. Jak jsem se sama mohla přesvědčit během dokumentace skalních rytin ve Švédsku i nové digitální fotoaparáty (které jsou dnes dostupné všem) mohou vytvořit naprosté zázraky během dokumentování. Datování skalních rytin a maleb zůstává stále velmi problematické. Leč i zde s novými technologiemi a zejména novými geologickými daty lze vytvářet nové chronologie. V neposlední řadě spousta nových dat přinesly i nové archeologické výzkumy z lokalit či z těsné blízkosti lokalit se skalním uměním.

Velmi důležitá je i ochrana skalního umění. Podstatná není záchrana jen samotných skalních motivů, ale i celých skalních panelů na kterých se nacházejí. Již mnoho míst bylo zničeno přírodními vlivy, lidským faktorem a bohužel i neodbornou dokumentací. I v tomto směru dochází k neustálému zlepšování. Otázkou zůstává, jestli k dostatečnému zlepšení. Vzhledem k časové a finanční náročnosti není možné zdokumentovat a chránit všechny lokality. Velké množství skalních panelů a nejen jich, jsou již nenávratně poškozeny nebo úplně zničeny. Sama jsem se mohla na mnoha lokalitách přesvědčit o velkém zvětrávání a poničení skalních ploch. Některé skalní plochy jsou natolik poničené, že samotné motivy nelze vidět pouhým okem. Je možné je spatřit jen za velmi dobrých světelných podmínek anebo za pomoci moderních technologií. Proto se domnívám, že výzkum skalních rytin a maleb by se měl věnovat zejména záchraně těchto míst a důkladné dokumentaci, dokud je stále co dokumentovat.

8 Seznam použité literatury

Andreassen, R. L. 2008: Rock Art in Northern Fennoscandia and Eurasia: painted and engraved, geometric, abstract and anthropomorphic figures, Adoranten, 85-97.

Bakka, E. 1979: On Shoreline Dating of Arctic Rock Carvings in Vingen, Western Norway, Norwegian Archeological Review 12/2, 115-122.

Bakkevig, S. 2004: Rock Art Preservation: improved and ecology-based methods can give weathered sites prolonged life, Norwegian Archaeological Review 37/2, 65-81.

Berg, B. 2005: The Concept of Nature: Rock Carvings and Shamanism in Arctic Norway, Adoranten, 33-46.

Bjelland, T. 2005: Aggressive lichens. Comments on Sverre Bakkevig: Rock Art Preservations: improved and ecology-based methods can give sites prolonged life, Norwegian Archeological Review 38/1, 65-69.

Bjelland, T. -Helberg, B. H. 2006: Rock Art. A Guide to the Documentation, Management, Presentation and Monitoring of Norwegian Rock Art. Directorate for Cultural Heritage.

Bradley, R. -Chippindale, Ch.-Helskog, K. 2001: Post-Paleolithic Europe. In: Whitley, D. S. ed., Handbook of Rock Art Research, AltamiraPress, 482-530.

Chippindale, Ch. -Taçon, P. S. C. 1998: An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods. In: Chippindale, Ch.-Taçon, P. S. C. ed., The Archaeology of Rock-Art, Cambridge University Press.

Damm, CH. 2012: Interaction Within and between Collectives: Networking in Northern Fennoscandia. In: Damm, CH.-Saarikivi, J. ed., Paper from the Conference held in Tromsø, Norway, October 13-16 2009, Helsinki, 125-138.

Engelstad, E. 1985: The Late Stone Age of Arctic Norway: A Review, Arctic Anthropology 22/1, 79-96.

Engelstad, E. 2001: Desire and body maps: all the women are pregnant, all the men are virile, but...In. Helskog, K. ed., Theoretical Perspectives in Rock Art Research, ACRA: The Alta Conference on Rock Art, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 263-289.

Fahlander, F. 2012: Articulating Hybridity Structuring Situations and Indexical Events in North-European Rock Art. In: Burström, N. M. – Fahlander, F.: Matters of scale. Processes and courses of events in archaeology and cultural history, Stockholm University, 53–73.

Fuglestvedt, I. 2010: Animals, Churingas and Rock Art in Late Mesolithic Northern Scandinavia. In: Goldhahn, J.-Fuglestvedt, I.-Jones, A. ed., Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe, Oxford, 23-34.

Gjerde, J. M. 2010a: Rock Art and Landscapes. Studies of Rock Art from Northern Fennoscandia. Disertační práce, University of Tromsø.

Gjerde, J. M. 2010b: 'Cracking' Landscapes. New documentation-new knowledge? In: Goldhahn, J. -Fuglestvedt, I. -Jones, A. ed., Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe, Oxford, 170-185.

Gjerde, J. M. 2015: A Stone Age rock art map at Nämforsen, Northern Sweden, Adoranten, 74-91.

Gjessing, G. 1945: Norges Steinalder. A.W. Brøggers Forlag. Oslo.

Goldhahn, J. 2002: Roaring Rocks: An Audio-Visual Perspective on Hunter-Gatherer Engravings in Northern Sweden and Scandinavia, Norwegian Archeological Review 35/1, 29-61.

Goldhahn, J. 2008: Rock Art Studies in Northernmost Europe, 2000-2004. In: Bahn, P. -Franklin, N.- Strecker, M. ed, Rock Art Studies. News of the World III, Oxbow Books, Oxford, 16-36.

*Goldhahn, J. 2010: Emplacement and the *hau* of Rock Art. In: Goldhahn, J. -Fuglestvedt, I.-Jones, A. ed., Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe, Oxbow books, Oxford, 106-126.*

Goldhahn, J. -Fuglestvedt, I.-Jones, A. 2010: Changing Pictures: An Introduction. In: Goldhahn, J. -Fuglestvedt, I.-Jones, A. ed., Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe, Oxbow books, Oxford, 1-22.

Goldhahn, J. -Fuglestvedt, I. 2012: Engendering North European Rock Art: Bodies and Cosmologies in Stone and Bronze Age Imagery. In: McDonald, J.- Veth,P. ed.: A Companion to Rock Art, Australian National University, 237- 260.

Hays-Gilpin, K. A. 2004: Ambiguous Images. Gender and Rock Art.

Hays-Gilpin, K. A. 2012: Engendering Rock Art. In: McDonald, J.- Veth, P. eds., *A Companion to Rock Art*, 199-2013.

Helskog, K. 1987: Selective depictions. A study of 3500 years of rock carvings from Arctic Norway and their relationship to the Sami drums. In: Hodder, I. ed., *Archeology as long-term history*, Cambridge University Press, 17-30.

Helskog, K. 1995: Maleness and femaleness in the sky and the underworld – and in between. In: Helskog, K. -Olsen, B. ed., *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives*, ACRA: The Alta Conference on Rock Art, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 247-262.

Helskog, K. 1999: The Shore Connection. Cognitive Landscape and Communication with Rock Carvings in Northernmost Europe, *Norwegian Archeological Review* 32/2, 73-94.

Helskog, K. 2000: Changing Rock Carving-Changing Societies? A case from Arctic Norway, *Adoranten*, 5-16.

Helskog, K. 2004: Landscapes in Rock Art: Rock-Carving and Ritual in the Old European North. In: Chippindale, C. -Nash, G. eds., *The Figured Landscapes of Rock-Art. Looking at Pictures in Place*, Cambridge University Press, 265-288.

Helskog, K. 2010: Interpreting Bear Imagery in the Spirit of Gutorm Gjessing. In: Westerdahl, Ch. ed., *A Circumpolar Reappraisal: The Legacy of Gutorm Gjessing (1906-1979)*, 123-132.

Helskog, K. 2011: Reindeer corrals 4700-4200: Myth or Reality? *Quaternary International* 238, 25-34.

Helskog, K. 2012a: Ancient Depictions of Reindeer Enclosures and Their Environment, *Fennoscandia Archaeologica* 29, 29-54.

Helskog, K. 2012b: Bears and Meanings among Hunter-fisher-gatherers in Northern Fennoscandia 9000-2500 BC, *Cambridge Archaeological Journal* 22/2, 209-236.

Helskog, K. 2014: *Communicating with the World of Beings: The World Heritage rock art sites in Alta, Arctic Norway*. Oxbow books. Oxford.

Helskog, K. -Indrelid, S. 2011: Humans and Reindeer, *Quaternary International* 238, 1-3.

Hesjedal, A. 1994: The Hunters Rock Art in Northern Norway. Problems of Chronology and Interpretation, *Norwegian Archeological Review* 27/1, 1-14.

Hood, B. C. 2012: The Empty Quarter? Identifying the Mesolithic of Interior Finnmark, North Norway, Arctic Anthropology 49/1, 105-135.

Hygen, A. -S.-Bengtsson, L. 2000: Rock Carvings in the Borderlands. Bohuslän and Østfold. Sivedalen. Warne.

Iršėnas, M. 2000: Elk Figurines in the Stone Age Art of the Baltic Area, Acta Academiaeartium Vilnensis 20, 93-105.

Klem, P. G. 2010: Study of Boat Figures in Alta Rock Art and other Scandinavian Locations. With a view to elucidate their constructions, and discuss the origin of Nordic Boat. Master Thesis in Archaeology at the University of Oslo, Department of Archaeology, Conservation and History.

Lahelma, A. 2006: Excavating Art: A 'Ritual' Deposit Associated with the Rock Painting of Valkeisaari, Eastern Finland, Fennoscandia Archeologica 23, 3-23.

Lahelma, A. 2008: A Touch of Red: Archaeological and Ethnographical Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings. The Finnish Antiquarian Society Helsinki. Helsinki.

Larsson, T. B. -Broström, S. G. 2011: The Rock Art of Nämforsen, Sweden. The Survey 2001-2003. Department of Historical, Philosophical and Religious Studies, Umeå University. Umeå.

Lødøen, T.K. 2001: Contextualizing Rock Art in order to investigate Stone Age Ideology. Results from an ongoing project. In: Helskog, K. ed.: Theoretical Perspectives in Rock Art Research, ACRA: The Alta Conference on Rock Art, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 211-223

Lødøen, T. K. 2006: Exploring the Contemporary Context of Rock Art, Adoranten, 5-18.

Lødøen, T. K. 2009: Confronting important animals. In: McCartan, S. -Schulting, R. Warren, G., Woodman, P. eds, Mesolithic Horizons. Papers presented at the Seventh International Conference on the Mesolithic in Europe, Belfast 2005. Oxbow Books, Oxford, 576-582.

Lødøen, T. K. 2010: Concepts of Rock in Late Mesolithic Western Norway. In: Goldhahn, J.-Fuglestad, I. -Jones, A. ed., Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe, Oxbow Books, Oxford, 35-47.

Lødøen, T. K. 2015: The method and physical processes behind the making of hunters rock art in Western Norway: The experimental production of images. In: Stebergløkken, H. -Berge, R. -Lindgaard, E. -Stuedal, H. V. ed., *Ritual Landscapes and Borderds within Rock Art Research. Papers in Honour of professor Kalle Sognnes, Archeopress Archaeology, 67-77.*

Lødøen, T. K. -Mandt, G. 2010: *Rock Art of Norway. Oxbow Books. Oxford.*

Mandt, G. 1995: Alternative analogies in rock art interpretation: The West Norwegian case. In: Helskog, K.- Olsen, B. ed., *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives, ACRA: The Alta Conference on Rock Art, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 263-293.*

Mandt, G. 2001: Women in disguise or male manipulation? Aspects of gender symbolism in rock art, In: Helskog, K. ed., *Theoretical Perspectives in Rock Art Research, ACRA: The Alta Conference on Rock Art, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 290-311.*

Marek, V. 2009: Obydlí a stavby u Laponců. In: Hingarová, V.-Hubáčková, A.-Kovář, M. eds., *Sámové. Jazyk literatura a společnost. Pavel Mervart, 333-365.*

Meijer, E. 2015: Structure from Motion as Documentation Technique for Rock Art, *Adoranten, 66-73.*

Milstreu, G. 1996: Documentation and Registration. In: Milstreu, G. -Prøhl, H. ed., *Documentation and Registrations of Rock Art 1, Tanum, 18-32.*

Mökkönen, T. 2013: Stone Setting filled with Red Ochre from the Keelajarju site, Northernmost Baltic Sea Region: A Stone Age Grave in the Context of North European Burial Traditions, *Fennoscandia Archaeologica 30, 13-36.*

Møller, J. -Holmeslet, B. 1998: Program Sealevel change. Tromsø: University of Tromsø.

Mulk, I. -M. & Bayliss-Smith, T. 2007: Liminality, Rock Art and the Sami Sacred Landscape, *Journal of Northern Studies 1-2, 95-122.*

Nordbladh, J. 1995: The history of Scandinavia rock art research as a corpus of knowledge and practise. In: Helskog, K.-Olsen, B. ed., *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives, ACRA: The Alta Conference on Rock Art, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 23-34.*

Pässe, T.-Andersson, L. 2005: Shore-level displacement in Fennoscandia calculated from empirical data, *GFF 127, 253-47.*

Půtová, B. 2015: Skální umění: Portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco. Univerzita Karlova v Praze. Nakladatelství Karolinum.

Rabitz, M. 2013: Photogrammetric scanning of rock carvings, Adoranten, 110-115.

Sjöstrand, Y. 2010: „Should I stay or should I go“: on the meaning of variations among mobile and stable elk motifs at Nämforsen, Sweden. In: Goldhahn, J. -Fuglestad, I. -Jones, A. ed., Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe, Oxbow Books, Oxford, 139-153.

Skandfer, M. -Grydland, S. E.-Henriksen, S.- Nilsen, R. A. -Valen, C. R. 2010: Tønsnes havn, Tromsø kommune, Troms: rapport fra arkeologiske utgravninger i 2008 og 2009. Tromsø Museums Rapportserie 40.

Skandfer, M. 2012: Change and Recollection: House Structures and Social Identification in Finnmark, Arctic Norway 2400 BC- AD 300. In: Damm, C.- Saarikivi, J. ed., Networks, Interactions and Emerging Identities in Fennoscandia and Beyond. Mémoires de la Société Finno-Ugrienne, Helsinki., 155-176.

Sognnes, K. 1998: Symbols in a changing world: rock-art and the transition from hunting to farming in mid Norway. In: Chippindale, Ch. -Taçon, P. S. C. ed., The Archaeology of Rock-Art, Cambridge University Press, 146-152.

Sognnes, K. 2003: On shoreline dating of rock art, Acta Archaeologica 74, 189-209.

Sognnes, K. 2005: Heritage Management going astray or following the yellow brick road-Which is not there? Comments on Sverre Bakkevig: Rock Art Preservations: improved and ecology-based methods can give sites prolonged life, Norwegian Archeological Review 38/1, 53-54.

Sognnes, K. 2008: Stability & Change in Scandinavian Rock Art. The Case of Bardal in Trøndelag, Norway, Acta Archaeologica 79, 230-245.

Sognnes, K. J. 2009: Art and Humans in Confined Space: Reconsidering Solsem Cave, Norway, Rock Art Research 26/1, 1-12.

Svoboda, J. A. 2011: Počátky umění. Academia. Praha.

Swantesson, J. O. H. 2005: Weathering and Erosion of Rock Carvings in Sweden during the Period 1994-2003: Micro Mapping with Laser Scanner for Assessment of Breakdown Rates. Karlstad University Studies.

Tansem, K.-Johansen, H. 2008: The World Heritage Rock Art in Alta, Adoranten, 65-84.

Taskinen, H. 2006: Rock Paintings Sites in Finland. Archaeological Excavation and Underwater Investigations, Adoranten, 19-27.

Tilley, Ch. 1994: Comments on Hunters' rock art in Northern Norway. Problems of chronology and interpretation, Norwegian Archaeological Review 27/1, 15-17.

Tilley, Ch. 2008: Body and Image. Explorations in Landscape. Phenomenology 2. Walnut Creek. California.

Walderhaug, E. 1998: Changing art in changing society.: The hunters rock-art of western Norway. In: Chippindale, Ch.-Taçon, P. S. C. ed., The Archaeology of Rock-Art. Cambridge University Press, 285-301.

Walderhaug, O.-Walderhaug, E. M. 1998: Weathering of Norwegian rock art-A critical review, Norwegian Archaeological Review 31/2, 119-139.

Watchman, A. 1990: What are silica skins and how are they important in rock art conservation? Australian Aboriginal Studies 1, 21-29.

Zhulnikov, A. M.-Kashina, E. A. 2010: „Staff with Elks Heads“ in the Culture of the Ancient Population of the Eastern Urals, Northern and Eastern Europe, Archaeology Ethnology & Anthropology of Eurasia 38/2, 71-78.

Internetové zdroje:

<http://altarockart.no/> Archiv World Heritage Rock Art Centra-Alta Museum (Citováno 7.5. 2017)

<http://www.namforsen.com> (citováno 1.5. 2017)

<http://www.uib.no/en/node/97137> (citováno 1.5. 2017)

9 Seznam příloh

Mapa 1. Mapa lokalit Severní tradice skalního umění v severní Evropě.

Mapa 2. Topografické vyznačení lokality Alty ve Skandinávii a vyznačení konkrétních lokalit v Altě.

Mapa 3. Modrými liniemi jsou vyznačené původní pravěké mořské hladiny v Hjemmeluftě. Čím výše je modrá linie, tedy původní mořská hladina, tím jsou skalní rytiny starší. Současný mořský břeh je na obrázku stále pod vodní hladinou.

Mapa 4. Poloostrov Amtmannsnes býval v době vzniku skalních rytin malým ostrovem.

Mapa 5. Vyznačení lokality Vingen ve Skandinávii a pohled z hory Hornelen na Vingen.

Mapa 6. Vyznačení Nämforsenu ve Skandinávii a vyznačené skalní panely se skalním uměním na lokalitě Nämforsen.

Tab. 1. Stylistické rozdíly skalních motivů během šesti období v Altě.

Tab. 2. Odlišnosti v datování skalních rytin v Altě.

Obr. 1 Skalní rytiny na lokalitě Kalleby ve švédském Bohuslänu. Motivy lodí a hráčů na lury s přiloženou kopií lury.

Obr. 2 Vyklepávání antropomorfní postavy nepřímou technikou v rukou Mortena Kutschery.

Obr. 3. Pippi kámen (Pippisteinen) uložený v Alta muzeu.

Obr. 4 Bludný balvan se skalními rytinami na lokalitě Storsteinein.

Obr. 5. Pohled na záliv Hjemmeluft/Jiepmaluoktu.

Obr. 6. Nejvýše položený skalní panel v Kåfjordu.

Obr. 7. 1- Kompozice na panelu Ole Pedersen 9; 2- Čtyři postavy v kruhu.

Obr. 8. Část skalního panelu v Kåfjordu.

Obr. 9. Sobí ohrada z 2. období na skalním panelu Bergbukten 1.

Obr. 10. Lovec s oštěpem a otisk lidské nohy v sobí ohradě.

Obr. 11. Postava držící hůl s losí hlavou.

Obr. 12 Vyobrazení lidských postav a losů na panelu Bergbukten 4.

Obr. 13. Pohled na spodní část skalního panelu Bergbukten 4.

Obr. 14 Kompozice na skalním panelu Ole Pedersen 1.

Obr. 15. 1- Struktura panelu připomínající medvědí hlavu; 2- kompozice celého panelu Bergbukten 7A..

Obr. 16. Medvěd s halibutem na panelu Bergbukten 4B

Obr. 17. Jedna z mnoha možných podob lodí vystavená v muzeu v Altě. Loď s žebrovanou konstrukcí potaženou kůží a s losí hlavou na přídi a ocasem na zádi.

Obr. 18 Plně vyklepané lodě s losí hlavou. V horní části medvědí brloh.

Obr. 19. Sobi stádo s lučištníkem na panelu Bergbukten 4B. V pravé dolní části abstraktní motivy.

Obr. 20. Charakteristické zobrazení lodí pro 2. období skalních rytin v Altě na panelu Bergbukten 4B.

Obr. 21. 1- Charakteristické abstraktní motivy pro 2. období; Lidské postavy s „amuletem“ kolem krku na panelu v Kåfjord.

Obr. 22 Část skalního panelu Apanes 1.

Obr. 23. Motivy ze 3. období skalních rytin z Alty na panelu Ole Pedersen 11A.

Obr. 24 Kompozice na panel Ole Pedersen 11A.

Obr. 25 Sobi a losi na panelu Ole Pedersen 11A.

Obr. 26 Velký medvěd ze 3. období na panelu Ole Pedersen 11A.

Obr. 27. Motivy zvířat ze 3. období na panelu Bergbukten 2.

Obr. 28. Skalní panel Bergbukten 3A v Altě. V polovině května stále z části pokryt sněhem.

Obr. 29. Abstraktní motivy nacházející se vedle halibuta překrytého soby z panelu Kåfjord 2B

Obr. 30. Necelá kompozice ze 4. období na panelu Amtmannsnes 2B.

Obr. 31. Pohled na panel Amtmannsnes 2.

Obr. 32. Obr. 32. Antropomorfní postavy ze skalního panelu Amtmannsnes 2B (Podle Engelstad 2001, 276; foto autorka).

Obr. 33 Motivy ze skalního panelu Amtmannsnes 2B.

- Obr. 34. Kompozice z 5. období skalních rytin z Alty na panelu Apana Gård 6.
- Obr. 35. Motivy na skalním panelu Apana Gård 1.
- Obr. 36. Charakteristická loď z 6. období s 18tičlennou posádkou.
- Obr. 37. Sámský šamanský bubínek vystaven v muzeu v Altě.
- Obr. 38. Pohled z pláže Tollevik na skalní převis se skalními malbami.
- Obr. 39. Styly vyobrazení jelenů ve Vingenu.
- Obr. 40. Jeleni a antropomorfní postavy. V pravé části postava na jelenovi.
- Obr. 41. Antropomorfní postavy z Vingenu.
- Obr. 42. Nahoře Nämforsen v roce 1916 (Foto G. Hällstrom) a dole foto z roku 2004.
- Obr. 43. Vyobrazení losů v Nämforsenu.
- Obr. 44. Kompozice na ostrově Notön.
- Obr. 45. Dokumentace skalního panelu technikou frotáže.
- Obr. 46. Skalní malby na lokalitě Tollevik. Úprava fotografií v softwaru DStretch (Foto autorka)
- Obr. 47. Horní obrázek ukazuje dnešní podoba skalního panelu. Dolní foto dokládá, jak mohly skalní panely vypadat v době vzniku skalních rytin. Z naučné stezky v Hjemmeluftě, Alta.

10 Přílohy