

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Kulturologie – Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Barbora Půtová

Pravěká kultura a zrození lidské imaginace

Prehistoric Culture and Birth of Human Imagination

Disertační práce

Školitel PhDr. Václav Soukup, CSc.

2012

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze 1. června 2012

.....
PhDr. Barbora Půtová

Děkuji Jeanu Clottesovi za ochotné zprostředkování aktuálních i relevantních dat, studií, fotografií i trpělivost a inspiraci v jeho neutuchající síle „nezastavit se“. V objevování a poznávání pravěkého umění.

Děkuji všem, kteří mě celý život doprovází a vysvětlují mi, že „něco“ není možné. Ono to možné je. A já to ráda uskutečním.

„První umělecké práce, první skulptury, jsou nástroje, zejména sféroidy, později pěstní klíny; od začátku jsou nástroje více než jednoduše utilitární (to je patrné ve volbě materiálu, tvaru nástroje, hledání krásy a harmonie, ostatně i na některých artefaktech, jež jsou zcela neúčinné...).“

Francouzský prehistorik Michel Lorblanchet

Úryvek z osobního dopisu, který byl do mé schránky doručen 19. února 2012

Obsah

ABSTRAKT	8
SUMMARY	10
ÚVOD	12
Téma a cíle práce	12
Vývoj a současný stav zkoumané problematiky	15
Teoretická východiska, cíle a metody práce	20
Koncepce a struktura práce	25
PROTOUMĚNÍ A UMĚNÍ: UMĚNÍ PŘED UMĚNÍM	29
MEZNÍKY V OBJEVOVÁNÍ MLADOPALEOLITICKÉHO UMĚNÍ	45
Základní objevy mladopaleolitického umění	45
Základní problémy a výzkumné trendy v oblasti pravěkého umění	57
VZNIK MLADOPALEOLITICKÉHO UMĚNÍ A JEHO INTERPRETACE	59
Výtvarné techniky v období mladého paleolitu	59
Teorie a hypotézy vzniku a existence mladopaleolitické umění	63
ŽIVOT LOVCŮ-SBĚRAČŮ NA MLADOPALEOLITICKÉM SÍDLIŠTI A JEJICH KULTURNÍ ADAPTACE NA PŘÍRODNÍ PROSTŘEDÍ	69
Zvířata a jejich lov	73
Mladopaleolitická sídliště na území střední a východní Evropy	77
AURIGNACKÁ KULTURA	80
Aurignacké zoomorfní skulptury a rytiny	82
Aurignacké antropomorfní skulptury a rytiny	86
Aurignacké jeskynní malby a rytiny	90
GRAVETTSKÁ KULTURA	97
Gravettské zoomorfní skulptury	98
Gravettské venuše – základní archetypy ženy	102
Gravettské jeskynní malby a rytiny	120
SOLUTRÉENSKÁ KULTURA	126

Solutréenské rytiny, reliéfy a skulptury	126
Solutréenské jeskynní malby	132
MAGDALÉNSKÁ KULTURA	138
Magdalénské umělecké skulptury a rytiny v paroží a kosti	139
Magdalénské rytiny na kamenných destičkách	154
Magdalénské rytiny na skalních převisch a v jeskyních	156
Magdalénské jeskynní zoomorfní plastiky a skulptury	161
Magdalénské venuše – abstrahování archetypu ženy	162
Nepřirozené bytosti a čarodějové v hlubinách jeskyní	165
Nepřirozené bytosti a čarodějové v kostýmech postmoderní reality	170
Čarodějové a nepřirozené bytosti – komparace šamana a furryho	171
Magdalénské jeskynní kresby a malby	173
UMĚLECKÁ ILUSTRACE V OBLASTI PALEOANTROPOLOGIE, PALEONTOLOGIE, PALEOZOOLOGIE A PALEOBOTANIKY	197
Čeští představitelé umělecké ilustrace	210
Zdeněk Michal Burian	210
Pavel Dvorský	215
Libor Balák	218
Zuzana Baláková	219
Zahraniční představitelé umělecké ilustrace	220
Charles Robert Knight	220
Rudolph Franz Zallinger	224
Jay H. (Howard) Matternes	226
John Sibbick	229
Mauricio Antón	232
John Gurche	234
Viktor Deak	237
ZÁVĚR	240
BIBLIOGRAFIE	243

SEZNAM ZKRATEK AUTORSTVÍ A VLASTNICTVÍ FOTOGRAFICKÉHO A OBRAZOVÉHO DOPROVODU	263
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	264

Abstrakt

Předmětem disertační práce *Pravěká kultura a zrození lidské imaginace* je interdisciplinární analýza vzniku, vývoje a interpretace pravěkého umění. Tato práce aspiruje jak na etablování akademické disciplíny pracovníě označené jako pravěké umění, tak na postižení geneze lidské tvořivosti a imaginace z perspektivy věd o člověku, kultuře a umění.

První část disertační práce je zaměřena na fenomén tzv. protoumění. Jedná se o neutilitární artefakty, které byly hominidy vytvořeny již v období starého a středního paleolitu. Proto jsou také předmětem četných vědeckých polemik na téma geneze symbolických projevů lidského chování. V této souvislosti jsou analyzovány kresebné a malířské projevy lidoopů, které někteří vědci považují za důkaz toho, že nelze stanovit hraniční čáru, které odděluje člověka od ostatních primátů. Možná právě proto jsou za klíčový důkaz geneze lidské kreativity označena díla parietálního mladopaleolitického umění. Ta ale byla na sklonku 19. století vystavena skepsi, kritice a zpochybňování z hlediska své prehistorické autenticity. Snahu o porozumění smyslu a významu pravěkých artefaktů dokládá kapitola věnovaná dějinám interpretace, teorií a hypotéz formulovaných na téma původu lidské tvořivosti a umění. Skutečnost, že symbolické projevy chování souvisí s materiální bází kultury, dokládá část práce, která je věnovaná každodennímu životu pravěkých lovců a sběračů z hlediska jejich schopnosti přežít v náročných ekologických podmínkách.

Druhá část disertační práce je věnována konkrétním uměleckým projevům v klíčových obdobích mladého paleolitu. Jedná se o kulturní periody, které označujeme jako aurignacien, gravettien, solutréen a magdalénien. Mobilní a parietální umění je systematicky a chronologicky kategorizováno, popsáno a interpretováno v rámci gnoseologického modelu, jenž umožňuje popsat a interpretovat evoluci kultury mladého paleolitu. Vyústěním celé práce je kapitola věnovaná umělcům, kteří zasvětili svůj život výtvarné rekonstrukci a vizualizaci pravěkého světa. Výsledkem disertační práce je také formulování základních problémů a vymezení výzkumných trendů v oblasti empirických výzkumů pravěkého umění. Práce usiluje jak o hlubší pochopení geneze a vývoje prehistorického umění, tak o identifikaci lidské schopnosti přetvářet svět prostřednictvím symbolů a významů. Schopnost anatomicky moderních lidí budovat

sémiotickou bázi lidské kultury nesporně znamenala kvalitativní zvrat v evoluci rodu *Homo*. Příroda totiž začala být prostřednictvím symbolů fatálně redefinována a následně převrstvena světem kulturně konstruovaných významů.

Klíčová slova: pravěká kultura, pravěké umění, mladý paleolit, lidská kreativita, *Homo sapiens*

Summary

The subject of this dissertation *Prehistoric Culture and Birth of Human Imagination* is an interdisciplinary analysis of creation, evolution and interpretation of prehistoric art. The work aspires to establish a new academic discipline temporarily referred to as “prehistoric art” as well as embracing the genesis of human creativity and imagination from the point of view of human sciences.

The first part of the dissertation focuses on the phenomenon of so-called proto-art, i.e. non-utilitary artefacts created by hominidae in the Lower and Middle Paleolithic. That is why these artefacts are the subject of many scientific controversies concerning the issue of genesis of symbolic manifestations of human behaviour. In this context, paintings and drawings done by apes are analysed; some scientists believe they prove that no boundary line can be set between the man and other apes. This might be the reason why works of parietal Upper Paleolithic are considered to be the pivotal proof of genesis of human creativity. However, these works were questioned and criticised for their prehistoric authenticity at the end of the 19th century. The effort to understand the purpose and meaning of prehistoric artefacts is documented in a chapter discussing the history of interpretation, theories and hypotheses formulated on the topic of the origin of human creativity and art. The fact that symbolic manifestations of behaviour are linked to the material basis of culture is documented by another part of this work dedicated to everyday life of prehistoric hunters and gatherers seen through the perspective of their ability to survive in strenuous ecologic conditions.

The second part of the dissertation deals with particular artistic manifestations in crucial periods of the Upper Paleolithic, i.e. cultural periods that are known as Aurignacian, Gravettian, Solutrean and Magdalenian. Mobile and parietal art is systematically and chronologically classified, described and interpreted within the framework of a gnoseologic model which enables to describe and interpret the evolution of the Upper Paleolithic culture. The dissertation results into a chapter about artists who have dedicated their lives to artistic reconstruction and visualisation of the prehistoric world. The dissertation also formulates basic problems and determines current trends in the field of empiric research of prehistoric art. The dissertation

strives for deeper understanding of the genesis and evolution of prehistoric art as well as for identifying the human ability to transform the world using symbols and meanings. The ability of anatomically modern people to construct a semiotic basis of human culture meant a qualitative reversal in the evolution of the *Homo* species, as nature started being fatally redefined through symbols and then overlaid by the world of culturally constructed meanings.

Keywords: prehistoric culture, prehistoric art, Upper Paleolithic, human creativity, *Homo sapiens*

Úvod

„Nechte své naděje a své obavy.

Své děti ztraťte někde v lese.

Nechte kořisti a pusťte se za jejím stínem.

Nechte, když třeba, pohodlného žití, toho, co

vám dávají,

a pusťte se za budoucím postavením.

Vydejte se na cesty.“

André Breton

Téma a cíle práce

Fenomény kultura, kreativita a imaginace jsou bytostně provázané, neboť jejich spojení umožnilo zrození umění. Pokud uvažujeme nad třídou věcí a jevů, které dnes označujeme pojmem umění, zjistíme, že se jedná o polysémantickou, v mezikulturní i historické perspektivě velmi relativní kategorii. Tuto skutečnost si uvědomíme zejména ve chvíli, kdy se pokusíme pojem umění, tak, jak je chápán v západní uměnovědě, aplikovat na výzkum pravěkých nebo současných jednoduchých preliterárních společností. Původní význam pojmu umění, spjatý s řeckým slovem *techné* a latinským *ars*, označoval zručnost, tvořivost, dovednost a znalost získanou racionálním, svobodným a kreativním myšlením. Rozsah a význam pojmu umění se ale v průběhu dějin neustále proměňoval. V současnosti tímto pojmem označujeme vysoký stupeň kreativních schopností a výjimečnou dokonalost výkonu určité činnosti, zejména ve výtvarné, hudební, pohybové, slovesné a architektonické tvorbě. Prostřednictvím slovního spojení užité umění začal být pojem umění vztahován i k předmětům každodenního života, které svojí uměleckou dimenzí ozvláštňovaly interiéry domů, věci každodenní potřeby a životní styl.

Výrazným atributem umění je jeho kreativní a estetická dimenze. Na rozdíl od předmětů a aktivit, které ve společnosti plní primárně adaptivní a utilitární funkce, je umění především

výrazem nespoutané tvořivosti, hravosti a estetického vztahu k světu. V této souvislosti je třeba poznamenat, že historické a prehistorické artefakty, označované jako umělecká díla, v minulosti plnily řadu dalších funkcí, které se vztahují například k magii nebo náboženství. Je možné, že umělecká kreativita a s ní související touha po kráse se zrodila v důsledku potěšení z forem, tvarů a barev. Originální umělecká díla lze proto chápat jako estetické „stopy v přírodě“, tvůrčí činnost, jež přesahuje potřeby přežití a vytváří fenomén krásy. „Vícebarevné a stylizované čínští koně v Lascaux, pýcha lovcích lvů s jejich planoucími očima v Chauvet, a těžký, citlivě zakřivený bizon v Altamire a Font-de-Gaume, všichni dokazují, že krása je opravdu věčná“ (Curtis 2006: 228).

Vztah vědců k pravěkému umění je neustále přehodnocován a nově profilován. Problém spočívá v tom, že výzkum pravěkého umění je předmětem studia řady vědních disciplín, zejména prehistorické archeologie, paleoantropologie, kulturní antropologie a dějin umění. Ani jedna z těchto disciplín ale fenomén pravěkého umění nestuduje komplexně v širších systémových souvislostech. Navíc na mnoho otázek souvisejících s funkcí, příčinou existence a statusem pravěkého umění v kontextu dějin lidské imaginace není možné podat jednoznačnou odpověď. Při výzkumu pravěkého umění totiž nestačí použít tradiční archeologické postupy, které kladou důraz na to, jak byly konkrétní artefakty vyrobeny, jaké vykazují známky používání a v jaké nálezové situaci se nacházejí. Způsob, jakým byly pravěké rytiny, malby a umělecké předměty vytvořeny, nic nevyovídá o jejich významu, který je nezávislý na použitých nástrojích a materiálech. Výzkum praktického používání pravěkých uměleckých děl představuje také metodologicky slepou uličku, neboť většina výtvarných objektů, jež označujeme jako pravěké umění, mnoho stop funkčního používání nevykazuje. Analýza nálezové situace, například umístění a konfigurace skalních rytin a nástěnných maleb, je důležitým zdrojem informací o jejich smyslu a významu v životě našich předků. Při studiu pravěkého umění jsou proto důležité metody, jejímž prostřednictvím lze pravěké umělecké artefakty studovat jako znaky tvořící širší sémiotické systémy. Bádání v oblasti pravěkého umění je srovnatelné se sestavováním slavnostního menu. Proto, aby kulinářská přehlídka jednotlivých chodů chuťově oslovila konzumenty, je potřeba různé ingredience nejenom dobře připravit a zkombinovat, ale také promyšleně podávat. Navíc s každou další a neznámou ingrediencí se pokrm proměňuje

a odhaluje svému konzumentovi nové chuťové odstíny. Podobně badatel v oblasti pravěkého umění s každým nově objeveným artefaktem nebo nálezovým souborem odkrývá nové sémantické dimenze a strukturální souvislosti, jež jej mohou vést k úpravám jeho původních hypotéz. Postupně odhalené a zmapované empirické údaje se ale vždy snaží uspořádat do podoby gnoseologického modelu, který mu umožní systémově popsat, klasifikovat, komparovat a interpretovat umělecké artefakty v širším kulturním kontextu.

Hlavním cílem této disertační práce je na základě kritické analýzy primárních a sekundárních pramenů, výzkumných zpráv a vlastního studia prehistorických uměleckých artefaktů vytvořit autorský gnoseologický model, který umožní systémově zachytit vznik a vývoj pravěkého umění. Pravěké umění, které považuji za produkt lidské neutilitární tvořivosti a imaginace, programově analyzuji a interpretuji z perspektivy různých vědních oborů, jež se zabývají antropogenezí a kulturní evolucí. Mezioborový přístup typický pro současnou kulturologii mi umožnil využít při interpretaci archeologických, etnologických a paleoantropologických dat také poznatků, jež shromáždili v průběhu výzkumů jednoduchých preliterárních společností lovců a sběračů také kulturní antropologové a etnoarcheologové. Jsem si vědoma rizik, které metoda analogie v sobě skrývá. Přesto se domnívám, že poznatky o způsobu života, technologiích a symbolických aktivitách současných lovecko-sběračských společností mohou být podnětem k tvořivým analogiím a hlubšímu zamyšlení nad smyslem a funkcí pravěkého umění a životem jeho tvůrců. Jsem přesvědčená o tom, že projevy umělecké tvořivosti v období paleolitu nelze studovat odděleně od ostatních složek jejich kultury. Proto jsem ve své disertační práci prezentovala umělecké artefakty v kontextu širší paleolitické kultury. Tu považuji v intencích současné antropologie, kulturní ekologie a kulturologie za systém nadbiologicky vytvořených prostředků a mechanismů, jejichž prostřednictvím se příslušníci lidského rodu adaptovali ke světu přírody (White 1949, 1973, Steward 1955, Binford 1968, Harris 1978, Soukup 2004). Navíc sdílím názor, že kulturu je možné studovat jako nástroj adaptace vystupující v podobě artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí (Soukup 2000, 2011).

Archeologické nálezy z období mladého paleolitu svědčí o tom, že již v této době docházelo jak v geografickém prostoru, tak v historickém čase k diferenciaci pravěkých kultur. Pro další evoluci kultury byla rozhodující skutečnost, že součástí způsobu života anatomicky

moderních lidí se stala neutilitární symbolická vrstva kultury. Schopnost člověka transformovat svět přírody do podoby znaků umožnila prostřednictvím lidské kreativity a imaginace zrození svébytné třídy věcí a jevů, kterou s odstupem času označujeme za pravěké umění. Pravěké umění ale nevzniklo ve vzduchoprázdnu. Bylo nedílnou součástí způsobu života prehistorických lovců a sběračů, doprovázelo jejich každodenní aktivity, stimulovalo jejich myšlení a patrně ovlivňovalo i jejich ideový a hodnotový systém. Pravěké umění je v disertační práci prezentováno jako součást kulturní evoluce, jíž lze prostřednictvím současných empirických dat, metod a teorií alespoň částečně rekonstruovat a interpretovat.

Jádrem práce je systémový výklad evoluce paleolitického umění. Mezi dílčí cíle práce patří také kritické přehodnocení tradičních teorií a výkladů věnovaných pravěkému umění a konstruování nových přístupů a interpretačních schémat, které umožní prezentovat pravěké umění jako relativně samostatný předmět akademické výuky.

Vývoj a současný stav zkoumané problematiky

Pravěké umění se stalo předmětem vědeckého výzkumu v průběhu 2. poloviny 19. století. Narůstající počet objevů nejdříve mobilního a poté monumentálního parietálního umění vedl k etablování pravěkého umění jako autonomního výzkumného směru, který se etabloval v rámci pravěké archeologie. Od počátku 20. století docházelo k stále pečlivější evidenci, dataci, deskripci a interpretaci evropského mladopaleolitického umění. Objevy uměleckých artefaktů v pravěkých lokalitách byly pečlivě popsány, klasifikovány, interpretovány a poté publikovány ve vědeckých periodících a publikacích. Paralelně s kumulací nalezených artefaktů docházelo k formulování hypotéz a teorií, které se pokoušely objasnit smysl a význam pravěkých uměleckých děl. Syntetizující práce, popisující výsledky lidské imaginace v kontextu evoluce člověka v mladém paleolitu, vytvořilo ale pouze několik badatelů.

Jedním z průkopníků vědy o pravěkém umění, byl francouzský prehistorik Édouard Piette (1827–1906), který se věnoval prehistorickým uměleckým dílům nalezeným ve Francii. Jeho posmrtně vydaná kniha *L'art pendant l'âge du renne* (Umění v období magdaléninu, 1907) zahrnuje na sto rytin, které vytvořil francouzský archeolog a ilustrátor Jules Pillois. Strukturální

přístup k interpretaci pravěkého parietálního umění jako systémového celku anticipoval německý historik umění Max Raphaël (1889–1952) ve své práci *Prehistoric Cave Paintings* (Prehistorické jeskynní malby, 1945). Za zakladatelskou osobnost systematických výzkumů pravěkého umění na území Evropy lze označit francouzského prehistorika Hénriho Breuila (1877–1961). Ten shrnul výsledky svých mnohaletých výzkumů v práci *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne* (Čtyři století parietálního umění: zdobené jeskyně období magdalénien, 1952). Na Breuila navázal další významný francouzský antropolog a archeolog – André Leroi-Gourhan (1911–1986), který publikoval své zásadní dílo o mladopaleolitickém umění pod názvem *Préhistoire de l'art occidental: L'art et les grandes civilisations* (Prehistorie západního umění: umění a velké kultury, 1965). V této práci Leroi-Gourhan rozděluje umění na mobilní (přenosné) a parietální (nástěnné) a klade důraz na interpretaci a datování. Pod jeho vedením napsala v roce 1957 francouzská archeoložka a historička umění Annette Laming-Emperairová (1917–1977) svou doktorskou práci *La Signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications* (Význam paleolitického umění: metody a užití), knižně publikovanou roku 1962. V publikaci kritizuje předchozí teorie parietálního umění a uvádí vlastní interpretaci, v níž věnuje detailní pozornost inventáři a uspořádání kompozic jednotlivých druhů zvířat na jeskynních plochách. K autorům syntetických prací věnovaných pravěkému umění patří francouzský prehistorik Louis-René Nougier (1912–1995), jenž ve své knize *L'art préhistorique* (Prehistorické umění, 1966) popsal zrození pravěkého umění i průběh jeho objevování. Ve své poslední knize *L'art de la préhistoire* (Umění pravěku, 1993) formuloval hypotézu, podle níž je pro tvorbu mladopaleolitických tvůrců charakteristický individualismus. Konkrétní umělecké styly nebo specifický autorský rukopis, projevující se v nástěnných malbách zachovaných v jednotlivých jeskyních, vedly k označení jejich tvůrců jako Mistři z Lascaux, Niaux, Altamiry nebo Rouffignacu.

V prvním desetiletí 21. století navázal na autory, kteří se věnovali syntetickému zhodnocení pravěkého umění, francouzský prehistorik Denis Vialou. Jeho rozsáhlé dílo *La Préhistoire: Histoire et dictionnaire* (Pravěk: historie a slovník, 2004), čítající více než 1 600 stran a 250 ilustrací, vzniklo jako výstup z jeho dvanáctiletých výzkumů. Po téměř čtyřiceti letech je zde implicitně navázáno na vydání práce *Prehistoire západního umění* Leroi-Gourhana.

K významným vědcům, kteří věnovali svůj život studiu pravěkého umění, patří také francouzský prehistorik Michel Lorblanchet. Ten si v díle *La naissance de l'art: genese de l'art prehistorique* (Zrození umění: původ prehistorického umění, 1999) zvolil za cíl utřídit různé teorie vzniku umění. Autorsky se zaměřil se i na palčivé a diskutabilní otázky, konkrétné na řešení toho, k jakému účelu pravěké umění sloužilo a co jako svébytný fenomén představovalo. Transkulturní dimenzi vtiskl výzkumům pravěkého umění francouzský historik Jean-Pierre Mohen (narozen 1944), který v knize *Arts et préhistoire: naissance mythique de l'humanité* (Umění a prehistorie: mytické zrození lidství, 2002) sleduje zrození lidské imaginace nejenom v evropském pravěkém umění, nýbrž i na území Afriky a Austrálie. Mohen v práci věnuje pozornost jak konkrétním malbám a rytinám, tak jeskynní topografii a skalním formám, které mladopaleolitičtí tvůrci dokázali uměleckými prostředky dále dotvořit. K encyklopedicky orientovaným systematikům, jež dokázali popsat evoluci pravěkého umění na základě vlastních terénních výzkumů, patří francouzský prehistorik Jean Clottes (narozen 1933). Reprezentativní je z tohoto hlediska zejména jeho kniha *L'art des cavernes préhistoriques* (Prehistorické jeskynní umění, 2008), v níž chronologicky zachytil vývojové proměny pravěkého umění od aurignacienu až po magdalénien. Odlišný přístup ke studiu pravěkého umění zvolil další francouzský prehistorik Henri Delporte (1920–2002). Ten ve svých pracích neaspiruje na zachycení pravěkého umění jako celku, ale zaměřuje se na konkrétní tematické okruhy. Originálním způsobem například analyzoval v knize *L'image de la femme dans l'art préhistorique* (Obraz ženy v prehistorickém umění, 1979) motiv ženy v prehistorickém mobilním i parietálním umění. Tento přístup uplatnil také v knize *L'image des animaux dans l'art préhistorique* (Obraz zvířat v prehistorickém umění, 1990), v níž se věnoval zoomorfním motivům v tvorbě pravěkých umělců.

V Německu patřil k předním odborníkům na prehistorické umění německý archeolog Joachim Hahn (1942–1997). Výsledky svých výzkumů v pohoří Švábská Alba (jeskyně Hohle Fels a Geißenklösterle) prezentoval v knihách *Aurignacien: das ältere Jungpaläolithikum in Mittel- und Osteuropa* (Aurignacien: nejstarší mladý paleolit ve střední a východní Evropě, 1977) a *Eiszeitschmuck auf der Schwäbischen Alb* (Ozdoby doby ledové ve Švábské Albě, 1992). Na výzkumy v pohoří Švábská Alba navázal zejména německý archeolog amerického původu Nicolas J. Conard (narozen 1961). Kromě mnoha dílčích vědeckých studií a výstavních

katalogů věnovaných prehistorické kultuře je také editorem knih, jako jsou například *Woher kommt der Mensch?* (Odkud přichází člověk?, 2004) a *When Neanderthals and Modern Humans Met* (Když se setkali neandrtálci a moderní lidé, 2006). Nálezy pravěkého umění na území Německa a Švýcarska synteticky popsal a analyzoval v publikacích *Eiszeitliche Kunst in Deutschland und der Schweiz* (1981) a *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz* (1982) německý prehistorik Gerhard Bosinski (narozen 1937). Základní objevy prehistorického umění byly také uskutečněny v četných mladopaleolitických archeologických lokalitách na území bývalého Sovětského svazu. Mezi průkopníky výzkumů východoevropského pravěkého umění patří ruská archeoložka Zoja A. Abramova se svojí knihou *Paleolitičeskoje iskusstvo na territorii SSSR* (Paleolitické umění na území Ruska, 1962).

S vědeckou reflexí pravěkého umění se setkáváme i v dílech anglicky píšících autorů. Značného ohlasu dosáhly například práce amerického publicisty a badatele Alexandra Marshacka (1918–2004). Ten předložil závěry svých výzkumů věnovaných symbolické dimenzi pravěké kultury v knize *The Roots of Civilization: the Cognitive Beginning of Man's First Art, Symbol and Notation* (Kořeny civilizace: kognitivní počátky prvního lidského umění, symbolu a záznamu, 1972). Zde prezentoval zejména své mikroskopické výzkumy mladopaleolitických artefaktů, na nichž identifikoval symboly, údajně představující snahu pravěkého člověka zachytit plynutí času. Osobitým způsobem využil antropologickou perspektivu při studiu pravěkého umění americký antropolog Randall White v publikaci *Prehistoric Art: The Symbolic Journey Of Humankind* (Pravěké umění: symbolická cesta lidství, 2003). White zde kromě jiného zkoumá kategorii univerzality ve vizuální percepci. Popis a interpretaci pravěkého umění ale neomezuje pouze na díla nalezená na území Evropy, ale věnuje se také prehistorickým dílům nalezeným v oblasti Sibiře, Blízkého východu, jižní Asie, Austrálie, Afriky a Ameriky. K aplikaci nových přístupů ke studiu pravěkého umění přispěl také americký prehistorik David S. Whitley v knize *Cave paintings and the human spirit: The origin of creativity and belief* (Jeskynní malby a lidský duch: zrození kreativity a víry, 2009). První část publikace zasvětil archeologickým diskusím a aktivitám souvisejících s přijetím autenticity jeskynního umění. Ve druhé části využil poslední poznatky neurovědy jako gnoseologického nástroje umožňujícího pochopit a popsat vznik parietálního umění v kontextu šamanismu. Podobný přístup uplatnil

také jihoafrický antropolog David Lewis-Williams v knize *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* (Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění, 2002). Zde prezentoval velmi diskutovanou kontroverzní teorii, podle níž pravěcí lidé prostřednictvím šamanských praktik dosahovali změněných stavů vědomí a poté své vize světa promítaly na stěny jeskyní. Ve Velké Británii věnoval vývoji pravěké kultury a umění pozornost například britský archeolog Paul G. Bahn. Typická je z tohoto hlediska jeho kniha *Journey Through the Ice Age* (Cesta dobou ledovou, 1997), jejíž kapitoly jsou řazeny tematicky od rané châtelperronské kultury až po pozdně paleolitickou kulturu azilien. Výše uvedené anglicky psané práce věnované pravěkému umění v žádném případě nereprezentují vyčerpávající soubor publikací na dané téma. Pro práce britských a zejména amerických vědců je ovšem charakteristická snaha přistupovat k fenoménu pravěkého umění v rámci široce koncipované paleoantropologie nebo prehistorické archeologie. Problematika pravěkého umění je tak pouze jedním z mnoha dílčích tematických okruhů knih, které se zabývají komplexní evolucí člověka a kultury.

Také v české vědě byla problematika studia pravěkého umění řešená v rámci široce koncipované pravěké archeologie. Mladopaleolitickým uměleckým artefaktům jako jeden z prvních věnoval intenzivní pozornost český archeolog a paleoantropolog Karel Absolon (1887–1960), který popularizoval nálezy ze svých výzkumů v Dolních Věstonicích dokonce v prestižních londýnských novinách *The Illustrated London News*. V poválečném období prováděl výzkumy v lokalitách Dolní Věstonice a Pavlov český archeolog Bohuslav Klíma (1925–2000). Výsledky svých výzkumů shrnul v monografiích *Dolní Věstonice: tábořiště lovců mamutů* (1983) a *Lovci mamutů z Předmostí* (1990). Klíma při své prezentaci objevů, které učinil jeho výzkumný tým, kladl důraz na analýzu artefaktů, které měly výraznou uměleckou dimenzi a byly nositeli symbolických významů. Na výsledky Absolonových a Klímových archeologických výzkumů navázal český antropolog Jan Jelínek (1926–2004), který dokázal ve svých knihách věnovaných evoluci člověka a kultury integrovat poznatky antropologie a prehistorické archeologie. Svůj názor na význam pravěkého umění jako nedílné součásti mladopaleolitické kultury vyjádřil zejména v pracích *Velký obrazový atlas pravěkého člověka* (1977) nebo *Umění v zrcadle věků: počátky umělecké tvorby* (1990). K vlivným Jelínkovým knihám patří také rozsáhlá práce *Střecha nad hlavou: kořeny nejstarší architektury a bydlení*

(2006), v níž se zabývá způsobem života pravěkých lovců v kontextu jejich sídlišť a architektury. Mezi světově uznávané odborníky na středoevropský mladý paleolit patří i český archeolog Karel Valoch (narozen 1920). Vlivná je například jeho kniha *Magdalénien na Moravě* (1960) nebo monografie *Le paléolithique en Tchéquie et en Slovaquie* (Paleolit v Česku a na Slovensku, 1996). Českým odborníkem na problematiku mladého paleolitu je archeolog Martin Oliva (narozen 1955), který shrnul svůj názor na vývoj paleolitické společnosti v knize *Civilizace moravského paleolitu a mezolitu* (2005). Problematiku pravěkého umění ovšem dílčím způsobem reflektoval i Vratislav Mazák v publikaci *Sága rodu Homo* (1977), již ilustroval český malíř Zdeněk Burian (1905–1981). V ohnisku pozornosti stálo pravěké umění i v knihách českých antropologů Jana Beneše (1935–1998) a Zbyňka Šmahela (1946–2008). Mimořádné postavení v současné české prehistorické archeologii orientované na problematiku pravěkého umění, zaujímá český archeolog Jiří A. Svoboda (narozen 1953), který stojí v čele výzkumů v Dolních Věstonicích. Jeho zájem o pravěké umění a výzkum symbolické dimenze prehistorických artefaktů je patrný již v knihách *Mistři kamenného dláta: umění pravěkých lovců* (1986) a *Čas lovců: dějiny paleolitu, zvláště na Moravě* (1999). Syntetický výklad pravěkého umění, který je srovnatelný s díly současných předních světových prehistoriků, Svoboda předložil v posledním díle *Počátky umění* (2011). Tato monografie je do jisté míry komplementární s knihou *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury* (2011), zdůrazňující více chronologický a systematický výklad, jejímiž autory jsou Jean Clottes, Barbora Půtová a Václav Soukup.

Teoretická východiska, cíle a metody práce

Předmětem disertační práce *Pravěká kultura a zrození lidské imaginace* je kulturologická analýza a interdisciplinární interpretace geneze lidské umělecké kreativity tak, jak je ji možné zachytit v průběhu evoluce mladopaleolitických kultur. Zvláštní pozornost je věnována vývojovým proměnám pravěkého umění, které představuje důkaz lidské tvořivosti a doklad konstituování moderní lidské mysli. Pravěké umění je prezentováno jako legitimní součást dějin lidského umění. Prehistorické umění totiž stejně jako umění historické, moderní a postmoderní, představuje projev lidské imaginace a kreativity. Jedná se o specifický způsob symbolické

komunikace zahrnující unikátní schopnost anatomicky moderního člověka tvořivě si osvojit svět prostřednictvím esteticky působících výtvarných znaků. Při hledání geneze umění je ale důležité věnovat pozornost také artefaktům z období starého a středního paleolitu, které jsou zpravidla označovány jako protoumění.

Při zpracování disertační práce bylo nezbytné provést kritickou analýzu zásadních knih a článků, které jsou vzniku a vývoji pravěkého umění věnovány (Breuil 1952, Leroi-Gourhan 1965, 1971, Svoboda 1986, 1999, 2011, Bahn 1997, 1998, Lorblanchet 1999, White 2003, Vialou 2004, Clottes 2008, Whitley 2009, Svoboda 2011, Lawson 2012). Současně bylo důležité zmapovat teoretické přístupy a vědecká paradigmat, jejichž prostřednictvím se vědci v průběhu 19. a 20. století pokoušeli vysvětlit smysl, význam a funkci pravěkého umění (Reinach 1903, Piette 1907, Raphael 1945, Laming-Emperaire 1962, Leroi-Gourhan 1964, 1965, 1988, Clottes & Lewis-Williams 1998, Lewis-Williams 2002, Whitley 2009). Nezbytným předpokladem pro vytvoření vlastního gnoseologického modelu, umožňujícího synteticky zpracovat dějiny umění mladého paleolitu, byly i různými vědci publikované výsledky jejich terénních výzkumů a objevů mladopaleolitického umění (Lartet & Christy 1864, Piette 1873, 1895, Chauvet 1887, 1903, Sanz de Sautuola 1880, Cartailhac 1889, Cartailhac & Breuil 1905, 1906, Capitan & Breuil & Peyrony 1910, 1924, Bégouën 1912, Breuil 1952, Henshilwood 2006, Conard 2009, Ghemiş & Clottes & Gély et al. 2011). Na formulování teoretických východisek disertační práce ale měli významný podíl také osobní konzultace a rozhovory s předními prehistoriky, archeology a paleoantropology, kteří se výzkumu pravěkého umění a kultury věnují. Zvláštní poděkování si zaslouží zejména členové týmu, s nimiž spolupracuji na mezinárodním projektu věnovanému genezi lidské kreativity. Jmenovitě zde patří zejména Emmanuel Anati, Thomas Dowson, Harald Floss, Robert Layton, Walter Leitner, Richard Lesure, Ekkehart Malotki, Harald Meller, Steven Mithen, Luiz Oosterbeek, Teresa Steele, Jack Steinbring, Chris Stringer, Paul Tacon, Ian Tattersall, Paweł Valde-Nowak, Milford Wolpoff, Dave Whitley nebo João Zilhão. Tato práce byla ideově výrazně inspirována také mými studijními pobyty na Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Institut für Ur- und Frühgeschichte), Universität zu Köln (Institut für Ur- und Frühgeschichte) a Eberhard Karls Universität Tübingen (Abteilung für Ältere Urgeschichte und Quartärökologie des Institutes für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters).

V neposlední řadě byly významnou myšlenkovou inspirací, které ovlivnily koncepci disertační práce, moje návštěvy výstav a sbírek pravěkého umění. Například prostřednictvím ředitele Pavilonu Anthropos, Petra Kostrhuna, a vedoucího Ústavu Anthropos, Martina Olivy, jsem měla možnost studovat originály mladopaleolitických artefaktů uchovaných ve sbírkách Moravského zemského muzea v Brně. Významným zdrojem informací mi byly také kvalitní fotografie mladopaleolitických děl, které mi jako podklady k vlastnímu studiu pravěkých artefaktů poskytli Jean Clottes, Michel Lorblanchet, Margherita Mussi, Mauricio Antón, César González Sainz, Antonio Martinho Baptista, Dave Whitley, Emmanuel Anati a João Zilhão. Při zpracování disertační práce jsem tak mohla kombinovat teoretické prameny s empirickými daty a ty využít jako ideovou bázi, jenž mi umožnila vlastní autorskou interpretaci vzniku a vývoje prehistorického umění.

Hlavním cílem disertační práce je z kulturologické perspektivy analyzovat a syntetizovat poznatky o pravěkém umění do podoby uceleného gnozeologického modelu, který umožní prezentaci pravěkého umění z hlediska současných poznatků různých vědních disciplín. Z tohoto hlediska práce aspiruje na vytvoření autorské narace založené jak na deskripci, klasifikaci a interpretaci pravěkých artefaktů, tak na analýze poznatků, hypotéz a teorií, jež byly na téma pravěkého umění zpracovány.

Dílčí cíle
Zakotvení problematiky pravěkého umění v kontextu dosavadního stavu bádání.
Vymezení fenoménu pravěké umění a definování vztahu umění versus protoumění se zaměřením na analýzu geneze umění a lidské tvořivosti
Postupné konstituování vědy o pravěkém umění v kontextu jejího etablování v rámci archeologie, antropologie a prehistorie.
Pravěké umění jako předmět interpretací, vybraných teoretických konceptů, hypotéz a teorií.
Interpretace života mladopaleolitických lovců sběračů z hlediska jejich adaptace na přírodní podmínky.

Komplexní chronologická a klasifikační analýza parietálního a mobilního pravěkého umění od aurignacienu po magdalénien.
Vizualizace pravěkého světa uměleckými prostředky v českém i světovém měřítku.
Identifikace základních problémů a výzkumných trendů v oblasti výzkumů pravěkého umění.

Realizace hlavního cíle byla řešena prostřednictvím řešení řady dílčích cílů

Příprava disertační práce byla rozdělena do dvou fází. V první fázi byla provedena rešerše dostupných teorií a výzkumů, jež byly v odborné literatuře tématu pravěkého umění věnovány. Následovaly tři zahraniční stáže, v jejichž průběhu byly uskutečněny konzultace a rozhovory na vybraná témata pravěkého umění s předními odborníky specializovanými na kulturu období mladého paleolitu. Již existující rešerše zde byly doplněny o analýzu dalších odborných pramenů a dokumentů. Za účelem autentické deskripce i interpretace pravěkých artefaktů byly navštíveny i zahraniční a české vědecké instituce a sbírky pravěkého umění. Ve sbírkách byly vytvořeny autorské fotografie, doplněné o fotografie darované zahraničními odborníky na pravěké umění. Tímto způsobem vznikla empirická obrazová databáze, která se stala předmětem vlastní analýzy.

Na základě výstupů první fáze proběhlo ve druhé fázi zpracování získaných dat a jejich selekce v souladu s dílčími cíli. Vybraná data byla následně podrobena evaluaci a kritické recenzi ze strany autora i odborníků na pravěké umění. Po eliminaci nepřesností, omylů nebo jiných nedostatků byly získané poznatky o evoluci pravěkého umění prezentovány prostřednictvím přednáškové činnosti, publikačních výstupů jako jsou odborné články a vědecká monografie nebo účasti na vědeckých konferencích.

Ze získaných poznatků byl vytvořen vlastní gnozeologický model umožňující popsat, klasifikovat a interpretovat evoluci pravěkého umění a genezi lidské kreativity. Tento model usiluje etablovat výuku vývoje pravěkého umění jako svébytnou akademickou disciplínu.

První fáze	Druhá fáze	Výstup práce
Rešerše odborné literatury	Zpracování získaných dat a selekce v souladu s dílčími cíli	Vlastní gnozeologický model a koncepce vzniku a vývoje pravěkého umění
Stáže a konzultace s odborníky, analýza literatury, vytvoření fotografické databáze	Eliminace omylů a nedostatků, evaluace závěrů a recenze textu	
Výzkum a interpretace artefaktů a návštěva vědeckých institucí a sbírek pravěkého umění	Publikační výstupy, přednášková činnost a účast na konferencích	

Postup při zpracování disertační práce

V disertační práci je uplatněn interdisciplinární a multimetodický přístup založený na využití primárních i sekundárních pramenů a poznatků získaných vlastní analýzou a interpretací konkrétních artefaktů. Zdrojem informací a dat byly výzkumné zprávy, odborné studie, monografie, kompendia, výstavní katalogy a sbírky pravěkého umění. Využila jsem také zahraničních kontaktů, získaných v rámci stáží, studentské mobility a závěry z osobní korespondence s odborníky na danou problematiku. V disertační práci jsou využity výzkumné metody osobního rozhovoru a obsahové analýzy.

Základní metodou disertační práce je analýza a syntéza dat s cílem definovat základní atributy pravěkého umění, status a přínos pro porozumění kategorie umění. Součástí tvorby práce a zpracování modelu pravěkého umění je deduktivní přístup.

Dílčí cíle	Použité metody za účelem naplnění dílčích cílů
Zakotvení problematiky pravěkého umění v kontextu dosavadního stavu bádání.	Analýza primárních a sekundárních pramenů.
Vymezení fenoménu pravěké umění a definování vztahu umění versus protoumění se zaměřením na analýzu geneze umění a lidské tvořivosti	Analýza empirických dat, rozhovory s odborníky a formulace autorské koncepce.

Postupné konstituování vědy o pravěkému umění v kontextu jejího etablování v rámci archeologie, antropologie a prehistorie.	Kritický analýza dějin výzkumů pravěkého umění v rámci prehistorie a antropologie.
Pravěké umění jako předmět interpretací, vybraných teoretických konceptů, hypotéz a teorií.	Analýza a interpretace pojmů, teorií a paradigmat spjatých s výzkumem pravěkého umění.
Interpretace života mladopaleolitických lovců sběračů z hlediska jejich adaptace na přírodní podmínky.	Autorská analýza a interpretace archeologických a antropologických výzkumů preliterárních společností; kritická syntéza.
Komplexní chronologická a klasifikační analýza parietálního a mobilního pravěkého umění od aurignacienu po magdalénien.	Vlastní výzkum primárních a sekundárních dat, rozhovory s odborníky a vytvoření vlastního gnozeologického modelu umožňujícího interpretaci dějin pravěkého umění.
Vizualizace pravěkého světa uměleckými prostředky v českém i světovém měřítku.	Vlastní observace, analýza primárních a sekundárních dat, rozhovory s odborníky i tvůrci a nastolení autorské koncepce.
Identifikace základních problémů a výzkumných trendů v oblasti výzkumů pravěkého umění.	Rozhovory s odborníky a analýza současných výzkumů, metod a teorií.

Použití jednotlivých metod ve vztahu k dílčím cílům disertační práce

Naplnění cílů disertační práce je zdrojem podkladů pro pedagogickou činnost, publikační činnost a vytvoření výukových materiálů. Disertační práce představuje zdroj myšlenek a otázek pro další výzkum a zkoumání problematiky pravěkého umění v širších souvislostech.

Koncepce a struktura práce

V disertační práci jsou pravěké kulturní artefakty analyzovány v rámci dvou základních skupin. První skupina zahrnuje mobilní artefakty, které obvykle představovaly předměty osobní potřeby. Jedná se o zbraně a nástroje, sošky, plastiky nebo kostěné a kamenné destičky, jež byly ozdobeny rytinou. Do druhé skupiny jsou zařazena výtvarná díla, jež jsou označována jako nepřenosné parietální umění – malby, kresby a rytiny, které se nacházejí v jeskyních, na skalních stěnách nebo pod skalními převisy. Existence pravěkého parietálního umění vždy vyvolávala četné hypotézy a teorie o jejich vzniku a významu v životě našich předků. Tradiční interpretace

tyto projevy lidské kreativity označovaly pravěké umění za sekundární produkt trávení volného času nebo za projevy lovecké magie. Novější přístupy inspirované strukturalismem a kognitivními vědami upozorňovaly na to, že se může jednat o mentálně sdílené sémiotické zprávy konstruované na principu binárního vnímání věcí a jevů nebo důsledek šamanismem vyvolaných změněných stavů vědomí.

Prehistorické umění ovšem nelze studovat a interpretovat nezávisle na životním způsobu a materiálních technologiích, které ke svému přežití pravěcí lidé používali. V období mladého paleolitu anatomicky moderní lidé uplatňovali jako adaptační prostředek loveckou a sběračskou strategii. Významnou součástí jejich kultury proto byly sídliště a lovecké tábory. Mladopaleolitičtí lovci se nespokojovali pouze s ochrannými zástěnami proti větru a přirozenými úkryty pod skalními převisy nebo vestavbami do jeskyní, ale budovali rozsáhlejší sídlištní celky a lovecké stanice. Pro přežití pravěkých tlup v období mladého paleolitu měla zásadní význam pravěká fauna. Ta byla nejenom zdrojem živočišných proteinů, ale také surovin jako jsou kosti, kly, parohovina, zubovina, šlach a kůže, které byly dále zpracovány do podoby širokého spektra různých nástrojů a předmětů. K tomu, abychom pochopili fungování lovecko-sběračských kultur, které existovaly v období mladého paleolitu na území Evropy, je proto důležité věnovat pozornost způsobu života našich předků v kontextu pravěkých sídel.

Umění evropského mladého paleolitu lze chronologicky rozdělit na vývojové etapy, které tradičně označujeme jako aurignacien, gravettien, solutréen a magdalénien. Aurignacká kultura (35 000–25 000 př. n. l.) se prosadila v širokém teritoriu východního Středomoří a kontinentální Evropy. Čepelové kamenné industrie reprezentují utilitární a vysoce adaptivní dimenzi této kultury. V aurignacienu se ale také poprvé v širším měřítku setkáváme se symbolickými projevy lidské kultury. Ty je možné identifikovat na úrovni uměleckých vytvořených artefaktů, které mají podobu drobných plastik zvířat z mamutoviny, zoomorfních rytin na kamenných blocích vápence a jeskynních nástěnných maleb. Za přední evropská naleziště aurignackých skulptur pravěkých zvířat je možné označit německé archeologické lokality Vogelherd a Geissenklösterle. Z období aurignacienu se dochovaly také unikátní antropomorfní skulptury a plastika známá jako *Venuše z Hohle Fels*. Za umělecký vrchol aurignacké kultury je ale možné označit pravěké nástěnné kresby a malby objevené ve francouzské jeskyni Chauvet. Jedná se o unikátní

doklad jak lidské imaginace a tvořivosti odrážející vztah našich předků k přírodě, tak o způsobu vizualizace reality, která je obklopovala.

Aurignacien byl poté, co vyčerpal svůj technologický a kreativní potenciál, vystřídán gravettskou kulturou (30 000–22 000 př. n. l.), která se prosadila nejdříve ve východní a střední Evropě a poté ovlivnila i kulturní vývoj na území západní Evropy. Moravský koridor byl v tomto období důležitou křižovatkou, jíž procházela stáda zvířat i lovci. Archeologické lokality Pavlov, Předmostí a zejména Dolní Věstonice jsou zdrojem mobilního umění z mamutoviny a keramiky z pálené hlíny i nejstarší tkané textilie. V období gravettienu vzniklo velké množství ženských plastik a skulptur, vyrytých do mamutoviny, vyřezaných z kostí, rohoviny, kamene nebo ojediněle vymodelovaných a vypálených z hlíny. Nálezy gravettských venuší lze sledovat v širokém koridoru jejich šíření z východní Evropy a přilehlých asijských oblastí až na území dnešní západní Evropy. Konkrétní skulptury mladopaleolitických venuší se samozřejmě odlišují tělesnou variabilitou, vyjadřující jak vlnitou obezitu, tak plnoštíhlost a v některých případech štíhlost ženské postavy. Podobně rozmanité jsou i interpretace příčin vzniku, smyslu a funkcí, které sošky venuší v pravěké společnosti plnily. Proto se setkáváme s tradičními výklady pravěkých venuší jako symbolu mateřství, kultu země nebo důležité statkově důležité součásti výbavy mladopaleolitického muže.

Na kulturní tradici gravettienu navázala lokální solutréenská kultura (22 000 až 17 000 let př. n. l.), která vznikla v jihozápadní Francii mezi řekou Loirou a Pyrenejemi a odtud se dále rozšířila na Pyrenejský poloostrov (severní Španělsko a Portugalsko). Těžisko umělecké tvorby spočívá zejména v zoomorfních rytinách, které zachycují svět mamutů, bizonů, koní a jelenů na otevřených prostranstvích. Kreativita anatomicky moderního člověka se zpravidla projevila ve formě geometrických symbolů, linií a teček, které se později staly součástí magdalénských zoomorfních obrazových kompozic. Interpretační hádanku představují solutréenské antropomorfní malby označované, k nimž patří obrazy bytostí označované “zranění muži“, z jejichž těla vychází několik linií.

Vyvrcholení mladého paleolitu v západní Evropě reprezentuje magdalénien (18 000–11 000 lety př. n. l.), jenž se šířil od severní části Pyrenejského poloostrova do Francie a Německa. V období magdalénienu byla dále rozvíjena umělecká tradice tvorby zoomorfních skulptur

a rytin. Početně jsou zastoupeny i kamenné destičky zdobené rytinami, jež se navíc dochovaly i v rozsáhlých souborech. V období magdalénienu se podstatnou součástí výzdoby skalních převisů, skal a jeskyní staly rytiny a malby. V tomto období vzniklo 78 % mladopaleolitického parietálního umění, k jehož vrcholům doposud patří malby v jeskyních Lascaux a Altamira.

Mladopaleolitické umění i život lovců se staly předmětem četných pokusů o uměleckou rekonstrukci. Ta představuje specifický výtvarný konstrukt, jenž vzniká na základě dosaženého vědeckého poznání a současně i imaginace a tvořivosti malířů a sochařů. Umělecká rekonstrukce přispívá k porozumění a prezentaci paleoantropologického, paleontologického, paleozoologického a paleobotanického materiálu. Umělecká rekonstrukce představuje substitut, jehož podstatou je výtvarná metafora. Jedná se o formu zpřítomnění nepřítomného prostřednictvím zástupného obrazu, kresby nebo skulptury. Součástí disertační práce se proto stala i analýza a prezentace děl nejvýznamnějších světových a českých umělců, které se věnovali rekonstrukci prehistorického světa.

Protoumění a umění: umění před uměním

„Proč by měly být tyto objekty uměním?“

Artur Danto

Co je umění? Jedná se o kulturní univerzálii, která se navzdory času a prostoru objevuje v každé kultuře a společnosti? Lze umění přirovnat k pomyslné čáře, jíž libovolně posouváme v kontextu odlišné kulturní oblasti nebo historického období? Anebo naopak existují hranice, přesně a výstižně stanovující, co je a není umění? Proč umění vzniká? Je produktem tvořivé činnosti, nebo schopností jednotlivce „ozvláštnit“ svět, který jej obklopuje? Jak umění vymezujeme, ale především, kdy se zrodilo?

Z perspektivy západní uměnovědy lze uvést konkrétní příklady artefaktů, jejichž status uměleckých děl nelze zpochybnit. Neexistuje ovšem žádný reprezentativní a vyčerpávající soubor věcí a jevů, které lze za umění označit. Teoretici umění jsou si totiž velmi dobře vědomi toho, že pojem umění nelze absolutizovat, a tento fenomén nabývá smyslu pouze v konkrétních historických, geografických a kulturních souvislostech. Pojem umění tak zůstává otevřený, neboť je kdykoliv možné rozšířit nebo zúžit jeho rozsah a obsah. V této souvislosti je výstižné konstatování britského filozofa rakouského původu Ludwiga Wittgensteina: „Ale jak mi potom k pochopení pomůže nějaké vysvětlení, když to přece není vysvětlení definitivní? Vysvětlení pak přece není nikdy dokončené; pořád tedy ještě nerozumím – a nikdy neporozumím –, co míní!“ (Wittgenstein 1998: 56) Zmatek v chápání toho, co je nebo není umění, posílila doba moderny a postmoderny a s nimi související neustále se vynořující a proměňující nové umělecké formy i hnutí. Je evidentní, že umění má kromě své esenciální neuchopitelnosti také velmi expanzivní, dobrodružný a proměnlivý charakter, což ve svých důsledcích neumožňuje stanovit stabilní a konstantní soubor kritérií umožňujících objektivně definovat třídu uměleckých jevů. Zamyslíme-li se nad fenoménem umění jako nad schopností člověka kreativně interpretovat svět prostřednictvím výtvarných symbolů a významů, je možné formulovat hypotézu, že umění má své kořeny již v období paleolitu. Z evoluční perspektivy se tak vynořují další otázky. Jsou první projevy umělecké tvořivosti dílem anatomicky moderního člověka nebo se s nimi můžeme

setkat i u jiných hominidních druhů? Co způsobilo genuzi neutilitárních projevů tvořivosti? Lze těmto projevům kreativity vůbec porozumět a adekvátně je interpretovat? Souvisí tvůrčí schopnost se zrozením lidské přirozenosti? Jakou roli sehrály v konstituování lidské kreativity takové atributy člověka, jako jsou schopnost sociálního učení, symbolická komunikace a plná jazyková kompetence? (Kottak 2005, Bickerton 2010) Pravěké umění může být dokladem skutečnosti, že v závěrečné fázi antropogeneze lidé překročili utilitární práh „kultury reality“ a začali vytvářet „kulturu hodnot“. Kultura reality zahrnuje tzv. primární rysy (prvky) kultury, které primárně slouží dané společnosti k přežití a efektivnímu využívání dostupných přírodních zdrojů, energie, surovin a potravin v kontextu daného ekosystému. Kultura hodnot, zahrnující tzv. sekundární rysy (prvky) kultury, je výrazem lidské tvořivosti, jež se promítla do vzniku artefaktů, které již čistě utilitární funkci neplnily. Proto je dnes s odstupem času označujeme jako „umění“ (Kroeber 1952).

Umění jako svébytný symbolický systém mohlo vzniknout z různých příčin. Nelze vyloučit, že zrození neutilitární kultury hodnot je spjata se schopností našich předků symbolicky interpretovat sny nebo uvažovat o smrti. Ideový svět prehistorických anatomicky moderních lidí byl pravděpodobně velmi bohatý. Možná stejně interpretačně bohatý, jako snaha dnešních vědců pochopit prostřednictvím objevených artefaktů a následných hypotéz a teorií příčiny a smysl počátků lidské kreativity a umění. Ať tomu bylo jakkoliv, to co s odstupem označujeme jako pravěké umění, malby nebo mobilní artefakty, vyjadřuje a zrcadlí určité informace. Nicméně otázka zní, komu byly tyto informace určeny. Podle jedné z hypotéz tvůrci pravěkého umění prostřednictvím svých děl předávali zprávu příslušníkům své tlupy. Symbolické poselství zakódované v pravěkém artefaktu ale mohlo být určeno pouze samotnému autorovi a usnadnit mu vstup do transcendentních, imaginárních světů ukrytých v jeho mysli. Komunikační význam a smysl pravěkých obrazů a symbolů ale pravděpodobně souvisel i s konkrétním místem, kde byly vytvořeny (Svoboda 2011).

Navzdory původní skepsi vůči pravěkému umění a jeho autenticitě, zůstává hledání významu této formy lidské kreativity na stále stejné pozici a výchozím bodu: „Známe mnohem více lokalit, podzemních i povrchových; bylo pečlivě prozkoumáno mnoho jeskyní a skalních úkrytů; většinou máme podrobný soupis kreseb, maleb a rytin objevených na významných

nalezištích; v mnoha případech víme, kdy byly vytvořeny; máme mapy, na nichž jsou přesně zaznamenána místa, kde se nacházejí; máme obrovské sbírky krásně provedeného mobiliáře; dokonce známe složení některých materiálů, které pravěcí umělci používali. A přesto, navzdory všem těmto informacím, se nezdá, že jsme blíže odpovědi na otázku, proč lidé v tomto období narušovali povrch stěn krasových jeskyní ve Francii a Španělsku, aby na nich v naprosté tmě vytvářeli obrazivá umělecká díla – kromě těch, která ryli a malovali na povrchy vystavené dennímu světlu, na přenosné kusy kamene, kosti, kly a parohy. Nevíme, co přesně tyto výtvarné projevy znamenaly pro jejich tvůrce a diváky. Přinejmenším v těchto zásadních otázkách nemáme jasno, a dál nás mučí největší hádanka archeologie – totiž jak jsme se stali lidmi a začali přitom vytvářet umělecká díla.“ (Lewis-Williams 2007: 9–10)

Zrození umění a symbolické kreativity je obvykle kladeno do období mladého paleolitu. Podle mého názoru je ovšem možné hledat náznaky uměleckých projevů již ve středním (300 000–40 000) a možná dokonce i ve starém paleolitu (1 000 000–300 000). Vzhledem k tomu, že se jedná o nepřiliš neprůkazné indicie, považuji za užitečné tyto projevy rodící se neutilitární lidské kreativity označit jako protoumění (Svoboda 2000). Pojmem protoumění označuji hypotetický předstupeň mladopaleolitického umění, které v sobě již obsahuje neutilitární projevy, jimiž archaičtí hominidé „přesáhli naplňování praktických požadavků každodenního života“ (Oliva 2009: 15). Protoumění zahrnuje neutilitární projevy kreativity, které vznikly již před nástupem mladopaleolitické revoluce a tvůrčí exploze mimo území Evropy (Pfeiffer 1982, Lewis-Williams 2007, Dunbar 2009). Pozoruhodná je zejména lidská schopnost vyrábět artefakty bez ohledu na jejich funkci. Ve středním nebo starém paleolitu schází spíše potřeba a zájem, nežli schopnost ztvárňovat konkrétní objekty. Postupně lze však sledovat kumulativní nárůst smyslu pro symetrii a formu zhotovovaných artefaktů a důraz na výběr výchozích surovin.

Zrození kultury jako nadbiologického adaptačního nástroje, který využívali v průběhu antropogeneze příslušníci lidského rodu, předcházela několik let trvající evoluce našich hominidních předků. Před 4,3 až 1,4 milionu let se na území střední, východní a jižní Afriky zformovalo několik druhů hominidního rodu *Australopithecus*. Etapu objevů fosilních pozůstatků příslušníků rodu *Australopithecus* zahájil britský anatom australského původu

Raymond Dart (1893–1988), když v lokalitě Taung v jižní Africe objevil fosilní dětskou hominidní lebku vykazující ve své morfologii jak lidoopí, tak lidské znaky. V následujícím roce publikoval svůj nález v časopise *Nature* a označil jej druhovým názvem *Australopithecus africanus*. Navzdory řady kritik zpochybňujícím význam tohoto objevu bylo v průběhu první poloviny 20. století objeveno mnoho dalších pozůstatků rodu *Australopithecus*, které přesvědčily odbornou veřejnost, že předky lidského rodu je třeba hledat v Africe. V roce 1974 byl uskutečněn další revoluční objev potenciálního předka lidského rodu. V této době se již přesunulo ohnisko pátrání po původu lidského rodu z jižní do východní Afriky. Místem nálezu fosilních pozůstatků byla Etiopie (lokalita Hadar). Zde byl nalezen postkraniální skelet příslušníka druhu *Australopithecus afarensis* (AL 288), proslulého pod označením *Lucy*. Tito hominidé již zřejmě disponovali složitou sociální strukturou, jež přispívala k rozvoji jejich komunikačních schopností i schopnosti sociálního učení (Wolpoff 1999, Vančata 2003, Cerling & Wynn & Andanje et al. 2011).

Australopitéci, konkrétně některý druh gracilních pokročilých reprezentantů tohoto hominidního rodu, jsou považováni za potenciální předky rodu *Homo*. Jejich kognitivní potenciál je však obvykle srovnáván s mentálními schopnostmi moderních šimpanzů. O to víc jsou pozoruhodné indicie, které naznačují, že již australopitéci možná dokázali vnímat vnější svět prostřednictvím „estetických“ barev a tvarů, které je v přírodě obklopovaly. Hypotetickou schopnost australopitéek rozpoznat esteticky působivé znaky ve struktuře hornin dokládá jaspisový kámen červenohnědé barvy nalezený v jihoafrické jeskyni Makapansgat, jehož stáří je datováno přibližně na 2,9 až 2,5 milionu let. Je možné, že se jedná o manuport – objekt přírodního původu, který byl odnesen z místa jeho původního výskytu, aniž by jeho podoba byla modifikována nebo jakkoliv pozměněna. Kámen pochází z vrstvy, v níž byly nalezeny kosterní pozůstatky příslušníka druhu *Australopithecus africanus*. Podle jedné z hypotéz tento hominid oblázek sebral na jiném místě a odtud odnesl do jeskyně. Dnes již nezjistíme, zdali nálezce kámen zaujal svou nápadnou barevností nebo skutečností, že mu jeho tvar a struktura připomínal humanoidní obličej (Lorblanchet 1999, Kuckenburger 2001). V každém případě oblázek představoval v nálezové vrstvě zcela cizorodý prvek, neboť nejbližší výchozy jaspilitu jsou od jeskyně, kde byl kámen objeven, vzdáleny 4,8 kilometrů. Na základě známek omletí

vodou lze usuzovat, že byl vyzvednut ze štěrků říčního řečiště (Oakley 1981). Oblázek, vzniklý erozními procesy, charakterizují tři symetrická prohloubení. Mikroskopický výzkum prokázal, že jamky a rýhování na povrchu nepředstavují stopy záměrné modifikace a proto jej v žádném případě nemůžeme označit za artefakt (Bednarik 1998). Přesto výskyt esteticky působícího antropomorfního oblázku v kontextu hominidních fosilních pozůstatků tajemnou hádankou, na níž ale pravděpodobně nikdy nebude nalezena odpověď.

Evoluční posun od australopitéků směrem k raným reprezentantům rodu *Homo*, doprovázel růst mentálních schopností a zrození kultury jako nadbiologického systému adaptace k vnějšímu prostředí. Před 2,6 milionu let se ve východní Africe objevují první kamenné nástroje, které jsou pravděpodobně dílem raných zástupců lidského rodu – druhů *Homo rudolfensis* a *Homo habilis*. Jednalo se o primitivní valounové nástroje s odraženou hranou, které dnes označujeme jako oldovanská industrie. Před 1,8 až 1,4 miliony let se na evoluční scéně objevuje druh *Homo ergaster*, jenž byl výrobcem nového typu kamenných nástrojů, odlišujících se od primitivní oldovanských nástrojů vyspělejšími technologiemi, multifunkčností i lepším výběrem materiálu. Jednalo se o 1,6 milionu let starou acheulskou industrii, jejímž typickým reprezentantem byl oboustranně opracovaný pěstní klín mandlového tvaru. Kvalitativní skok v evoluci lidského rodu je spjatý se vznikem četných forem archaického *Homo sapiens*, který se před 800 až 700 tisíci lety pravděpodobně vyvinul z regionálních populací druhu *Homo ergaster*. Pod označení archaický *Homo sapiens* je možné zahrnout široké spektrum pokročilých hominidů, jejichž anatomie vykazuje osobitou kombinaci erektoidních a sapientních znaků. Typickým reprezentantem archaického člověka je *Homo heidelbergensis*, jehož fosilní pozůstatky z doby před 700 až 200 tisíci lety byly nalezeny v různých oblastech Starého světa. *Homo heidelbergensis* pravděpodobně představoval přímého předka jak druhu *Homo neanderthalensis*, tak anatomicky moderních lidí (*Homo sapiens*) (Conroy 1997, Klein 1999, Wolpoff 1999, Soukup 2004, Gräslund 2005, Conroy & Smith 2007, Grine & Fleagle & Leakey 2009, Pallen 2009, Tattersall 2009, Coolidge & Wynn 2009). V průběhu evoluce druhu *Homo heidelbergensis* dochází k postupné proměně acheulské industrie směrem k jemnějšímu a dokonalejšímu opracování nástrojů, využívajícímu retuš měkkým úderem. Před 300 000 lety se objevuje nová technologie výroby kamenných nástrojů, jejímž produktem je levalloiská industrie. Jedná se

o výrobu nástrojů z prefabrikovaného plochého kamenného jádra, umožňující standardizovanou produkci více nástrojů z jednoho valounu (Beneš 1974, 1994, Wolpoff 1999, Soukup 2004, Cela-Conde & Ayala 2007, Klein 2009).

Z období, kdy klimaticky příznivé oblasti Starého světa obývali příslušníci druhu *Homo heidelbergensis*, se primárně dochovaly artefakty plnící utilitární funkci. Výjimku představuje kvarcitový artefakt připomínající lidskou postavu o výšce 5,9 centimetrů, který byl nalezen na říční terase řeky Draa, jižně od marockého město Tan-Tan. Jeho stáří je kladeno do doby před 500 000 až 300 000 let. Artefakt, který objevil německý archeolog Lutz Fiedler v roce 1999, se nacházel několik centimetrů od zde nalezených pěstních klínů. Základní tvar kamene, jenž je dílem přírody, pravděpodobně inspiroval archaického člověka a k záměrným úpravám, k nimž kromě rýh patří i patrně symbolické červené zbarvení (Kuckenburger 2001). Antropomorfní podoba artefaktu má podíl na jeho označení „*Venuše*“ z *Tan-Tan*. Robert Bednarik provedl v roce 2003 mikroskopickou analýzu, jež potvrdila vliv eroze na původní strukturu artefaktu. Záměrná kulturní modifikace kamene je patrná pouze v horizontálních rýhách na přední a zadní straně kvarcitu. Bednarik dokonce provedl experiment, v jehož průběhu opracoval stejný druh kamene způsobem, jakým byl modifikován nalezený artefakt. Zjistil tak, že stopy po úderech odpovídaly stopám na povrchu kvarcitu. Podle jeho závěrů se jedná o manuport, jehož přírodně formované tvary a linie byly prohloubeny a poté byl artefakt byl pokryt červeným barvivem (Bednarik 2003). Tento závěr ale nesdílejí všichni odborníci. Například americký archeolog Stanley Ambrose je přesvědčen, že specifická podoba nalezeného kamene je pouze výsledkem erozních procesů nebo zvětrávání, neboť na tomto stupni evolučního vývoje hominidů dosud nelze předpokládat schopnost tak vysokého stupně abstraktního uvažování (Ambrose 1998).

Objev „*Venuše*“ z *Tan-Tan* ale není jedinou indicií naznačující zárodky neutilitárního symbolického myšlení v období evoluce druhu *Homo heidelbergensis*. Na Golanských výšinách v lokalitě Berekhat Ram v Izraeli našla izraelská archeoložka Naama Goren-Inbarová v roce 1981 valoun údajně modifikovaný do podoby artefaktu. Tento 3,5 centimetrů vysoký předmět, vyrobený z oblázku vulkanického tufu, pochází z okraje kráteru vyhaslé sopky, jež je dnes zčásti zaplněna vodou. Nález byl vyzvednut společně se dvěma acheuléenskými nástroji (bazaltové výlevy), které jsou datovány do období před 470 000 a 233 000 lety. Za nejpravděpodobnější

dobu vzniku těchto artefaktů je však považováno období před 280 000 až 230 000 lety, jež stanovila argon-argonová metoda. Přirozený tvar valounu připomíná ženu a vedl k jeho označení „*Venuše*“ z *Berekhat Ram* (Tufová dáma). Americký archeolog Andrew Pelcin uvádí, že vyvržená vulkanická struska získala v průběhu chladnutí materiálu aerodynamický tvar a praskliny, připomínající rýhy kamenného nástroje (Pelcin 1994). Ovšem bazaltický lapillový tuf, z něhož je oblázek vytvořen, se nevyznačuje přírodními rýhami. Naama Goren-Inbarová předpokládá, že hominid, pravděpodobně *Homo heidelbergensis*, oblázek záměrně modifikoval a zdůraznil jeho přirozené kontury (Goren-Inbar & Peltz 1995). Mikroskopická analýza amerického archeologa Alexandra Marshacka v roce 1997 prokázala, že struktury na obláčku jsou výsledkem cílevědomé lidské práce. Hluboké rýhy a žlábků jsou patrné v oblasti hlavy, krku, hrudi a paží. Pokud se skutečně jedná o lidský výtvar, pohlížíme na nejstarší známé zpodobení lidské postavy (Marshack 1997). Francouzský archeolog Francesco d'Errico a americký antropolog April Nowell jsou přesvědčeni, že se jedná o protoplastiku, jejíž ramena byla provedena nástroji a obroušena tak, aby bylo dosaženo efektu vzpřímené postavy. Na obláčku jsou patrné stopy záměrného rytí a broušení, které však nejsou jednoznačným důkazem symbolických záměrů tvůrců tohoto artefaktu (d'Errico & Nowell 2000, d'Errico 2000). Podobně jako v případě „*Venuše*“ z *Tan-Tan* také „*Venuše*“ z *Berekhat Ram* nalezla řadu odpůrců, kteří zpochybňují její status prehistorického protouměleckého díla i hypotézu, podle níž *Homo heidelbergensis* vykazoval schopnost symbolického myšlení.



„*Venuše*“ z *Berekhat Ram*
(PB)

Mezi další diskutované prehistorické artefakty, které podle názoru některých badatelů naznačují vznik zárodků abstraktního myšlení, patří nálezy z německé archeologické lokality Bilzingsleben. Zde byly objeveny rytiny na čtyřech kostěných nástrojích, za jejichž tvůrce jsou považováni příslušníci druhu *Homo heidelbergensis*. Otevřené sídliště Bilzingsleben se stalo důležitým pramenem poznání vývoje kultury pozdní fáze starého paleolitu na území dnešního Německa. Na základě datování je jeho osídlení kladeno do období před 420 000 až 360 000 let. Kostěné artefakty je možné považovat za nejstarší doklady neutilitární cílevědomé modifikace

kostěného materiálu. Jedná se například o 28,6 centimetru dlouhý artefakt, který byl vytvořen ze žebra velkého savce (KN Bilz 219, 34). Vyhlazený vnější povrch je pokryt vyrytými liniemi, charakteristickými morfologickou uniformitou (Mania & Mania 1988). Konfokální laserový rastrovací mikroskop prokázal, že rýhy jsou neutilitárního charakteru a vyznačují se homogenní konfigurací. Z tohoto důvodu lze vyloučit mechanický původ rýh nebo využití kostěných artefaktů jako řezné podložky (Steguweit & Valoch 2006). Lze předpokládat, že tyto rytiny nedokazují schopnost abstraktního myšlení, a co více, nelze je interpretovat jako nositele komunikačního nebo mnemotechnického významu. V roce 1988 byl na nalezišti Bilzingsleben objeven další objekt – tarsální kost pralesního slona, na níž jsou zachyceny překřížené linie. Jejich antropogenní původ ale nebyl doposud potvrzen (Mania & Mania 1988). Navíc rýhování nebo drobné praskliny mohly vzniknout vlivem trampingu, terénních přesunů a fluvialních procesů, v důsledek okusu a škrábání zvířat nebo utilitární lidské činnosti. Přírodní vlivy tak mohly na povrchu kostěného média zanechat stopy, jež lze zaměnit za produkt cílevědomé lidské práce. Ani potvrzení antropogenní činnosti, ale nemusí být důkazem toho, že daná kulturní modifikace přírodního předmětu odráží umělecké aspirace jeho tvůrce. Také hranice neutilitárního a utilitárního projevu se stírá, neboť zářezy od odstraňování masa od kosti nebo řezání a sekání materiálů na kostěném mediu nelze jednoznačně stanovit (Steguweit 2009).

Před 220 000 až 28 000 lety se na území Evropy a přilehlých oblastí západní Asie rozšířili neandertálci (*Homo neandertalensis*). V průběhu evoluce se neandertálci postupně morfologicky specializovali na náročné podmínky poslední doby ledové, což vedlo ke zformování tzv. klasických (extrémních) neandertálců (80 000–35 000 let). Před 40 000 lety začali do Evropy migrovat populace anatomicky moderních lidí, kteří vznikli nezávisle na neandertálcích před 200 000 až 140 000 lety v subsaharské Africe. Před 28 000 lety neandertálci vyčerpali svůj adaptační potenciál a uvolnili své místo v ekosystému evolučně úspěšnějším anatomicky moderním lidem.

Neandertálci ve srovnání se svými evolučními předchůdci z okruhu *Homo heidelbergensis* disponovali širším a technologicky pokročilejším typem industrie, který označujeme jako mousterská industrie. Jednalo se o škrabadla, drásadla, trojúhelníkové hroty, čepelové nože, vrtáky a rydla, k jejichž výrobě neandertálci využívali prefabrikovaných diskovitých jader.

Archeologické nálezy současně naznačují, že vztah neandertálců k světu nebyl pouze adaptivně utilitární, ale vykazoval také symbolickou dimenzi. Svědčí o tom zejména záměrné pohřbívání mrtvých, náznaky existence loveckých kultů a výroba prvních artefaktů, které neměli utilitární, nýbrž symbolickou funkci. Pozoruhodné například je, že již před kontaktem s anatomicky moderními lidmi používali neandertálci barvy (červené pigmenty), perforovali předměty nebo vytvářeli pravidelné rýhy na kamenech nebo kostech. Výzkumy těchto geometrických linií prokázaly, že se nejedná o pozůstatky po odřezávání masa od kosti, ale o záměrnou kulturní modifikaci kostěného materiálu.

Na německé lokalitě Oldisleben I, obývané neandertálci, byly nalezeny rytiny na třech kostěných fragmentech (130 000–100 000 let). Jedná se o micoquienskou kulturu, již zde potvrdila štípaná industrie. Pozornost přitahuje zejména kostěný artefakt, na jehož ploše se nachází grafické znázornění lidské postavy. Konfigurace pěti linií vznikla zářezy ostrým kamenným nástrojem. Mikroskopická analýza tří kostěných fragmentů prokázala, že zářezy vznikly opakovaným rytím, které bylo vedeno od okraje směrem dovnitř. Patrně všechny tři artefakty vznikly v jednom časovém období, jedním tvůrcem i nástrojem (Bednarik 2006).

Na nalezišti Tata na území Maďarska byly objeveny dva artefakty, jejichž vznik je kladen do období 100 000 až 50 000 let. Na lehce vyhlazené ploše schránky zkamenělého numulita se nachází dvě ryté linie. Původně se předpokládalo, že plocha byla narušená příčnou prasklinou, jež neandertálcé vedla k provedení ryté linie v pravém úhlu. Podle posledních závěrů mohla prasklina vzniknout až sekundárně po vytvoření rytých linií (Steguweit 2003, Bolus & Schmitz 2006). Další, oválný artefakt z naleziště Tata, tvarovaný z lamely mamutí stoličky, byl obroušen a pokryt červeným pigmentem (Steguweit 2003).

V 80. letech 20. století našla Naama Goren-Inbarová fragment pazourku na otevřeném sídlišti Kunejtra na území jihozápadní Sýrie. Kousek pazourku (60 000–50 000 let) charakterizují ryté koncentrické linie ve tvaru oblouku. Mikroskopické průzkumy prokázaly antropogenní původ rytých linií



Fragment pazourku ze sídliště Kunejtra. (RW)

a jejich intencionální charakter. Nelze však stanovit, zdali byl jeho tvůrcem neandertálec nebo anatomicky moderní člověk (Lorblanchet 1999, d'Errico & Henshilwood & Lawson et al. 2003).

Artefaktů, které neplnili utilitární funkci a jejichž tvůrcem byl pravděpodobně neandertálec, existuje několik desítek. Mezi nejvýznamnější patří například kostěné fragmenty artefaktů z francouzských lokalit Abri Suard (Charente, 200 000–150 000 let), La Quina (Charente, 70 000–50 000 let) a izraelské jeskyně Kebara (60 000 let). Další kostěný artefakt byl nalezen na mousterském nalezišti Bačo Kiro v Bulharsku. Jedná se o fragment kosti se zářezy (47 000–43 000 let), jež ztvárňují klikatý motiv. Tvůrce, patrně neandertálec, zde uplatnil originálním technologický postup, v jehož průběhu na konci vyryté linie nezvedl nástroj, nýbrž otočil kost a dále pokračoval v rytí další linie (Marshack 1976). Na mousterském sídlišti Pech de l'Azé I (Dordogne) na území Francie bylo objeveno více než 250 fragmentů oxidu manganu (více než 43 000 př. n. l.), které dokládají stopy po používání i záměrném tvarování. Jejich užívání variovalo od oškrabání o nástroj, obrušování o kamenný povrch až po tření o měkký materiál, jako je například kůže (Bolus & Schmitz 2006, Soressi & d'Ericco 2007).

Ve španělské jeskyni Cueva de los Aviones (Murcie) byl v roce 1985 nalezen soubor schránek mušlí (45 000–55 000 let) tři exemplářů druhu *Acanthocardia tuberculata* a osmnácti exemplářů druhu *Glycymeris insubrica*, z nichž některé vykazují perforaci i stopy hematitového pigmentu. Barevná hmota se dochovala také na jednom exempláři mušle druhu *Spondylus gaederopus*, jenž mohl být užíván jako schránka na uchování barviva nebo miska pro přípravu barviva, vyráběného patrně za kosmetickými účely. Barevnou hmotu tvořil minerální pigment lepidokrotit v kombinaci s hematitem, dolomitem, pyritem a částicemi uhlíků (Zilhão & Angelucci & Badal-García et al. 2010). Podobná směs – goethit a hematit, zůstala dochována na vnější straně lastury příslušníka druhu *Pecten maximus*, nalezené v roce 1991 v jeskyni Cueva Antón (Murcie). Pravděpodobný zdroj goethitu a hematitu lze lokalizovat ve vzdálenosti pěti kilometrů od jeskyně. Pigment, aplikovaný pouze na vnější straně lastury, mohl naznačovat doplnění přirozeného červeného odstínu na vnitřní straně. Vedle aplikace pigmentu je lastura perforována. Poškození okrajů perforace bohužel neumožňuje jednoznačné stanovit, zdali se jedná o modifikaci přírodního nebo antropogenního původu.

O duchovní dimenzi neandertálské kultury svědčí i skutečnost, že dokázali vyrábět hudební nástroje, jako je například kostěná flétna nalezená v roce 1995 ve slovinské jeskyni Divje Babe I. Torzo flétny, jejíž stáří je odhadováno na 35 000 let se dochovalo pouze se dvěma otvory, jejichž umělý nebo přírodní původ je předmětem diskusí (Turk 1997, Holdermann & Serangeli 1999). Přestože řada indicií naznačuje, že neandertálci mohli svými mentálními schopnostmi v řadě aspektů konkurovat anatomicky moderním lidem, rozkvět lidské umělecké tvořivosti je spjatý až s anatomicky moderními lidmi, kteří prostřednictvím kreseb, maleb, rytin, plastik a soch začali vytvářet sémiotické systémy, jež dnes označujeme jako umění mladého paleolitu (Wadley 2001).

Zvláštní místo mezi mousterskými artefakty zaujímá fragment pazourku (35 000–33 000 př. n. l.) nalezený v 70. letech 20. století u vstupu do francouzské jeskyně La Roche-Cotard (Indre-et-Loire), která byla obývaná neandertálci. Zde byl nalezen pozoruhodný objekt, označovaný jako mousterská protofigura (maska). Jedná se o 10,5 centimetru dlouhý a 9,4 centimetru široký lichoběžníkový pazourek, jehož tvar a struktura připomíná antropomorfní hlavu. V místě připomínajícím důlky lidských očí byl tunelovitým otvorem vložen fragment kosti o délce 7,5 centimetru a následně zaklíněn pazourkovými úštěpy. Vložením kosti dosáhl pravěký tvůrce efektu oživení lidské tváře, neboť původně prázdné oční důlky vyplňovala kost připomínající oční bělmo. Na trojrozměrném artefaktu jsou zřetelné stopy záměrného opracování, patrně za účelem dosažení podoby lidské tváře nebo rituální masky (Lorblanchet 1999, Marquet & Lorblanchet 2003, Bolus & Schmitz 2006).



Mousterská protofigura z francouzské jeskyně La Roche-Cotard. (JCM)

Specifickým typ kulturní modifikace přírodních materiálů představují důlky, které se nacházejí ve skalních útvarech. Jedná se o kulovité vyhloubené pravidelné útvary do kamenných bloků nebo jeskynních stěn, jež se zpravidla vyskytují ve skupinách. Vedle důlků záměrně vytvořených člověkem existují také přírodně vzniklé pravidelné důlky, jejichž původcem byla

například fluviální abraze. Antropogenní původ lze připsat důlkům, jež se nacházejí na vertikální ploše a jejich průměr dosahuje maximálně deseti centimetrů (Bednarik 2008). Unikátní nález důlků učinili v roce 1921 francouzští prehistorici Louis Capitan a Denis Peyrony, když odkryli pod skalním převisem La Ferrassie neandertálské hroby. Důlky se nacházely na povrchu kamenného bloku, který překrýval kosterní pozůstatky tříletého dítěte. Důlky dosahovaly v průměru jeden až tři centimetry a vyznačovaly se seskupením do dvojic (Lorblanchet 1999). Nálezy neandertálských artefaktů, které plnily symbolickou funkci, naznačují, že neandertálci stanuli na samé hranici vzniku symbolické kultury. Rozkvět lidské umělecké tvořivosti je ale spjatý až s anatomicky moderními lidmi, kteří prostřednictvím kreseb, maleb, rytin, plastik a soch začali vytvářet sémiotické systémy, dnes označované jako prehistorické umění.

Anatomicky moderní lidé (*Homo sapiens*) vznikli před 200 000–140 000 lety v Africe, odkud se před 100 000 lety začali úspěšně šířit do ostatních částí světa, kde nahradili jiné hominidní druhy včetně neandertálců. Svůj podíl na úspěšné expanzi anatomicky moderních lidí měla mladopaleolitická materiální technologie, zejména vysoce efektivní čepelové kamenné industrie. Jednalo se o úštěpové kamenné nástroje, jejichž délka nejméně dvakrát převyšovala jejich šířku. Tento tvar umožňoval jak upevnění nástroje v dřevěné násadě, tak následné úpravy čepele do podoby škrabadel, rydel nebo vrtáků. Objevují se také nové typy artefaktů z kostí a slonoviny, například jehly, šperky, harpuny a vrhače oštěpů (Klein 2009).

První důkazy o schopnosti anatomicky moderních lidí vytvářet artefakty, které plní symbolickou funkci nacházíme v jihoafrické jeskyni Blombos, nacházející se ve vápencovém útesu na pobřeží Indického oceánu, přibližně 290 kilometrů východně od Kapského Města. Zde byly nalezeny ohlazené kousky plaveného okru a ulity druhu *Nassarius kraussianus*. Metodou opticky stimulované luminiscence (OSL) a metodou termoluminiscence byla vývojová fáze M1 v jeskyni Blombos datovaná do doby 75 000 let. O něco starší vývojová fáze M2 fáze je datovaná metodou opticky stimulované luminiscence (OSL) do 78 000 až 82 000 let. Perforované ulity byly pravděpodobně jako ozdoba navlékány na koženou šňůrku nebo zvířecí šlachy. Mohly být částečně nebo kompletně obarveny okrem (d'Errico 2003, Henshilwood & d'Errico & Vanhaeren 2004).

V jeskyni Blombos se v různých vrstvách nacházelo více než 900 kousků okru, z nichž devět je pokryto rytinou intencionálního charakteru. Dva kousky plaveného okru, zdobené

rytinami a geometrickými vzorci, spadají do vývojové fáze M1 (Henshilwood & d'Errico & Yates et al. 2002). Oba vzorky se nacházely v neporušeném a ztvrdlém popelu a písku. Rytina na kousku okru (SAM-AA 8938) je provedena na ploše upravené broušením. Jedná se o geometrický vzor, který tvoří křížící se paralelní úhlopříčné linie. Jejich konfigurací vzniká kompozice kosočtverců, jejichž středem prochází linie, dělící tvar kosočtverce do trojúhelníku. Ta se nachází jak v dolní, tak v horní části objektu jako ohraničující páska. Ryté výrazné linie doplňuje velké množství drobných a jemných linií. Tyto linie mohou naznačovat počáteční fázi úpravy artefaktu spjatou s nesmělým načrtáváním, které se směrem k pravé straně postupně zdokonalovalo. Rytina na menším kousku (SAM-AA 8937) mohla formálně navazovat na předchozí kousek okru, jehož strany byly obroušeny. Na jedné straně je provedena rytina, již charakterizuje osm paralelních úhlopříčných linií, překrytých pěti diagonálami (Henshilwood 2009).

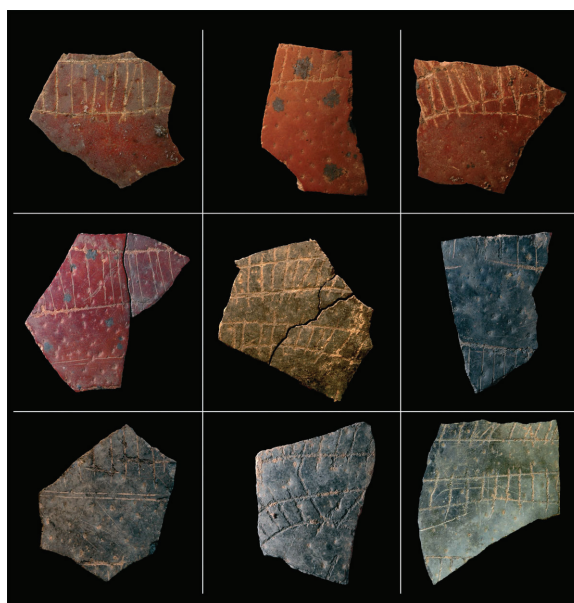


Geometrická rytina na kousku okru (SAM-AA 8938) z jihoafrické jeskyni Blombos, nacházející se ve vápencovém útesu na pobřeží Indického oceánu. (CHH)

V jeskyni Blombos bylo nalezeno na 39 perforovaných ulit druhu *Nassarius kraussianus*, jejichž vznik spadá do fáze M1 a dvě schránky téhož druhu z fáze M2. Ty však mohou představovat i intruze z mladší fáze M1 (d'Errico 2003, Henshilwood & d'Errico & Vanhaeren 2004). Ulity charakterizuje podobná velikost, opotřebování a velikost perforace. V přírodě se ulity *Nassarius kraussianus* objevují v ústí řek, v místě mísení sladké a slané vody. Lze předpokládat jejich přenesení z řeky, vzdálené 20 kilometrů západně a východně od jeskyně. Na jejich transportu do jeskyně se nemohly podílet přírodní procesy. Ulity totiž

nevykazují ohlazení, fragmentaci a ani se neodlišují ve vývojových stádiích. Všechny nalezené ulity dokládají vývojové stadium dospělosti, jež je výsledkem úmyslného výběru na základě velikosti. Navíc jsou všechny ulity dorzálně perforovány. Významná je také skutečnost, že 88 procent schránek se vyznačuje unikátní perforací střední velikosti v blízkosti zesíleného okraje nebo větší perforací, jež dosahuje od okraje k pravé straně (d'Errico 2003). Antropogenní perforace vznikla patrně proražením kostěným hrotem vnitřní strany schránky. Z tohoto důvodu lze vyloučit perforaci mechanickou abrazí nebo způsobenou predátory. Mikroskopická analýza schránek odhalila opotřebenosti, vzniklé dlouhodobým zavěšením a nošením schránek na šňůrce. Některé ze schránek byly obarveny červeným pigmentem nebo se obarvily v důsledku otírání o jiný materiál (Henshilwood 2009).

Mezi další doklady geneze lidské tvořivosti a abstraktního myšlení patří nálezy učiněné ve skalní jeskyni Diepkloof v blízkosti jihozápadního pobřeží Afriky. Zde bylo objeveno na 270 fragmentů pštrosích vajec (65 000–55 000 let) zdobených rytinami. Ryté geometrické vzory na jejich vnějším povrchu lze rozdělit do čtyř kategorií: 1) paralelní nebo subparalelní linie, 2) vyšrafované pásy, 3) příčné linie a 4) mřížky. Několik fragmentů je dokonce možné poskládat i do většího celku. Proces rytí zahrnoval standardizovaný postup, kdy postupně vznikaly delší paralelní linie, doplněné drobnými liniemi. Pštrosí vejce sloužily jako nádoby na vodu (Texier & Porraz & Parkington 2010). Nálezy geometrických obrazců na okru v Blombos a pštrosích vejcích v Diepkloof potvrzují hypotézu, že ke zrození moderní lidské mysli a symbolického chování nedošlo v na území Evropy před 40 000 až 30 000 lety, ale v Africe již v období před 90 000 až 60 000 lety.



Fragmenty pštrosích vajec, jež pokrývají ryté vzory, nalezené v jeskyni Diepkloof. (PJT)

Proměna přístupů k fenoménu umění a jeho genezi se projevuje i v nazírání na kresebné a malebné aktivity současných lidoopů. „Závěry přesvědčivě ukazují, že šimpanzi disponují

uměleckými schopnostmi (. . .) Jedno z největších tajemství lidské evoluce je náhlé zrození umění vysoké kvality v mladém paleolitu. To se stává více srozumitelné, pokud naši opičí předkové měli tyto primitivní estetické schopnosti, které později doplnily lidskou unikátní kapacitu pro symbolickou tvorbu“ (Morris 1962: 27). Malující lidoopi jsou zachyceni již na holandské malbě ze 17. století. Od 50. let 20. století se malba užívala v zoologických zahradách jako volnočasová aktivita zvířat. Britský zoolog a etolog Desmond Morris (narozen 1928) začal od roku 1956 studovat umělecké schopnosti lidoopů a jednou týdně vystupoval v programu *Zootime* televizní stanice Granada TV, v němž mohl divák sledovat umělecké aktivity ročního šimpanze Conga. Jeho kresby byly vystaveny již v roce 1957 na výstavě *Primitivism* (Primitivnost) v Institute of Contemporary Art v Londýně. Šimpanzova tvorba se tak ocitla „na prahu umění“ (Morris 1962). Malby lidoopů lze označit za počátek umění (Lenain 1996, 1997). Umění lidoopů je natolik kreativní, že je téměř nerozeznatelné od abstraktní malby moderních umělců. Umělecká tvorba lidoopů se vyznačuje smyslem pro harmonii, symetrii i kompoziční vyváženost obrazu . Lidoopi jsou tvůrci obrazů, které nic a nikoho nenapodobují (Fudge 2002). Nejsou totiž

schopni zachytit určitý tvar záměrně a jimi vytvořené útvary a struktury jsou pravděpodobně výsledkem náhody. Ačkoliv vnímají výsledný obraz, proces jeho tvorby je jim především hrou a zábavou, o jejíž výsledek po ukončení kresby již neprojevují zájem. Přesně však rozlišují



Volná tvorba šimpanze Jimmiho z roku 1996. (MV)

barvy a podle pokynů je umí použít. Výsledky jejich tvořivosti jsou ovlivněny individuálními schopnostmi i věkem. Charakter maleb se liší druhově i pohlavně. Orangutan maluje jinak nežli šimpanz a gorila. Mláďata malují více nežli dospělí. Dospělé samice projevují o uměleckou aktivitu zpravidla zájem, zatímco dospělí samci jen zřídka (Vančatová 2000, 2003). Jako jsou

umělecké formy z období starého nebo středního paleolitu označovány termínem protoumění, podobně i kresebné a malebné aktivity lidoopů neutilitárního charakteru je možné zařadit do této kategorie. Lze je buď klást na počátek lineárního vývoje lidské umělecké tvorby, nebo je považovat za protikulturní předěl lidského a zvířecího světa. Ačkoliv jsou kresebné a malebné aktivity lidoopů předmětem polemik a diskusí, vedou k přehodnocení funkce a významu umělecké tvorby. Navíc potvrzují, že proces umělecké tvorby má pro pochopení podstaty umění větší význam nežli její výsledek.

Mezníky v objevování mladopaleolitického umění

„Jsou to pouze jednoduché, nejzákladnější ozdobné motivy nebo více či méně úspěšné reprodukce přírodních objektů.“

Gabriel de Mortillet

Základní objevy mladopaleolitického umění

Objevování mladopaleolitického umění doprovázela skepse o jeho autenticitě a skutečném stáří. Svůj podíl na tom měly i spory o evoluční teorii, již předložil britský přírodovědec Charles Darwin (1809–1882) v knize *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (O vzniku druhů přírodním výběrem, neboli uchováním prospěšných plemen v boji o život, 1859). V průběhu 19. století bylo odpůrci evolucionismu zpochybňováno jak stáří fosilních pozůstatků pravěkého člověka, tak prehistorických artefaktů. Archeologové a prehistorici si proto uvědomovali, že je nezbytné vytvořit periodizaci dějin lidské společnosti, která umožní třídít a klasifikovat archeologické nálezy podle jednoznačně stanoveného vývojového schématu. Za průkopníka moderní archeologické periodizace prehistorie lidstva je považován dánský archeolog Christian Jürgensen Thomsen (1788–1865), jenž v roce 1836 publikoval teorii, podle níž vývoj lidstva zahrnuje dobu kamennou, bronzovou a železnou (Rietbergen 1998). Detailnější periodizaci doby kamenné zavedl v roce 1865 v knize *Prehistoric Times* (Prehistorická doba) skotský antropolog a archeolog John Lubbock (1834–1913). Zde na základě typu kamenných prehistorických nástrojů předložil klasifikační schéma, podle něhož lze nejstarší období vývoje lidské kultury rozdělit na paleolit (starší doba kamenná) a neolit (mladší doba kamenná). Ve své době velmi vlivnou periodizaci pravěku vytvořil francouzský paleontolog Édouard Lartet (1801–1871). Na základě fosilních nálezů pravěké fauny rozdělit paleolit na období (1) jeskynních medvědů, (2) mamutů a nosorožců, (3) sobů a (4) praturů nebo bizonů (Lawson 2012). Nový přístup k periodizaci pravěké kultury prosadil francouzský archeolog a prehistorik Gabriel de Mortillet (1821–1898), který na základě tvaru a způsobu opracování kamenných nástrojů rozdělit paleolit do šesti

základních vývojových etap. Podle této periodizace vývoj kultur pravěké Evropy probíhal fázemi staršího paleolitu (abbevillien a acheuléen), středního paleolitu (moustérien) a mladého paleolitu (aurignacien, solutréen a magdalénien). Tento typologický systém a s ním spjatá terminologie, byly pod vlivem nových nálezů a teorií průběžně kriticky přehodnocovány a dále rozpracovány. Metodologický a terminologický přístup k periodizaci evropského paleolitu, který Gabriel de Mortillet ve francouzské paleontologii prosadil, se ale stal základem moderní archeologie a prehistorie i inspirací pro jeho četné pokračovatele (Mortillet 1872, Müller-Beck 2008).

V roce 1867 v Paříži proběhl velmi vlivný *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*, jehož první ročník byl pořádán již v roce 1865. Cílem kongresu byla mezinárodní setkávání vědců studujících pravěk, rozvíjení jejich vzájemné spolupráce, výměna poznatků, formulování nových teorií a vzájemná pomoc při vydávání a financování vědeckých publikací. Významnou institucionální základnou rodící se francouzské prehistorie se stalo periodikum *Les Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme*, které již v roce 1864 založil Gabriel de Mortillet. Periodikum bylo sice primárně zaměřené na prehistorii, ovšem otevíralo široký prostor také jiným vědním oborům, které aspirovaly na komplexní studium člověka z antropologické, etnologické a archeologické perspektivy (Richard 1989, Lawson 2012).

Objevování lidské prehistorie a snaha vědců vytvořit obecnou periodizaci paleolitu byla v 19. století primárně spjatá s nálezy paleolitických kamenných industrií. Klíčovou osobností byl z tohoto hlediska francouzský amatérský archeolog Jacques Boucher de Perthes (1788–1868), který při výzkumu naplavenin řeky Sommy v severozápadní Francii objevil paleolitické nástroje a prokázal na základě jejich stratigrafického uložení jejich prehistorický původ (Rietbergen 1998). V průběhu 19. století ale také docházelo k dílčím objevům prehistorických artefaktů, které dnes s odstupem času označujeme jako pravěké umění. První doklady existence mladopaleolitického umění našel v roce 1833 švýcarský lékař François Isaac Mayor. Jednalo se o řezbami zdobený harpunovitý paroh a provrtanou rohovinovou hůlku pokrytou rytinami zvířat, které se nacházely v jeskyni Veyrier (Haute-Savoie) nedaleko švýcarských hranic (Tattersall 2009, Palmer 2009). V roce 1834 objevil André Brouillet (1826–1901), notář v Charroux, kostěnou

destičku s rytinou dvou laní ve francouzské jeskyni Chaffaud (Vienne). Brouillet ovšem tento artefakt považoval za dílo Keltů. Až v roce 1869 dánský archeolog Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821–1885) na mezinárodní konferenci v Kodani formuloval hypotézu, že kostěná destička byla zhotovena v období pravěku (Leroi-Gourhan 1992).

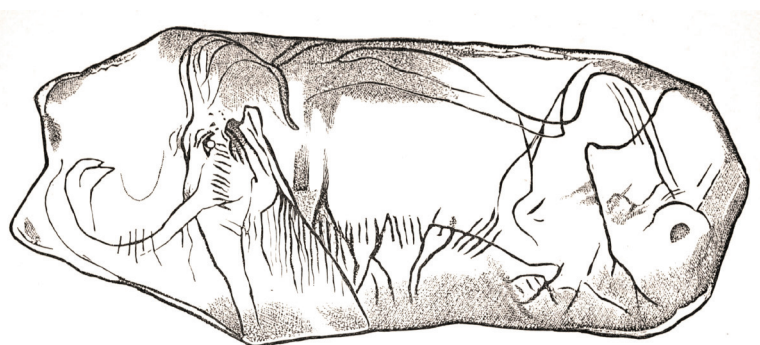


Kostěná destička s rytinou dvou laní z francouzské jeskyně Chaffaud. (BM)

Na objevení evropského pravěkého umění se svým archeologickými výzkumy významně podílel Édouard Lartet. Ten již v roce 1860 našel ve fran-

couzské jeskyni Massât (Ariège) fragment náčelnické hole s rytinou medvěda. Od roku 1863 realizoval výzkumy jeskyní na území jižní Francie v údolí řeky Vézère v kraji Dordogne, kde jej doprovázel britský bankéř, sběratel a amatérský archeolog Henry Christy (1810–1865). K lokalitám, které prozkoumali, patří například naleziště Oreille d'Enfer nebo převisy La Madeleine a Laugerie-Basse (Alix 1864). Pod převisem La Madeleine našli v roce 1864 mamutí kel zdobený rytinou mamuta. Pozice a tvar těla zobrazeného zvířete svědčí o tom, že tvůrce rytiny mamuty dobře znal. Na dnešního

diváka svojí věrohodností dodnes působí brilantně ztvárněné malé uši, dlouhá srst, stočené kly a vystouplé čelo zobrazeného příslušníka vyhynulé fauny (Lawson 2012). Výsledky svých výzkumů Lartet a Christy pub-



Mamutí kel zdobený rytinou mamuta nalezený pod francouzským převisem La Madeleine v roce 1864. (LC)

likovali v jednom z nejranějších textů, objasňujících paleolitické mobilní umění, *Cavernes du*

Périgord: Objets Graves et Sculptés des Temps Pré-Historiques dans l'Europe occidentale (Périgordské jeskyně: prehistorické rytiny a skulptury v západní Evropě, 1864) v periodiku *Revue archéologique*.

V 60. letech 19. století počet objevených pravěkých uměleckých děl postupně narůstal.

V roce 1864 objevil francouzský archeolog Alfred de Lastic-Saint-Jal (1803–1890) pod převisem Courbet (Tarn) drobné artefakty, jež o rok později odkoupilo British Museum v Londýně. Mezi nimi se nacházel i paroh s rytinou tří hlav koní (Cook & Welté 1995, Lawson 2012).



*Paroh s rytinou tří hlav koní
objevený pod převisem Courbet. (BM)*

V témže roce francouzsky markýz de Vibraye (Paul Hurault, 1809–1878) spatřil pod převisem Laugerie-Basse první paleolitickou venuši dnes známou jako *Venuše impudique*. Poprvé tak bylo použito označení „venuše“ ve vztahu k prehistorickému zobrazení ženského těla. V roce 1894 termín venuše uplatnil také francouzský prehistorik Édouard Piette (1827–1906) při objevu *Portrétu ženy z Brassempouy* v jeskyni Grotte du Pape, čímž se zasloužil o jeho obecné rozšíření (Piette 1895). Umělecky zpracované mladopaleolitické artefakty byly nalezeny také při budování železniční tratě vedoucí údolím podél řeky Aveyron. Zde, pod převisem Montastruc v blízkosti francouzské obce Bruniquel (Tarn-et-Garonne), objevil v roce 1866 francouzský inženýr Piccadeau de l'Isle dvě magdalénské skulptury – *Plovoucí sobi* a vrhač oštěpů ve tvaru mamuta. Kromě toho našel i pravěké rytiny vytvořené na parohovině a kamenné destičce. V roce 1867 pravěké artefakty představil na Exposition Universelle v Paříži. V roce 1887 Piccadeau de l'Isle tyto předměty nabídl British Museum, které je odkoupilo (Lafont-Couturier & Busch 2003, Cook 2010).

V 70. letech 19. století vzbudily zájem veřejnosti objevy ve švýcarské jeskyni Kesslerloch (Schaffhausen). V jejím nitru našli v roce 1874 švýcarský geolog Albert Heim (1849–1937) a místní učitel Konrad Merk velitelskou hůl, která je ozdobená působivou rytinou pasoucího se soba. Merk nabídl za další podobné objevy peněžitou odměnu. Další artefakty nalezené

v Kesslerlochu, zahrnující rytiny medvěda a lišky, byly tak podvržená falza. Jejich autorem byl jeden z místních kopáčů, Martin Stamm, který motivován peněžní odměnou vyryl na dvou kostěných destičkách kapesním nožem a pletací jehlicí motivy zvířat. Ty převzal z dětské knihy, již ilustroval německý malíř Heinrich Leutemann (1824–1905) (Déchelette 1908, Sklenář 1995).

K objevům prehistorického umění přispěli také francouzští archeologové Stanislas Bonfils (1823–1909) a Émile Rivière (1835–1922), kteří v roce 1870 zahájili paleoantropologické a archeologické výzkumy na středomořském pobřeží u italského Grimaldi. Bohužel Rivièreova sbírka pravěkých artefaktů zmizela a Bonfilsova byla znovuobjevena až v roce 1990 v Musée de Préhistoire Régionale de Menton (Lacombat & Moullé 2005). V letech 1883 až 1895 na výzkumy v Grimaldi navázal francouzský amatérsky archeolog a sběratel Louis Alexandre Jullien, který zde objevil jedinečnou kolekci pravěkých ženských sošek. V 90. letech 19. století přesunul Rivière své výzkumy do francouzské jeskyně La Vache (Dordogne). Zde v roce 1895 našel zoomorfni rytiny a v roce 1899 unikátní kámen, vyhloubený do tvaru lampy, na spodní části ozdobený rytinou hlavy kozorožce. Dochovala se také autentická fotografická dokumentace rytin i lampy (Rivière 1897, 1899).

Od 70. let 19. století prováděl dlouhodobé archeologické terénní výzkumy francouzských jeskyní Édouard Piette. V roce 1871 zahájil průzkum jeskyně Éléphant v obci Gourdan-Polignan (Haute-Garonne). V 90. letech se těžištěm Piettových výzkumů staly jeskyně Lorthet (Hautes Pyrénées), Saint Michel d'Arudy (Pyrénées-Atlantiques), Brassempouy (Landes) a krasový tunel Mas d'Azil (Ariège). O pravěkém umění referoval již v roce 1873 ve studii *Sur la grotte de Gourdan* (O jeskyni Gourdan), která byla otištěna v periodiku *Bulletin de la Société d'Anthropologie*. V této době již o existenci pravěkých mobilních artefaktů, které vykazovaly uměleckou dimenzi, odborníci nepochybovali. Předmětem dlouholetých sporů se ovšem staly prehistorické malby a kresby označované jako pravěké parietální umění (Chollot-Legoux 1964).

Tradičně je za mezník v dějinách objevů pravěkého parietálního umění považován nález prehistorických magdalénských maleb ve španělské jeskyni Altamira (Kantabrie). Neprávem je však opomíjen objev čtyř pravěkých kreseb ve francouzské jeskyni Chabot (Gard), který uskutečnil v roce 1878 francouzský učitel M. Léopold Chiron (1845–1916). Ačkoliv pravěké kresby fotograficky zdokumentoval, k jejich oficiální prezentaci a popisu se odhodlal až v roce

1889 na Société d'Anthropologie de Lyon (Lawson 2012). Se značným zpožděním byla oceněna autenticita a stáří pravěkých maleb, které ve španělské jeskyni Altamira učinil španělský amatérský archeolog Marcellino Sanz de Sautuola (1831–1888). Ten zde údajně objevil černé kresby již v roce 1875. Až v roce 1879 jej ale jeho dcera Maria poprvé upozornila na monumentální polychromní malby bizonů zdobící strop jeskyně. Mariina slavná věta „Podívej, tati, býci“ (Hays-Gilpin 2004: 44), otevřela novou kapitolu evropské prehistorie. Sautuola si povšiml podobností mezi malbami a parietálním pravěkým uměním, které bylo prezentováno na výstavě v Paříži v roce 1878. V roce 1880 vydal ilustrovanou publikaci, v níž dospěl k závěru, že malby v Altamire jsou stejně staré jako drobné umělecké artefakty nalezené v prehistorických lokalitách. Toto tvrzení bylo však vědeckou veřejností ostře odmítnuto jako nevěrohodná spekulace a ignorovány až do začátku 20. století. Teprve v roce 1902 francouzský prehistorik Émil Cartailhac (1843–1921) v sebekritickém článku *Les Cavernes ornées de dessins: La Grotte d'Altamira (Espagne). Mea culpa d'un sceptique* (Jeskyně zdobené malbami: jeskyně Atamira (Španělsko). Skeptikova mea culpa, 1902), uveřejněném v periodiku *L'Anthropologie*, přiznal svůj omyl. V průběhu dalších výzkumů učinil společně s francouzským prehistorikem Henri Breuilem (1877–1961) z Altamiry symbol krásy a dokonalosti pravěkého nástěnného umění.

V 80. letech 19. století se uskutečnily další nálezy pravěkého parietálního umění. Za významný mezník je možné označit rok 1881, kdy francouzský prehistorik a archeolog François Daleau (1845–1927) objevil francouzskou jeskyni Pair-non-Pair (Gironde). V průběhu následujícího výzkumu zde v roce 1883 rozpoznal na skalní ploše zvláštní linie. Trvalo ale další tři roky, než se v říjnu 1886 rozhodl tyto linie omýt vodou. V tu chvíli se před jeho očima odhalily rytiny koní a další motivy, z nich byly některé dokonce doplněné i malbou (Daleau 1897, Lawson 2012). Další objev parietálního umění nastal v roce 1897 ve francouzské jeskyni Marsoulas (Haute-Garonne). Zdejší pravěké malby v roce 1883 zcela přehlédli francouzský archeolog Abbé David Cau-Durban (1844–1908). Za jejich objevitele je tak považován toulouský knihovník Félix Regnault, který je jako první při návštěvě jeskyně identifikoval. Další objevy maleb v jeskyni Marsoulas uskutečnili v roce 1902 Émil Cartailhac a Henri Breuil.

Henri Breuil (1877–1961) je dnes považován za klíčovou osobnost francouzské prehistorie 20. století a průkopníka systematických výzkumů pravěkého parietálního umění. Krátce

poté, co byla jeho zásluhou v roce 1901 objevena francouzská jeskyně Les Combarelles (Dordogne), se s ním vydali francouzští archeologové Louis Capitan (1854–1929) a Denis Peyrony (1869–1954) prozkoumat také jeskyni Font-de-Gaume. Zde Peyrony krátce předtím objevil motivy koně, soba i bizona. V průběhu výzkumu jeskyně se všichni tři výzkumníci zasloužili o vytvoření kresebné dokumentace zdejších pravěkých rytin a maleb. Je-



Kresba bizona z Altamiry na ubrousku, kterou vytvořil francouzský prehistorik Henri Breuil 12. dubna 1923 na slavnostní recepci po své přednášce v Brně. (MZM)

jich závěr z výzkumu jeskyní Les Combarelles a Font-de-Gaume byl jednoznačný. Umělecká díla, která se zde nacházejí, vznikla v období pravěku (Vaufrey & Maurer 1929, Breuil 1952, Groenen 1994). Během srpna 1902 navštívili tyto lokality také členové Association Française pour l'Avancement des Sciences, k níž patřil i po dlouhá léta také velmi konzervativní prehistorik Cartailhac. Navzdory své dlouholeté zaujatosti ohledně pravosti a stáří mladopaleolitického umění, výzkum jeskyní Les Combarelles a Font-de-Gaume poskytl řadu důkazů o tom, že zdejší umělecká díla vznikla v období paleolitu. Rok 1902 lze proto považovat za oficiální datum uznání autenticity pravěkého umění. „Ale tento dlouhý průběh událostí, vedoucí od André Brouilleta, který odkryl vyrytou kostěnou destičku v Chauffaud v roce 1834 a mladé Marie de Sautuola, jež si všimla bizona v Altamiře v roce 1879, až po Émile Cartilhaca a jeho *Mea culpa d'un sceptique* (1902), představuje těhotenství a zrození nové disciplíny, o níž lze konstatovat, dokonce v tomto okamžiku, že ještě zůstává být zkonstruovaná v celém rozsahu. Všechno musí být označeno, sebráno, publikováno a interpretováno“ (Leroi-Gourhan 1992: 7). Výsledky výzkumů jeskyní Les Combarelles a Font-de-Gaume byly publikovány v pracích *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)* (Jeskyně Font-de-Gaume v Eyzies (Dordogne), 1910) a *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)* (Les Combarelles v Eyzies (Dordogne), 1924). Zásadní obrat v postoji prehistoriků k pravěkému parietálnímu umění dokládá

i obsáhlá publikace *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)* (Jeskyně Altamira v Santillane, poblíž Santander (Španělsko), 1906), v níž Cartailhac a Breuil představili odborníkům i laické veřejnosti působivou krásu nástěnných maleb objevených v jeskyni Altamira (Kantabrie).

V prvním desetiletí 20. století se odehrály další významné objevy francouzského paleolitického parietálního umění. V roce 1903 objevil Denis Peyrony prehistorické rytiny ve francouzských jeskyních Bernifal (Dordogne) a La Calévie (Dordogne). V roce 1906 našel Joseph-Marie Mollard pravěké malby ve francouzské jeskyni Niaux (Ariège). V témže roce francouzský speleolog Félix Régnauld (1847–1908) našel na stěnách francouzské jeskyně Gargas (Hautes Pyrénées) motiv otisků lidských rukou (Leroi-Gourhan 1992). Postupně stoupal i počet objevů parietálního umění na území Španělska. V roce 1903 španělský archeolog Hermilio Alcalde del Río (1866–1947) objevil pravěké malby v jeskyních Hornos de la Peña, El Castillo, Covalanas a La Haza na území Kantabrie (Straus 1992). Parietální prehistorické umění bylo nalezeno také ve španělských jeskyních Meaza (1907) a Las Aguas (1909) (González 2001).

Zvláštní místo v dějinách objevů pravěkého umění sehrály nálezy prehistorických venuší. Tato unikátní ztvárnění nahých ženských těl byla nalezena v podobě mobilních artefaktů i parietálního umění vytvořeného u portálu otevřených jeskyních nebo pod skalními převisy. K objevu jedné z nejslavnějších prehistorických venuší přispěla výstavba železnice mezi rakouskými městy Krems a Grein. Skutečnost, že v průběhu stavby bude docházet k rozsáhlým odkryvům půdních vrstev, inspirovala vědce Naturhistorisches Museum ve Vídni k realizaci archeologického výzkumu. Vykopávky zahájil v roce 1908 rakouský archeolog Josef Szombathy (1853–1943), který se zaměřil na lokalitu označovanou jako Willendorf II. Zde byla v blízkosti zbytků pravěkého ohniště objevena již v prvním roce výzkumu skulptura ženy, která je dnes známá jako *Venuše z Willendorfu*. Jednalo se o sošku ženy kyprých tvarů, s výrazným poprsím a mohutnými boky. V průběhu 20. století bylo na rozsáhlém území od západní Evropy až po Sibiř nalezeno mnoho dalších pravěkých ženských skulptur včetně světově proslulé *Věstonické venuše* zhotovené z pálené hlíny. Fascinace motivem ženského těla ale našla své vyjádření i v řadě paleolitických reliéfů. Jeden z prvních objevů ženského těla vystupujícího z kamenného bloku učinil francouzský lékař Jean-Gaston Lalanne (1862–1924), který realizoval v letech 1908

až 1914 výzkumy pod skalním převisem Laussel (Dordogne) ve Francii. V roce 1911 zde našel basreliéf ženy vyrytý do vápence, který je dodnes předmětem interpretací a naráček na téma role ženy v pravěké společnosti (Rousot & Duhard 1988).

Nejvýznamnějším motivem umění mladého paleolitu ale byla pravěká fauna. S obrazy prehistorických zvířat se setkáváme na četných reliéfech, rytinách, sochách, jeskynních kresbách a především monumentálních nástěnných malbách. Významným mezníkem v objevování pravěkých děl se zoomorfní tematikou byl rok 1908, kdy místní dělník Raymond Peyrille zahájil z pověření Jean-Gastona Lalanneho archeologický výzkum skalního převisu Cap Blanc (Dordogne) v údolí Beaune (Delporte 1990). Již v následujícím roce zde byl nalezen zoomorfní hautreliéf, jenž Lalanne popsal ve studii *Un atelier de sculpture de l'Age du Renne* (Ateliér magdalénských soch) v *La Revue Préhistorique* (Lalanne 1910). Zvláštní postavení v pravěkém zoomorfním umění zaujímá také trojrozměrná umělecká tvorba. Dne 10. října 1912 objevili bratři Max, Louis a Jacques Bégouën a jejich přítel François Camel ve francouzské jeskyni Tuc d'Audoubert (Ariège)

na území obce Montesquieu-Avantès jílové plastiky bizonů. Kromě plastik v zadní části jeskyně zde byl nalezen také reliéf malého bizona a otisky pat nohou několika jedinců ve věku třinácti až patnácti let (Bégouën 1912, Delporte & Clottes & Bégouën 1977). Působivý nález prehistorické sochy medvěda v životní velikosti učinil v roce 1923



Jílové plastiky bizonů z francouzské jeskyně Tuc d'Audoubert. (CAS)

francouzský archeolog Norbert Casteret (1897–1987) v jeskyni Montespan (Haute-Garonne). V průběhu 20. století archeologové objevili v prehistorických lokalitách nesmírné množství mladopaleolitických uměleckých děl, jejichž tématem byla pravěká fauna. Tento dominující motiv svědčí o významu, který pravěcí lovci a sběrači přičítali světu, který je obklopoval. Je pravděpodobné, že četné artefakty zobrazující prehistorická zvířata plnily v životě našich předků

důležitou symbolickou funkci spjatou s rituály, magií a vírou. Za náhodu není možné označit ani snahu pravěkých umělců zachytit prostřednictvím skulptur, rytin a reliéfů nahé ženské tělo. O to více pozoruhodný je ojedinělý výskyt obrazů mužů jako tématu pravěkých uměleckých děl. Skutečnost, že motiv mužů je v umění mladého paleolitu ve srovnání se zobrazením fauny a žen výrazně potlačený, ale nelze jednoznačně interpretovat. Svět znaků a symbolů, které pravěké umění představuje, je autonomní jev *sui generis*. Veškerá interpretační schémata, která se na základě analogií se životem dosud existujících populací lovců a sběračů nabízejí, vždy zůstanou pouhou spekulací.

Je pochopitelné, že paralelně s objevy pravěkého umění se prehistorici a archeologové snažili v průběhu 20. století formulovat hypotézy a teorie, které by umožnily zasadit konkrétní nálezy do širšího vědeckého paradigmatu. Za zásadní je možné z tohoto hlediska označit vystoupení Hénriho Breuila na Congrès préhistorique de France v Périgueuxu v roce 1905, kde navrhl chronologickou klasifikaci pravěkých maleb a skulptur (Groenen 1994). V průběhu svého života Breuil svojí periodizaci mladopaleolitického evropského umění neustále propracovával. Svojí představu, podle níž vývoj pravěkého umění zrcadlí postupný pokrok od primitivních výtvarných projevů ke stále pokročilejšímu a umělecky dokonalejšímu stylu, promítl do dvoudílného chronologického systému. Jeho první fázi označil jako „aurigno-perigordský cyklus“, který byl charakteristický jednoduchou prstovou kresbou, otisky rukou na stěnách jeskyní a obrazy zvířat, jejichž těla byla vyplněna jednou, později dvěma barvami. Druhou, vývojově pokročilejší fázi označil jako „solutrénsko-magdalénský cyklus“. V tomto období se podle jeho názoru objevují černé vyplněné nebo vyšrafované figury a vícebarevné malby, s nimiž se můžeme setkat například v Altamiře (Henri-Martin 1936, Palmer 2009). Postupné objevy parietálního umění zpracoval Breuil v rozsáhlé a syntetizující dílo *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne* (Čtyři století parietálního umění: zdobené jeskyně období magdalénien, 1952). Práci tvoří výsledky jeho dvacetileté práce, doplněné o interpretaci, datování a bohatý obrazový materiál. V průběhu 20. století bylo na území Francie a Španělska objeveno několik desítek jeskyní s paleolitickými malbami. V tomto díle Breuil označil šest nejvýznamnějších nalezišť („šest gigantů“), k nimž podle jeho názoru patří jeskyně Altamira, Lascaux, Niaux, Trois-Frères, Font-de-Gaume

a Les Combarelles (Breuil 1952). V současnosti je tento seznam rozšířen o jeskyně Cosquer, Chauvet, Cussac a Rouffignac. Lze tedy hovořit o existenci „deseti gigantů“ pravěkého evropského parietálního umění.

Jeskyně	Lokalita	Rok objevu	Datování
Altamira	Španělsko (Kantabrie)	1879	15 000–13 000 let př. n. l.
Font-de-Gaume	Francie (Dordogne)	1901	kolem 14 000 př. n. l.
Les Combarelles	Francie (Dordogne)	1901	kolem 13 000 př. n. l.
Niaux	Francie (Ariège)	1906	13 000–12 000 př. n. l.
Les Trois-Frères	Francie (Ariège)	1914	15 000–13 000 př. n. l.
Lascaux	Francie (Dordogne)	1940	17 000–15 000 př. n. l.
Rouffignac	Francie (Dordogne)	1956	14 000 př. n. l.
Cosquer	Francie (Bouches-du-Rhône)	1985	27 000 př. n. l. a 19 000–18 000 př. n. l.
Chauvet	Francie (Ardèche)	1994	32 000–30 000 př. n. l. a 27 000–26 000 př. n. l.
Cussac	Francie (Dordogne)	2000	25 000 př. n. l.

Deset gigantů mladopaleolitického parietálního umění

Zcela nový pohled na interpretaci vývoje pravěkého umění přinesl objev francouzské jeskyně Chauvet (Ardèche), kterou objevili v roce 1994 francouzští speleologové Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel-Deschamps a Christian Hillaire. Fascinující a umělecky dokonalé obrazy zvířat, které zde byly nalezeny, destruovaly Breuilovu teorii, podle níž vývoj pravěkého umění probíhal od neumělých počátků ke stále kvalitnějším výtvarným dílům (Chauvet & Brunel-Deschamps & Hillaire et al. 1995). Jeskynní malby lvů, medvědů, srstnatých nosorožců a mamutů z Chauvet, jejichž stáří bylo radiokarbonovou metodou stanoveno na 36 000 let, jsou totiž svojí kvalitou srovnatelné s vrcholnými díly z Altamiry a Lascaux, která jsou o mnoho tisíc let mladší. Vývoj pravěkého umění nelze srovnat s postupným výstupem po evolučním schodišti, ale s náhlým zábleskem lidské kreativity, který zrodil vrcholná výtvarná díla v relativně krátkém časovém úseku. Doklady o genezi lidské kreativity a zrodu symbolického myšlení je ovšem nezbytné hledat již v období, kdy se tlupy anatomicky moderního člověka rozšířily na území Afriky. Svědčí o tom 77 000 let staré kousky plaveného okru zdobené rytinami a geometrickými

vzorci, objevené roku 1991 v jihoafrické jeskyni Blombos (Henshilwood 2006).

V současné době je prehistorické parietální umění opět v ohnisku vědeckých diskuzí, které vyvolaly nové datace prehistorických maleb v jedenácti španělských jeskyních. Řada indicií totiž naznačuje, že některé pravěké malby vznikly již před 40 tisíci lety. Fascinující je z tohoto hlediska zejména severošpanělská jeskyně El Castillo, kde se u hlavy býka nachází nenápadný červený kruh vytvořený postupným nanášením menších teček vedle sebe. Na základě datování urano-thoriovou metodou bylo týmem archeologa Alistaira Pikea z University of Bristol stanoveno stáří této geometrické malby na 40 800 let. Pozoruhodné stáří mají také zdejší „negativní otisky rukou“ (37 300 let) a „klaviformní znaky“ (35 600 let) (Pike & Hoffmann & García-Diez et al. 2012). Vysoké stáří těchto maleb nastolilo otázku, kdo byl skutečným autorem těchto maleb. Podle tradičního evolučního scénáře byli tvůrci mladopaleolitických uměleckých děl anatomicky moderní lidé, kteří začali do Evropy pronikat před 40 000 lety. V této době ale obývali Evropu také neandertálci. Jejich umělecký potenciál byl vědeckými autoritami po dlouhá léta podceňován. Nové objevy nicméně naznačují, že autory nejstarších jeskynních maleb geometrického typu mohli být právě neandertálci. Jedním ze stoupců této kontroverzní hypotézy je portugalský archeolog João Zilhão. Ten je přesvědčen, že neandertálci byli schopni abstraktního myšlení a dokázali pracovat se symboly při zkrášlování svého těla barvou nebo výrobou ozdob jako jsou náhrdelníky. Ať již ale dopadnou diskuze na téma prvních tvůrců nejstarších jeskynních maleb jakkoliv, je dnes zřejmé, že jednoznačný a obecně platný výklad toho, co vlastně fenomén umění mladého paleolitu představuje, zůstane navždy otevřenou hádankou. Důležité však je, že naše poznání konkrétních projevů umělecké kreativity našich předků se neustále prohlubuje.

Na území Evropy je dnes odkryto na více než 300 mladopaleolitických nalezišť. Z toho se na 150 nachází ve Francii, další převážně na území severního Španělska, Itálie a v neposlední řadě Portugalska (Lorblanchet 1997, Whitley 2001). Pozoruhodné je, že i přes vzájemné vzdálenosti vykazují značnou míru společných znaků, od nichž lze odvodit, že „stejně materiální životní podmínky dávají vzniknout stejným či velmi podobným jevům duchovního života“ (Podborský 2006: 98).

Základní problémy a výzkumné trendy v oblasti pravěkého umění

Nedílnou součástí současných archeologických výzkumů pravěké kultury je ochrana a konzervace parietálního umění s ohledem na konkrétní jeskynní ekosystémy. Snaha vědců uchovat pravěké kulturní dědictví proto někdy vyústila v požadavek uzavření některých jeskyň veřejnosti. Významným trendem v edukativní oblasti je i začlenění problematiky pravěkého umění do vzdělávacího systému a současně také kontinuální snaha formulovat hypotézy a teorie věnované jeho vývojovým proměnám. Pregnantní formulace a definitivní interpretace vzniku pravěkého umění ale zůstanou vždy spíše zastřeny nebo pouze naznačeny.

Významným faktorem, který ovlivňuje řadu procesů odehrávajících se uvnitř jeskynního systému, je interakce mezi vnějšími a vnitřními klimatickými podmínkami. Proto návštěvnost a turistické využívání jeskyní způsobují mnohé problémy, které negativně působí na parietální malby. Antropogenní činnost v jeskyních způsobuje zvýšení teploty, vlhkosti, atmosférického tlaku a zejména koncentrace oxidu uhličitého. Za normálních okolností jeskyně disponují relativně homogenními podmínkami, k nimž patří pomalý pohyb vzduchu, konstantní teplota vody, malé teplotní výkyvy a relativně vysoká vlhkost (Bastian & Alabouvette 2009). Parietální umění si po mnoho tisíc let uchovávalo svojí podobu v relativně neměnném stavu, neboť původní vstup nenarušoval jeskynní ekosystém. Po objevení jeskyně, jejíž stěny byly vyzdobeny pravěkými malbami, ale většinou došlo k narušení jak původního prostředí, tak archeologického kontextu. Lidé toužící spatřit krásu pravěkých maleb vnesli do jeskynních systémů organické materiály (dech a pot návštěvníků), jenž se podílel na růstu heterotrofní flory. Lidská přítomnost způsobila také zvýšené vsakování vody do jeskynní plochy, kdy vysrážený kalcit vytváří na povrchu malby sintrové plošné náteky, povlaky a záclony. I mikrobiální osídlení jeskynní plochy se vyznačuje nánosem kalcitu, dále biovrstvou, mazlavým povrchem nebo tečkami a změnou barevného pigmentu (Barton 2006). Dokonce umělé osvětlení může být katalyzátorem pro nekontrolovanou expanzi fotosyntetických organismů, jako jsou řasy, sinice nebo mikrofyty. Umělé osvětlení způsobuje postupné odbarvování malebné plochy. Poté, co antropogenní aktivity ovlivní jeskynní prostředí, trvá určité období, nežli se jeskyně dostane do původního stavu (Trimmel 1968, de Freitas & Littlejohn & Clarkson et al. 1982). Za účelem

eliminace expanze organismů na nástěnných malbách je třeba neagresivních a bezbarvých produktů. Roztok pesticidů formaldehydu v nízké koncentraci vytvoří ochranný světlý závoj, jenž proniká do jeskynní plochy (Brunet & Vidal 1980).

Faktory podílející se na ochraně a konzervaci parietálního umění jsou a) environmentální, b) společenské a c) ekonomické.

Cílem environmentálních faktorů, jež zajišťují specialisté, je uchovat parietální umění pro další generace. K environmentálním faktorům lze přiřadit vlastnosti jeskyně, v níž se umění nachází, příroda a projevy lokálního prostředí, včetně počasí a klimatu, užití pigmenty, související parietální umění, fyzická činnosti lidí, rostlin a zvířat, umístění a dopad zásahů v jeskyni, jako jsou například instalované chodníčky.

Cílem společenských faktorů, které ovlivňují úřady, majitelé nebo správci jeskyně, je zpřístupnit parietální umění návštěvníkům. Patří zde práva a účast majitele, který zprostředkovává hmotné kulturní dědictví, interpretace významů a motivace, inspirující tvůrce maleb, zajištění informací o parietálním umění, veřejná očekávání, postoje k parietálnímu umění a obecný vztah k umění. Součástí společenských faktorů je však i trénink strážů, průvodců a správců, znalost vlastnického práva majitelů, práv výzkumníků a strategie řízení a legislativa.

Cílem ekonomických faktorů, jež ovlivňují podnikatelé a obchodní manažeři, je zavést i zaručit udržitelnou formu turismu v oblasti parietálního umění. Ústřední se stává poloha místa ve vztahu k cestám a službám, typ vlastnictví místa a turistického příslušenství, úroveň příjmu vytvořeného turistikou, turistická marketingová strategie a komodifikace parietálního umění (McKercher & Du Cros 2001, Deacon 2006).

Vznik mladopaleolitického umění a jeho interpretace

„Nevysvětluji, protože se cítím doma v přítomném obraze.“

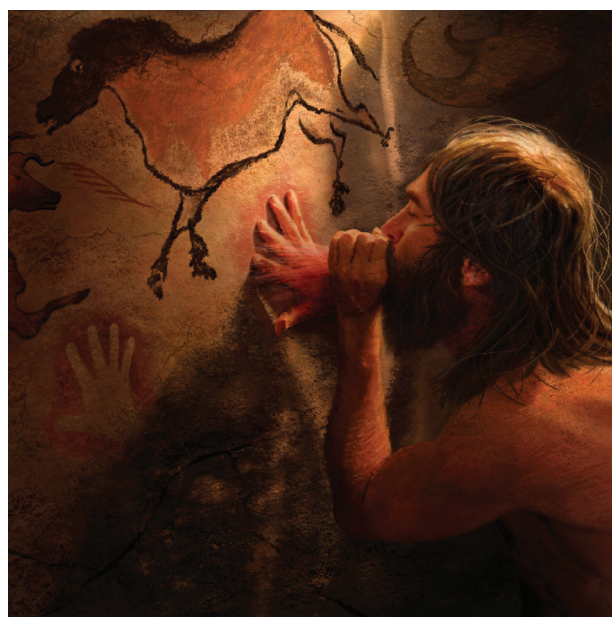
Ludwig Wittgenstein

Výtvarné techniky v období mladého paleolitu

Mladopaleolitickou kulturu nelze redukovat pouze na svět utilitárních nástrojů a prostředků umožňujících skupinám lovců a sběračů přežít. Již v období mladého paleolitu se součástí řady artefaktů, jež lidé vytvářeli, stala estetická dimenze. Pravěkou materiální kulturu lze rozdělit do dvou základních skupin. První skupina zahrnuje mobilní artefakty, které obvykle představovaly předměty osobní potřeby. Jedná se o zbraně a nástroje, sošky, plastiky nebo například kostěné a kamenné destičky, jež mohly být doplněny malbou, kresbou a rytinou. Zvláštní místo mezi těmito artefakty zaujímaly amulety a obětiny, které plnily symbolickou a duchovní funkci. Do druhé skupiny je možné zařadit nepřenositelné parietální umění – malby, kresby a rytiny v jeskyních, na skalních stěnách a pod skalními převisy. Zcela specifickou třídou kulturních jevů, kterou lze identifikovat na pravěkých antropomorfních soškách a malbách, představují kulturní modifikace lidského těla, jež variiují od tetování, skarifikace přes malování těla a obličejů k úpravě vlasů a vousů (Anati 1999).

K užívaným materiálům sloužícím k výrobě pravěkých artefaktů patřily mamutovina, zvířecí a ojedinele i lidské kosti, rohy, parohy, kly nebo zuby. Dále zde náleží kámen, hlína, dřevo, fosilizované organické materiály, minerály, horniny, peří, kůže a lastury. Mladopaleolitičtí umělci vytvářeli umělecké předměty prostřednictvím technik sochařství, malířství, kreslířství, rytby a řezby. Malba představuje techniku, jež byla aplikována nejenom na mobilní artefakty a skalní stěny, nýbrž sloužila i ke zvýraznění nebo kulturní modifikaci přírodních reliéfů a skalních výklenků. V případě skalní stěny se jednalo o nanášení pigmentu v čistém stavu nebo ve směsi. Barevné pigmenty se získávaly z minerálů, hornin a kovů (mangan, pyroluzit, hematit, oker, goethit nebo také vápenec), které sloužily k vytvoření barev (černá, červená, žlutá, okrová, hnědá a bílá). Další odstínů bylo dosaženo zahříváním (Lorblanchet 1997, Stoye & Freitag 1998).

Pigment byl obvykle rozdrčen na prášek a rozmíchán ve vodě. Následně se přidala spojovací surovina (pojídlo), například voda, zvířecí tuk, vaječný bílek, rybí rosol, rostlinná šťáva, kostní dřev, tělní tekutiny (krev, moč, sliny aj.) nebo rozdrčené kameny (draslík, mastek nebo biotit), což umožnilo vytvoření pasty, která přilnula na skalním povrchu. Cílem bylo zlepšit přilnavost a eliminovat krakeláž (Clottes 1993, Clottes 2002). Pigment mohl být roztírán na ploché kostěné a kamenné paletě a v kamenných i kostěných miskách prostřednictvím zpravidla kostěné těrky. Pigment byl nanášen prsty, „tužkou“ (kousky okru a manganu), v některých případech opatřenou jemnou špičkou, dutými kostmi, štětcem z peří, srsti nebo vlasů. Dále také zíněmi, houbičkou nebo tamponem z mechu, lišejníku nebo srsti, patrně i rozžvýkaným nebo rozdrčeným klacíkem. Některé rozbředlé barevné stopy na nedostupných částech stěny mohly být aplikovány poté, co se vak naplněný pigmentem vyhodil do vzduchu a následně praskl (Svoboda 2011). Malba mohla být kombinována s rytinou a kresbou, seškrabáváním nebo prstovými tečkami, popřípadě otisky paží, chodidel a rukou. Ty lze rozlišit na pozitivní a negativní otisky rukou. Negativní otisky rukou vznikaly přiložením ruky na skalní stěnu a aplikací barvy ústy, dutou kostí nebo stonkem kolem jejího povrchu. Na skále následně zůstal obrysový otisk ruky. Pozitivní otisky rukou vznikaly potřením dlaní a prstů pigmentem a jejím přiložením na skalní povrch. Na skále zůstal plný otisk ruky. Kresba vznikala aplikací přírodních pigmentů (hematit, grafit, hlinka), uhlíků ze dřeva nebo spálených kostí (Lázničková-Galetová 2009). Výraz kresba je také užíván ve spojení s makarónskou kresbou, která je ovšem provedena prsty v měkkém jílu. Jedná se o obrysové zobrazení, jež dosahuje paralelních lineárních až spleťových forem.



*Negativní otisk rukou vznikal přiložením ruky na skalní stěnu a aplikací barvy například ústy.
(KC)*

Rytina je založena na odstraňování materiálu z povrchu plochy pazourkovým rydlem. Rytina vystupovala jako samostatná technika a zároveň doplnění malebného nebo kresebného

zobrazení. Rytinou vznikaly i konturové řezby (*contour découpés*), které představují malé kostěné předměty ztvárňující v nejjemnějších detailech profil zvířete, zpravidla jeho hlavu, jejímž fyziologickému vystižení je věnována detailní pozornost (Brézillon 1969). Zvláštní typ rytiny představují prstové záznamy v hlíně, vpichy nebo důlky. Na skalním povrchu v otevřeném prostranství bylo uplatněno oškrabávání ploch zvané gratáž, jemné zářezy do skalního povrchu, jeho obrušování nebo piketáž, jež je založena na vyťukávání jednotlivých bodů konturových linií do obrazové konfigurace. Techniku sochařství reprezentují zejména skulptura, plastika a reliéf. Skulptura je založena na odnímání materiálu ze základního bloku hmoty, zejména z kamene, kostí a dalších materiálů, a plastika naopak vzniká přidáváním a nanášením hmoty, například hlíny. Hliněné plastiky se vypalovaly v peci za vysoké teploty.

Postup výtvarných prací v jeskyních dokládají pozůstatky v podobě lešení, nádob na pigmenty, malířských palet, lamp k osvětlení, pochodní a barevných pigmentů. Například ve francouzské jeskyni Gabillou (Dordogne) byly nalezeny zbytky pigmentu, zatímco pod převisem Laugerie-Basse (Dordogne) hrudky barviv. K ukládání barev sloužily zpravidla mušle, jako například velký korýš nalezený v jeskyni Tito Bustillo (Asturie) nebo mořské ulity v jeskyni Altamira (Kantabrie). Funkci lampy a zároveň palety mohly zastávat neopracované kameny s důlky, jež se zalévaly tukem nebo sloužily k míšení a roztírání barevných pigmentů. Vedle těchto hrubých typů lamp existovaly tvarově vybroušené a zdobené lampy. Jedna kamenná lampa (kolem 15 000 př. n. l.), v jejíž dutině byly stopy zuhelnatělého tuku, se zachovala například v jeskyni La Mouthe (Dordogne). Spodní stranu lampy ve tvaru mělkého válce zdobí rytina kozorožce. Podobný nálezn pochází z jeskyně Lascaux (Dordogne), kde rukojeť červené pískovcové lampy (17 000–15 000 př. n. l.) zdobí stylizované zářezy hlav kozorožců (Pietsch 1963, Jelínek 1977, Ruspoli 1986,



Nález pískovcové lampy z jeskyně Lascaux. (CAS)

Mohen 2002, Eshleman 2003, White 2003). Ve francouzské jeskyni La Vache (Ariège) v údolí

Vicdessos byla dokonce nalezena kost (kostěná tuba), jejíž dutý prostor byl užíván jako nádoba na barvu. Nález kosti v této jeskyni doplňuje i křemenný valoun, na jehož ploše se rozemílal černý a červený pigment (Clottes 1996). Další kostěné palety k míchání okru a manganu pocházejí z jeskyně Altamira.

Jeskyně mohla v mysli paleolitického člověka symbolizovat lůno (dělohu) země a její stěny akustické plochy mezi světem lidí a duchů. Otisky rukou na stěnách představovaly formu kontaktu, jejímž účelem bylo vyvolat duchy, sídlící v lůně země. Zoomorfní obrazy na stěnách měly napomáhat k rozmnožení zvěře. Dokreslování skalního výklenku a formace, připomínající zoomorfní tvary, oživovalo duše zvířat (Oliva 2005, Lewis-Williams 2007). Tvůrci vedli „dialog

s jeskyní“ prostřednictvím dotvarování výklenku, odleskem obrazů ve vodním zdroji, dopadem světla a stínu na povrch skalní stěny a umístováním maleb ve spletitých a těžko přístupných chodbách. Velkou roli sehrávaly i zvukové vlastnosti jeskynních prostor, umožňující vytvářet akustické efekty, jako jsou například vibrace a zvuky, které podporovala ozvěna, tok říčky a vodopádu nebo rozezvučení krápníků (Dauvois &



Tvůrci vedli „dialog s jeskyní“ umístováním maleb ve spletitých a těžko přístupných chodbách. Španělská jeskyně Covalanas. (PS)

Boutillon 1990, Lorblanchet 1997). Zvukový odraz dosahoval v jeskyni podoby ozvěny nebo rezonance. Opakující se hlas vyvolával dojem, že vychází přímo z nitra skály jako propustného závoje. Dokonce bytosti na jeskynní ploše mohly být ztvárněny proto, aby promlouvaly. Odraz bicích nástrojů mohl evokovat cválání kopytnatých zvířat. Jednotlivý úder, ozývající se jako burácivý zvuk, zase utíkajícího bizona. Umělci malovali konkrétní motivy vyvolané na základě zvuků a sluchových ozvěn hudebních nástrojů. Jedná se o proces, jehož prostřednictvím jsou zvukové vlny odražené na hranici mezi vzduchem a neproniknutelným materiálem jako je skála, vytvářející sluchovou iluzi (Waller 1993). Výzkumy v několika francouzských jeskyních

dokonce vedou k závěru, že obrazy byly záměrně ztvárňovány na skalních plochách, jež disponovaly dobrou rezonancí. Většina maleb se nachází uvnitř nebo v blízkosti jednoho metru rezonujících bodů (míst), většina rezonujících bodů je plochou a prostorem pro jeskynní malby a malby lze vysvětlit pouze rezonancí konkrétního místa a ve vztahu ke zvuku (Reznikoff 1995, Reznikoff & Dauvois 1998, Lorblanchet 1997). Pokud je tento předpoklad platný, setkáváme se s prvními komplexními projevy lidské tvořivosti, která při tvorbě a využití vzniklých děl integrovala vizuální, akustickou, haptickou a kinetickou dimenzi lidského chování a prožívání. V průběhu rituálů se v jeskyni prolínalo působení maleb a zvuků s pohybem a sociální interakcí, která mohla mít magický a ve svém výsledném efektu téměř divadelní charakter.

Teorie a hypotézy vzniku a existence mladopaleolitické umění

Objev paleolitického umění samozřejmě vyvolal řadu otázek souvisejících s hledáním příčin jejich vzniku a smyslu jejich existence. Jedna z prvních teorií, která byla vytvořena ještě v roce 1864, kdy nálezů jeskynních maleb bylo poměrně málo, předpokládala, že se jedná o prehistorické projevy „l'art pour l'art“ neboli „umění pro umění“. Tyto projevy lidské kreativity byly interpretovány jako způsob trávení volného času, při němž postupně, z bezmyšlenkovitého rytí a kreslení na skalní stěny, vznikla umělecká díla. Ta však neplnila žádnou utilitární ani symbolickou funkci. Zastánci této teorie (Édouard Lartet, Henry Christy, Édouard Piette) předpokládali, že životní prostředí v období paleolitu poskytovalo lovcům dostatek lovné zvěře. Teorie je založena na představě umění, jež reprezentuje kategorii vznešeného, představuje výsledek estetického cítění a touhy vytvářet krásné věci. Volný čas mohli věnovat malování obrazů, které vytvářeli jen pro svou radost a pobavení (Piette 1907). Tento výklad byl však zpochybněn a podroben oprávněné kritice. Nezdá se totiž příliš pravděpodobné, že by pravěcí lidé vynaložili tolik úsilí, jež bylo s vytvářením rozsáhlých paleolitických obrazáren spojeno, zcela bezdůvodně. Umělecká tvorba totiž vždy vzniká v konkrétním sociokulturním kontextu, jenž jí dává hlubší smysl a vtiskuje určitý účel. Navíc existence ve špatně přístupných jeskyních popírá tvrzení, že umění vzniká kvůli potěše zraku. Australský antropolog Francis James Gillen (1855–1912) a britský antropolog Walter Baldwin Spencer (1860–1929) v knize *The Native*

Tribes of Central Australia (Domorodé kmeny centrální Austrálie, 1899) uvedli, že Aboriginové sice žijí ve velmi drsných podmínkách, ovšem navzdory tomu vytvářejí v kamenných úkrytech umělecká díla.

Další teorie vychází z předpokladu, že malby v jeskyních byly totemy. Jejím autorem je francouzský archeolog Salomon Reinach (1858–1932), jenž ji uveřejnil ve studii *L'art et magie: propos de peintures et des gravures de l'Age du Renne* (Umění a magie: o malbách a rytinách v období magdalénienu, 1903). Totem označuje zvíře nebo rostlinu, jež jsou symbolem kmene. V každé jeskyni jsou zachycena vyobrazení jediného zvířecího druhu. V jeskyních se ovšem nacházejí soubory poměrně malého počtu zvířecích druhů, jež dokazují, že několik totemických skupin tvořilo jedno společenství obyvatel jeskyně.

Totemická teorie ovlivnila interpretaci vycházející ze sympatetické magie. Henri Breuil použil tuto hypotézu za účelem výkladu lovecké magie, v níž obrazy zvířat propůjčují lovcům moc nad kořistí. Tvůrci obrazů navíc věřili, že pokud zobrazí zvíře proklaté oštěpy nebo střelami, přivodí smrt živému zvířete. Obrazy kočkovitých šelem vznikly proto, aby tvůrci získali jejich sílu a lovecké schopnosti. I geometrické tvary jsou součástí zoomorfních kompozic. Z tohoto důvodu byly čtyřúhelníkové znaky považovány za pasti nebo dokonce lovecké úkryty.

Nový přístup k interpretaci paleolitických maleb anticipoval v polovině 20. století německý historik umění Max Raphaël (1889–1952), který pod vlivem strukturální lingvistiky švýcarského jazykovědce Ferdinanda de Saussura (1857–1913) začal na paleolitické malby pohlížet jako na systémově uspořádanou kompozici, skrývající určitý strukturální řád. Raphaël byl přesvědčen, že pravěké obrazy představují sémiotickou zprávu, jež je zašifrovaná prostřednictvím strukturovaného kódu. Jednotlivé obrazy jsou součástí plánovité kompozice. Jedná se o parole – řeči odvozené od langue, který je od nich možné odvodit. Podle jeho názoru obrazy jednotlivých zvířat reprezentují ucelený příběh o sociální kooperaci nebo střetech, v němž jednotlivá zvířata zastupují konkrétní skupiny lidí, jako jsou například klany. Proto jsou některá zvířata zobrazena v konfrontační situaci střetu, v němž se v některých partiích jejich těla vzájemně překrývají a hlavy míří opačnými směry. Za atributy spolupráce a symbol spojenectví oproti tomu označil obrazy, na nichž je zobrazeno jedno zvíře uvnitř jiného. Klíčem k pochopení jednotlivých scén je podle jeho názoru „tragický dualismus“, v němž každý prvek

nabývá smyslu až v opozici k prvku jinému. Z tohoto důvodu například obraz na stropě jeskyně Altamira, na kterém křehká laň čelí útoku bizona, může být interpretován jako odvěký souboj dvou opačných principů – ženské něhy a mužské robustnosti (Raphael 1945). Podle Raphaëla v jeskyních „nespatříme skupiny, ale kompozice, které zabírají délku celé zdi jeskyně nebo stropu; spatříme zachycení prostoru, historické obrazy, a dokonce zlatý řez! Ale nespátříme žádné primitivní umění“ (Raphael 1945: 1).

V roce 1957 vystoupila francouzská archeoložka a historička umění Annette Laming-Emperairová (1917–1977) s odvážnou hypotézou, podle níž rozložení paleolitických obrazů v jednotlivých jeskyních není náhodné, nýbrž skrývá kompozici odrážející dualistický princip, vyjadřující metafyzickou představu světa magdalénských lovců. Tuto teorii dále rozpracovala ve vlivné práci *La Signification de l'art rupestre paléolithique* (Význam paleolitického jeskynního umění, 1962), v níž označila obrazy zvířat za dichotomické symboly „ženskosti“ a „mužnosti“. Skrytou logiku paleolitických obrazů údajně tvoří dialektická protikladná jednota dvou základních pólů živé přírody – mužský a ženský princip. Například kompozice bizonů na stropu španělské jeskyně Altamira představuje alegorii matriarchální rodové organizace paleolitické společnosti. Střed obrazové kompozice, symbolizující údajné matriarchální jádro společnosti, tvoří rodící bizoní samice, zatímco na obvodu nástrojných malby se objevují zvířata jiných druhů, vyjadřující muže přicházející z jiných rodů nebo klanů (Laming-Emperaire 1962). Laming-Emperairová navíc zdůrazňovala umístění umělecké tvorby v jeskyni, její archeologické pozůstatky a známky užívání. Usilovala kumulovat materiál a komparovat dostupné archeologické důkazy.

K jiným závěrům dospěl francouzský archeolog André Leroi-Gourhan (1911–1986), který se pokusil odhalit skrytý strukturální princip paleolitických obrazů prostřednictvím pečlivého soupisu namalovaných objektů, zachycení jejich přesné polohy na skalních stěnách a postžení jejich vzájemných vztahů. V průběhu několika let společně se svými spolupracovníky, zejména francouzským fotografem Jeanem Vertutem, pečlivě prostudoval, proměřil a propočítal strukturální vztahy mezi malbami v 66 jeskyních frankokantaberské oblasti. Výsledky svých výzkumů publikoval v pracích *Les religions de la Préhistoire* (Prehistorická náboženství, 1964), *Préhistoire de l'art occidental* (Prehistorie západního umění, 1965) nebo *Dictionnaire*

de la Préhistoire (Slovník prehistorie, 1988). Svou interpretaci paleolitických maleb založil na zjištění, že rozložení i spojování obrazů na stěnách není nahodilé, nýbrž podléhá určitým strukturálním pravidlům. Leroi-Gourhan vycházel z toho, že mysl funguje na základě protikladů a význam spočívá ve vztahu mezi jejich různými prvky. Navíc vytvořil systém zobrazení zvířecích druhů podle topografie jeskyní (vstupní, ústřední a hlubinné prostory a malé postranní výklenky). Centrální motiv ve střední části jeskyní je zpravidla vždy tvořen dominantní dvojicí kůň-bizon nebo kůň-tur (někdy i s mamutem), která je obklopena další zvěří, nejčastěji kozorožci. Také vstupní část jeskyně symbolizovala konkrétní typ zvířete (obvykle jelen), zatímco v zadní části jeskynního traktu a skrytých podzemních zákoutích převládají obrazy jeskynního medvěda, lva nebo nosorožce. Leroi-Gourhan, podobně jako Laming-Emperairová, kladl ve svých interpretacích významu jeskynních maleb důraz na sexuální symboliku. Na rozdíl od ní však dospěl k názoru, že obrazy štíhlého koně představují mužský princip, zatímco zavalitější bizon je nositelem principu ženského (Leroi-Gourhan 1964, 1965, 1988). Zvířata zobrazená v jeskyních rozdělil do čtyř skupin podle vlastností, které jednotlivým druhům připisoval. Skupinu A označil za samčí (kůň, kozorožec, jelen, sob a laň) a B za samičí (bizon a pratur). Do skupiny C (mamut, vysoká zvěř, kozorožec) zařadil druhy zobrazené na okraji obrazů zvířat skupin A a B. Skupinu D tvořila zvířata, jichž se lidé pravděpodobně obávali (kočkovité šelmy, medvěd, nosorožec).

Výše uvedené teorie obou francouzských myslitelů jsou do značné míry inspirované strukturální antropologií francouzského sociálního antropologa Clauda Léviho-Strausse (1908–2009) a psychoanalýzou rakouského lékaře a psychiatra Sigmunda Freuda (1856–1938). To ovšem nesnižuje jejich snahu pochopit mentalitu našich dávných předchůdců v jiných intencích, než které nabízí tradiční výklady, opírající se o principy lovecké magie. Originální přístup k interpretaci paleolitických nástěnných maleb zastává na základě studia skalního umění v jižní Africe a šamanismu v Severní Americe jihoafrický antropolog James David Lewis-Williams (narozen 1934). Ve své knize *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* (Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění, 2002) přichází s originální hypotézou, podle níž malby v období mladšího paleolitu vznikaly jako projekce lidské mysli ve stavu změněného vědomí (Lewis-Williams 2007).

Mnoho aspektů mladopaleolitického umění dokládá využití jeskyně za účely šamanismu a ilustruje schopnost promítnout introspektivní představy na plochu. Prvky jeskynního umění navíc odrážejí strukturu mysli, odvozenou z vnitřních zážitků, snů, vzpomínek, vizí nebo změněných stavů vědomí. Naleziště jeskynního umění zahrnují šamanské výbavy, včetně bicích nástrojů, fléten z ptačích kostí a otisků pat, které naznačují rituální tance. Samotná jeskyně vyjadřuje svou strukturou pohyb do nevědomí a nižšího (pod)světa, reprezentující šamanovu vnitřní cestu. Umění mladého paleolitu zprostředkovávalo vazbu mezi prvky protikladu nadzemí a podzemí a rozhraním vědomých a nevědomých aspektů mysli. Znázorněné motivy ilustrují řadu aspektů šamanské praxe, včetně změněných stavů vědomí, rituálu, terioantropomorfní identity a animálních sil. Mentální svět zde dosáhl zhmotnění a našel umístění v kosmu. Přirozené prostředí, povrchy a struktury jeskyň, například *ticho*, stísněné, těžko přístupné a temné komory (senzorický deficit nebo nedostatek kyslíku), navozovaly změněné stavy vědomí. Zrakové, sluchové a somatické prožitky spojené se změněnými stavy vědomí navozují vjemy alternativní reality. Pravěcí umělci mohli dosahovat vizí a mentální obrazy fixovat v momentě, kdy se jim zjevovaly. Mohli také zaznamenat a rekonstruovat vize uložené v paměti po přechodu do bdělého stavu. Zkoumali povrch, jenž sloužil jako projekční plátno, pečlivě si prohlíželi skalní stěny, stropy jeskyní a ohmatávali jejich obrysy a výčnělky. Tvorbě se v intencích jeskyně jako umělecké školy mohli věnovat i ti, kdo neprožili změněný stav vědomí. Za výběr tématu a kompozici byla zodpovědná jedna osoba, ovšem na vzniku malby se podílelo více jedinců. Šamanismus mohl sehrávat klíčovou roli v kognitivní a sociální evoluci, neboť změněné stavy vědomí usnadnily adaptaci na ekologické a sociální změny v období mladého paleolitu (Harner 1982, Bahn, Helvenston 2005, Whitley 2009).

„Předpoklad, že veškeré chování lidstva v minulosti je možné vysvětlit jako výsledek racionálního rozhodování a procesů, například rozumné adaptace na prostředí, je neopodstatněný. Přisuzuje minulým společnostem dnešní západní hodnoty. Musíme být vnímavější k iracionalitě minulosti i přítomnosti“ (Lewis-Williams & Pearce 2008: 54). Obrazy v jeskyních mohou reprezentovat zděděné obrazy v duši – zděděné struktury v centrální nervové soustavě, jež vytvářejí elementární myšlenky a základy veškeré lidské zkušenosti. Modifikace elementárních myšlenek v závislosti na odlišném kulturním okruhu umožňuje vznik etnických myšlenek.

Právě elementární myšlenky představují ustálenou strukturu a uniformitu – řád, „který se od doby aurignackých jeskyň radikálně nezměnil“ (Campbell 2008: 40).

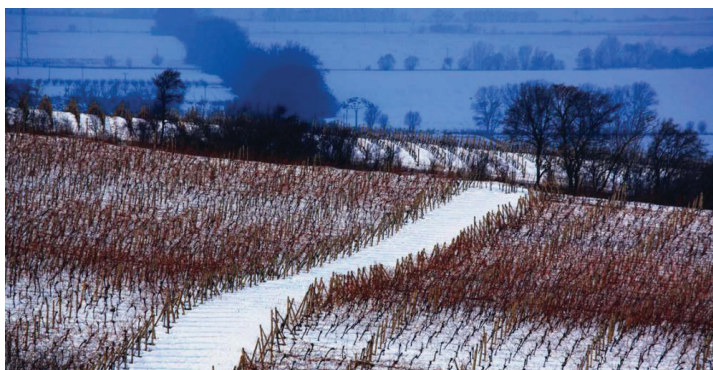
Život lovců-sběračů na mladopaleolitickém sídlišti a jejich kulturní adaptace na přírodní prostředí

„Prostor se tak stal tvárnou šablonou, kterou si lidé vytvořili, aby vyjádřili a v průběhu času reprodukovali sociální řád a rozdělení své společnosti – a také aby se snažili je změnit.“

David Lewis-Williams

Mladopaleolitíci lovci a sběrači se vztahovali ke krajině jako k prostoru, jemuž je možné udílet hlubší smysl. Do geografického prostoru, který je obklopoval, promítali zejména strukturu míst, jimž připisovali význam. Tímto způsobem ve své mysli převrstvovali přírodní realitu světem znaků a symbolů, které byly důležité pro jejich způsob života a zvyšovaly šanci na jejich přežití. V této souvislosti je možné formulovat hypotézu, že již v období mladého paleolitu anatomicky moderní lidé využívali při vnímání a interpretaci krajiny sdílených kognitivních modelů a mentálních map, jež jim umožňovaly „číst“ krajinu jako osobitý sémiotický text. Pobyt a pohyb v určité lokalitě se podílel na

vtisknutí krajiny do lidského vědomí natolik, že všechna místa i jednotlivosti se příslušníkům konkrétních tlup, žijícím v daném prostoru, stala důvěrně známá a blízká. O schopnosti lidí orientovat se v přírodě prostřednictvím znaků a symbolů, svědčí artefakty z mamutoviny, na nichž



Krajina čtená lovci a sběrači jako osobitý sémiotický text. Zimní pohled na krajinu kolem Dolních Věstonic a Pavlova na jižní Moravě. (MF)

prostřednictvím rytin paleolitíci lovci zobrazili krajinu, která obklopovala jejich sídliště.

Lovci a sběrači žijící v období mladého paleolitu se museli dokázat vyrovnat s různými přírodními i klimatickými podmínkami. Podstatnou roli na způsob jejich života mělo zejména místní podnebí, typ flóry a fauny, geografický reliéf krajiny, přítomnost vodních zdrojů a lokální orientace údolí a svahů. Loveckou a sběračskou strategii ovlivňovaly také klimatické podmínky (Gamble 1982). Při volbě svých sídlišť lidé v období mladého paleolitu uplatňovali řadu kritérií. Jednalo se zejména o potravní kritérium, reprodukční kritérium a kritérium bezpečí.

Při výběru sídliště bylo důležité i kritérium ekologické a s ním související přístup k přírodním a surovinovým zdrojům. Za specifický faktor ovlivňující schopnost úspěšného přežití lze označit kritérium surovinové. Dostatek kvalitního kamene, zejména pazourku, byl totiž nebytný pro výrobu štípané industrie (Fridrich 2005, Šmahel 2005). Sídliště proto primárně vznikala v oblastech, které poskytovaly dostatek vodních zdrojů, surovin pro výrobu nástrojů a příhodné podmínky pro bezpečné přežití, úspěšný lov zvěře, rybolov a sběr plodů. Bohatství přírodních zdrojů ovlivňovalo průběh ročního pohybu a životní způsob příslušníků jednotlivých tlup (Jelínek 2007). Na pohyb lidí krajinou měl vliv cyklus roku, v jehož různých fázích se lovci zaměřovali při lovu na různé druhy zvířat, podle toho, zdali byla zdrojem masa, tuku, morku nebo kvalitních kožešin. Zvířata nebyla pouze zdrojem cenných živočišných proteinů, ale také surovin jsou kosti, kly, parohovina, zubovina, šlachy a kůže, které byly dále zpracovány do podoby širokého spektra různých nástrojů a předmětů umožňujících přežití.

V období mladého paleolitu si anatomicky moderní lidé rádi zakládali svá lovecká sídliště trvalejšího charakteru (1) v místech, kde se nacházely teplé minerální prameny (v blízkosti travertinových kup), (2) ve skalních převisích krasových oblastí (Moravský kras, krasová údolí francouzského Centrálního masivu aj.) a (3) v mělkých jeskyních, které si upravovali četnými vestavbami. Téměř vždy obývali portálové části jeskyní, neboť jejich vnitřní části byly studené, vlhké a temné (Svoboda 1999). V místě s dostatkem potravy si na přechodnou dobu zakládali lovecký tábor, odkud podnikali výpravy za zvěří. Na zimu se opět



Život v mladopaleolitickém loveckém táboře. (EP)

navraceli do trvalého sídliště, kde se setkávali s dalšími skupinami lovců. V klimaticky příznivějším období stavěli chaty zpravidla okrouhlého půdorysu, zčásti zapuštěného do země. Chaty bývaly obvykle zpevněny kamennou podezdívkou zpevněnou udusanou hlínou, nad kterou

byla vztyčena konstrukce z dřevěných kúlů nebo dlouhých zvířecích kostí krytá větvemi a kůžemi. Důležitý typ mladopaleolitických staveb představují lovecké stany kuželovitého nebo kopulovitého tvaru postavené na oválném půdorysu. Konstrukci stanu, pokrytou kůží, tvořily dřevěné kůly, někdy kombinované a vyztužené sobími parohy. Podlaha obydlí byla často mírně zahlobena do podloží. Obvod podlahy tvořil zdusáný hliněný val zpevněný šikmo postavenými kameny. V chladném období pravěcí lovci budovali mnohem mohutnější stavby, jejichž důležitou součástí byla vnitřní ohniště. Tím, že lidé učinili součástí svých obydlí kulturně kontrolovaný oheň, spojili dvě roviny ekologické niky (Ortová 1999). Z praktických důvodů a také kvůli bezpečnosti bylo jedno ohniště umístěno také u vchodu do přístřešku. Většinou nebylo rozsáhlé, země pod ním byla vyhloubena a jeho okraje byly obloženy kameny. V případě nedostatku dřeva posloužily jako palivo také kosti. Když v noci oheň vyhasínal, dokázali prodloužit jeho tepelný účinek tím, že ohniště pokryly oblázky. Tak si usnadnili i nové rozdělování ohně, neboť ráno stačilo pouze rozhrnout kameny, pod kterými se obvykle udržel žhavý popel. Je pravděpodobné, že právě kolem ohnišť se odehrával domácí i společenský život v mladopaleolitických sídlištích. Zde se vařilo, opracovávaly se kamenné suroviny a vyráběly dřevěné nebo kostěné artefakty.

Právě příprava potravy na ohništi přispěla k upevnění sociálních interakcí, vzniku skupinového vědomí a vědomí odlišnosti od „těch druhých“ (Goudsblom 1992, Symons 2000). Vaření potravy představuje jádro lidství a činnost, která „tvoří most mezi přírodou a kulturou“ (Lévi-Strauss 2006a: 23). Vaření a pečení považoval lze označit za zásadní průlom v evoluci člověka, neboť kaloricky bohatá a snadno stravitelná potrava přispěla ke zvýšení jejího efektivního zpracování v lidském těle. Konzumace tepelně upravené potravy stimulovala růst objemu mozkovny, vedla ke zmenšování velikosti čelistí a zubů, snižovala míru sexuálního dimorfismu a optimalizovala proporce horních a dolních končetin (Aiello & Wheeler 1995). Tepelná úprava potravy se podílel na prodloužení délky života, schopnosti lidí adekvátně řešit problémy nebo aktivně ovlivňovat sociální vztahy (Wrangham 2009). Vaření údajně také přispělo k utváření monogamního soužití a diferenciaci mužských a ženských rolí. To posílila i skutečnost, že v průběhu vaření ženě hrozilo odcizení jídla ze strany cizích a líných mužů. Proto potřebovala silného ochránce, kterého dokázala sexuálně připoutat svým tělem (Uhlíř 2007). Tepelná

úprava rostlinné a masité potravy skutečně mohla sehrát v evoluci lidského rodu zásadní roli. Z této perspektivy lze vaření označit za kvalitativní skok v evoluci lidstva, který vtiskl nadbiologické adaptaci člověka k vnějšímu prostředí zcela nový rozměr. Při studiu antropogeneze je ale užitečné zasadit fenomén tepelného zpracování potravy do širšího kontextu několika systémově propojených a vzájemně komplementárních faktorů, jako jsou existence bipedie, význam živočišných proteinů, tepelná úpravou rostlinné a živočišné potravy a její vliv na transformaci vnitřností (zkrácení střev). V době mladého paleolitu již byly morfologické změny, které tepelná úprava potravy v těle našich předků vyvolala, z evolučního hlediska stabilizovány (Brace 1995, Clottes & Půtová & Soukup 2011).

Ústředním ohniskem mladopaleolitického sídliště bylo jeho centrum. Od něho se sídliště dále rozšiřovalo, zpravidla v soustředných kruzích, dále prostor okolo ústředního ohniště, prostor okolo staveb atd. Největších rozměrů dosahovalo potravní teritorium, ve kterém se odehrávaly aktivity spjaté s lovem. Průměrný počet tlupy lovců a sběračů činil dvacet pět až třicet pět jedinců. Lovci představovali statusově a ekonomicky významnou složku tlupy, neboť zajišťovali přísun masa a kožešin. Důležitou sociální roli, ekonomickou a integrační funkci plnily ženy, malé děti a staří lidé. Příslušníci těchto skupin se primárně zabývali sběrem rostlinné potravy, léčivých rostlin nebo rostlin plnicích další užitné funkce. Podíleli se také na drobném doplňkovém lovu a rybolovu. Kontinuální sběr rostlinné potravy umožňoval mladopaleolitické skupině přežít i v období neúspěšných lovů (Lee & DeVore 1968, Binford 1981). Empirické doklady sběru rostlin se v archeologických nálezech nedochovaly. O existenci této potravní strategie a jejím významu pro přežití našich předků svědčí antropologické analogie získané studiem způsobu života moderních loveckých a sběračských společností. Přesto se výjimečně podařilo v paleolitických sídlištích objevit zuhelnatělá semena rostlin v ohništi, což umožnilo identifikovat rostlinné druhy, které byly pravděpodobně předmětem sběru. Ty variují od sběru hub, bobulí až po získávání hlíz. V některých případech ženy a děti doprovázely muže lovce do sezónního loveckého tábora, například v případech velké kumulace masa nebo kožešin, kdy bylo potřeba je zpracovat, zakonzervovat a uskladnit. Zvěř se na místě vyvrhla, stáhla z kůže a zkonsumovaly se rychle kazící vnitřnosti a krev. Nutnost zpracovat a efektivně konzumovat ulovenou zvěř podporovala reciprocitu při rozdělování potravy. Zde má své kořeny lidská

potravní strategie, při níž je potrava shromažďována a dále rozdělena mezi jednotlivé členy skupiny. Sdílení potravy posilovalo sociální solidaritu, integritu společnosti a mělo zřejmě i pozitivní vliv na utváření vztahů mezi muži a ženami a následně také na biologickou reprodukci.

Zvířata a jejich lov

Pro přežití tlup anatomicky moderních lidí v období mladého paleolitu měla zásadní význam pravěká fauna. V ohnisku zájmu pravěkých lovců stáli zejména velcí a střední savci. Dokladem toho, že tato zvířata jako sloužila zdroj potravy i surovin pro výrobu nástrojů, jsou kosti zvířat, jež se nachází na trvalých sídlištích a v dočasných loveckých táborech. Jedná se o živočišné druhy, k nimž patří například mamut srstnatý (*Mammuthus primigenius*), veledaněk (*Megaloceros giganteus*), kůň (*Equus*), lev jeskynní (*Panthera leo spelaea*), hyena jeskynní (*Crocota spelaea*), nosorožec srstnatý (*Coelodonta antiquitatis*), pratur (*Bos primigenius*), zubr (*Bison priscus*), liška obecná (*Vulpes vulpes*), kočka divoká (*Felis sylvestris*), medvěd jeskynní (*Ursus spelaeus*), sob polární (*Rangifer tarandus*) nebo vlk obecný (*Canis lupus*).

V osteologickém materiálu sídlišť se zpravidla vyskytuje mamut – první prehistorický živoch, jenž byl vědecky popsán v roce 1799. Uskutečnil tak německý přírodovědec a lékař Johan Blumenbach (1752–1840) na základě mamutích kostí ze sídliště Kostěnki (Garrut 1964). Mamut dosahoval výšky 2 až 3,5 metru a délky více než 5 metrů. Jeho váha činila více než jednu tunu a dožíval se průměrně čtyřiceti až padesáti let. Před mrazem jej chránila 10 centimetrů silná vrstva podkožního tuku a 2 centimetry tlustá kůže. Mamut obýval rozsáhlé travnaté oblasti s roztroušenými dřevinami. Stejně jako slon se živil výhradně rostlinnou stravou, které denně spotřeboval přibližně 160 kilogramů. Rostlinné proteiny získával z trávy, rákosí, mechu i z větví stromů (vrba, modřín nebo bříza). V zimě, kdy byl travnatý pokryv pod sněhem méně dostupný, a větve listnáčů byly opadané, nastávalo období strádání. Mamuti se



Rekonstrukce vzhledu mamuta. (AA)

proto stahovali k bohatší vegetaci v chráněných úsecích na březích řek, jež současně poskytovaly ideální životní prostředí po období celého roku (Haynes 1993). Při značné spotřebě potravy pravděpodobně docházelo ke spasení všech potravních zdrojů a k přesunu alespoň části mamutí populace do jiných, především jižněji položených oblastí. V severnějších oblastech ovšem migraci ovlivnilo i hluboké zamrzání vody. Získávat vodu ze sněhu bylo pro mamuty problematické a časově náročné. Z tohoto hlediska byl pro mamuty optimální ekosystém střední Evropy, který jim poskytoval obživu po období celého roku (Lister & Bahn 2008).

K hlubšímu poznání anatomie a fyziologie mamutího těla přispěly jejich zakonzervované nálezy, které se dochovaly prostřednictvím severuskému klimatu na území Sibíře a Jakutska. Primárním zdrojem dat bylo do 70. let 20. století tělo mamuta, které v roce 1901 našla ruská expedice na Sibíři u břehu řeky Berezovky. Mamut se nacházel v sedící pozici se zlomeninami končetin a pánve. Zvíře patrně zahynulo po pádu ze strmého břehu řeky. Tělo se v době nálezů nacházelo v rozkladu, ovšem dochoval se žaludek, zbytky potravy (tráva a byliny) v ústní dutině, jazyk i pohlavní orgány (Watkin 2010). Nejlépe zachované tělo mamuta zvaného Dima bylo objeveno v roce 1977 v Magadanské oblasti na severovýchodě Sibíře. Toto mamutí mládě dosahovalo stáří šesti až dvanácti měsíců, výšky 90 centimetrů a váhy přibližně sta kilogramů. Mládě, jehož žaludek a střeva byla téměř prázdná, bylo nejenom ve špatné fyzické kondici, ale před smrtí strádalo hladem (Rautian & Dubrovo 2003). V roce 2002 byl učiněn unikátní nález těla dospělého mamuta zvaného Jukagir na území severního Jakutska. Ve výborném stavu se dochovala zejména hlava, včetně uší, čelisti a klů (Mol & Shoshani & Tikhonov et al. 2006).

V bezprostřední blízkosti mladopaleolitických sídlišť se nachází rozsáhlé kumulace (skládky) mamutích kostí (kjökkenmöddingy), považované za pozůstatky lidských potravních zbytků a zároveň doklad záměrné lovecké aktivity. Podle některých závěrů museli být mamuti loveni dokonce přímo u sídliště (Svoboda & Péan & Wojtal 2005). V tomto případě by musel být oddělen mladý a méně zkušený jedinec od mamutího stáda a zahnán do přirozené geomorfologické pasti v podobě rokle, bažiny nebo bočního slepého údolí, které lovci velmi dobře znali a mohli jej využít jako místo zabití (killing site) a následně čtvrcení (butchering site) (Raymond 1990, Oliva 2003). Nálezy zvířecích kostí na sídlišti ovšem nelze považovat za přímý důkaz o lovu, protože se může jednat i o pozůstatek kořisti z přirozeně uhynulých

mršin. Z kostí na skládkách nelze navíc není možné sestavit celé kostry mamutů, pouze určité části jejich těl. Kosterní pozůstatky jsou zpravidla přeskládané, bez anatomické souvislosti a kosti konkrétních exemplářů se nenacházejí ve vzájemné blízkosti. Stopy lidské činnosti na kostech (lámání, řezání, tříštění) jsou patrné na sídlišti, zatímco na skládkách jsou zanedbatelné (Binford 1981). Nelze vyloučit, že akumulace mamutích kostí vznikaly v důsledku sběru, což by dokládala absence řezů na kostech nebo lebky s kly vytaženými z neporušených mandibul, což u čerstvých kostí není možné (Soffer 1993). Mamuti mohli uhynout také na určitém místě a člověk přicházel k jejich hromadám mrtvol, zakládal si v jejich blízkosti tábořiště a využíval maso k jídlu a kosti k výrobě různých nástrojů nebo jako topivo. To by potvrdzovala i akumulace mamutích kostí na sídlištích, jako jsou fragmenty lebek, lopatek nebo pánví, jež se vyznačovaly nízkým nebo nulovým obsahem masa (Sivertsen 1980). Pokud byly kosti uloženy pod vodou, jako na nalezišti Dolní Věstonice II, jsou tato místa označovaná za „přirozené lednice“ pro uchování masa (Svoboda 1999).

O tom, zda lidé v období mladého paleolitu dokázali mamuty efektivně a systematicky lovit, se vedou dlouhou dobu diskuze. Řada vědců připouští, že lov mamutů nelze vyloučit, ale že se jednalo spíše o výjimku. O to více pak byl tento ojedinělý lovecký úspěch považován za prestižní. Mamuti proto byli více „myšleni“ nežli loveni a konzumováni (Jochim 1976, Soffer & Suntsov & Kornietz 2001). Podle jedné z nejstarších hypotéz byli mamuti loveni do jam, jež lovci vyhloubili dřevěnými a kostěnými nástroji do promrzlé země (Jefimenko 1953). Jiná hypotéza předpokládá, že lovci dokázali oštěpem způsobit těžké poranění v oblasti hrudníku nebo dokonce prorazit lebku a způsobit smrt. Při útoku na mozkovnu by se však lovec musel přiblížit na velmi malou vzdálenost, aby ji přesně zasáhl. Toto přiblížení by ale pro lovce znamenalo vysoké nebezpečí ze strany poraněného mamuta i podrážděného stáda (Frison 1983). Hromadný útok celé tlupy na mamutí stádo neumožňoval nízký počet lovců v tlupě ani potřebě takového množství potravy, jíž jeden mamut poskytl. Za velmi racionální lze označit hypotézu, podle níž pravěcí lovci při lovu mamutů využívali velmi pevná lovecká oka (smyčky), která umisťovali na stezku, jíž mamuti procházeli za potravou nebo k napajedlu. Oko, přivázané k volně položenému těžkému kusu kmene stromu, mohlo být po svém obvodu poseto upevněnými ostrými kamínky, které drásaly mamutovu nohu. Přivázaný kmen zpomaloval chůzi

mamuta a zanechával za sebou jasné stopy, které mohli lovci sledovat. Mamut trýzněný okem a zpomalovaný kmenem, který za sebou vlekl, nestačil tempu stáda, postupně slábl a během několika dní se stal dostupnější kořistí lovců (Haynes 1993, Svoboda & Havlíček & Ložek et al. 2002). Je pravděpodobné, že útoky na mamuty zintenzivněly v zimním období, kdy byli mamuti vysílení a hynuli nedostatkem potravy (Haynes 1993).

Lov v období mladého paleolitu je možné označit za aktivitu, která vyžadovala značný stupeň plánování a organizace lidské činnosti. Významnou součástí lovecké kompetence byla také schopnost lovců předvídat chování zvířat, znát jejich vzorce chování a odhadnout pravidelnou migraci stád. Podle převládajícího typu zvěře v daném ekosystému a charakteru loveckého teritoria skupiny lovců flexibilně užívali a dále rozpracovávaly různé lovecké strategie. Předpokladem úspěchu ale byly nejenom lovecké zkušenosti a vhodně zvolená strategie, ale také efektivní zbraně. Mladopaleolitíci lovci používali různé typy loveckých zbraní. Velmi účinnou zbraní byl (1) těžký bodný oštěp nebo (2) lehký vrhací oštěp. Zvláštní typ oštěpu představovala kostěná lovecká harpuna se zpětnými hroty, která se používala k lovu zvěře i ryb. K prodloužení délky doletu oštěpu sloužil vrhač oštěpů. Účinnost paleolitických zbraní bylo možné zvýšit užitím jedů, jež se aplikovaly na hroty metných zbraní. Efektivní vrhací zbraní byl bumerang, jímž dokázal lovec zasáhnout zvěř na delší vzdálenost nežli kamenem nebo oštěpem (Bergman 1993, Churchill 1993). Lov malé zvěře umožňovaly lovecké sítě nebo oka z rostlinných vláken, například kopřivových (Adovasio & Soffer & Hyland 1999).

Mezi užívané lovecké techniky pravděpodobně patřila v období mladého paleolitu tzv. čekaná, kdy lovec setrval na čekaništi, zpravidla poblíž stezek, jimiž zvěř procházela za potravou nebo k vodě. Lovec se před útokem musel dobře skrýt, aby nebyl zvěří spatřen nebo zavětřen. Další technikou lovu mohla být tzv. nátlacka. Naháněči vyrušená zvěř se snažila opustit daný prostor a manévrováním byla natlačena na lovce čekající na stezkách, po nichž zvířata ustupovala. Součástí lovecké taktiky bylo také maskování a klamání zvířat prostřednictvím zvukových nebo zrakových efektů. Je pravděpodobné, že již v období mladého paleolitu lovci při klamání zvířat užívali různé typy vábniček. Ke snížení opatrnosti zvířat bylo také užíváno maskování. Lovci se přiblížili ke své potenciální oběti v maskování napodobujícími lovenou zvěř nebo jí známé neškodné druhy. Součástí lovecké taktiky bylo také využívání různých

přírodních pastí, jako jsou slepá údolí, skalní srázy, bažinaté terény nebo vodní toky. K lovu se užíval i pes, kterého lze označit za první domestikované zvíře. Za nejstarší fosilní doklad domestikace psa je považován nález jeho dolní čelisti (14 000 př. n. l.) v hrobě na německém nalezišti Oberkassel (Napierala & Uerpmann 2010).

Mladopaleolitická sídliště na území střední a východní Evropy

Archeologické nálezy mladopaleolitických sídlišť ve střední a východní Evropě (Dolní Věstonice, Pavlov, Kostěnki, Mezin, Mežirič aj.) svědčí o značných konstrukčních a technických schopnostech tehdejších stavitelů. V loveckých táborových osadách byly nalezeny četné stopy po ohništích, prohloubených podlažích, obvodových kúlových jamkách, kostrách staveb a konstrukcích střech.

Ukázkou stavitelského umění pravěkých lovců je mladopaleolitické sídliště Kostěnki I, rozkládající se na západním břehu Donu, přibližně 50 kilometrů od ruského města Voroněž. V tomto otevřeném sídlištním komplexu tábořili pod širým nebem lovci z přilehlých oblastí Evropy a Asie. V letech 1931 až 1936 zde ruský archeolog Pjotr Petrovič Jefimenko (1884–1969) metodou velkoplošného odkryvu pravěkého terénu odhalil unikátní sídlištní konfiguraci z doby před přibližně 22 000–20 000 lety. Jednalo se o loveckou základnu, zahrnující oválnou plochu asi 500 m², jejíž delší osa měřila 35 metrů a kratší 15 až 16 metrů. Středem sídliště podél jeho delší osy se táhla řada stejně od sebe vzdálených a stejně velkých devíti ohnišť o průměru jednoho metru. Obvod plochy sídliště byl lemován 16 jámami různé velikosti, z nichž 12 menších sloužilo patrně jako zásobní schránky masa a topiva nebo odpadní jámy. Čtyři větší jámy jsou spatřovány jako polozemnicová obydlí. Svědčí o tom například skutečnost, že v jedné z těchto jam (jáma A) bylo nalezeno 14 mamutích klů, vějířovitě rozložených po obvodu stavby. Podle



*Zřícený kupolovitý krov
polozemnicového obydlí na sídlišti
Kostěnk I. (MK)*

jedné z hypotéz toto uspořádání představuje zbytky zříceného paleolitického kupulovitého krovu, který byl kdysi překryt kůžemi, větvemi a hlínou a zatížen těžkými mamutími kostmi (Jelínek 2006). Pokračující archeologické výzkumy v této lokalitě v různých polohách postupně odkryly celkem 26 loveckých stanic, které dokumentují proměny materiální kultury lovců mamutů v období před koncem poslední doby ledové. Mezi nejvýznamnější nálezy z Kostěnek I nepatří pouze půdorysy paleolitických obydlí, nýbrž i četné nálezy industrií a uměleckých artefaktů, zejména zvířecích a lidských plastik z kostí, mamutoviny a kamene (Efimenko 1958, Sklenář 1978, Valoch 2007).

Variabilitu vyspělého stavitelského umění lze doložit na mladopaleolitickém sídlišti Mežirič (Ukrajina), kde zahájil rozsáhlé výzkumy v roce 1966 ukrajinský paleontolog Ivan Grigorjevič Pidopličko (1905–1975). Jeho zásluhou byla odkryta čtyři obydlí, jež lze datovat do doby před 15 000–14 000 lety. U prvního obydlí, které dosahovalo v průměru přibližně 5 metrů, byla základní kruhová podezdívka vytvořena z 25 mamutích lebek. Dvě z nich byly v místě vchodu zapuštěny týlem do země a obráceny alveolami vzhůru. Do jejich alveol byly vsazeny mamutí kly, jako základní nosný prvek celého obydlí, vytvářející ohnutí do podoby konstrukčního oblouku (Davis 1987, Lewin 2005). Konstrukci nízkého vchodu představovaly dlouhé vertikální mamutí kosti, zasazené do země. Střešní kopulovitou konstrukci podpíraly nosné pruty, patrně z lískového nebo vrbového dřeva, vzájemně prohnuté a provázané. Klenbu obydlí pokrývala kožená krytina. První obydlí bylo opatřeno obkladem z 95 mamutích dolních čelistí, které byly uspořádány až do pěti řad nad sebou. Tyto čelist'ové věnce sloužily jako zateplení a ochrana proti severozápadním větrům a dešťům. V interiéru obydlí se nacházelo kruhové ohniště. Napravo od vchodu ležela mamutí lebka, jejíž čelo pokrývá kresba vytvořená červeným okrem. Z obydlí v Mežiriči pocházejí také kamenné a kostěné industrie, skulptury a rytina, na níž jsou zobrazena čtyři obydlí (Jelínek 2006).

S paleolitickými stavbami se setkáváme i v oblastech s příhodnějším geografickým reliéfem a optimálnějšími podmínkami pro obživu, než jaké představovaly chladné pláně východní Evropy. Jedním z takových příhodných míst, kde se dochovalo svědectví o stavitelském umění našich předků, je i jižní Morava. Mezi unikátní nálezy z Dolních Věstonic patří i mladopaleolitické přístřeší kruhového tvaru s „pultovou“ střešou, které se nacházelo nedaleko vlastního

tábořiště. Tato stavba, předpokládaná dílna, stála na mírném svahu, který byl v místech okrouhlého půdorysu uměle srovnán do roviny. Střecha chaty se z jedné strany opírala o svah, zatímco z druhé strany byla patrně podepřena pěti vzpěrami, jež naznačují jamky upevněné kameny. Nálezy tří dalších kúlových jamek uvnitř obytné plochy mohou naznačovat, že stabilitu konstrukce jistily i pomocné podpěry. Svým způsobem je unikátní i interiér této stavby, zejména kruhové ohniště, které je opatřeno valem. Funkcí valu bylo udržovat teplo a chránit proti povětrnostním vlivům. V ohništi a jeho blízkosti byly nalezeny keramické plastiky a hrudky. Manipulační plocha kolem ohniště, omezená přibližně na jeden metr, svědčí o jejím využití pravděpodobně jednou osobou za účelem výroby. To potvrzují i zbytky výhradně pálené keramiky, nalezené i v menších jamkách, které lze označit za schránky na artefakty. Další, tentokrát vnější ohniště se nacházelo mezi zídouk přístřešku a jeho vodní rýhou. V Dolních Věstonicích bylo odhaleno také třetí ohniště, ovšem v jiné části sídliště. Jedná se o kruhové ohniště trvalého charakteru, chráněné hliněnou konstrukcí ve svahu, s rozsáhlým popelištěm. Jeho průměrná šířka dosahovala 100 centimetrů a hloubka 60 centimetrů (Klíma 1983).

Na úpatí svahu mezi Pavlovskými vrchy a řekou Dyjí se nacházelo několik gravettských sídlišť, která využívala strategicky výhodné lovecké podmínky ve středním Podunají. Navíc soutok říčních toků umožňoval lov ve čtyřech údolích a převažující směr větrů od severozápadu zabraňoval zvířatům zachycovat lidský pach ze sídlišť. Významný objev mladopaleolitického sídliště byl učiněn v nedalekém Pavlově. V okruhu sídliště, které zahrnovalo plochu téměř 700 m², se nacházejí zbytky jedenácti obydlí kruhového i nepravidelného tvaru. Uvnitř staveb byly objeveny ohniště, artefakty a různě velké jamky, které možná plnily funkci zásobáren a úkrytů na suroviny a nástroje (Klíma 1954, Oliva 2005).

Umístění loveckých stanic samozřejmě nebylo náhodné, ale jednalo se o místa příhodná pro lov. To platí o Pavlovských vrších na jižní Moravě stejně jako o vysokých stráních pravého břehu Donu, odkud bylo možné pozorovat stáda zvěře putující ke zdrojům vody, nacházet úkryt a příhodná místa pro budování bezpečných obydlí. Proto se takové lokality stávaly zejména v zimním období pravidelným místem lovu i odpočinku a byly v průběhu desítek a stovek let mnohokrát po sobě osídleny různými migrujícími loveckými populacemi (Clottes & Půtová & Soukup 2011).

Aurignacká kultura

„Je obtížné pochopit, jak mohla být taková díla vytvořena v těchto temných doupatech, v chvějivém světle začazených olejových lamp.“

Émile Cartailhac

V období mladého paleolitu se v širokém teritoriu východního Středomoří a Evropy prosadila aurignacká kultura (35 000–25 000 př. n. l.), označovaná podle francouzské jeskyně Aurignac v departmentu Haute-Garonne. Některé archeologické lokality (Podunají a severní Španělsko), kladené do období aurignacienu, dosahují stáří až 40 000 let př. n. l. Charakteristické projevy aurignacienu spadají do období 35 000–30 000 let př. n. l. Se stopami této archeologické kultury se v některých oblastech setkáváme ještě 22 000 let př. n. l. Vznik a rozšíření aurignacké kultury byly spjaty s migrací anatomicky moderních lidí kromaňonského typu z Blízkého východu do západní a střední Evropy. Aurignacien se rozšířil v rozsáhlých oblastech západní a střední Evropy. Ojedinelé projevy aurignacienu lze doložit na území Balkánu a Ruska. S jeho osobitými modifikacemi se můžeme setkat také na Předním východě, kde je označován jako levantinský aurignacien. Aurignacien vykazoval v jednotlivých regionech řadu místních kulturních specifik (Svoboda 2009a).

Tvůrci aurignacké kultury ovšem neomezovali svůj zájem pouze na utilitární výrobu praktických zbraní a nástrojů, nýbrž vytvářeli také drobné umělecké artefakty, které již zřejmě plnily symbolickou funkci. Jedná se o drobné figurky zvířat z mamutoviny a schematické zoomorfí rytiny na blocích vápence. O existenci stále složitějších projevů duchovní kultury svědčí kromaňonské hroby, v nichž byly nalezeny četné indicie svědčící o rituálních pohřebních praktikách a obětiny, jež plnily duchovní funkci. V aurignacienu vznikly také lovecké píšťalky a hudební nástroje, které byly zhotovovány zpravidla z mamutích nebo ptačích kostí (supa bělohavého a labutě). Proslulé jsou flétny z německých jeskyní Vogelherd, Geißenklösterle a zejména z Hohle Fels. Flétna z Hohle Fels (Bádensko-Württembersko) v *pohoří Švábská Alba* v blízkosti města Schelklingen je nejstarší a zároveň největší nalezenou flétnou (kolem 35 000 př. n. l.). Je zhotovena z vřetení kosti supy bělohavého (*Gyps fulvus*) a dosahuje délky 21,8 centimetru. Má pět prstových otvorů a její náustek je zformován dvěma zářezy do tvaru písmene V. Flétna z Geißenklösterle je

vyrobena z vřetenní kosti labutě (*Cygnus cygnus*) a lze uvažovat o tom, že se mohlo jednat o příčnou flétnu. V délce 12,65 centimetru jsou plošně seříznuty tři prstové otvory, jež mohly být původně i čtyři. Ohlazený konec mohl po odříznutí sloužit jako nátrubek na trubku. Na základě nálezů hudebních nástrojů lze usuzovat, že již v období aurignacienu představovala hudba podstatný element v životě



Aurignacká flétna z německé jeskyně Geißenklösterle. (SM)

společnosti. Je možné, že její společné provozování mohlo mít svůj podíl na vzniku větší a integrovanější sociální sítě (White 2003, Münzel & Conard 2004, Conard & Malina & Münzel 2009, Münzel & Conard 2009, Conard & Wertheimer 2010).

Zajímavou ukázkou toho, jak se příroda stala předmětem umělecké inspirace, jsou ulity (34 000–32 000 př. n. l.) vyřezané z mamutího klu. Tyto estetické imitace přírodních objektů, nalezené ve skalním úkrytu La Souquette (Dordogne) v jihozápadní Francii, byly používány k výrobě náhrdelníku (Field 1933, Mellars 1996, Cunliffe 2001). Podobné imitace z mamutoviny pochází i z nalezišť Pair-non-Pair (Gironde), Abri Blanchard (Dordogne) nebo La Tuto de Camalhot (Ariège). Kromě ozdob imitujících přírodu lidé v období aurignacienu vyráběli korálky a náhrdelníky z pravých ulit. Využití těchto přírodních materiálů k výrobě artefaktů ale záviselo na jejich lokální dostupnosti (mořský břeh nebo fosilní výskyt). Jedná se zejména o perforované ulity, pocházející například z druhů *Cyclope neritea L.* a *Columbella rustica L.*, které se vyskytovaly v oblasti středomořského pásma (Itálie, Španělsko a Francie). Za reprezentativní ukázkou lze označit nálezový soubor ulit (například až na 160 perforovaných a homogenních exemplářů druhu *Neritina picta*) v hrobě pod skalním převisem La Madeleine (Dordogne), jež byly patrně přišity na oděvu nebo byly součástí síťky do vlasů, popřípadě čelenky (Wüller 1999). V regionech vzdálených od mořského pobřeží pocházejí fosilní druhy ulit například z ložisek na území Německa (Krems-Hundssteig a Willendorf), České republiky (Dolní Věstonice I. a II., Pavlov I. a II., Milovice a Předmostí), Slovenska (Moravany na Váhom) a Polska (Oblazowa) (Taborin 2000).

V životě prehistorických lidí pravděpodobně hrála důležitou roli plodnost a ženská sexualita. Dokládají to četná zobrazení ženských pohlavních orgánů i důraz, který pravěcí umělci jejich výtvarnému zpracování věnovali. Již v období aurignacienu se ovšem objevují doklady zájmu také o mužskou sexualitu. Například ve francouzské jeskyni La Combe (Dordogne) byl nalezen mužský falus, při jehož řezbě paleolitický umělec využil přirozený profil zašpičatělého řezáku tura (White 2003).

Aurignacké zoomorfí skulptury a rytiny

O významu zvířat v životě mladopaleolitických lovců svědčí skutečnost, že v období aurignacienu vznikla řada figurek s čistě zoomorfími motivy. Významnou archeologickou lokalitou, kde byly nalezeny aurignacké zvířecí skulptury vyřezané z mamutoviny, je německá jeskyně Vogelherd (Bádensko-Württembersko) nad údolím říčky Lone, v blízkosti města Stetten. Stáří těchto zoomorfích figurek je odhadováno na 30 000–34 000 let. Nálezový soubor tvoří figurky kočkovité šelmy, mamutů a lvů, divokého koně, bizona nebo také nosorožce (Riek 1934, Müller-Beck & Albrecht 1987, Wehrberger 1994, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001, Price 2001).

Jedním z nejznámějších vogelherdských nálezů je 6,8 centimetru dlouhá figurka kočkovité šelmy, označovaná jako jeskynní lev, přestože její tělo připomíná i sněžného leoparda. Končetiny šelmy jsou sice velmi stylizované, ale oblasti hřbetu a trojhranným očím věnoval paleolitický umělec detailní pozornost. Partii hlavy ozvláštňují především pečlivě vyřezané, pozvednuté a napjaté uši. Smysl pro realismus a plasticitu pravěký umělec uplatnil také na partiích čumáku, čela a čelistí. Šíjí šelmy zdobí šest hlubokých zářezů, které mohou naznačovat vlající hřívu nebo dynamiku pohybu těla. Na těle šelmy jsou umístěny také drobné důlky a vyryté body, jež měly patrně vytvářet iluzi skvrnitě kůže. Působivému a estetickému dojmu z těla šelmy nijak neubírá skutečnost, že její levá zadní končetina je ulomena (Müller-Beck & Albrecht 1987).

O výtvarné schopnosti paleolitických umělců téměř „etologicky“ zachytit typickou fyzickou konstituci těl velkých prehistorických zvířat svědčí také dvě vogelherdské figurky

zobrazující tělo mamuta. První z nich – stylizovaná a 4,9 centimetru dlouhá figurka, velmi věrně reprodukuje mohutnou sevřenost hmoty těla mamuta, včetně pro toto zvíře typické polohy chobotu. Skutečnost, že se spodní část chobotu nedochovala, nemění nic na tom, že autor skulptury ztvárnil tělo mamuta se všemi jeho charakteristickými fyzickými atributy. Navíc dosáhl efektu osobité dekorativnosti, neboť oči a uši zvířete zvýraznil vyřezanými kruhovitými nebo kapkovitými jamkami a jeho tělo pokryl geometrickými vrypy, připomínajícími geometrický tvar písmena X. Zadní nohy mamuta jsou zkrácené, jako by vrůstaly do země pod tíhou mohutného břicha. Oproti tomu přední nohy vyjadřují dynamiku pohybu těla směrem vpřed. Perforací od sebe oddělené přední končetiny jsou ve srovnání se zadními nohama zvířete výrazně delší a mnohem přesněji profilované (Riek 1934, Müller-Beck & Albrecht 1987, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001). Také další figurka mamuta, nalezená v jeskyni Vogelherd, dokládá schopnost prehistorických umělců věrně reprodukovat svět pravěké fauny. Malou, 3,7 centimetru dlouhou figurku mamuta charakterizuje realisticky zachycená obloukovitá linie slabiny, která mizí v oblasti vystouplého hřbetu. Ten svisle přechází v bederní část těla, zakončenou drobným ocasem. Mohutné zadní a přední končetiny doplňuje dlouhý chobot. Plochu mamuta pokrývají geometrické zářezy, jež slouží i k vyznačení očí (Floss 2000, Conard & Wertheimer 2010).

Působivou výtvarnou stylizací a smysl pro dynamický naturalismus prokázal také vogelherdský tvůrce zoomorfní figurky označované jako divoký kůň. Jedná se o vyřezávanou skulpturu o délce 4,8 centimetru a výšce 2,5 centimetru. Nadčasově tento artefakt působí zejména svojí expresivností a snahou umělce pečlivě zachytit tvary těla, které jsou pro pohybujícího se koně charakteristické. O tvůrčově nonkonformitě svědčí i jeho odvaha ztvárnit pravé oko koně jako zakulacené a levé v podobě oválného důlku. Expresivní realismus figurce dodávají také zašpičatělé uši, rozevřené nozdry i vznětlivě vysunutý štíhlý a prohnutý krk. Povrch koně mohl být vyleštěn nošením v pouzdře nebo dotekem lidských rukou během rituálů. Jeho zakřivený krk tvoří působivý kontrast s prolamovanou linií tvaru břicha. Pravá, ulomená zadní strana těla koně se sice nedochovala, to ovšem nijak neubírá na umělecké kvalitě a síle, jíž tento artefakt dodnes působí. Poloha těla, v níž pravěký umělec pohyb zvířete zobrazil, naznačuje, že jej možná zachytil v situaci, kdy kůň chtěl svým postojem

imponovat samicím ve stádě (Riek 1934, Hahn 1970, Müller-Beck & Albrecht 1987, Lewis-Williams 2007).

Z hlediska výtvarného zpracování je velmi originální také 8,8 centimetru dlouhá skulptura lva, alternativně označovaná také jako hyena. Jedná se o poloviční reliéf, jehož zadní konkávní strana je hladce vyleštěna, zatímco přední konvexní strana je opatřena plně skulpturálními znaky. Sugestivně jsou ztvárněny zejména uši, které jsou natažené směrem ke hřbetu, jakoby ve střehu a na číhané. Otevřená tlama zvířete naznačuje, že si ostražitě hlídá svůj potenciální úlovek. Jeho masivní tělo s výrazně svalnatými bedry zvýrazňoval červený okr, řada skvrn a geometrické symboly (Müller-Beck & Albrecht 1987, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001).

Součástí nálezového souboru zoomorfních figurek, objevených v lokalitě Vogelherd, je také několik zvířecích torz. Jedná se například o 7,2 centimetru dlouhou skulpturu bizona, která se dochovala bez hlavy. Realistické ztvárnění morfologie fyzických partií zátylku, hřbetu, zad, mohutného hrbu, hrdelního laloku a končetin svědčí o tom, že pravěký umělec měl velmi komplexní představu o anatomické podobě zvířete. Osobitou výtvarnou působivost figure



Aurignacká skulptura bizona objevená v německé jeskyni Vogelherd. (MZM)

dodávají hluboké důlky, které zdobí bizoní zátylek a záda (Riek 1934, Müller-Beck & Albrecht 1987, White 2003). Také další vogelherdské torzo – drobná lví hlavička vysoká 1,8 centimetru, vyniká svým realismem, zejména detailním provedením uší, čenichu a tlamy. Stejně jako v případě jiných vogelherdských figurek i na lví hlavičce se nacházejí rovné geometrické linie, které jí propůjčují zvláštní iracionální náboj (Bosinski 1982, Müller-Beck & Albrecht 1987, Wehrberger 1994, Cunliffe 2001, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001, White 2003, Clottes 2008). Tato výtvarná působivost je vyvolána originálním setkáním kultury a přírody – dvou kvalitativně odlišných světů, které se originálním způsobem v dílech vogelherdských tvůrců prolínají. Geometrické obrazce, linie a symboly zobrazené na zoomorfních skulpturách představují kulturní projekci, jíž v čisté přírodě na tělech zvířat nemůžeme spatřit. Právě toto prolnutí

specificky lidského abstraktního myšlení, vystupujícího v podobě geometrických výtvarných konstrukcí a realistické reflexe světa přírody, vtisklo vogelherdským figurkám zvířat zcela jedinečnou uměleckou dimenzi, jíž lze označit za počátek nadčasového dialogu vedeného na téma „člověk versus zvíře“.

Zvířecí skulptury vyřezané z mamutoviny byly nalezeny také v německé jeskyni Geissenklösterle v Achtalu nedaleko města Blaubeuren (Bádensko-Württembersko). Jedna z figurek představuje fragment hlavy a spodní části medvědího těla (34 000–30 000 př. n. l.), z něhož se dochovaly končetiny a břicho. Jeho neobvyklá pozice pozvednutých a roztažených paží může být obranným a vzpřímeným gestem. Medvědí tělo pokrývá řada paralelních zářezů, zejména na končetinách, kde jsou vyhlazeny záměrným leštěním nebo užíváním (Müller-Beck & Albrecht 1987, Hahn 1988, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001, Porr 2010). Skulptura mamuta (34 000–30 000 př. n. l.) z Geissenklösterle, dosahující délky 6,8 centimetru, se zachovala, vyjímaje oblast hlavy a levé strany těla, v kompaktním stavu. Mamutí zaoblené, symetrické a uzavřené tělo je sestaveno z paralelních řezů vnitřních částí mamutích klů. Ty jsou provedeny na jeho nízko posazeném břiše a širokých a krátkých končetinách, které zdobí drobné zářezy (Bosinski 1982, Müller-Beck & Albrecht 1987, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001). Motiv silných zářezů se nachází také na skulptuře bizona (34 000–30 000 př. n. l.). Jejich hloubka postupuje až k bizoní šíji, jež obloukovitě přechází do ztvárnění předkloněné hlavy. Frontální pohled zvyšuje její plastičnost a nechává vyniknout partiím uší, čela a očí (Müller-Beck & Albrecht 1987, Hahn 1988, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001, Porr 2010).

Specifické místo mezi zoomorfními skulpturami svojí potenciální symbolikou zaujímají figurky ptáků. Klasickou ukázkou tohoto typu artefaktů je subtilní, velmi jemná řezba vodního ptáka (31 000–28 000 př. n. l.), nalezená v jeskyni Hohle Fels. Tato 4,7 centimetru dlouhá skulptura pravděpodobně zobrazuje kachnu, kormorána nebo dokonce potápku s křídly, mírně pozvednutým zobákem vzhůru a prodlouženým ocasem. Vzhledem k tomu, že řezba postrádá nohy, může se jednat o zachycení vodního ptáka v letu. Na jeho hřbetě jsou vyryty rozmanité linie, které naznačují opeření. Skulptury ptáků mohly souviset s „kouzelným letem“ šamanů, jenž vyjadřoval stav mysli prožívaný v extatickém stavu. Kouzelný let představuje mystickou cestu, jejímž prostřednictvím šamani odhmotňují svou bytost a získávají nezávislost duše na

tělu. Schopnost transformovat se v ptáka a létat je způsob, jak opustit vlastní tělo a vytvořit most mezi reálným a duchovním světem. Šaman se dostává do změněného stavu vědomí, v němž proniká do nebe, podsvětí, nitra lidských těl nebo rozmlouvá s duchy. Ptačí podobu šamanovi propůjčuje také oděv opatřený ptačími pery. Oděv je nositelem nadpřirozených schopností, které transformují původní podstatu šamana a vtiskují mu pečeť nadlidskosti. Ptačí oděv může být i podmínkou, která šamanovi vůbec umožní podstoupit mystickou cestu. Jeho opakované oblékání navozuje uchované mystické stavy (Eliade 1997, Conard 2003, Clottes 2008).

Zvláštní místo v aurignackém umění zaujímají rytiny na kamenných blocích nebo valounech. Významné jsou například nálezy zpod skalních převisů Belcayre a La Ferrassie nebo z jeskyně Oreille d'Enfer v departmentu Dordogne ve Francii. V Belcayre byl objeven kámen, patrně s rytinou kozorožce nebo kamzíka. Rytina je provedena ve zkratce a bez důrazu klade ného na anatomické detaily. Proces drolení způsobil poškození zvířecího krku, zatímco obrys jeho těla se zachoval v původně načrtnutých liniích (Cleyet-Merle 2007). Pod mohutným skalním převisem La Ferrassie se v hrobu skrýval kámen s vyrytými motivy dvou trojúhelníkových vulv. Motiv oválné vulvy je vyryt také v kameni nalezeném pod francouzským převisem Cellier (Dordogne). Vedle vulvy je zde zobrazena doleva natočená hlava koně (Eshleman 2003, Guthrie 2005). Jeskyně Oreille d'Enfer tvoří součást mladopaleolitického naleziště Gorge d'Enfer, které zahrnuje nálezové vrstvy od aurignacienu po magdalénien. Reliéf na kamenném bloku sestává ze dvou býložravců bez rohů nebo parohů, pravděpodobně nosorožců.

Aurignacké antropomorfní skulptury a rytiny

Významným dokladem lidské tvořivosti v období aurignacienu jsou sice ojedinělé, ale o to více unikátní antropomorfní skulptury, vytvořené technikou řezby do přírodních materiálů, jako jsou kosti nebo mamutovina. Pozoruhodný nález figurky s antropomorfními rysy byl učiněn v německé jeskyni Vogelherd. Jedná se o 6,9 centimetru dlouhou skulpturu (32 000–30 000 př. n. l.), vyřezanou z mamutoviny do podoby velmi stylizovaného válcovitého trupu, z něhož vyrůstá antropomorfní struktura připomínající lidskou hlavu. Plochu figurky pokrývají vroubkované důlky, vruby a zářezy, dokládající kreativní aspirace pravěkého tvůrce, který se pokusil

o uměleckou reflexi člověka prostřednictvím umělecké tvorby (Riek 1934, Müller-Beck & Albrecht 1987, White 2003, Conard & Wertheimer 2010).

Zcela specifickým typem artefaktů jsou aurignacké skulptury, jejichž téma představuje osobitou syntézu antropomorfních a zoomorfních rysů. Jejich klasickým reprezentantem je skulptura označovaná jako *Lví člověk* (kolem 30 000 let př. n. l.). Jedná se o 29,6 centimetru vysokou figurku lva nebo lvíce, vyřezanou z mamutoviny, která byla nalezena v roce 1939 v jeskyni Hohlenstein-Stadel (Bádensko-Württembersko) v údolí říčky Lone v blízkosti německého města Asselfingen (Cunliffe 2001, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001, Price 2001, White 2003). Interpretace skulptury je dodnes předmětem sporů a spekulací. Německý prehistorik Joachim Hahn (1942–1997) nejdříve usoudil, že se jedná o příslušníka mužského rodu. Jako hlavní argument uvedl rozkročení končetin skulptury do trojúhelníkového tvaru, v jehož zakončení je patrná vystouplá destička, naznačující penis (Hahn 1971). Oproti tomu švýcarská historička umění Elisabeth Schmidová (1912–1994) na základě pečlivého výzkumu jeskyně a analýzy jednotlivých částí figury vystoupila v roce 1972 s hypotézou, že se jedná o ztvárnění ženy se lví hlavou. Podle Schmidové vystouplá destička vyjadřuje ženské ohanbí a stydký pahorek, který je zdůrazněn na mnoha gravettských venuších. Navíc stopy horizontálních rýh pod břichem jsou podle jejího názoru tukové záhyby, jež představují nedílnou součást uměleckých zobrazení nahého ženského těla od antiky až po moderní umění. Tato figurka je důležitá také jako doklad toho, že již v období aurignacienu lidé pravděpodobně prováděli kulturní modifikaci svého těla. Na levé paži skulptury jsou totiž patrné šikmé zářezy, které mohou svědčit o skarifikaci nebo tetování. Podle jiných interpretací se ovšem jedná o pracku, jejíž šikmé zářezy jsou součástí anatomie lvího těla (Hahn 1971, Bosinski 1982). Mezi další aurignacké figurky, vykazující antropomorfní a zoomorfní znaky, patří menší lví skulptura, označovaná jako *Malý bratr* (kolem 30 000 let př. n. l.). Tato 2,5 centimetru vysoká figurka byla objevena v roce 2002 v německé jeskyni Hohle Fels. Její pojmenování *Malý bratr* není náhodné, ale programově se hlásí ke skulptuře *Lvího člověka*. Ta byla nalezena v lokalitě, která je vzdálená pouze několik kilometrů



Aurignacká antropomorfní skulptura. (MZM)

od místa, kde byl objeven *Lví člověk*. Skulptura se bohužel zachovala pouze zčásti – zahrnuje jednu polovinu těla včetně lví hlavy, vzpřímeného a útlého hrudníku, břicha a pravděpodobně lidských, poměrně krátkých paží. Atributy kočkovité šelmy dokládají skvrny na ploše skulptury a jemně tvarované a esteticky působivé kočičí ucho.

Z období aurignacienu se dochovaly také antropomorfní motivy ztvárněné prostřednictvím rytin. Například v německé jeskyni Geissenklösterle byla nalezena oboustranně zdobená kostěná destička (34 000–30 000 př. n. l.) o délce 3,8 centimetru a šířce 14 centimetrů, která je pozoruhodná nízkým reliéfem lidské bytosti označované jako *Adorant*. Její pojmenování je odvozeno od pozvednutých paží, které mohou být interpretovány jako projev uctívání a pozdravu anebo zachycení výhrůžného nebo tanečního gesta. Uvnitř paží je uzamčena krátká zakulacená hlava. Dynamiku kočkovité bytosti podporuje sebejistě vzpřímená pozice a oddělené mohutné nohy, jež vykazují znaky šelmy. Podélný výčnělek mezi končetinami může být ztvárněním oca- su nebo také penisu, jenž by svědčil o tom, že se jedná o příslušníka mužského pohlaví. Oproti tomu výrazně široké kyčle podporují interpretaci, podle níž se jedná o ženské tělo. Na druhé ploché straně destičky jsou vyřezány souvislé řady teček, které nesou stopy manganu a červeného okru. Dekorativní působivost tomuto artefaktu dodávají krátké zářezy, pokrývající horizontální stranu destičky (Müller-Beck & Albrecht 1987, Hahn 1988, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001). Kombinace antropomorfních a zoomorfních rysů tento reliéf tematicky spojuje se „lvími“ skulpturami z Hohlenstein-Stadel a Hohle Fels.

Nálezy skulptur a rytin, spojujících zoomorfní a antropomorfní rysy, naznačují, jak významnou roli hrála zvířata v životě pravěkých lidí. Není vyloučeno, že tyto artefakty zobrazují pravěké čaroděje (šamany), kteří se při rituálech maskovali do podoby uctívaných zvířat stejně, jako to dělají příslušníci některých současných preliterárních loveckých a sběračských společností. Možná, že právě v tomto období se zrodil nadčasový archetypální fenomén „persony“ – masky, kterou si lidé nasazují, aby mohli symbolicky vstoupit do transcendentní reality nebo vytvářet svoji alternativní sociální identitu. Mnohem důležitější nežli „úsvit čarodějů“ je skutečnost, že již v období aurignacienu se lidé pokusili výtvarně ztvárnit v trojrozměrné podobě ženské tělo. Za první doklad „zrození venuše“ lze označit nejstarší aurignackou figurativní skulpturu ženy, která je označována jako *Venuše z Hohle Fels* (kolem

35 000 př. n. l.). Tento unikátní artefakt v roce 2008 objevil tým amerického archeologa Nicholase Johna Conarda (narozen 1961), dlouhodobě působícího na německé univerzitě v Tübingenu. *Venuše z Hohle Fels* o výšce 6 centimetrů označovaná také jako *Švábská Eva*, je poměrně detailně vyřezaná do mamutího klu. Její tělo má objemná ňadra, velké břicho, široké boky, výrazné hýždě, silná stehna a zdůrazněné genitálie. Rýhy v oblasti třísel a stydkých pysků jsou vedeny hluboce bez přerušení až k podbřišku. Skulptura nemá hlavu a levou ruku. Její krátké nohy jsou zakončeny nad koleny. Skulpturu pokrývají horizontální zářezy pod hrudníkem a drobné řezy, vedené na ňadrech a pravé paži. Očko v oblasti hlavy a ohlazená záda naznačují, že patřila k talismanům, určeným patrně k zavěšení (Conard 2009, Conard & Wertheimer 2010). Podle britského archeologa Paula Anthonyho Mellarse (narozen 1939) je *Venuše z Hohle Fels* dokladem začínající exploze v oblasti symbolického myšlení a lidské imaginace (Mellars 2009). Zamyslíme-li se z tohoto hlediska nad reflexí obrazů mužů a žen v dějinách paleolitické kultury, je evidentní, že *Venuše z Hohle Fels* představuje počátek éry, v níž zobrazení mužů radikálně ustupuje do pozadí, a dominantní roli začínají nabývat skulptury žen. Tento trend je evidentní zejména ve střední fázi mladého paleolitu – gravettien, jehož symbolem se staly četné skulptury venuší, které stejně jako *Venuše z Hohle Fels* vykazují zdůrazněné, až hypertrofované ženské sexuální znaky.



Aurignacká Venuše z Hohle Fels. (NC)

Aurignacké kamenné antropomorfní skulptury reprezentuje také *Venuše z Galgenbergu* (kolem 30 000 př. n. l.). Tato 7,2 centimetru vysoká figurka ženy byla nalezena v roce 1988 v Galgenbergu nedaleko rakouského města Stratzing (Dolní Rakousko). Je zhotovená z amfibolitické břidlice, jež představuje křehký materiál, vyžadující velmi jemnou techniku rytí. Taneční postoj, jenž figura zaujímá, vedl k tomu, že je kamenná skulptura přezdívána jako Fanny z Galgenbergu, podle rakouské tanečnice Fanny Elßlerové (1810–1884). Někteří vědci tuto skulpturu interpretovali jako lovce s kyjem. Tomuto výkladu ovšem odporuje existence ňadra,

jež vyčnívá do strany, vulvy a žensky elegantně položené ruky na stehnu (Bahn & Vertut 1997, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001).

Zrození fenoménu pravěkých venuší, což je dnes obecně užívaný pojem, sloužící pro označení pravěkých figurek zobrazujících ženské tělo, klade před paleoantropology a archeology řadu otázek, na které se jen těžko hledají odpovědi. Je evidentní, že tyto skulptury vyjadřují zašifrované sémiotické poselství o potenciálním statusu, funkci a významu ženy v pravěké společnosti. Dnes již ovšem nedokážeme zjistit, zdali symbolika zakódovaná do zobrazení ženského těla, souvisela s významem ženy jako ohniska domácího života, sexuálního objektu nebo projevu kultu plodnosti. Není dokonce vyloučeno, že zobrazené postavy představují věrohodné tvary žen, poznamenaných četnými porody a nahromaděním tuku v určitých partiích těla (steatopygie). Ať je tomu ale jakkoliv, je evidentní, že ženské tělo inspirovalo k výtvarné tvorbě již v období mladého paleolitu, a od této doby již nikdy nepřestalo být významným motivem uměleckých děl.

Aurignacké jeskynní malby a rytiny

Nejpůsobivějším projevem lidské kreativity v období aurignacienu jsou nástěnné malby. Svědčí o tom monumentální a fascinující obrazy zvířat, objevené 18. prosince roku 1994 na stěnách francouzské jeskyně Chauvet v blízkosti města Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche) na jihu Francie. Tato prehistorická obrazárna dostala své jméno po jednom ze tří objevitelů, jímž byl francouzský amatérský speleolog Jean-Marie Chauvet. Nástěnné malby v jeskyni Chauvet představují důležitý mezník v dějinách objevů prehistorických jeskynních maleb, neboť vyvrátily tradiční hypotézu kumulativního vývoje mladopaleolitického umění, předpokládající postupný růst kvality a dokonalosti výtvarných projevů. Radiokarbonovou metodu datování uskutečnila nezávisle na sobě pracoviště Středisko pro výzkum slabě radioaktivních materiálů v Gif-sur-Yvette (Centre des Faibles Radioactivités, CNRS-CEA, Gif sur Yvette), Středisko radiokarbonového datování v Lyonu (Centre de datation par le radiocarbone, CNRS-Université Lyon 1, Lyon) a Výzkumná laboratoř pro archeologii a dějiny umění v Oxfordu (Research Laboratory for Archaeology and the History of Art, Oxford). Jednalo se o analýzu selektivních

vzorků maleb (33 000–30 000 př. n. l.), sazí z pochodní (27 000–25 000 př. n. l.) a zbytků uhlíků ze dna jeskyně (29 000–22 000 př. n. l.), které ponechali tvůrci v jeskyni. Významnou součástí nálezů v jeskyni Chauvet jsou pozůstatky lidské aktivity, které byly nalezeny na podlaze jeskyně. Archeologové zde objevili například ohniště, nástroje, pochodně, vzorky barev, pomůcky pro jejich přípravu a zvířecí kosti. Všechny nalezené artefakty a ekofakty se staly cenným zdrojem informací, který umožnil analyzovat nástěnné rytiny a malby v širším kontextu jejich vzniku (Clottes 2000, 2003).

Vznik maleb v jeskyni Chauvet lze zasadit do dvou etap, které zahrnují starší období (32 000–30 000 př. n. l.) a mladší období (27 000–26 000 př. n. l.). V hlubinách přibližně 400 metrů dlouhé jeskyně se nachází velké množství sálů, galerií a výklenků, které skrývají zvířecí malby a rytiny, zejména nosorožců (22 %), lvů (17 %), mamutů (16 %), koní (12 %), bizonů (9 %), medvědů (5,5 %) a sobů (5 %). V jeskyni nalezneme i pozitivní a negativní otisky lidských končetin. Zdejší obrazové kompozice svojí hloubkou, naturalismem, smyslem pro detail a řemeslnou zručností kreseb patří k vrcholům mladopaleolitického umění. Tvůrci při tvorbě konkrétních děl navíc uplatnili barevné valéry, stínování a reliéfní plastické působení podkladu, které kresbám dodalo prostorovou hloubku. Originálním způsobem také využili reliéfů a odstínů ke zvýraznění srsti zvířecích těl. Anatomické detaily jednotlivých zvířat umožňují nejenom stanovit, o jaké živočišné druhy se jedná, ale v některých případech určit i jejich pohlaví. Umělecké techniky byly využity k perspektivnímu zobrazování a pohledovým zkratkám, jejichž působnost podpořilo roztírání barev nebo iluzivní stínování. O promyšleném přístupu svědčí skutečnost, že vlastní tvorbě předcházela úprava povrchu vápencových stěn, které byly před samotnou malbou pečlivě oškrabány, aby vynikl jejich mléčně bělostný podklad (Chauvet 1995, Lorblanchet 1997).

V jeskyni Chauvet se v několika sálech a přírodních galeriích nachází přibližně 300 obrazů a rytin pravěkých zvířat. Pravěcí umělci při jejich vytváření použili tři základní barvy – červenou (oxid železa), žlutou (světlý okr) a černou (uhel). Po vstupu do jeskyně se návštěvník ocitne v rozsáhlém Sále Brunel, který je pojmenován po dalším z objevitelů – Eliette Brunel-Deschampové. V Sálu Brunel se nachází originální zoomorfní kompozice červených bodů, vytvořených otisky lidských dlaní, která působí jako prehistorické „pointilistické plátno“. Jeho

poselství může být odhaleno až z větší vzdálenosti, kdy se tečky náhle sjednocují a vytváří tělo zvířete, patrně bizona nebo nosorožce (Mohen 2002, Clottes 2003). Při bližší analýze jednotlivých barevných bodů je evidentní, že tvůrci na stěnu otiskovali výhradně svoji pravou ruku. Patrná je také mezera mezi palcem a ukazováčkem a pramenky barev, které stékaly umělci během tvorby po ruce (Lewis-Williams 2007). K Sálu Brunel přiléhá také Předšíň medvědů, kde se nacházejí tři červené kresby jeskynních medvědů (*Ursus spelaeus*), svědčících o významu, který pravěcí lidé těmto zvířatům přičítali. Lidé a medvědi v jeskyni Chauvet zanechali doklady svého působení. O fyzické přítomnosti medvědů svědčí množství zachovaných otisků tlap v půdě a rýhy drápů pod vrstvou i na vrstvě jeskynních maleb (Philippe & Fosse 2003).

Za dalšími malbami musí návštěvník dále putovat ze Sálu Brunel do Galerie kaktusů, kde návštěvníka nejdříve zaujme kresba červeného mamuta na skalním kuželu. Jedná se o vůbec první obraz, který spatřili objevitelé poté, co vstoupili do jeskyně Chauvet. Další pozoruhodnou malbou je krásný červený medvěd, jehož profil připomíná medvědy zobrazené v Sálu Brunel. Dále návštěvník prochází Galeríí rukou, v níž se nachází panely kočkovitých šelem, negativních otisků rukou a pozitivních otisků rukou. Na panelu kočkovitých šelem jsou zobrazena zvířata, jejichž kožich je naznačen šikmě směřovaným tečkováním. Působivé je zejména ztvárnění šelmy s tělem jeskynní hyeny (*Crocota spelaea spelaea*) a hlavou připomínající medvěda. Plastický profil medvěda je zachycen v předklonu v jednoduché obrysové kontuře, jež nechává vystoupit jemným kresebným přechodům. Hned pod tímto obrazem je umístěna menší kočkovitá šelma, pravděpodobně levhart s dlouhým huňatým ocasem. Na panelu negativních otisků rukou návštěvník spatří nejenom přímé otisky rukou, nýbrž i zajímavé symbolické struktury, připomínající hmyz a motýla. Na panelu pozitivních otisků rukou se návštěvník setká s obrazem lidské ruky, která byla vytvořena foukáním pigmentu přes ruku, umístěnou na obrazovou kompozici vedle zoomorfních maleb lvů. V úzké římse nad panelem pozitivních rukou je zobrazeno malé stádo za sebou kráčejících nosorožců (Chauvet 1995, Philippe & Fosse 2003).

Výrazná kumulace pravěkých rytin, kreseb a obrazů se nachází v další významné části jeskyně – Sál Hillaire. Tento sál svým označením upozorňuje na posledního objevitele jeskyně, jímž byl Christian Hillaire. K proslulým dílům, která se v Sálu Hillaire nacházejí, patří sova. Její frontálně zobrazená silueta byla vyrytá prsty do měkkého jílového povrchu stěny skalního

výběžku. Anatomické rysy naznačují, že se jedná o příslušníka druhu *Asio otus* (kalous ušatý). Působivost tohoto výjevu podtrhují mléčně bílé linie rytiny, které vytvářejí kontrast mezi tělem sovy a neporušeným žlutým podkladem. Sova má hlavu zaklesnutou mezi křídly, jejichž dlouhé kontury vzbuzují dojem peří. Poloha křídel svědčí o tom, že hlava je otočena o 180 stupňů. Nostalgický a trochu poděšený výraz celému obličejí dodávají linie tvořící zobák, oči a uši v podobě růžků. Vedle sovy se nachází jednoduchá rytina koně, zachycená z profilu. Koňské tělo je pozoruhodné dvojitou linií v oblasti šíje a tlamou, připomínající svým protažením kachní zobák (Chauvet 1995, Mohen 2002, Clottes 2003, Clottes 2008). V Sálu Hillaire se nalézá řada dalších obrazů zvířat, mezi nimiž vyniká na panelu velkých rytin propracovaná rytina koně se silnou hřívou. Po ploše jeho těla se pnou dvě paralelní klikaté linie a v oblasti pod břichem se nachází řada šikmých a vertikálních linií. Za zobrazením koně jsou zde ztvárněny dvě schematické rytiny mamutích těl (*Mammuthus primigenius*). V Sále Hillaire se na impozantním panelu koní nachází také velice působivé zobrazení dvou tváří v tvář bojujících nosorožců. Mladopaleolitický tvůrce svůj zájem soustředil na jejich vzájemně zaklesnuté rohy, dynamickou konfrontaci masy soupeřících těl a tlak, patrný na šíji, krku a hrudi obou soupeřících zvířat. Skalní výstupek nad nosorožci pokrývají čtyři nad sebou umístěné hlavy koní se stylizovanou hřívou a elegantně načrtnutou křivkou na krku a hřbetu (Clottes 2008). Jejich výtvarné ztvárnění je symbolickou, téměř etologickou zprávou o čtyřech modelech chování. První, nejvýše umístěný kůň je vyobrazen během poklidné chůze, zatímco druhého koně charakterizuje agresivní postoj, o kterém svědčí uši zarovnané dozadu. Hlava třetího koně je zobrazená v uvolněné poloze, evokující představu odpočívajícího nebo podřimujícího koně s dopředu směřujícíma ušima. Poloha hlavy čtvrtého koně vyjadřuje ostražitost. Lehce pootevřená tlama možná již vydává zvuk signalizující ohrožení a nebezpečí. Na malbě koňských hlav jsou velmi působivé odstíny vytvářející pocit plasticity, jehož tvůrce dosáhl prostřednictvím vyškrábaných vnějších okrajů malby. Vysoký stupeň naturalismu zobrazených hlav působivě variuje od detailních obrysů zorniček a nozder až k pootevřeným tlamám (Clottes 2003, White 2003). V nedalekém výklenku se nachází další čtveřice koňských hlav. Tři hlavy jsou zobrazeny kolmo nad sebou, zatímco čtvrtá hlava je k nim obrácena čelem. Velmi působivě jsou namalovány zejména koňské nozdry, tlamy a výrazné hřívy, které navzájem odlišují různě akcentované jemné odstíny a tóny plochy. Na jedné z koňských hlav tvůrce oškrabal prostor kolem

oka, a tím jeho tváří vtiskl dynamický a živý rozměr (Clottes 2008). V Sálu Hillaire se v blízkosti výklenku dochovala i unikátní ukázka zobrazení dynamiky pohybu prehistorických zvířat. Jedná se o malbu *Pádícího bizona*, jehož nohy jsou ve fázi běhu zmnoženy do podoby sedmi nebo osmi končetin. O energii, kterou zvíře do běhu vkládá, svědčí kromě napjatých svalů a konfigurace těla i jeho otevřená a supící tlama (Mohen 2002, Azéma 2008). Na pravé straně panel jelenů. Malby jelenů, jejichž tělům dominují působivě rozvětvené parohy, doplňují obrazy tura, bizona a schematické koňské hlavy. I když pro panel jelenů není charakteristická pronikavá sytost černé barvy, jako je tomu v případě panelu koní, zaujímá originální kompozicí zvířecích těl, zejména jejich vzájemným překrýváním a rozpitou obrysovou konturou. Před Sálem medvědích lebek, do něhož ústí Sál Hillaire, byla objevena medvědí lebka, záměrně umístěná na kamenném bloku. Na podlaze se dochovaly také medvědí kosti a lebky, které naznačují, že zde mohl být praktikován kult medvěda. Výzdobu Sálu medvědích lebek tvoří zejména skalní výstupky pokryté malbami sobů a mamutů (Chauvet 1995).

Poté, co se návštěvník vrátí do Sálu Hillaire a projde Galerii jelenů obrovských (*Megaceros giganteus*), v níž se dochovaly další zoomorfní malby i rytiny, vstoupí do Koncového sálu. V Galerii jelenů obrovských jsou těla těchto živočichů vyobrazena v silné obrysové kontuře, která zdůrazňuje jejich vystouplý a zvýrazněný hřbet, dlouhé končetiny a hlavu bez parohů. Koncový sál proslul zejména svojí západní stranou, kde se nachází panel nosorožců, zahrnující malby jeskynních lvů (*Panthera leo spelea*) na pravé straně a řadu nosorožců na levé straně. Uprostřed panelu se nachází výklenek, jehož vnitřní prostor zdobí malba koně. Nosorožci plasticky vystupují z plochy a vzájemně se překrývají svými stínovanými těly. Panel nosorožců odděluje skalní výklenek od panelu jeskynních lvů, který je pokrytý hlavami lvů bez hřívy. Jedná se o scénu zobrazující smečku lovcích lvů v dravém a neúprosném pohybu. Uprostřed této dynamické kompozice je zachyceno dílčí zobrazení tváří v tvář stojící kočkovité šelmy a lviho mláděte (Clottes 1998, Mohen 2002). Na levé straně od smečky lvů je ztvárněno mládě mamuta, jehož tělo vystínované šedou barvou v některých partiích působivě splývá s černou obrysovou kresbou. V Koncovém sále se nachází také unikátní malovaná kompozice vykazující zoomorfní a antropomorfní rysy. Tato rozporuplná malba je umístěna na skalním kuželu (stalaktitu), který sestupuje z klenutého stropu jeskyně a je označován jako *Skalní výstupek*

zlého kouzelníka. Zobrazení představuje bytost zvanou *Čaroděj* nebo *Člověk-bizon*, vykazující zoomorfni a antropomorfni rysy. Končetina bizona přechází v paralelní linie. Jeho tělo je natočeno k vulvě, pubickému trojúhelníku a ke dvěma zužujícím se končetinám Venuše, jež se transformuje v zadní části těla kočkovité šelmy (Clottes 2003, Guthrie 2005, Clottes 2008). Koncový sál uzavírá malá komora označovaná jako *Sakristie*, do níž je možné proniknout malou chodbou. V jejím prostoru je zachycena kresba a rytina mamuta. Původně černě nakreslené kly tvůrce překryl bíle vyrytými liniemi. Vyobrazení mamuta, jehož délka chobotu přesahuje končetiny, bylo navíc překryto medvědími škrábcemi (Chauvet 1995, Clottes 2003, Clottes 2008). Je příznačné, že cesta hlubinami Chauvet končí právě zobrazením mamuta – zvířetem, které se stalo symbolem prehistorické fauny a jedné éry evoluce lidské společnosti.

Vedle maleb v jeskyni Chauvet v období aurignacienu vznikly ještě další jeskynní malby, které se však svojí formou i kvalitou výrazně liší od děl v jeskyni Chauvet. Aurignacké malby (kolem 30 000 př. n. l.) mamutů a plazů byly nalezeny v roce 1940 ve francouzské jeskyni La Baume-Latrone („Jeskyně zlodějů“, Gard) v blízkosti města Nîmes. Jedna z maleb v Sále Bégouën zachycuje subtilní mamutí tělo, kterému umělec ponechal oblast břišní dutiny v původní barvě skalního povrchu. Mamut je proveden prsty, smočenými v hnědém jílu. Působivé jsou zejména jeho drobné kly a dlouhý chobot, na jehož konci se stáčí dva chápavé výběžky. Za zády zvířete stojí ještě jeden menší mamut, pravděpodobně mládě. Nad šíjemi obou mamutů se svíjí plaz, jehož zvlněné tělo dosahuje délky více než tří metrů. Jeho hrozivá hlava predátora, pravděpodobně kočkovité šelmy, je zobrazena s velkými vyceněnými tesáky, jež výhrůžně vystupují z nebezpečné tlamy. V jeskyni lze identifikovat ještě dalšího mamuta o délce 115 centimetrů. Na první pohled jeho tělo připomíná pavouka. Interpretujeme-li ovšem tento obraz z ptačí perspektivy, objeví se schematické končetiny



Kompozice mamutů a plaza ve francouzské jeskyni La Baume-Latrone. (NM)

vouka. Interpretujeme-li ovšem tento obraz z ptačí perspektivy, objeví se schematické končetiny

a pro mamuta typické kly a chobot (Nougier 1966, Bosinski & Fischer 1980, Wehrberger 1994, Bahn & Vertut 1997, Clottes 2008). Fragment aurignacké malby byl nalezen také na vápencovém bloku pod skalním převisem v Abri Blanchard (Dordogne). Jedná se o ztvárnění koňského břicha a předních končetin (Ruspoli 1986, Clottes 2000, White 2003).

První evropský *Homo sapiens* vstoupil na území současného Rumunska. Jeho umělecká činnost se dochovala na západním svahu údolí Sighiștel v jeskyni Coliboaia (Bihor), jíž zdobí černé obrysové kresby nosorožců, medvědů, koní, kočkovitých šelem a neidentifikovatelné bytosti. Kresby, datované od aurignacienu (35 000–29 000 př. n. l.) až po gravettien (29 000–23 000 př. n. l.), jsou soustředěny v Umělecké galerii. V roce 1981 zde byl zahájen výzkum, jenž pokračoval v roce 1997. Umělecká galerie však byla odhalena až v září roku 2009. Po zhroucení stropu Velké komory je část jeskyně zatopena přírodním jezerem a samotná Umělecká galerie se nachází sedm metrů nad současnou pěší úrovní jeskyně. Uměleckou galerii tvoří pravá a levá stěna, pokryté stylizované zoomorfní kresby, omezené zpravidla na motiv horní části těla. Mezi kresbami se nachází pouze jediná plná kresba bizona. Například na pravé stěně je bizon zachycený z profilu na pozadí pukliny a přirozeného vydutí skalní plochy. Jeho umístění je ve výšce 1,5 až 2 metru nad zemí. Obrysová linie kresby je erodovaná a na dvou místech přerušena medvědími škrábanci. Nedaleko bizona je ztvárněna lidská bytost o délce 32 centimetrů, jejíž střed je zdůrazněn prasklinou na stěně. Na pravé stěně je naopak v nice zachycen kůň. Tmavá hříva do podoby hřebínku a nozdry směřující k vyduté části stěny. Na levé stěně se nachází i schematická hlava nosorožce, orámovaná dvěma puklinami, jehož roh se ztrácí pod vrstvou kalcitu (Besesek & Radu & Lascu 2010, Ghemiș & Clottes & Gély et al. 2011).

Význam aurignackých maleb lze jen těžko přecenit. Zejména nadčasové malby v Chauvet zcela změnily náš pohled na mysl a uměleckou kreativitu v období mladopaleolitických lovců. Pohlížíme-li na malby a rytiny v Chauvet jako na systémový celek, je evidentní, že se jedná o unikátní sémiotický systém. Ten v sobě zahrnuje mnoho informací o genezi lidské tvořivosti, vztahu našich předků k přírodě i způsobu vizualizace reality, která je obklopovala. Objev Chauvet ukončil vládu teorií, podle nichž je vrchol pravěkého umění spojen až s magdalénskou kulturou a slavnými paleolitickými jeskyněmi, jako jsou Altamira a Lascaux. Slovy objevitelů Chauvet: „Čas přestal existovat“ (Lewis-Williams 2007: 21).

Gravettská kultura

„Kulturně zkonstruované genderové role a naše postoje a přesvědčení o pohlaví a reprodukci se podílely na selekci zpráv o mladopaleolitických skulpturách venuší. Četba jejich metafor vychází z maskulinní perspektivy.“

Sarah M. Nelson

Aurignackou kulturní tradici převrstvil gravettský kulturní komplex (30 000–22 000 př. n. l.), který se nejdříve prosadil ve východní a střední Evropě a následně značně ovlivnil i kulturní vývoj na území západní Evropy. Nositeli kultury gravettieny byly migrující lovecké populace sledující stáda mamutů, která se pohybovala po obrovském stepním pásmu, táhnoucím se od Sibíře přes východní Evropu do Podunají. Přestože je název této kultury odvozen od francouzské lokality La Gravette v departmentu Dordogne, gravettien zahrnuje celý komplex kultur, typických spíše pro sprašové oblasti východní a střední Evropy.

Mezi nejznámější gravettská naleziště patří Sungir, Mařta, Buret', Gagarino, Avdějevo a Kostěnki (Rusko), Mezin a Molodova (Ukrajina), Dolní Věstonice, Předmostí a Pavlov (Morava), Wilendorf (Rakousko), Lespugue, Tursac, La Gravette a Laussel (Francie), Savignano a Grimaldi (Itálie). Archeologické výzkumy v těchto lokalitách prokázaly další pokrok v oblasti materiální i duchovní kultury. Gravettští lovci dále rozvíjeli cenné zkušenosti svých předchůdců a dokonale využívali biotický i abiotický potenciál přírodního prostředí. Je zřejmé, že dobře znali způsob života velké zvěře, která jim poskytovala nejen potravu, nýbrž také výchozí suroviny pro výrobu celé řady artefaktů.

V období gravettieny se stabilizoval a rozšířil složitý systém dovozu materiálů nezbytných k výrobě kvalitních industrií. To umožňovalo využívat kvalitnější a barevně atraktivní suroviny ze vzdáleností nejméně 100 až 200 kilometrů. Import surovin lze doložit například na jihu Moravy. Importované kamenné suroviny mohly odpovídat požadavkům příjemců nebo mohly být získávány v souvislosti s přesuny lovců v období sezonních výprav. Moravský koridor tvořil komunikační prostor a křižovatku, jíž procházela stáda zvířat i lovci, přinášející kamenné suroviny (pazourek a radiolarit) z moravsko-slovenského pomezí a oblastí dnešního Slezska, jižního Polska i severní Moravy. V tomto případě lze dokonce i hřbet Pavlovských

vrchů přirovnat ke krajinnému symbolu a orientačnímu bodu (Binford 1979, Oliva 1998, Svoboda 1999, Oliva 2007, Moreau 2009, Svoboda 2009a). Krajina pod Pálavou s kopci a zákrutem řeky Dyje v bažinaté nivě je vyryta na mamutím klu (25 000 př. n. l.) o délce 36,5 centimetru. V jeho levé části se nachází hadovitá křivka, vyjadřující meandrující tok řeky Dyje, zatímco dvojlinka v pravé horní části Klentnický potok. Dvojitý soustředěný kruh by mohl vyznačovat tábořiště, nad nímž jsou ve spleti křivek znázorněny Pavlovské kopce. Zatímco se větší část rytiny zakládá na půdorysném zobrazení rovinného rázu krajiny, Pavlovské kopce jsou zachyceny při pohledu z vyvýšeného tábořiště (Klíma 1988).

V gravettské kultuře se setkáváme i se zárodky technologií tkaní, košíkářství a provaznictví. Svědčí o tom například negativní otisky proplétaných vláken, které se dochovaly na vypalovaných keramických úlomcích nebo nevypálených fragmentech hlíny (27 500–25 000 př. n. l.) v Dolních Věstonicích a Pavlově. Jedná se o několik typů proplétání a otisků organických látek a struktur (uzlíky, šňůry a sítě). Organické struktury představují doklady textilních, provaznických, košíkářských a síťářských výrobků. Jednotlivé výrobky mohly například sloužit jako oděvní doplňky (tašky, rohože a podložky) nebo výzdoba interiéru (závěsy). Technologie tkaní ovšem nebyla využita v širším rozsahu a k výrobě oděvů i nadále primárně sloužily kožešiny (Adovasio & Soffer & Hyland et al. 1999, Adovasio & Hyland & Soffer 2000a, Svoboda 2006a, Svoboda 2009a).

Gravettské zoomorfní skulptury

Stejně jako v období aurignacienu i v gravettieniu lidé vytvářeli drobné skulptury zvířat. Gravettské vyřezávané skulptury zvířat byly objeveny zejména v prehistorických lokalitách na území centrální a východní Evropy. Na území Moravy v Předmostí u Přerova byla například nalezena z mamutoviny vyřezaná skulptura mamuta. Realistický účinek působivě modulovaného masivního těla umocňují vrypy imitující srst. Jednoduchými stylizovanými črtami jsou naznačeny partie očí, ušní boltec a spodní čelist. Působivým dokladem schopnosti prehistorických umělců ztvárnit dynamické linie zvířecího těla je kontura hřbetu, který v plynulé křivce přechází v hlavu (Klíma 1990, Svoboda 2006a). Jedinou keramickou figurkou z Předmostí je plastika

běžícího rosomáka dlouhého 4,6 centimetru (Klíma 1974, Klíma 1990, Svoboda 2006a). Nález této plastiky naznačuje, že v chladném období pleistocénu byla tato psovitá šelma ještě běžnou součástí ekosystému jižní Moravy.

Vedle Předmostí byly gravettské artefakty nalezeny také v archeologických lokalitách v Pavlově a Dolních Věstonicích u Mikulova. Z Pavlova pochází skulptury z mamutoviny, jako například 21,5 centimetru dlouhá figurka kočkovité šelmy ve skoku (27 000–25 000 př. n. l.). Z této lokality pochází také keramické plastiky mamutů, koně, kozorožce nebo nosorožce (26 000–24 000 př. n. l.). Početný soubor zvířecích figurek byl nalezen také v Dolních Věstonicích, například tři keramické sovičky

nebo fragment plastiky medvěda z pálené hlíny, který je ztvárněn v předklonu. Většina plastik, z nichž převládají medvědi a lvi, je rozbita nebo nese stopy manipulace, jako například důlky a vrypy (Oliva 2007).



Gravettská skulptura kočkovité šelmy z Pavlova. (MZM)

Záměrné stopy ničení vznikly před výpalem i po jejich výpalu. Dokonce existuje hypotéza, podle níž se některé plastiky úmyslně vypalovaly nevysušené, aby bylo v průběhu výpalu dosaženo efektu zvukové exploze (Vandiver & Soffer et al. 1989). Vpichy, jednoduchá modelace, výpaly a následné rozbití pavlovské keramiky však mohou dokládat i důsledky dětské hry (Svoboda 2011).

Zoomorfní plastiky jsou typické také pro východoevropský gravettien. Například na mladopaleolitickém nalezišti Sungir na levém břehu řeky Kljazma byla v roce 1957 nalezena unikátní řezba koně ve tvaru ploché vyřezané destičky. Po celé délce těla zvířete jsou ve dvou paralelních liniích provedeny drobné dekorativní důlky, jež kopírují křivku koňského těla. Stopy barevného pigmentu, které se v otvorech zachovaly, naznačují, že původně byla celá skulptura barevná. Otvor na zadní končetině zvířete sloužil patrně jako ouško k zavěšení. Stejný otvor se nachází také na podobné skulptuře koně, nalezené ve stejné lokalitě v roce 1967. Tuto závěsnou skulpturu ovšem ve srovnání s předchozí charakterizují krátké končetiny a nízko posazené zavalité břicho (White 2003).

Mezi další významná ruská mladopaleolitická naleziště na území východní Evropy patří lokalita Maľta, nacházející se v centrální Sibíři na území Ruska. Zde bylo nalezeno třináct drobných ptačích skulptur (kolem 22 000 př. n. l.), jejichž délka se pohybuje od 4,5 centimetru až do 15 centimetrů. Tento soubor ptáků, pečlivě vyřezaný z mamutoviny, ztvárňuje letící, plovcí a stojící labutě, a patrně i jednu potáplici, která je někdy interpretována jako křepelka. Výtvarně působivé jsou vejčité tvary hlav ptáků, jejich štíhlé a protáhlé krky, efektně kontrastující s malými a širokými křídly. Většina skulptur má provrtaný otvor, jenž sloužil jako ouško k jejich zavěšení. Provrtaný otvor v horní části naznačuje, že tato stylizovaná figurka sloužila k zavěšení (Albrecht & Berke 1980, Drößler 1980, Eshleman 2003, Albrecht 2009, Svoboda 2009b). Z tohoto hlediska lze za velmi sugestivní označit zejména skulptury ztvárňující letící labutě, jejichž otvor je umístěn v zaoblené zadní části těla. Pokud si je mladopaleolitický lovec zavěsil na krk jako amulet, vytvářely dojem střemhlavého letu (Jelínek 1990, Svoboda 2009a).

Z mladopaleolitického hrobu z ruského naleziště Zarajsk, vzdáleného přibližně 160 kilometrů jihovýchodně od Moskvy, pochází další vrcholná ukázka gravettské zoomorfní skulptury – 16,1 centimetru dlouhá figurka bizona (kolem 22 000 př. n. l.) z mamutoviny. Skulptura má na sobě zbytky červeného okru a černého pigmentu, jimiž byla původně pomalována. Bizona, podle morfologických znaků mladého samečka, charakterizují naturalisticky a detailně vyřezané partie hlavy, nozder, uší a úst. Ještě před uložením do hrobu byl povrch skulptury úmyslně poškozen (Amirkhanov & Lev 2002). Způsobená destrukce mohla souviset s loveckou magií.

Hypotéza lovecké magie byla ovlivněna vydáním publikace *Zlatá ratolest: výzkum magie a náboženství* (1890), jejímž autorem je britský antropolog a filolog James George Frazer (1854–1941). Podle Frazera výklad světa na úsvitu lidských dějin spočíval v sympatetické magii, která vycházela z předpokladu existence určitého mystického vztahu mezi věcmi a jevy v přírodě. Tento zákon „vnitřního souladu“ opírá interpretaci světa o dva základní principy. První princip (homeopatická magie) je možné definovat jako zákon podobnosti. Homeopatická magie předpokládá, že podobné způsobuje a produkuje podobné. Druhý princip (kontaktní magie) lze vymezit jako zákon doteku. Kontaktní magie je založena na předpokladu, že věci, které spolu byly v kontaktu nebo tvořily jeden celek, na sebe působí na dálku i poté, kdy byl jejich fyzický kontakt přerušen (Frazer 1977). Principy homeopatické a kontaktní magie umožňují

porozumět myslí mladopaleolitických lovců a jejich snaze prostřednictvím plastik a obrazů zvířat ovlivnit přírodní zákonitosti. Četnost ztvárněných zvířat určitého druhu je možné vykládat v závislosti na homeopatické magii, která má přispět k jejich rozmnožení v přírodě, zejména v období jejich nedostatku nebo „nedostupnosti“. Zasažená a poraněná zvířata lze interpretovat v intencích kontaktní magie, jež měla způsobit oslabení zvířat a jejich snazší lov.

Mezi významné ruské mladopaleolitické lokality patří Avdějevo na řece Sejm, ležící přibližně 40 kilometrů od Kurska. Zde byly nalezeny dekorativní kostěné rukojeti lopatkovitých a perforujících nástrojů (kolem 20 000 př. n. l.), které jsou stylizovány do lidské nebo animální hlavy. Profil rukojeti mohl být využit k symbolickému vyjádření ženské figury nebo kočkovité hlavy, již v některých případech podporují i profilované výstupky v podobě oušek a čtyři zářezy jako zdvojené oči. Zoomorfni skulptura je zastoupena například řezbou koně v mamutovině, která představovala zakončení vrhače oštěpů (Otte & Vialou & Plumet 2003, White 2006). Další skulptury zvířat (kolem 20 000 př. n. l.) pocházejí z Kostěnek. Jedná se zejména o fragmenty těl mamutů, lvů, koní a ptáků.

Zájem lidí o svět zvířat v období mladého paleolitu je více než pochopitelný. Lov zvěře představoval vedle sběru divokých plodin základní strategii obživy i efektivní prostředek společenského uznání. Vedle tradičních loveckých nástrojů (oštěp nebo kyj) se již v období gravettienu objevily také exotické zbraně, jako je bumerang. Svědčí o tom nález bumerangu (kolem 23 000 př. n. l.) z mamutoviny, který byl v roce 1985 objeven v jeskyni Oblazowa na území jižního Polska. Svým rozpětím dosahuje délky 70 centimetrů a šířky až 6 centimetrů. Aerodynamický tvar bumerangu je z jedné strany vyhlazený a z druhé strany zachovává přirozeně vypouklý povrch klu. Bumerang mohl být vyroben způsobem, který experimentálně testoval ruský archeolog Michail Michajlovič Gerasimov (1907–1970). Ten nechal několik dní kus mamutoviny ponořený ve vodě, následně ho zabalil do navlhčené zvířecí kůže a vložil do popela v ohništi. Po uplynutí necelých dvou hodin kůže zuhelnatěla a mamutovina zůstala horká. Poté, co zchladla, ji bylo možné upravit pazourkovými nástroji na snadno ohýbatelné a poddajné pruhy (Valde-Nowak 2000, Valde-Nowak & Nadachowski & Madeyska 2003, Napierala & Uerpman 2009).

Gravettské venuše – základní archetypy ženy

Výtvarná díla ztvárňující motiv muže ve srovnání se zobrazeními zvířat a žen v tomto období téměř nevyskytují. Existují samozřejmě výjimky, jako například figurální rytina na vápencovém reliéfu, označovaná jako *Lovec z Laussel*, jež byla nalezena pod skalním převisem Laussel v blízkosti francouzské obce Marquay (Dordogne). Jedná se o mužskou postavu zobrazenou z profilu, jejíž hlava, ramena a nohy jsou poškozeny. Podstatné ovšem je, že zčásti dochovaná levá paže je zachycena v natažené poloze, zatímco zlehka zakloněné pravé rameno naznačuje ohnutí dozadu. Tato tělesná konfigurace odpovídá pozici při vrhu oštěpem nebo pohybu lučištníka, který napíná tětivu a vystřeluje svůj šíp. V oblasti mužova štíhlého pasu jsou vyryty dvě horizontální linie, patrně znázorňující pásek (White 2003).

K vzácným dochovaným trojrozměrným zobrazením mužů z období gravettienu patří unikátní skulptura (mužský idol) vyrobená z mamutoviny (23 000 př. n. l.), nalezená v roce 1891 v hrobě Brno II na dnešní Francouzské ulici v Brně. Jedná se o hrob muže, který byl postižen kostní nemocí. Podle některých badatelů není vyloučeno, že tento člověk zastával významnou pozici v oblasti duchovního života, například jako šaman. Skulptura, která byla součástí nalezového souboru, tvoří oddělené fragmenty hlavy, levé paže s naznačeným pažním i ramenním kloubem a trupu s vystouplou pravou prsní bradavkou a falem. Hlavu charakterizuje nízké čelo a nevyznačená ústa. V očníchích byly nalezeny pozůstatky okrového barviva. Trupem skulptury prochází ven otvor, jenž nasvědčuje původnímu spojení jednotlivých částí těla do jednoho celku. Svoji mechanickou konstrukcí připomíná tato mužská skulptura marionetu, jejíž části byly původně spojeny patrně koženými řemínky, které jednotlivým končetinám umožňovaly pohyb. Součástí hrobového nálezů bylo také čtrnáct terčů z jílovce, krevele, kosti, mamutí stoličky i mamutoviny, a stovky schránek měkkýšů (Jelínek 1990, Oliva 1996, Sklenář & Sklenářová & Slabina 2002, Svoboda 2003, White 2003, Oliva 2005, Oliva 2007).

Z hlediska četnosti zobrazení do podoby artefaktů převažují ztvárnění žen – venuší. Mezi proslulé gravettské artefakty patří figurky ženských postav vyrytých do mamutoviny, vyřezaných z kostí, rohoviny, kamene nebo ojediněle vymodelovaných a vypálených z hlíny. Nálezy proslulých paleolitických venuší lze sledovat v koridoru jejich šíření z Východu na Západ

– od Sibiře, Ruska a Ukrajiny (Kostěnki, Avdějevo, Gagarino, Maľta, Buret') přes Slovensko (Moravany nad Váhom), Moravu (Dolní Věstonice, Pavlov, Landek, Předmostí u Přerova), Německo (Mauern), Rakousko (Willendorf) až do Francie (Lespugue, Sireuil, Monpazier, Tursac, Brassempouy, Laussel) a Itálie (Savignano, Grimaldi). Přestože význam a funkce gravettských venuší zůstává zahalena tajemstvím, tyto ženské sošky jsou cenným zdrojem informací o kultuře mladého paleolitu.

Významným východoevropským gravettským nalezištěm, kde bylo nalezeno několik figurek venuší (24 000–21 000 př. n. l.), jsou Kostěnki, ležící 40 kilometrů jižně od ruského města Voroněž na západním břehu řeky Don. Tyto drobné sošky, vyřezané z mamutoviny nebo do měkkého vápence, nejsou pouze výtvarnou objektivací biologické variability ženských těl z doby gravettien, nýbrž také sémiotickou zprávou o kultuře – úpravě ženských vlasů nebo osobních ozdob, jako jsou náhrdelníky a náramky. Za velmi působivou lze označit 4,7 centimetru vysokou ženskou sošku vyřezanou z mamutoviny, která byla objevena v roce 1983.

Na mírně předkloněné hlavě umělec pečlivou řezbou zdůraznil oči a krátce symetricky sestřižené vlasy, připomínající moderní mikádo. Pro tělo jsou charakteristická drobná, plochá ňadra, která kontrastují s mohutnými hýžděmi a výrazně vyklenutým břichem, na němž má žena položené ruce (Gvozdover 1989, Jelínek 1990, Bahn & Vertut 1997). K nejlépe dochovaným ženským soškám z této lokality patří 10,2 centimetru vysoká venuše vytvořená z vápence. Hlavu této *Venuše z Kostěnek* pokrývají drobounké zářezy, jež mohou znázorňovat účes nebo pokrývku



Venuše z Kostěnek vyřezaná z mamutoviny. (MK)

hlavy, připomínající zpracováním techniku splétání košíků. Nad mohutnými ňadry paleolitický tvůrce zvýraznil dekorativní prošívání ramínka, někdy interpretovaná jako náprsenka nebo náhrdelník (Abramova 1962, Soffer & Adovasio & Hyland 2000a, White 2003). Různé

formy oděvů, lemů a výšivek mohou být symbolickým vyjádřením úspěchu a vážnosti žen. Je pravděpodobné, že tkaní látek a splétání košíků bylo v paleolitické společnosti ženskou profesí. Míra dokonalosti, uplatněná ve ztvárnění tkaných textilií, může vést k závěru, že na vznik venuší dohlížely ženy, které oděvy zhotovovaly, anebo byly dokonce jejich tvůrkyněmi (Adovasio & Page & Soffer 2007).

Mezi další významná východoevropská naleziště venuší, ilustrující kulturní modifikace lidského těla a rozmanitost ženské anatomie, patří Avdějevo a Gagarino. Kolekce několika ženských sošek z archeologické lokality Avdějevo, vyřezaných zejména z mamutoviny, je unikátní tím, že reprezentuje specifický typ ženské anatomie. K jeho charakteristickým znakům patří mírně předkloněná hlava, pokleslá velká ňadra, klenuté břicho, ploché hýždě, končetiny ohnuté v kolenou, potlačené obličejové rysy a zářezy v oblasti hlavy (Jelínek 1990, Gvozdover 1995, White 2003). Ze širokého spektra dochovaných venuší vyniká zejména *Venuše z Avdějeva* (Avd-N 76) o délce 9,5 centimetru, která byla vytvořena 22 000–21 000 př. n. l. Venuše byla nalezena v jámě ležící obličejem dolů s dvěma dalšími venušemi – *Venuše z Avdějeva* (Avd-N 77, N1) a *Venuše z Avdějeva* (Avd-N 77, N2). Hlavu a obličej *Venuše z Avdějeva* (Avd-N 76) zdobí vrubované, horizontálně vedené zářezy. Stejně jako v případě *Venuše z Kostěnek* se může jednat o ztvárnění účesu nebo pokrývky hlavy. V horní části hrudníku jsou vyřezány pásy, které obepínají tělo. Tíha venušinych ňader je vyjádřena jejich sesazením, které zplošťuje a prodlužuje hrudní kost. Prsa, svým tvarem připomínající velké kapky, sestupují až k břichu, na jehož širokých vnějších stranách jsou posazena předloktí. Zpod levého ňadra Venuše se vynořuje paže. Její ruka s detailně provedenými prsty, již zdobí tři náramky, je položena na vyčnívající části břicha. Naopak pravá ruka se břicha dotýká ze strany. Ploché hýždě *Venuše z Avdějeva* jsou vyřezány do tvaru motýlích křídel. Pokřivení nohou pod koleny způsobují k sobě špičkami přitisknutá chodidla a natočená kolena i holenní kosti (Gvozdover 1989, Gvozdover 1995). Subtilnější *Venuše z Avdějeva* (Avd-N 77, N1) z mamutoviny dosahuje délky 10 centimetrů. Venuši charakterizují plynulé a vyvážené přechody tělesných tvarů, prodloužený hrudník, pokleslá ňadra, bedra předsunutá dopředu a předloktí položené podél ňader. Její tvar břicha vyčnívá ve středu a pas obíhá linie pásu. Ačkoliv jsou končetiny přitisknuté k sobě a mírně prohnuté v kolenou, mezi stehny a pod koleny jsou odděleny otvorem. Hlavu Venuše zdobí patrně

účes nebo pokrývka. Naopak „nesubtilní verze“ *Venuše z Avdějeva* (Avd-N 77, N2) o délce 9,5 centimetru se vyznačuje plnějšími tvary, ňadry profilovanými do podoby kapek a posazenými na břicho. Váhu prsou zdůrazňuje zkosený hrudní koš a pokleslá, kupředu vyčnívající ramena. Ačkoliv se pod lopatkami nachází silně vyznačená linie páteře, tato Venuše postrádá v pase linii pásu. Poněkud tajemně a jako interpretační výzva působí řada krátkých šikmých zářezů, které na hlavě sošky zanechal její tvůrce (Gvozdover 1995). Přestože autor skulptury věnoval zvýšenou pozornost ztvárnění fyzických znaků, je evidentní, že tato Venuše není mechanickou zprávou o ženské anatomii. Zahrnuje totiž řadu informací symbolického charakteru, které podávají zprávu o ženě jako zdroji umělecké inspirace a nedílné součásti sociálního života rodové společnosti.

O biologické variabilitě ženských těl svědčí figurky venuší nalezené v mladopaleolitické lokalitě Gagarino na řece Donu, nedaleko ruského města Lipeck. Ve srovnání s typem venuší z Avdějeva zde byla nalezena výrazně obéznější ztvárnění žen s plnými tvary v oblasti prsou, hýždí, břicha a boků. Klasickou ukázkou této anatomie představuje 5,8 centimetru vysoká *Venuše z Gagarina*. Její pokleslá ramena a drobné úzké paže umocňují plnost ňader a objemnost břicha (Dröbner 1980). Ve stejné lokalitě byla nalezena také 7,1 centimetru vysoká ženská soška, která má podstatně gracilnější morfologii těla. Tato Venuše se vyznačuje štíhlými nohama a relativně drobným a zakulaceným břichem. Ve schematické zkratce jsou ztvárněny hlava a ruce, které se ztrácejí pod ňadry ve formě asymetrických hrušek (Abramova 1995, Svoboda 2009b).

Bohatý soubor zoomorfních a antropomorfních skulptur byl nalezen také na paleolitickém sibiřském sídlišti Mal'ta, které se nalézá v asijské části dnešního Ruska. Osobitou konfigurací fyzických znaků nalezneme na těle 8,7 centimetru vysoké *Mal'tské Venuše* (kolem 21 000 př. n. l.), jež je vyřezaná z mamutoviny. Od venuší z evropského kulturního areálu se tato skulptura odlišuje především subtilnější koncepcí svých ploše vyřezaných ňader a útlejším ztvárněním tvarů břicha a pohlaví. Specifický výtvarný kontrast její postavě dodávají zlehka pozvednuté hýždě, ztvárněné v opozici ke štíhlým nohám. Hlavu *Mal'tské Venuše* pokrývá kapuce. V její tváři jsou hluboce posazené oči a ústa vyřezána ve vertikální lince. Na povrchu skulptury *Mal'tské Venuše* se zachovala aplikace černého barviva (Vasil'ev 2000, Mohen 2002, Otte & Vialou & Plumet 2003, White 2003, Moreau 2009). Gracilní figurky žen byly nalezeny také v mladopaleolitickém

sídlišti Buret' na pravém břehu řeky Angary v centrální Sibiři nedaleko Maľty. Například skulptura venuše vyřezané z mamutoviny (kolem 21 000 př. n. l.) – *Venuše z Buret'u*, která je oděná v kožešinovém obleku s kapucí (Dröblier 1980). Ten je ozdoben pravidelnými a drobnými vrypy po celé ploše plastiky. Výjimku představuje tvář, na níž jsou zřetelně vyryty oči, nos a ústa. Ačkoliv soška postrádá ňadra, její ženskou identitu podporuje skutečnost stydkého troj- úhelníku. Vertikální modelování ženské anatomie je zdůrazněno štíhlými stehny a pažemi přitisknutými podél těla (Jelínek 1990). Gracilní koncepce sibiřských venuší může souviset s lokálním ideálem ženské krásy nebo s odlišnými ekologickými tlaky, než kterým byli vystaveni lidé na území střední a západní Evropy.

S nálezy gravettských venuší se setkáváme také na území střední Evropy. Zde patří mezi nejvýznamnější mladopaleolitické naleziště Dolní Věstonice, Předmostí a Pavlov na jižní Moravě. Nejčastěji byly figurky žen zhotoveny z mamutoviny, mezi méně preferované suroviny patřily kosti a parohovina nebo měkké druhy kamene. Z tohoto hlediska je zcela unikátní *Věstonická Venuše* (kolem 25 000 př. n. l.), zvaná také *Černá Venuše*, která byla vymodelována z pálené hlíny s příměsí kostní drtě nebo vysráženého vápence (Vandiver & Soffer & Klíma et al. 1989, Baring & Cashford 1991). Podle aktuálních výzkumů ovšem keramická hmota neobsahuje organickou příměs. Vizuální efekt materiálové nestejnorodosti (inhomogenita) se na venek projevuje jako bílé tečky. *Věstonická Venuše* byla objevena 13. července 1925 ve zbytcích ohniště v horní části sídliště lovců mamutů na lokalitě Dolní Věstonice I. Venuše byla rozlomená na dvě části, vzdálené od sebe 10 centimetrů. Plastika *Věstonické Venuše* dosahuje výšky 11,5 centimetru a svými boky šířky 4,3 centimetru. Schematický obličej Venuše sestává pouze ze dvou šikmých konkávních rýh v místě očí, které se nacházejí také na zádech, kde znázorňují patrně tukové záhyby. Vymodelovaný zářez, vedený kolem pasu, mohl být určen k ovázání provazcem z rostlinného vlákna a následnému zavěšení Venuše uvnitř paleolitické chaty, kde bylo možné předpokládat hru se světly a stíny. Hudba nebo vyprávění by se pak podílely na jejím oživení (Svoboda 2010). Dokonalou modelací se vyznačuje linie klíčnic



Plastika Věstonické Venuše. (MZM)

ností. Oproti tomu velká a povislá ňadra se vyznačují asymetrií. Zřetelný zářez po celém obvodu těla odděluje břicho Venuše s prohlubní pupíku od hýždí. Nad levou hýždí se zachoval otisk prstu patrně desetiletého dítěte. Do čtyř vpichů na temeni hlavy mohly být umístovány vlasy, květiny, pera a jiné ozdoby (Marshack 1972, Klíma 1983, Králík & Novotný & Oliva 2002, Oliva 2007).

Z Dolních Věstonic pochází také stylizované skulptury žen z mamutoviny. Jedna z nich je ztvárněna ve formě úzké tyče (kolem 25 000 př. n. l.) o výšce 8,4 centimetru, opatřené dvou-
laločnými tvary. Ty umožňují dvojí čtení, v jehož intencích lze tvary považovat za ženská ňadra nebo i varlata mužského falu. Chybí zde však jakékoli náznaky poprsí i žaludu. Plocha skulptury je opatřena horizontálními řezy, jež na dvoulaločných tvarech přecházejí do šikmé řady vertikálních rýh. Horní konec úzké tyče byl pravděpodobně původně provrtán jako ucho. Další stylizovaná skulptura je omezena na spodní část ženského těla, které vychází z válcovité formy horního těla, zakončeného závěsným otvorem. Venušin pahorek ve spodní vidlicovité části ženského těla naznačuje hluboký vryp (Absolon 1945, Klíma 1983, White 2003). Pravděpodobně kromě estetického dojmu našly vidlicovité skulptury i praktické využití, například při výrobě sítí (Svoboda 2011). Svým tvarem však připomínají i prak, ruční vidlicovitou a střelnou zbraň, využívají odstředivou sílu pro metání projektilů (např. kámen). Prak tvořila kapsa (vak) z kůže nebo tkaniny na projektily se dvěma dlouhými konci, které se uvazovaly na vidlicovité konce. V této podobě prak dodnes využívají příslušníci západoafrických kmenů, jako jsou Dogoni, Ašanti nebo Senufové (Buchholz 1977).

Mezi slavné gravettské artefakty nalezené v Dolních Věstonicích (25 000 př. n. l.) patří také realistický trojrozměrný portrét ženské tváře, označovaný pro svůj specifický úsměv jako *Venuše da Vinci*. Na čelní straně 4,8 centimetru vysoké skulptury vyřezané z mamutoviny je ztvárněna tvář ženy s řadou výrazně individuálních osobnostních rysů. Druhá strana portrétu je rovněž zabroušená, což naznačuje, že byla na tuto plochu při prezentaci pokládána nebo za ní upevněna. Zobrazená asymetrická ženská tvář, svěšená v oblasti úst do levé strany, nemusí být důsledkem umělcovy fantazie. V téže lokalitě (Dolní Věstonice I) byla totiž rituálně pohřbena přibližně čtyřicetiletá žena, jejíž lebka (DV 3) byla patrně v důsledku zranění (zlomenina kloubního výběžku mandibuly) ve věku 9 až 12 let zdeformována (Ramba 1988). V hrobě, překrytém

dvěma mamutími lopatkami a pánví, držela žena ve skrčené poloze v pravé dlaní liščí špičáky a poblíž její levé ruky se nacházely kůstky z tlapy a část pánve polární lišky (Klíma 1983, Oliva 2007). Je možné, že se jednalo o zobrazení osobnosti, která zaujímala významný sociální status, například šamanky nebo léčitelky (Klíma 1983, Mazák 1986, Soffer & Adovasio & Hyland 2000a, Svoboda 2003). Ačkoliv účes nebo pokrývka hlavy mohou potvrzovat spíše



Portrét Venuše da Vinci a schematický obličej z Dolních Věstonic. (MZM)

ženskou identitu portrétu, podle některých badatelů může nepatrný hrbolek mezi nosem s naznačenými nosními dírkami a rty naznačovat existenci mužského knírku (Mussi 2001, Oliva 2007, Svoboda 2010). Je přirozené, že tato skulptura je předmětem celé řady spekulací. Jedná se totiž o unikátní a velice realistické zobrazení individuální tváře, které nemá v rámci gravettského kulturního okruhu obdoby (Jelínek 1990). Sérii nálezů v Dolních Věstonicích, vykazující portrétní rysy, uzavírá schematicky provedený obličej z mamutoviny. Tento portrét doprovázel hrob ženy překrytý mamutími lopatkami, jenž byl odhalen v roce 1948.

Nedaleko Dolních Věstonic byla v Pavlově na úpatí Děvína nalezena 4,5 centimetru vysoká *Pavlovská Venuše* (27 000–25 000 př. n. l.). Tělo této sošky z mamutoviny je rozděleno vyřezanou vertikální linií, která sestupuje od oblasti ňader k dolním končetinám. Podle některých interpretací může hluboká prohlubeň mezi ňadry symbolicky vyjadřovat vulvu (Svoboda 2002).

Zajímavý soubor ženských sedících figurek (27 000–25 000 př. n. l.), vyřezaných z prstních mamutích článků (metapodií), byl nalezen v Předmostí u Přerova. Jejich jednoduchá řezba se omezuje pouze na zvýraznění hlavy, těla a stylizovaných křivek, které údajně mohou vyjadřovat graviditu. Podobné figurky, které mohou být dokladem rozvoje abstraktního myšlení, byly nalezeny i v Avdějevu (Valoch 1969, Jelínek 1990, Klíma 1990). Podle některých interpretací se mohlo jednat i o závěsky nebo závaží, jež mohla být užívána při lovu nebo za účelem

stabilizace obydlí (Svoboda 2011). V Předmostí byla nalezena také rytina ženy (27 000–25 000 př. n. l.) na mamutím klu, jejíž poškozenou pravou část lze rekonstruovat na základě dochované levé části. Jedná se o antropomorfní geometrickou kompozici, jež se skládá z trojúhelníkové hlavy, kapkovitě oválných ňader, kruhového břicha, elipsy boků a sdružených vertikálních linií znázorňujících ruce a nohy. Profil obličeje do písmene V se zakládá na principu geometrických útvarů, které stylizují partie čela, očí, nosu a úst do úzkých vertikálních a horizontálních pásků (Klíma 1990, Svoboda 2009b). Dynamiku rytiny podporují vrypy drobných čar ve vnitřních částech kompozice hlavy, břicha a boků. Podle některých autorů je možné tuto špičkovou ukázkou pavlovienské ornamentální figurální rytiny interpretovat jako terioantropomorfní bytost. Vzniku rytiny na mamutím klu mohla předcházet lapidárnější rytina symetrického ženského těla z Předmostí, jež se zlehka rozšiřuje v oblasti boků. Oblouky mohou naznačovat ňadra a krátké řady úseček, sledující obrysové linie těla, kožešinový přehoz (Klíma 1990).

Zcela unikátní ukázkou geometricky koncipované pavlovienské skulptury představuje *Landecká Venuše* (23 000–21 000 př. n. l.), zvaná také *Petřkovická Venuše*. Tuto malou sošku mladé ženy, vyřezanou z rudohnědého krevle, objevil v roce 1953 český archeolog Bohuslav Klíma (1925–2000) v lokalitě z období mladšího gravettienu na temeni ostravského vrchu Landek v Petřkovicích (Klíma 1955). Původně nalezené tři fragmenty byly spojeny do torza o výšce 4,6 centimetru. Tělo *Landecké Venuše*, které patrně záměrně postrádá hlavu, se vyznačuje nezvykle štíhlými a mladistvými proporcemi. Ke kompaktnímu estetickému dojmu z výtvarného ztvárnění těla této Venuše přispívají její symetrické proporce, lehce vystouplé břicho a eroticky působící drobné levé ňadro. Ve srovnání s klasickými gravettskými skulpturami žen, pro něž je typické zdůraznění prsou, břicha a hýždí, je *Landecká Venuše* elegantně gracilní a proporcionalně vyvážená (Svoboda 2008, Svoboda 2009b). Na této esteticky působivé skulptuře jsou originální zejména její moderní kubizující formy, které z tohoto díla učinily nadčasový artefakt, jenž může být umístěn v archeologickém muzeu stejně jako ve výstavní síni moderního umění.



Landecká Venuše.
(MZM)

Koncepční výtvarná, formální a ideová odlišnost *Landecké Venuše* je evidentní ve chvíli, kdy ji srovnáme s gravettskými venušemi, které byly ve středoevropském regionu nalezeny na území Slovenska, Německa a Rakouska. Na území dnešního Slovenska byla patrně v roce 1938 v Moravanech nad Váhom (lokalita Podkovic), nedaleko od Piešťan, vyorána na poli soška venuše, jež dostala označení podle místa naleziště – *Moravanská Venuše* (23 000 př. n. l.). Jedná se o 7,1 centimetru vysoké torzo ženy bez hlavy a rukou, vyřezané do mamutího klu. Na rozdíl od *Landecké Venuše* má *Moravanská Venuše* hypertrofovaná ňadra, velké hýždě a boky a zdůrazněný vaginální otvor. V poválečných letech se *Moravanská Venuše* nacházela v Paříži u francouzského archeologa Henriho Breuila (1877–1961) a na území současného Slovenska byla navracena v roce 1967 (Dröbner 1980, Nerudová & Valoch 2009). Značně zdůrazněné sexuální znaky má i *Venuše z Mauern* (25 000–20 000 př. n. l.) o výšce 7,2 centimetru, nalezená v jeskyni Weinberg na paleolitickém nalezišti v jihozápadním Německu (Dröbner 1980, Bosinski 1982, Müller-Beck & Albrecht 1987, Holdermann & Müller-Beck & Simon 2001). Tato velmi stylizovaná ženská soška z vápence, přezdívána *Červená z Mauern*, představuje pro archeology interpretační rébus. Střední část skulptury, kterou tvoří dva výrazně zaoblené a vyklenuté tvary, totiž může být interpretována v závislosti na různých polohách, do nichž lze figurku umístit – stejně jako hýždě, tak i jako ženská ňadra.

V opozici ke gracilní a symetrické *Landecké Venuši* stojí také světoznámá rakouská *Willendorfská Venuše* (27 000–25 000 př. n. l.), proslulá svými obrovskými ňadry, mohutnými stehny a objemným břichem. Tuto ženskou skulpturu objevil během vykopávek, doprovázejících stavbu železnice, 7. srpna 1908 rakouský archeolog Josef Szombathy (1853–1943) v rakouské vesnici Willendorf (Dolní Rakousko), ležící na levém břehu Dunaje v údolí Wachau. Jedná se o 11 centimetrů vysokou sošku zhotovenou ze zrnitého oolitického vápence (Marshack 1972, Angeli 1989). Použitý kámen nepochází z domácích zdrojů, ale byl pravděpodobně importován z oblasti severní Moravy (Stránská skála) nebo Polska. Soška, nesoucí stopy červeného okrového barviva, má na pravé ruce provedeny dlouhé zářezy, zvýrazňující linii a tvar jednolitých prstů (Antl-Weiser 2008). Dominujícími partiemi těla jsou ale mohutná prsa, výrazné břicho a silná stehna. Individuální rysy obličeje jsou potlačeny, respektive zakryty spleteným účesem nebo pokrývkou hlavy, jež mohla být vyrobena z textilií nebo

dokonce z ulit (Mohen 2002). Tato dekorativní ozdoba hlavy postupuje směrem od zátylku po celém jejím obvodu až k temeni (Soffer & Adovasio & Hyland 2000b). Koncepce skulptury naznačuje, že žena byla považována za anonymní sexuální objekt, u něhož individuální rysy tváře nebyly klíčem k zachycení lidské identity. Význam takto zobrazené „ženskosti“ primárně spočíval v akcentování těch partií těla, které jsou spojovány se sexualitou a plodností. Ve Willendorfu byly nalezeny ještě dvě další venuše – *Willendorfská Venuše II* a *Willendorfská Venuše III*. *Willendorfská Venuše II*, jejíž hlava je poškozena, byla objevena v roce 1926 na vrcholu jámy s mamutími kostmi a čelistí. Ve střední části těla je tato figurka mírně zakřivená a v partiích mezi prsy a žebry je patrná vyrytá prohlubeň. Ramena a končetiny představují nejlépe vymodelované části jejího těla, jehož další umělecké zpracování bylo po destrukci hlavy zanecháno (Antl-Weiser 2008). Pro *Willendorfskou Venuši III*, která je zhotovená z mamutoviny, je charakteristická stylizovaná forma, která se výrazně promítla do tvaru hlavy, krku, břicha i chodidel.



Willendorfská Venuše. (MZM)

Také u západoevropských venuší se setkáváme s důrazem na propracování a zdůraznění ženských pohlavních znaků, zatímco hlava a končetiny jsou stylizovány, anebo zcela potlačeny. Typickou ukázkou je z tohoto hlediska proslulá *Venuše z Lespugue* (kolem 25 000 př. n. l.). Tato 14,7 centimetru vysoká ženská postava vyřezaná z mamutiho klu patří mezi nejrepresentativnější skulptury mladopaleolitického umění. *Venuši z Lespugue* našel v roce 1922 francouzský archeolog René de Saint-Périer (1877–1950) v jeskyni Rideaux ve francouzském městě Lespugue (Haute-Garonne). Stylizace tvarů, které mají patrně symbolizovat mateřství, je založena na důmyslném geometrickém rozložení ženského těla, přetvořeného v rafinovanou kombinaci kružnic, oválů a elips. Drobná hlava *Venuše z Lespugue* kontrastuje se širokými boky a objemnými stehny (Mohen 2002). Na jejich zadní straně se nacházejí vertikální rýhy, jež jsou spatřovány jako stylizovaná sukně nebo pláštík, umístěvaný kolem boků (Mirimanow

1973, Delporte 1979, Soffer & Adovasio & Hyland 2000b). Pokud ovšem *Venuši z Lespugue* převrátíme o 180 stupňů, může být sukně interpretována také jako na zádech rozpuštěné vlasy (White 2003).

Výrazná geometrická stylizace ženského těla je typická také pro ženskou sošku, nalezenou pod skalním převisem Le Facteur (Dordogne) na levém břehu řeky Vézère, poblíž francouzské obce Tursac. Podle místa nálezu je tato soška z jantarového kalcitu označovaná jako *Venuše z Tursacu* (23 000 př. n. l.). Řezba byla provedena s velkým mistrovstvím, bez nutnosti figurku sekundárně obrušovat a uhlazovat do finální podoby. *Venuše z Tursacu* je interpretována jako rodička, neboť abstraktní morfologickou strukturu ztvárněnou v oblasti jejího břicha lze považovat za dítě vynořující se z těla. Místo nohou má soška vyřezaný jednoduchý oválný kolíček, který mohl sloužit jako podstavec, jímž mohla být zaražena do půdy (Delporte 1960, Nougier 1966, Bosinski 1982, Bahn & Vertut 1997, Blades 2001). Výsledný účinek, jímž dodnes *Venuše z Tursacu* na diváky působí, je způsoben nadčasovou abstraktní výtvarnou zkratkou. Ta stylizovaným akcentováním ženských křivek a tvarů vtiskla sošce téměř archetypální charakter.

S motivem porodu se setkáváme také na ženské sošce označované jako *Venuše z Monpazieru* (25 000–22 000 př. n. l.). Tato 5,5 centimetru vysoká soška, vyřezaná z limonitového valounu, byla objevena v roce 1970 v čerstvě rozoraném poli ve francouzském městě Monpazier (Dordogne). Její záda, mírně zakloněná vlivem expresivně vypouklého břicha, vytvářejí prohlubeň v přechodu k zašpičatělým hýždím. Venuši schází obličejové rysy a horní končetiny. Působivé jsou zejména dolní končetiny a k sobě přitisknutá a plasticky vymodelovaná chodidla. Velkou pozornost věnoval paleolitický tvůrce vulvě, ztvárněné do podoby oválně rozevřené a hluboké dutiny, která podle některých interpretací zobrazuje fázi spontánních kontrakcí přicházejícího porodu. V rýhách sošky byly nalezeny stopy červeného okrového barviva, jež dokládají její původní zbarvení (Clottes & Cérrou 1970, Mohen 2002, White 2003). *Venuše z Monpazieru* dokládá, že i v západním gravettienu existovala značná variabilita výtvarného projevu. Tato skutečnost je evidentní například při srovnání toho, jak odlišně se motivu porodu zhostili tvůrci *Venuše z Monpazieru* a *Venuše z Tursacu*. Na jedné straně se setkáváme s vysokou mírou naturalismu a snahou o co nejpřesnější zachycení rozevřených ženských orgánů. Na straně druhé stojí stylizovaná geometrická abstrakce, která k dokreslení zobrazené scény vybízí divákovu fantazii.

O tvořivosti západoevropských tvůrců venuší svědčí soška *Venuše ze Sireuil* (25 000 př. n. l.), nalezená v údolí Goulet, poblíž francouzské obce Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil (Dordogne). Venuše je zhotovena z lehce transparentního jantarového kalcitu, na jehož struktuře jsou patrné čisté zářezy a vyškrabávání pazourkem. Její současná výška 9,2 centimetru není původní, neboť Venuše postrádá hlavu. Nepřirozené a strnulé zakřivení linie zad elegantně vyvažuje naddimenzovaný objem hýždí. Malá, kulatá ňadra a drobné paže kontrastují se zdůrazněnou hmotou trupu a stehen. Specifickou dynamiku tělu dodává výrazně obloukovité prohnutí páteře směrem vpřed, které lze považovat i za pozici v kleku. Vědci nejsou jednotní v tom, jakým způsobem byla tato soška prezentována. Lze ji totiž nasadit na hůlku, pokládat na záda i umisťovat na břicho, přičemž každá z těchto poloh mohla mít svůj symbolický a estetický význam (Breuil & Peyrony 1930, Torbrügge 1968, Delporte 1979, Dröbner, Duhard 1993a). Srovnáme-li *Venuši ze Sireuil* s jinými gravettskými ženskými soškami nalezenými na území dnešní Francie, je evidentní, že v rámci jednoho kulturního okruhu existovaly různé umělecké styly a osobnosti tvůrců schopných vtisknout svým dílům originální charakter. Současně je zřejmé, že již v tomto období byli příslušníci dané společnosti schopni akceptovat široké spektrum výtvarných děl a tolerovat různé projevy lidské fantazie na téma ženského těla.

V období gravettien se můžeme setkat s ojedinělými díly, usilujícími o postžení individuality lidské tváře. Na území Moravy se dochoval již zmíněný unikátní trojrozměrný portrét ženy vyřezaný z mamutoviny. Ve Francii byla v roce 1894 v jeskyni Grotte du Pape v obci Brassempouy (Landes) nalezena 3,65 centimetru vysoká hlavička ženy s útlou šíjí. Jeskyně nese pojmenování po hospodářství Au Pape, jež leží mezi obcemi Brassempouy a Gaujacq (Lawson 2012). Skulptura ženské hlavičky, vyřezané z mamutího klu, je dnes označovaná jako *Portrét ženy z Brassempouy* (kolem 21 000 př. n. l.) nebo také *Dáma s kapucí*. Při zhotovování této skulptury použil tvůrce několik technik, které variují od řezání přes hloubení až po broušení. *Dáma s kapucí* má ve tváři poklidný výraz, který je umocněn stylizovanými obličejovými rysy a jednoduchým trojúhelníkovým tvarem hlavy. Specifické obličejové konfigurace bylo dosaženo



Portrét ženy z Brassempouy. (MAN)

tím, že čelo, nos a obočí jsou zdůrazněny rytím, zatímco v oblasti rtů nebyla vytvořena žádná linka. Úzce protažená brada dokonce vytváří dojem, že ústa již nejsou potřebná, neboť by narušovala harmonii ostatních obličejových partií. Působivou součástí vzhledu hlavy je partie vlasů, která je různými autory označována také jako kapuce, paruka nebo síťka do vlasů. Výsledného dekorativního působení této části hlavy bylo dosaženo kombinací hlubokého vertikálního a horizontálního šrafování do podoby kobercovité mozaiky (Mohen 2002, White 2003). Specifické rysy skulptury můžeme interpretovat jako tvůrčí záměr nebo důsledky poškození, k němuž došlo již v průběhu zhotovování plastiky. Je možné, že autorem *Dámy s kapucí* byl méně zkušený a nejistý tvůrce. Malá prasklina v oblasti pravé líce a v zátylku pravděpodobně nastala až v závěrečné fázi výroby, neboť poškozený povrch nese stopy sekundárních zásahů rydlím, jejichž cílem bylo zakrýt a vyrovnat vzniklé nedostatky (White 2006). *Dáma s kapucí* společně s portrétem ženy z Dolních Věstonic zaujímají výjimečné místo v prehistorickém umění. Jedná se totiž o dvě nejstarší realistická zobrazení individualizovaných lidských tváří v dějinách lidské kultury.

Mezi pozoruhodná díla z doby gravettienu patří *Venuše z Laussel* (20 000 př. n. l.), zvaná také *Dáma s rohem*. Tento vápencový basreliéf, zobrazující stojící nahou ženu, nalezl v roce 1911 francouzský lékař Jean-Gaston Lalanne (1862–1924) pod velkým skalním převisem Grand Abri v Laussel, v blízkosti obce Marquay (Dordogne). *Venuše z Laussel* má levou dlaň přiloženou na břicho, které vystupuje ze širokých boků. Tato pozice může být upozorněním na její těhotenství nebo menstruaci. Lze předpokládat, že ženy byly schopné identifikovat souvislost mezi menstruačním a lunárním cyklem. Anonymní tvář, jíž z velké části zakrývají dlouhé vlasy, obrací Venuše k bizonímu rohu ve své pravé ruce. Ten je interpretován jako roh hojnosti, číše na nápoje, hudební nástroj nebo pŕlměsíc, na němž je v řadě vyryto třináct rýh (Torbrügge 1968, Huyge 1991, Mohen 2002). Ty mohou vyjadřovat početní záznam nebo časový úsek, jako například období těhotenství, menstruační cyklus nebo lunární kalendář, jenž by vyjadřoval souvislost mezi lidským a kosmickým časem (Marshack 1972, Dröbner 1980). Přítomnost pŕlměsíce, který reprezentuje lunární fázi, může také souviset s jeho transkulturním rozšířením jako symbolu tvořivosti, obrody, ženské plodnosti a těhotenství. S jednoduchým početním záznamem se můžeme setkat na vlčí kosti (25 000 př. n. l.), označované jako „počítací

hůlka“ z Dolních Věstonic, na níž je vyryto 30 a 25 jednoduchých rovnoběžných čar, oddělených od sebe dvěma delšími linkami (Jelínek 1990, Oliva 2005). Staršího původu je patrně rytina na sobí kosti (34 000–32 000 př. n. l.), která byla nalezena v Abri Blanchard. Tentokrát se ovšem nejedná o lineární rýhy, nýbrž o 69 vrypů, jež vznikly prostřednictvím 24 odlišných nástrojů. Americký publicista a badatel Alexander Marshack (1918–2004) interpretoval vrypy jako lunární kalendář. Vrypy vznikaly od střední části kosti a v esovitě prohnuté kličce zaplnily její pravou plochu. Přímé vrypy údajně dokládají „dorůstání“ měsíce, zatímco stočené vrypy jeho „couvání“. Jednoznačný smysl těchto pravěkých numerických záznamů pravděpodobně nikdy nezjistíme. Skutečností ovšem zůstává, že neplnily dekorativní funkci (Marshack 1972, Mellars 1996, Ruggles 2005).

V Laussel byl nalezen také vápencový reliéf, na němž je vyryto ztvárnění dvou postav. Jejich kompozice je provedena ve vzájemné opozici, podobně jako jsou zobrazeny postavy na současných dvouhlavých hracích kartách. Na svrchní postavě lze rozlišit hlavu, ňadra a paže, přiložené podél těla. V případě dolní postavy jsou patrné obrysy hlavy a ramen, které se metaforicky ztrácejí pod převahou, mocí a životností horní ženy. Podle německého historika umění Maxe Raphaëla (1889–1952) se jedná o vyobrazení pohlavního aktu ženy a mrtvého ležícího muže za účelem jeho znovuzrození. Reliéf umožňuje spatřovat také dvě sexuální polohy, které se divákovi variabilně nabízí podle vlastního imaginativního potenciálu. Na reliéfu je tak možné spatřit scénu, při níž je žena posazena na muži, nebo si muž pokleká a přitahuje její nohy ke svému tělu (Feustel 1971). Podle jiných interpretací může být na této scéně zachycena žena v okamžiku porodu, kdy se přidržuje za patní klouby (Dröbner 1980). Zároveň nelze vyloučit, že se jedná o ztvárnění odrazu ve vodní hladině, v níž je žena ponořena do půli svého těla a hledí na sebe jako v zrcadle (Biedermann 1977).



*Vápencový reliéf
z Laussel. (NM)*

Významným dokladem variability gravettských venuší jsou ženské skulptury nalezené na území dnešní Itálie. V roce 1925 byla u italské obce Savignano sul Panaro (provincie Modena) objevena 22,1 centimetru vysoká soška ženy vytvořená ze serpentinitu (hadec), který nese

fragmenty barevné aplikace. *Venuše ze Savignana* (25 000 př. n. l.) má ruce a paže pouze nepatrně naznačené, zatímco prsa, břicho a hýždě výrazně vyčnívají do prostoru. Venušinu hlavu ztvárnil paleolitický umělec v podobě stylizovaného kužele a nohy obdařil kónickými tvary, které podle některých autorů mohou symbolizovat dva podélné penisy, alegoricky vyjadřující vzájemnou symbiózu mužského a ženského pohlaví (Mussi 2001).

K významným nálezům gravettských skulptur na území Itálie docházelo od 80. let 19. století také na skalnatém středomořském pobřeží u Grimaldi (Ligurie). O objevení souboru 15 skulptur se v této lokalitě zasloužil zejména francouzský amatérský prehistorik Louis Alexandre Jullien. Zde, ve Velké jeskyni (Barma Grande), byla v komplexu úzkých jeskyní a převisů Balzi Rossi (Červené skály) objevena 2,92 centimetru vysoká ženská busta vyřezaná v tmavě zeleném chloritu. Z dochované části plastiky jsou patrné partie očí, nosu a úst, naznačených horizontálním řezem. Hlavu pokrývají patrně vlasy nebo kapuce. Kromě obličejové části se zachovalo také levé ňadro (Bisson & Bolduc 1994, White & Bisson 1998, Mussi & Cinq-Mars & Bolduc 2000, Mussi 2001, Clottes 2008). V Princově jeskyni (Grotta del Principe) ze stejné lokality pochází několik skulptur ze steatitu, které nesou stopy aplikace červeného barviva. Jedná se o drobné sošky, označované jako *Bicefalus*, *Kráska a zvíře*, *Kosočtvercová Venuše* a *Polichinelle*. Skulptura označovaná jako *Bicefalus* (kolem 20 000 př. n. l.) ztvárňuje ženu, jejíž břicho dosahuje objemnějších tvarů nežli hýždě. Na levém ňadru má dvě kruhové rýhy, jež by mohly představovat prsní bradavku. V oblasti hlavy je skulptura opatřena kruhovými tvary, které jsou zakončeny dvěma elipsovíty tvářemi. Prázdný vnitřní prostor kruhových tvarů naznačuje, že sloužila k zavěšení. V jeskyni byla nalezena také skulptura přezdívaná *Kráska a zvíře* (kolem 20 000 př. n. l.), která má dvě hlavy, bilaterálně spojené v obloukovitém profilu. Stejně jako v případě předchozí skulptury, mohla být využívána jako dubletní přívěsek. Z jedné strany je skulptura ztvárněna jako žena s výraznými ňadry a břichem širším nežli boky. Její břicho je zvýrazněno pupkem a vulva je naznačena vertikální rýhou. K sobě přitisknuté končetiny mohou vést k závěru, že se jedná o zachycení nohou v pokleku. Druhou stranu skulptury tvoří stylizované partie těla, ukončené hlavou se zoomorfními rysy, připomínajícími vlka, kunu nebo rosomáka (Bisson & Bolduc 1994, White & Bisson 1998, Mussi & Cinq-Mars & Bolduc 2000, Clottes 2008). K dalším cenným nálezům patří 6,3 centimetru vysoká *Kosočtvercová*

Venuše (kolem 20 000 př. n. l.), která získala svůj název podle kosočtvercového tvaru svého těla. V hladké ploše svého obličejce postrádá individuální znaky. Šířka jejích boků se zužuje ke končetinám, jimž schází chodidla. Oválná ňadra a vystouplé břicho, pod nímž se rozevívá hluboká vulva, doplňují zploštělé hýždě. Z hlediska morfologie těla je zajímavá také 6,1 centimetru vysoká skulptura venuše, označovaná podle groteskních tělesných tvarů jako *Polichinelle* (kolem 20 000 př. n. l.). Tuto přezdívku získala podle postavy šaška, vystupujícího v tradiční italské *commedie dell'arte*, kterého charakterizuje kónická čepice a vyčnívající břicho (Dröbler 1980, Mussi & Cinq-Mars & Bolduc 2000, White & Bisson 1998). Soubor skulptur z Grimaldi umožňuje široké spektrum různých interpretací. Údajně se zde můžeme setkat s motivem hermafrodita, alternativní antropomorfní bytosti, pohlavního aktu, rodící ženy, fyzické a symbolické transformace, dualitou a multiplikací reality nebo manifestací potenciálních podob lidské osobnosti. Multisémantický rozměr výtvarného ztvárnění těchto figurek totiž umožňuje uvolnit uzdu fantazii a připustit, že stojíme tváří v tvář světu „za zrcadlem“. Alternativnímu prostoru, který umožňuje plynulý přechod z jednoho stavu do druhého, například z lidské formy do podoby animální (Mussi & Cinq-Mars & Bolduc 2000).

Soubor skulptur z Grimaldi doplňuje široké spektrum gravettských venuší, které byly nalezeny v rozsáhlém regionu sahajícím od Sibíře a evropské části Ruska přes střední Evropu až do Francie a Itálie. Navzdory lokálním odlišnostem a stylovým specifikům se ve všech geografických oblastech vyskytoval typ venuší, pro který byly typické výrazné sexuální znaky, velké břicho a mohutné hýždě. To vedlo k četným vědeckým diskuzím a úvahám na téma příčin existence těchto morfologických rysů, důvodům výroby a rozšíření venuší v rozsáhlém geografickém teritoriu a funkcí, jež v pravěké společnosti plnily. Ponecháme-li stranou klasické teorie, které spojovaly tvary gravettských venuší se steatopygií (nahromadění tuku v hýžděové části těla), patří mezi tradiční vysvětlení vliv těhotenství a mateřství na ženské tělo. Například francouzský archeolog Carl Reinach (1858–1932) považoval venuše za gravidní ženy, jejichž tělo je již poznamenáno opakovaným mateřstvím, a spojoval je s uctíváním kultu plodnosti. Podle jeho názoru je možné, že se jednalo o symbol mateřství vyjadřující kult matky. Toto vysvětlení samozřejmě naznačuje, že v gravettieniu převládal typ matrilineárně organizovaných společenství, s nimiž se ostatně můžeme setkat také u některých současných preliterárních lovecko-sběračských kultur.

Fyziologické důsledky mateřství, jako svěšená ňadra, plné boky a objemné břicho, mohou vyjadřovat podporu a úctu k ženám, které účinně přispívaly k biologické reprodukci. Současně se mohlo jednat o reprezentativní a přitažlivé znaky (McCoid & McDermott 1996).

Při tvorbě venuší byly proto zdůrazňovány symboly a znaky plodnosti, rozmnožování a pokračování života jako základních atributů společnosti. Plné křivky a zdůrazněný klín ovšem naznačují, že ženy byly odsouzeny do pasivní pozice, která je omezuje pouze na reprodukci a výchovu dětí. Venuše mohly zajišťovat i kontrolu nad reprodukcí. Jejich cílem bylo šíření znalosti o ženském těle a jeho potřebách.

Ženy ovšem v mladopaleolitické společnosti lovců a sběračů zajišťovaly hlavní zdroje prostřednictvím sběru divokých plodin a fungování domácí základny. Z těchto důvodů by skulptury mohly představovat také projev pocty ženám za jejich primární podíl na fungování společnosti. Americký archeolog Donald Bruce Dickson (narozen 1942) považuje skulptury venuší za doklad růstu sociálního statusu žen. Dualita a komplementarita obou pohlaví se v tomto období staly základní pro sociální a ekonomickou výkonnost společnosti (Dickson 1990). Specifické postavení mladopaleolitických žen je z tohoto hlediska výsledkem kombinace mateřské, sociální a sexuální funkce (Duhard 1993b). Fyziologické znaky mateřství mohou dokládat tvorbu žen, které shora pohlížely na vystupující tvary svého vlastního těla (McDermott 1996). Autorství v případě žen by mohly dokládat venuše z naleziště Mal'ta, jež se nacházely v ženské části obydlí. Navíc se venuše zpravidla nenacházejí v hrobech. Proto mohly symbolizovat i kontinuitu života a legitimizaci ženského životodárného prvku jako protikladu smrti.

O tom, že tvorba hypotéz na téma smyslu a funkce pravěkých venuší je bez hranic, svědčí teorie, podle níž existence těchto skulptur souvisela s mužskými sexuálními potřebami. Figurky venuší údajně tvořily důležitou součást výbavy mladopaleolitického muže, jemuž jako specifická diluviální plastická pornografie poskytovaly vizuální a taktilní potěšení (Absolon 1949). Venuše by byla užívána pro erotické důvody muži a pro jejich uspokojení. Ženy jsou takto redukované na sexuální objekty a výsledek androcentrických interpretací i maskulinních představ (Dobres 1996).

Podstatně relevantnější je výzkum, který provedla americká antropoložka Patricia C. Riceová. Na základě komparativní analýzy širokého souboru mladopaleolitických venuší dospěla k závěru, že tyto skulptury nelze unifikovat, neboť představují reprezentantky různých

věkových kategorií. Podle Riceové se nejedná výlučně o ztvárnění rodiček a matek, nýbrž o symbolizaci různých podob ženství. Na základě proporcí jednotlivých venuší rozlišila čtyři následující typy: 1. Venuše v prereprodukčním období do 15 let (23 %), 2. Gravidní venuše v reprodukčním období v rozmezí 15 až 35 let (17 %), 3. Negravidní venuše v reprodukčním období (38 %) a 4. Venuše v postreprodukčním období starší více než 35 let (22 %) (Rice 1981, Taylor 1997). Tato taxonomie může zdůvodňovat tvarovou variabilitu ženských sošek, které nemusí vyjadřovat pouze plnoštíhlost nebo signalizovat graviditu, nýbrž symbolizují široké spektrum různých podob ženství.

Alternativní výklad fenoménu venuší předložila také německá prehistorička Marie E. P. Königová (1899–1988). Ta považuje ženské sošky za způsob vyjádření archetypálních tvarů, v nichž byly objektivizovány první představy o čase a prostoru. Ženské břicho a vulva jsou podle jejího názoru doklady orientace v čase a prostoru, přičemž břicho lze spatřovat jako středobod světa a vulvu jako symbol znovuzrození. Podle Königové je možné na ženských soškách a plastikách analyzovat vývoj abstraktních symbolů a zároveň demonstrovat roli žen v symbolickém systému (König 1982).

Existuje mnoho dalších interpretací venuší. Například se může jednat o iniciační figurky, loutky, kněžky, čarodějnice, sošky sloužící jako ochrana před cizinci nebo prevence proti obtížím, které mohou nastat v průběhu porodu (Ronen 1976, Waechter 1976). Dnes již jen těžko přesně zjistíme, jakou roli ženské sošky v kontextu gravettské kultury skutečně zastávaly. Podobně je tomu s výkladem zvířecích sošek, plastik a zobrazení, o nichž předpokládáme, že plnily symbolickou funkci při loveckých rituálech, jejichž cílem bylo zabezpečit úspěšný lov. Také tyto teorie se opírají o analogie odvozené ze studia obřadů lovecké magie u současných preliterárních společností, a proto mají pouze pravděpodobnostní dosah. Venuše mohou být dokladem opakující se stereotypizace myšlení, maskulinního diskurzu, genderového a kulturního konstruktu role pohlaví, sexuality i reprodukce. Přesto je nesporné, že symbolická zobrazení zvířat hrála v životě mladopaleolitických lovců stále významnější roli. Svědčí o tom zejména skutečnost, že v závěrečných etapách evropského paleolitu – v průběhu solutrénského a především magdalénského období, vyvrcholil lovecký „zvěrný styl“ v monumentálních jeskynních rytinách a malbách, které představují vrchol paleolitického umění.

Gravettské jeskynní malby a rytiny

Skalní rytiny a rytiny na mamutím klu nebo kamenných valounech, jež vznikly v období gravettien, se nacházejí zejména ve francouzském departmentu Dordogne. Jeskyně Cussac skrývala originální ikonografický bestiář, který v roce 2000 objevil francouzský amatérský speleolog Marc Delluc v údolí řeky Dordogne poblíž francouzské obce Le Buisson-de-Cadouin. Skalní stěny zde pokrývají rytiny mamutů, nosorožců, jelenů, bizonů a koní (25 000 př. n. l.), zobrazených s rafinovanou elegancí využívající dynamiku a rytmus linií a tvarů. Například na rytině mamuta jsou vertikální linie vytvořeny v podobě šrafování. Hřívá koně, jejichž obrysové kontury jsou zvlněné, sestává z drobných linií. Některá zvířata jsou zachycena s expresivně se rozšiřujícími a prodlouženými tlamami, jako například rytiny bizona a koně. V jeskyni se neukrývají pouze rytiny zvířat, nýbrž i konturové obrysy žen a antropomorfních bytostí (White 2003). Pod skalním převisem Abri Poisson v údolí Vézère se zachoval reliéf lososa (kolem 23 000 př. n. l.). Stopy barviva vedou k závěru, že reliéf byl původně proveden v červené barvě. Tělem lososa prochází široká boční linie, která je zakončena u hlavy. Hluboké zářezy naznačují jeho oči a tlamu. Nad lososem se v pravouhlé formě nachází sedm hlubokých zářezů (Eppel 1963, Rousot 1984, Clottes 2008). Za rytinami gravettských koní je nutné putovat do jeskyně Pair-non-Pair (Gironde) ve francouzské obci Prignac-et-Marcamps nebo pod skalní převis v Abri Labattut (Dordogne) ve francouzské obci Sergeac, kde nakloněné obrysové řezy vtiskují vápencové rytině (kolem 25 000 př. n. l.) charakter basreliéfu (Burkitt 1921, White 2003). Působivé je zejména zobrazení koně (33 000–26 000 př. n. l.), označované jako *Agnus Dei* (Beránek Boží), z jeskyně Pair-non-Pair. Zvíře je zachyceno v situaci, kdy esovitě obrací hlavu na levou stranu. V oblasti koňského krku se vyděluje další část rytiny, která ztvárňuje předkloněného kozorožce. Jejich těla se vzájemně propojují a osamostatňují hlavami a předními končetinami (Leroi-Gourhan 1971, Jelínek 1972).

V rozlehlé francouzské jeskyni Les Trois Frères na území obce Montesquieu-Avantès (Ariège) v jihozápadní Francii, objevené v roce 1914, se nacházejí rytiny sov nebo také koně. Dvojice sov je zachycena z profilu. Jejich frontální hlavy jsou odvráceny od hybridní figury, jejíž rytina představuje oddělovací komponentu sovích těl. Zobrazení koně charakterizuje štíhlý

krk, který zakončuje protáhlá hlava. Dlouhé uši a lehká podsaditost těla by mohly vést k závěru, že se jedná o divokého osla (Nougier 1966, Clottes 2008).

Svatyní a pokladnicí otisků rukou (27 000 př. n. l.) se stala jeskyně Gargas poblíž obce Aventignan (Hautes-Pyrénées) ve francouzských Pyrenejích, v níž je zanecháno více než 200 negativních červených nebo černých otisků rukou. První otisky rukou v jeskyni odhalil v roce 1910 francouzský speleolog Félix Régnauld (1847–1908). Samotná jeskyně však byla objevena dříve. V roce 1870 podal francouzský lékař a speleolog Félix Garrigou (1835–1920) zprávy o kosterních pozůstatcích medvědů, hyen a vlků. Pozornější byl však 6. března 1908 francouzský entomolog René Jeannel (1879–1965), který si ve francouzské jeskyni Le Portel (Ariège) povšiml maleb během sběru hmyzu (Lawson 2012). Otisky v jeskyni Gargas reprezentují obě

pohlaví a různé věkové kategorie, včetně malých dětí. V Sále II se nachází nika, která představuje „svatostánek“, připravený pro negativní otisk levé ruky. Záměr její aplikace dosvědčuje vyškrábání spodní části niky. Černý otisk sestává ze zkrácených, patrně zmrzačených prstů, vyjímaje palce, jehož délky ostatní prsty v této formě do-



Otisky rukou ve francouzské jeskyni Gargas. (NM)

sahují. Jeskyně mohla být místem, v němž se jedinec přiblížil nadpřirozené síle, která léčila onemocnění, úrazové amputace, omrzliny, zlomeniny a poskytovala úlevu od utrpení. V tomto významu mohla jeskyně představovat psychoterapeutickou léčebnu, do níž přicházeli jednotlivci možná nejenom za účelem samotného uzdravení, nýbrž i získání schopnosti nemoc snášet a přijmout její existenci (Leroi-Gourhan 1971, Clottes & Courtin 1996). Jako hlavní instance zde mohl působit šaman, který léčil nemocné. Součástí léčení bylo představení, probíhající v kolektivu posluchačů, jež se také účastnili kúry. Šaman v průběhu léčení prožíval psychosomatické stavy nemocného a zejména počáteční okamžik, který způsobil onemocnění. Tento psychosomatický proces měl vyústit v uzdravení (Lévi-Strauss 2006b). Pokud je ruka pokryta barvivem i s předloktím, ztratí se pod jejím nánosem, vtiskne se do skály a pronikne z pozemského do podzemního světa. Zkrácení mohlo nastat také v důsledku iniciačního obětování, které

probíhalo v hlubinách jeskyně. Otisky rukou mohly představovat přechodový rituál, kdy jedinci dosáhli nové sociální pozice ve struktuře společnosti. Teorii rituálů přechodu rozpracoval britský sociální antropolog Victor Witter Turner (1920–1983) v knize *Průběh rituálu* (1969). Turner zaměřil pozornost zejména na průběh druhé fáze přechodových rituálů – prahového období (liminality). Toto „pomezí“ navazuje na symbolické oddělení účastníků rituálu od předcházejícího statusu, aby bylo poté vystřídáno fází jejich opětovného zařazení do nové sociální role ve společenské struktuře. Období liminality považoval Turner za významné nejen pro rituál, ale také pro běžný život společnosti. Podle jeho názoru lidé, kteří se nacházejí ve stavu liminality, unikají klasifikační síti, která za běžných podmínek vymezuje jejich sociální status. Proto prahovost symbolicky připodobňoval ke smrti, bisexualitě, divokosti, zatmění Slunce nebo Měsíce, zneviditelnění, temnotě a návratu do matčina lůna (Turner 2004). Nelze ovšem vyloučit, že se jednalo pouze o iluzivní zkrácení prstů, jež vzniklo ve chvíli, kdy iniciovaný jedinec záměrně ohnul články svých prstů, aby barevný otisk lépe přilnul k ploše stěny jeskyně (Clottes & Courtin 1996).

Z období gravettienu se zachovaly malby ve francouzské jeskyni Grande Grotte v Arcy-sur-Cure (Yonne), která se nachází ve vápencovém útesu nad říčkou Cure. Vápencová vrstva, která zde pokrývá povrch maleb, umožnila jejich konzervaci a vytvořila působivý účinek mléčné glazury. Převažujícím motivem se stal mamut. Například černá malba mamuta (28 000–27 000 př. n. l.), která dosahuje délky 64 cm, se v celém rozsahu ukrývá pod vápencovou vrstvou. Zatímco přední noha mamuta je pouze načrtnuta, ostatní části těla jsou provedeny v silné obrysové linii. V Grande Grotte jsou zachyceny také dravé ryby, jako je štika a losos (Leroi-Gourhan & Leroi-Gourhan 1964, Lorblanchet 1997, Clottes 2008).

Tajemství jeskyně Cosquer (Bouches-du-Rhône) v oblasti vápencových útesů a úzkých zálivů Les Calanques (středomořské „fjordy“) u Středozemního moře dlouho skrývala její současná poloha pod mořskou hladinou. Vchod do jeskyně byl zaplaven na konci doby ledové poté, co se zvedla hladina Středozemního moře. O její objev se zasloužil francouzský potápěč Henri Cosquer v 80. letech 20. století. Jeskyni zdobí malby, které byly vytvořeny ve dvou etapách. První spadá do období gravettienu (27 000 př. n. l.) a zahrnuje otisky rukou nebo žlábkování, které lze přirovnat ke kanelurám na antických sloupech. Ve druhé etapě, která je zasazena do

období solutréenu (19 000–18 000 př. n. l.), byly stěny vyzdobeny zoomorfními malbami, v některých případech i překrývajícími gravettské zobrazení (Clottes & Courtin 1996, White 2003). V souvislosti s překrýváním již vzniklého zobrazení je třeba uvést, že jeskynní malby představují výsledky opakovaného lidského jednání, nikoli jednorázové události. Jeskynní malby sestávají z několika vývojových stupňů, jež nelze vnímat v kontextu pevně zasazeného časového období (Lorblanchet 1997). Překrytí již vzniklého uměleckého díla novým zobrazením na jeskynní stěně lze vyložit také v souladu s paralelou, již na základě terénních výzkumů Aboriginů předložili australský antropolog Ronald Murray Berndt (1916–1990) a australská antropoložka Catherine H. Berndtová (1918–1994). Podle těchto odborníků je možné další nové zobrazení spatřovat jako úsilí o zachování nebo obnovení magické síly jeskynního povrchu (Berndt & Stanton 1982).

Francouzská jeskyně Mayenne-Sciences (Mayenne) ukrývá množství gravettských zoomorfních maleb (24 000 let př. n. l.), zahrnujících zejména motivy mamutů, bizonů a koní. Jeskyně byla objevena v roce 1967 v údolí řeky Erve na území francouzské obce Thorigné-en-Charnie. Malba na hlavním panelu je založena na protnutí linií koňské hrudi a mamutího chobotu. Schematická hlava koně kontrastuje s vybouleným tvarem břicha. K zadní části jeho těla přiléhá další zobrazení koně, tentokrát provedené s důrazem kladeným na profil obrysové linie, před nímž je umístěna oválná struktura. Tělo mamuta, jemuž chybí kly, je ztvárněno stejně korpulentně jako koňské břicho (Bouillon 1970, Pigeaud & Bouchard & Laval 2004, Clottes 2008).

Malby ve francouzské jeskyni Cougnac (Lot) vznikaly kontinuálně v období 25 000–19 000 př. n. l. Dne 23. listopadu 1952 objevila skupina proutkařů blokovaný vstup do druhé jeskyně Cougnac, pokryté malbami a rytinami. Jeskynní systém zahrnuje totiž dvě jeskyně, z nichž první, malbami nepokrytá, byla veřejnosti uvedena již v roce 1949 (Lawson 2012). Do období gravettienu lze v této jeskyni datovat polychromní nástěnné malby dvou velkých jelenů (25 000–23 000 př. n. l.). V Hlavním sále se z obrazu prvního jelena dochovala pouze přední část těla, jež ale dodnes působivě koresponduje s přirozenou strukturou skalní stěny. Tento způsob integrace skalní stěny a malby lze označit jako „dialog s jeskyní“, jenž může být přirovnán k dialogu přírody a kultury. Dominantním prvkem maleb velkých jelenů se staly zejména parohy, které jsou rozkošatěny po ploše krápníkové jeskyně (Lorblanchet 1997, Clottes 2008).

Nedaleko francouzské vesnice Cabrerets, ve vzdálenosti 35 kilometrů na východ od města Cahors, se nachází jeskyně Pech-Merle (Lot). Jeskyni, zvanou také „Davidova jeskyně“, objevili v roce 1922 dva mladíci André David a Henri Dutertre. Na výzkumy maleb se v této „umělecké galerii v paláci přírody“ jako první zaměřil francouzský archeolog Amédée Lemozi (1882–1970). Napravo od současného vstupu do jeskyně se nachází komora, jež byla v období pravěku původním vstupem. Jedná se o Galerii Combel, v níž stěny pokrývají malby koní a lva (25 000 př. n. l.). Ze stropu této místnosti vyrůstají stalaktity v podobě stébelnatých trubiček a na podlaze zde byly nalezeny medvědí brlohy a kosti. Zároveň stropem vertikálně prorůstají kořeny dubu, dosahující délky více než 12 metrů. V konečném výklenku Galerie Combel se nachází Sál bodů a Nika antilopy (David & Lemozi & Renaul 1969). Pokud se navrátíme zpět a projdeme současným vstupem, zabočíme do Jeskynního naleziště kostí, v jehož ústí je soustředěna rytina jelena obrovského (*Megaceros giganteus*). Při vstupu do Hlavního sálu se na levé straně otevírá výklenek, zvaný Kaple mamutů nebo také Černý vlys, jehož stěny o délce 7 metrů a výšky 3 metrů pokrývají černé zoomorfí kresby (25 000 př. n. l.). Kompozice Černého vlysu je založena na centrálním zobrazení koně, jehož obklopují bizoni a do formy otevřeného kruhu na způsob tance farandola odděluje jedenáct mamutů. Na tělech mamutů jsou provedeny dlouhé linie v podobě chlupů, zejména v oblasti chobotu a břicha, jež mohly na živém těle mamuta dosahovat délky až jednoho metru. Další kresby praturů, bizonů a koně jsou zpravidla omezeny na výraznou obrysovou linii (David & Lemozi & Renaul 1969, Lorblanchet 1997). Za Kaplí mamutů následuje další výklenek – Kaple bizonů a mamutů, v níž převládají schematické kresby stejnojmenných zvířat (20 000 př. n. l.). Na části klenby v Hlavním sále o rozsahu 40 metrů, označované Klenba hieroglyfů, je ztvárněna spleťtá makarónská kresba, znázorňující například mamuty nebo postavy žen (kolem 20 000 př. n. l.). Pravou stranu Hlavního sálu této jeskyně zdobí malba koní (25 000 př. n. l.), kteří jsou zobrazeni zády k sobě. Koně jsou označováni jako grošáci, neboť jejich těla pokrývají tmavé skvrny. Mladopaleolitický umělec tvořivě využil při malbě hlavy koně jako podloží plastickou strukturu přirozeného skalního útvaru. Francouzský archeolog Michel Lorblanchet definoval čtyři fáze vzniku jednotlivých komponent obrazové kompozice. Jako první vznikla černá malba koní, již ve druhé fázi následně doplnilo šest negativních otisků rukou. V průběhu třetí fáze bylo vytvořeno 212 černých skvrn, které

vyplňují koňská těla a pozadí jeskynní plochy. Ve čtvrté fázi umělecké tvorby byla kompozice pokryta dalšími 29 červenými skvrnami a 7 červenými negativními otisky palců, které jsou umístěny na hřbetu a nad hřbetem levého koně. Současně vznikla červená kresba kruhového tvaru a ryby. Kruhový tvar se nachází na prsou pravého koně a ryba, pravděpodobně štika nebo jeseter, je umístěna podél jeho šije (Lorblanchet 1997, Clottes 2000, Mohen 2002). Nejnovější výzkumy DNA prokazují, že před 25 000 lety se na území eurasijského kontinentu vyskytovali skvrnití koně. Analýza vzorků DNA 31 koní ze západní a východní Evropy a Sibiře prokázala, že osmnáct z nich bylo hnědých, sedm černých a šest bylo nositelem alely LP, asociované se skvrnitým fenotypem. Skvrnitě neboli „levhartí zbarvení“ nebylo vzácností a patrně přinášelo výhody. Malby skvrnitých koní v jeskyni Pech-Merle jsou tak reflexí reality a dokladem smyslu pro detail. Lovci dokázali zachytit to, co je každodenně obklopovalo (Pruvost & Bellone & Benecke et al. 2011). Za panelem koní se v Pech-Merle nachází Nika bizoních žen, jež ukrývá stylizované kresby ženského těla. Jeho ztvárnění, variující na barevné škále červenočerné, se vyznačuje vystouplými hýžděmi a bederní křivkou, jež je ukončena liniemi, naznačujícími hlavu a přední končetiny (Leroi-Gourhan 1958, Lewis-Williams 1997).

Jeden z posledních objevů reprezentují malby ve španělské jeskyni Askondo (Baskicko), které se nacházejí v přítmi v blízkosti vstupu do jeskyně. Ačkoliv byla část jeskyně destruována lokální těžbou, dochovaly se zde červené obrysové malby koní a otisky rukou (25 000 př. n. l.). Jeskyně Askondo se nachází v polovině cesty mezi Francií a Španělskem. Tato geostrategická poloha se odráží v ikonografickém repertoáru, jenž například užitím motivu koní neodpovídá lokální převládající námětové složce (Garate Maidagan & Ríos Garaizar 2011). Gravettské jeskynní malby a rytiny jsou důležitým vývojovým mezičlánkem kontinuálního vývoje pravěkého umění od období aurignacienu směrem k bouřlivé expanzi jeskynních maleb v období magdalénienu.

Solutréenská kultura

„Solutréenské umění je rozmanité a bohatší více nežli si uvědomujeme.“

Gary Haynes

Ve frankokantaberské oblasti navázala na kulturní tradici gravettienu lokální solutréenská kultura (podle francouzské lokality Solutré v departmentu Saone-et-Loire), která vznikla v jihozápadní Francii mezi řekou Loirou a Pyrenejemi a odtud se dále rozšířila na Pyrenejský poloostrov (severní Španělsko a Portugalsko). Solutréenská kultura se rozvíjela v období 22 000 až 17 000 let př. n. l., kdy nastal výrazný pokles teploty. Evropské klima bylo v této době pravděpodobně nejchladnější za poslední milión let a krutá zima trvala bezmála devět měsíců v roce (Terberger 2009). Je pravděpodobné, že při hledání alternativních zdrojů potravy lidé začali ve stále větší míře praktikovat lov ryb a mořských savců na ledových krách, které svíraly evropský kontinent. O duchovní bázi solutréenské kultury svědčí zejména reliéfy v kameni, jeskynní malby a rytiny vytvořené na skalách v otevřeném prostranství, které naznačují, že umělecká kreativita a tradice mladopaleolitických kultur ve frankokantaberské oblasti zůstala i v období zalednění uchována.

Solutréenské rytiny, reliéfy a skulptury

Drastická změna ekosystému západní Evropy, spjatá s poklesem teplot a zaledněním, postihla i floru a faunu, na níž bylo závislé přežití lovecko-sběračských paleolitických kultur. Význam zvířat pro existenci lidí v době solutréenu se promítl do zoomorfních rytin, které zachycují svět mamutů, bizonů, koní a jelenů. Cenné svědectví vzájemného souboje lovců a zvířat se dochovalo v archeologických lokalitách na území Portugalska, Španělska a Francie. Například v otevřeném prostranství portugalského říčního údolí Foz Côa ve východní části regionu Norte bylo na břidlicových kamenech nalezeno značné množství zoomorfních rytin (převážně kolem 17 000 př. n. l., kontinuální vývoj od 25 000 až do 10 000 př. n. l.), jež jsou rozesety v údolí podél břehu řeky Côa v délce 17 kilometrů. Na konzervaci této galerie rytin v otevřeném terénu má svůj podíl jak břidličnatá hornina, tak i středozemské mikroklima. Původně barevný kontrast,

způsobený odlišným skalním pozadím a vyrytými rýhami, potlačuje nárůst eroze a zvětrávání. Mezi techniky, které byly při tvorbě rytin použity, patří (a) jemné zářezy do skalního povrchu, (b) vyťukávání (piketáž), (c) obrušování a (d) oškrabávání (gratáž). Jemné až kapilární řezy a zářezy vznikaly zašpičatělými a ostrými nástroji. Jejich multiplikace vedla k vytvoření obrysových kontur, sestávajících z několika linií, jež mohly být využity jako základ k aplikaci další techniky. Působivost rytin zvyšovalo dobarvování linií a zářezů, které byly pravděpodobně na závěr uhlazeny. Vyťukávání mohlo být provedeno přímými údery a poklepy, nepřímými údery a poklepy, prorážením i probodáváním. Přímé údery a poklepy umožňoval tlak těžkého objektu, například kamenného nástroje nebo říčního valounu. Nepřímé údery a poklepy vyžadovaly užití ještě dalšího kamenného nástroje, například dláta, které se přikládalo na skalní povrch. Úder, vedený nástrojem na přiložené dláto, umožnil na ploše vytvořit vyhloubené místo. Technika obrušování využívala účinku tření kamenného ostří po skalním povrchu, v některých případech rozšiřování dříve vzniklých rýh a řezů jemnými zářezy nebo vyklepáváním. Oškrabávání představuje variantu techniky obrušování, při níž je skalní plocha obrušována extenzivně. Rytiny věrohodně ilustrují život zvířat v říčním údolí, zejména koní, praturů a kozorožců, která se zde přicházela napájet a stávala se kořisti číhajících lovců. V údolí lze lokalizovat dvanáct nalezišť, k nimž patří například Penascosa, Quinta da Barca nebo Canada do Inferno. Břidlicová skalní ložiska na levém břehu řeky Côa zahrnují několik stovek rytin, z nichž jsou některé v důsledku výstavby hráze v roce 1983 ponořeny i v mělčině. V Canada do Inferno se nachází stupňovitá zoomorfní kompozice. Ta byla objevena v roce 1991 jako první umělecké dílo z období paleolitu v údolí řeky Côa. Rytiny v Quinta da Barca jsou roztroušeny dokonce až do výšky 60 metrů nad údolím. Nejpůsobivější panel zachycuje kozorožce, jehož detailně ztvárněné ohnuté končetiny realisticky ilustrují polohu těla zvířete. Z hrdla kozorožce vyrůstá ještě druhá hlava simulující pohyb, patrně zvířecí



Rytina kozorožce na nalezišti Quinta da Barca v údolí Foz Côa (AMB)

ohlédnutí za zvukem potenciálního nebezpečí. Naproti Quinta da Barca se nachází naleziště Penascosa, kde se zachovala jedna z nejkrásnějších paleolitických zoomorfních rytin. Jedná se o kompozici, založenou na překrývání zvířecích těl. Toto dílo je významné i proto, že jeho tvorba probíhala v šesti vývojových fázích, zahrnujících období od gravettienu až po magdalénien. Jednotlivá zvířata, jako například koza, pratur nebo kůň, pokrývají vertikální plochu ve čtyřech stupních v různém natočení těl i hlav (Zilhão 1995, Carvalho & Zilhão & Aubry 1996, Clottes 1998, Zilhão 1998, Grünig 2007, Clottes 2008). Další rytiny na území Portugalska byly objeveny v roce 1981 v otevřeném prostranství Mazouco v údolí řeky Douro, vzdáleném 13 kilometrů od města Freixo de Espada à Cinta. Jedná se zejména o rytinu 62 centimetrů dlouhého koně, zobrazeného na břidlicovém skalním masivu. Tvůrce rytiny naturalisticky ztvárnil plynulé přechody různých partií těla od oblasti hřívky přes hřbet až k bedrům a ocasu. Velice realistická je také silueta hrudi, jíž vytvářejí dvě paralelní linie, vedoucí k nakročeným zadním končetinám (Jorge & Jorge & Almeida et al. 1982, Bahn & Vertut 1997).

Ve Francii bylo nalezeno svědectví o konfrontaci zvířat a lidí na úpatí skalní stěny a na svahu v Roc-de-Sers (Charente). Zde v říjnu 1927 objevil francouzský prehistorik Léon Henri-Martin (1864–1936) kamenné bloky, které zdobí solutréenské reliéfní skulptury (19 000 př. n. l.). Naleziště tvoří tři místa. Ovšem reliéfy zakomponované do vápencových bloků se nachází v části označované Abri de l'atelier solutréen (Duhard 1996, Tymula 2002). Lokalita Roc-de-Sers byla dlouhodobě obývána, jak potvrzují postupně přepracované a průběžně oživené skulpturální motivy. Na skalním bloku o délce 152 centimetrů lze rozlišit dvě solutréenské kompozice. První na levé straně představuje lidskou postavu a dva koně a druhá na pravé straně bizona a lidskou postavu. Její tenké a ohnuté končetiny jsou ztvárněny v útěku před bizonem, který připomíná tura pižmového. Skloněná hlava útočícího zvířete pronásleduje patrně lovce, který na svých ramenech nese oštěp (Dröbner 1980, Jelínek 1990, Clottes 2008). Na svahu byly odkryty další bloky, jejichž reliéfy zachycují zejména zoomorfní motivy. Jedná se například o reliéf bojujících kozorožců, jež vynikají brilantní rytinou svých obloukovitých rohů (Mohen 2002, Clottes 2008).

Vynikající ukázky solutréenských rytin byly nalezeny ve francouzských jeskyních Ebbou a La Grèze. Jeskyně Ebbou (Ardèche) se nachází v údolí řeky Ardèche nedaleko jeskyně

Chauvet. Zde je ztvárněno na 70 zoomorfních rytin, zejména kozorožců, koní, praturů a jelenů. Zvířata jsou často zobrazena ve vztyčené a vertikální pozici, jejichž výška zpravidla variuje mezi 20 až 60 centimetry. Originální ukázkou kompoziční koncepce rytin z jeskyně Ebbou je například 32 centimetrů vysoký stojící kozorožec, jehož tvůrce ponechal bez končetin. Svislý a prodloužený hrudník je zobrazen v pozici naznačující zvědavost nebo ostražitost. Drobnou hlavu kozorožce zdobí elegantně ztvárněné vzrostlé a zakřivené rohy. Další kozorožec je zachycen během chůze. Jeho končetiny se ovšem omezují na jednoduché ryté linie, jejichž podoba se opakuje na ztvárnění rohů (Eppel 1963, Bahn & Vertut 1997). Působivá skalní rytina bizona (kolem 20 000 př. n. l.) byla nalezena ve vstupní místnosti na levé stěně malé francouzské jeskyně La Grèze (Dordogne) v obci Marquay. Bizoní tělo o délce 60 centimetrů je zobrazeno z profilu, který nechává vyniknout tvarům impozantního samce. Hrbol na šíji svědčí o tom, že se jedná o dospělé zvíře, zatímco bizoní pohlaví jednoznačně indikuje jeho vystouplý penis. Koncentrace, již vynaložil pravěký umělec do vytvoření obrysové linie, upozaduje absenci jeho kopyt. Bizon nestojí na zemi, nýbrž se nachází v pomyslném světě (Burkit 1921, Leroi-Gourhan 1971, Dröbner 1980, Clottes 2008). Mezi významné francouzské solutréenské lokality, ležící v kraji Dordogne, patří skály Fourneau-du-Diable („Děblova pec“) v obci Bourdeilles. Zde byl objeven kamenný blok, jenž zdobí basreliéf jedenácti zvířat (18 000 př. n. l.). Dokonalostí forem vynikají zejména překrývající se těla dvou praturů, vyrytá nad sebou, jež dosahují délky přibližně 40 centimetrů. Pratur posazený níže je charakteristický detailní rytinou všech čtyř končetin. Paleolitický tvůrce dosáhl působivého estetického efektu tím, že těla obou zvířat nechal z kamenného bloku vystupovat prostřednictvím esovité křivky jejich šíjí a slabin (Dröbner 1980). Zvláštní místo mezi francouzskými solutréenskými lokalitami zaujímá jeskyně Chabot (Gard) v blízkosti středověkého městečka Aiguèze v jižní Francii. Zde se totiž dochovaly sugestivní rytiny mizející velké pravěké fauny – mamutů (18 000–17 000 př. n. l.). Hluboké linie rytin, které se navzájem protínají, vytvářejí složitou až nepřehlednou síť. Z její struktury vystupuje



*Basreliéf z francouzské lokality
Fourneau-du-Diable. (MNP)*

zřetelná rytina mamuta, jehož charakterizuje šikmá linie zad a oháňky, pokrytá šrafováním (Clottes 2008).

Nálezy solutréenských rytin byly učiněny také na Pyrenejském poloostrově na území dnešního Španělska. Mezi významné španělské mladopaleolitické lokality patří například La Lluera I (21 000–16 000 př. n. l.) a Santo Adriano v údolí řeky Nalón na území Asturie. Zde se nachází skalní rytiny, jež se vyznačují hlubokou a jednoduchou linií. Zoomorfní rytiny v La Lluera I jsou zpravidla redukováné na nejdůležitější identifikační znaky, jako jsou hlava, dorzální linie a v některých případech i končetiny

zobrazených zvířat. Vyryté obrazy se vzájemně překrývají a zmnožují. Pozornost je věnována zejména profilu, jehož řezy jsou opakované a vystupují v opozici k méně detailně provedené vnitřní části zobrazených zvířecích těl. Sugestivní rytiny býků, koní a jelenů se nachází ve Velkém výklenku.



Rytina býka na španělském nalezišti La Lluera I. (CGS)

Působivá je kompozice býků, kteří jsou za-

chyceni z levého profilu v diagonální perspektivě. Ta podporuje dojem, že zvířata sestupují ze skal směrem k řece. Těla býků mají specificky hranaté formy, zatímco jejich hlavy, pokryté zářezy, se netypicky zužují jako rosomákům (Berenguer 1994, Gonzáles Echegaray & Gonzáles Sainz 1994, Fortea Pérez 2005, Clottes 2008). Skalní rytiny v Santo Adriano vznikaly v období gravettienu i solutréenu. Jedná se zejména o rytiny bizonů, jelenů a turů (22 000–19 000 př. n. l.), charakteristické vrstvením jednotlivých zářezů, které jednotlivým zobrazením dodávají svébytnou výtvarnou strukturu (Gonzáles Echegaray & Gonzáles Sainz 1994, González Sainz & Cacho Toca & Fukazawa 2003).

Další otevřené prostranství Siega Verde (Kastilie a León) se v délce více než jednoho kilometru rozprostírá podél levého břehu řeky Agueda ve vzdálenosti 20 kilometrů od španělského města Ciudad Rodrigo. Na skalních stěnách a útesech, jež jsou výsledkem říční eroze, bylo v roce 1988 objeveno na více než 600 rytin a piketáží (18 000–14 000 př. n. l.). Vedle zoomorfních rytin turů, jelenů a koz zde vynikají zobrazení koní. Například na Panelu II je

ztvárněna piketáž koně s vystupující čelistí a jejím přechodem v oblasti hřbetu v ostrou profilovou linii do tvaru písmene A. Tento motiv je uplatněn také na Panelu VIII, kde profilová linie plynule přechází v siluetu vystupujícího břicha. Piketáž koňského těla působivě ozvláštňuje a zdobí hřiva (González Echegaray & González Sainz 1994, Bednarik 1995, González Sainz & Cacho Toca & Fukazawa 2003, Bahn & Vertut 1997).

Mimořádné nálezy solutrénských rytin byly učiněny ve španělské jeskyni Parpalló (Valencie), jež se nachází na svahu hory Montdúver, vzdálené 9 kilometrů od moře, západně od města Gandía. Zde byl objeven bohatý depozitář, zahrnující více než 6 000 kamenných rytých destiček, které vznikaly kontinuálně od období gravettienu až do doby magdalénien. Více než polovinu souboru je možné označit za dílo solutrénských tvůrců. Jedná se o destičky, které zdobí animální, geometrické a abstraktní rytiny. Charakteristickým rysem těchto artefaktů je jejich jednobarevnost, stylizace a plošnost. Prostřednictvím zobrazených výjevů lze komparovat jednotlivé umělecké formy a analyzovat postupný vývoj od schematizace a symbolizace až k uvolnění uměleckých postupů, jež se projevuje přechodem od jednoduchých tahů a siluet k růstu kompoziční složitosti a obrazové multiplikaci. Pro závěrečnou vývojovou fázi jsou charakteristické kompozice využívající zvlněné, klikaté nebo zatočené tahy a vertikální, horizontální nebo pravoúhlé linie (Dröbner 1980, Villaverde Bonilla 1992, Straus 2000, Pigeaud 2005, Combier 2009).

Specifickou třídu solutrénských rytin představují díla kombinující zoomorfní a antropomorfní motivy. Za pokladnici skalních rytin lze z tohoto hlediska označit francouzskou jeskyni Gabillou (Dordogne), která se nachází v údolí řeky Isle v blízkosti obce Sourzac. Jeskyně, objevená v roce 1941, ukrývá více než 200 rytin (17 000 př. n. l.). Gabillou tvoří pouze vstupní komora a tunel, v němž jsou soustředěny rytiny zvířat, imaginární a lidské bytosti. Přední část tunelu zvanou Sál zajíce vyplňují zejména zoomorfní rytiny kamzíka, koně nebo zajíce, vynořujícího se z díry, která se nachází v místě jeho šíje. Rytina zajíce vyniká objemným tělem, které kontrastuje s vytáhlými a drobnými končetinami. Tělesné disproporce těla zvířete zcela ignoruje precizně



Rytina zajíce v jeskyni Gabillou.

(NM)

provedená rytina zaječí hlavy, na jejímž vrcholu dozadu vyčnívají elegantně profilovaná ouška (Clottes 2008). V Sálu zajíce lze spatřit unikátní rytinu „zraněného muže“ zvaného *Čaroděj z Gabillou*. Čaroděj, pravděpodobně tančící, je oděný do zvířecího kožichu a skrývá svoji tvář pod bizoní maskou. Rytina je umístěna před hlubokou trhlinou ve skále, jíž napříč prochází linie, vedoucí od jeho úst. Konec linie se stává součástí další, tentokrát geometrické kompozice čtyřúhelníkové mřížky a tří vertikálních tahů (Malvesin-Fabre & Gauthier & Hervé et al. 1952, Stone 2003). Naproti čaroději je ztvárněna rytina ležící a odpočívající ženy s pokrčenýma nohama. Linie jejího těla zdůrazňují partie ňader, břicha a výrazných hýždí. Zobrazení ženy a čaroděje v tunelu předchází rytina tajemné antropomorfní bytosti s dlouhým krkem. Její šibalský zjev vedl k jejímu označení *Malý d'ábel*. Antropomorfní bytosti v jeskyni Gabillou z tohoto hlediska představují unikátní projekční plátno, které umožňuje široké spektrum interpretací jejich smyslu a funkcí.

Solutréenské jeskynní malby

Solutréenské malby se dochovaly v jeskyních na území dnešní Francie a Španělska. Často se jedná o geometrické symboly, linie a tečky, které se v pozdějších dobách součástí magdalénských zoomorfních obrazových kompozic. Tuto skutečnost je možné doložit na srovnání solutréenských geometrických znaků (18 000–17 000 př. n. l.), nalezených ve španělské jeskyni La Peña de Candamo (Asturie), a zoomorfních kompozic (13 000–12 000 př. n. l.), jež zde vznikly v období magdalénienu. Tato jeskyně se nachází na vrcholu vápencového kopce Peña de Candamo na pravém břehu řeky Nalón v obci San Román de Candamo. Spletité linie červených teček zde ve Velkém sále na Stěně rytin doplňují obrazy zvířat, která přibíhají k velkému jelenu, zasaženému několika oštěpy, jako k umírajícímu „pánu zvířat“. Zobrazení jsou zde býci, jeleni, kozy nebo koně a zvláštní antropomorfní figura, vystupující v podobě lidského embrya. Použitá výtvarná technika představuje kombinaci malby, rytiny, vyškrábání a vrstvení kreseb (Berenguer 1994, Straus 2000).

Se solutréenskými geometrickými malbami se můžeme setkat také ve španělských jeskyních La Pasiega, Las Monedas, Las Chimeneas a El Castillo, které se nachází na kuželovitém

kopci Monte del Castillo poblíž obce Puente Viesgo (Kantabrie). V jeskyních byly objeveny geometrické znaky a řady teček, jejichž vznik je kladen do období solutréenu. Několik časových úseků polychromních a monochromních maleb je doloženo v jeskyni El Castillo. Po skalní stěně i stropě Zákoutí se zde rozvíjí červené geometrické znaky (kolem 19 000–17 000 př. n. l.), které se shlukují v konglomeraci teček a linií. Tečky se dále proměňují ve svislé a stáčejší pásy, obepínající čtyřúhelníky. Další malba, sestávající ze 182 červených teček, vytváří



Ve španělské jeskyni La Pasiega se nachází „nápis“. (NM)

schematizované lidské tělo, k němuž je připojena obloukovitá horizontální linie, připomínající lidské paže (Mirimanow 1973, Dröbner 1980, Clottes 2008). V jeskyni Las Chimeneas v Sále B vytvořil mladopaleolitický tvůrce obdélníkové znaky, které plují po bílých plochách jeskynní stěny. Vnitřní část obdélníků zůstala prázdná, vyplněná kosočtverci nebo jednoduchými liniemi (Clottes 2008). V jeskyni La Pasiega lze v Galerii B spatřit „nápis“, který tvoří přímé a svislé linie, oblouky a kruhy. Jeho interpretace se vždy pohybuje v rovině spekulací a hypotéz, které využívají například analogie ze života přírodních národů. Nápis údajně může představovat sémiotický systém, jehož „čtením“ v pomyslném oválu lze postupně odhalit vchod do jeskyně, chodidla, měsíční úplňk a trojhranný symbol, označující zákaz nebo naopak povolení ke vstupu do jeskyně (Leroi-Gourhan 1971, Dröbner 1980, Svoboda 1986). V Galerii C je zobrazen

pravoúhlý znak, zakončený převráceným trojúhelníkem. Podle některých interpretací se jedná o past, v níž jsou uzavřeni bizon a jelen. V jeskyni La Pasiega se nachází velké množství znaků a symbolů, které varíují od teček, linií (šipka, pérka), trojúhelníků až k polygonálním tvarům. Některé červené a žluté geometrické znaky lze označit za paralelně sestavené žebříky. Působivé jsou kompozice červených čtyřúhelníků, které je možné považovat za stylizaci symbolů do podoby motýla nebo roštové mřížky (Bahn & Vertut 1997, Clottes 2008).

Geometrické formy a symbolické kompozice z období solutrénu se nacházejí také na stěnách španělských jeskyní Llonín (Asturie), Chufin (Kantabrie) a Pindal (Asturie). V jeskyni Llonín v obci Peñamellera Alta se dochoval soubor solutrénských maleb na Hlavním panelu. Převažují zde zejména červené geometrické znaky, jejichž krátké horizontální linie jsou uspořádány do obdélníkových sloupců. Další obrazce zahrnují šikmé linie, červené a černé tečky nebo vlnité symboly, interpretované jako had (Clottes 2008). Stěny jeskyně Chufin v obci Riclones zdobí červené tečky v podobě „letících komet“ a „krajek“ kombinované s horizontálními pásy teček. Jejich konfigurace v okolí průniku původní skalní struktury vytváří obraz ženské vulvy (Sánchez-Goñi 1991). V jeskyni Pindal, která se nachází v blízkosti obce Pimiango, byla pod skalním výčnělkem na Hlavním panelu (Panel A)



Malba laně ve španělské jeskyni Pindal. (MJS)

objevena malba laně, geometricky orámovaná řadou hnědých krátkých linií. V této jeskyni se dochovala i solutrénská malba červeného mamuta na Panelu B. Uvnitř jeho těla, zobrazeného z levého profilu, je působivým způsobem zachycen motiv srdce (Berenguer 1994, Clottes 2008). Solutrénské zoomorfní malby byly nalezeny také na severu Španělska v jeskyni Covalanas (Kantabrie). Zde, na jihozápadním svahu hory Pando, v těsné blízkosti obce Ramales de la Victoria, byly objeveny jeskynní malby jelenů (kolem 20 000 př. n. l.), jejichž obrysové kontury jsou vytvořeny z červených teček. Některé tečky jsou rozlišitelné v řadě a jiné splývají v jednolitý celek, který vzbuzuje dojem kresby jedním tahem. Zobrazení jelenů zde varíuje

od drobných těl s nataženými a štíhlými hrdly až po statná těla s nerozeznatelnými přechody v proporcích. Na stěně u skalní dutiny tvůrce pravděpodobně ztvárnil další jeleny nebo pratury, kteří zvědavě nahlíží do neznámé průrvy (Grand-Chastel 1963, Mohen 2002, González Sainz & Cacho Toca & Fukazawa 2003, Clottes 2008).

Ve španělských jeskyních se ovšem nesetkáváme pouze s malbami pozemských savců, neboť v některých solutréenských lokalitách jsou zobrazeni také reprezentanti mořské fauny. Například v jeskyni La Pileta (Andalusie), která se nachází na jižním svahu kopce Las Mesas, přibližně 4 kilometry od města Benaolán na jihu Španělska, byla objevena černá kresba ryby (20 000 př. n. l.). Kresbu charakterizuje znásobená obrysová linie, která je provedena na okrovém pozadí stěny. Ve vnitřní části rybího těla se sbíhají křivočaré linie, jejichž intenzita vrcholí nad a za horní ocasní ploutví. Není vyloučeno, že zde tvůrce provedl obrysovou kresbu tuleně, jenž pluje odlišným směrem nežli ryba. Provedení vnitřní části rybího těla připomíná malby australských domorodců, užívajících „rentgenový styl“, jež zachycuje vnitřní orgány zobrazovaných živočichů. Hloubka geometrických forem a linií, ztvárněných v prostoru za rybou, vytváří efekt, v němž se ryba vynořuje z vodního víru a přidává se, nebo naopak pronásleduje skupinu dalších zvířat (Straus 2000). Malby ploutvonožců (20 000 př. n. l.) se nacházejí na ploše stalaktitů v jeskynním systému Nerja (Andalusie) na pobřeží jižního Španělska. Rozlehlý katedrálový interiér jeskyně objevilo pět chlapců lovících netopýry v roce 1959. Malby ploutvonožců a dalších živočichů, k nimž patří jelen nebo koza, jsou soustředěny v Horním sále a Nové galerii (Sanchidrian 1994).

Solutréenské malby a rytiny se dochovaly také na území dnešní Francie. Významná je z tohoto hlediska zejména jeskyně Cosquer, kde bylo objeveno 142 solutréenských maleb, kreseb a rytin (19 000–18 000 př. n. l.). Ztvárnění koní v jednoduché obrysové linii se nachází například ve Spodním sále. Z levého profilu zachycený kůň se vyznačuje výrazně vystouplou břišní partií a zakřivenou křivkou zadních končetin. Jeho spodní čelist, hřívu a oko vyplňuje šrafování, které například způsobuje iluzi, že kůň pohlíží na diváka. Zajímavá je v tomto sále také malba černého jelena, zčásti pokrytého bílými krystalky kalcitu, jenž je zobrazen ve stočené perspektivě. Jedná se o kombinaci frontálního pohledu na přední část těla a zobrazení trupu z profilu (Leroi-Gourhan 1971). Na dochovaném obraze v Severním sále jsou zachyceny tři alky (*Alca impennis*), jejichž krátká křídla jsou rozprostřena v prostoru. Dvě alky se k sobě

přibližují a třetí, jejíž povrch je porušen, zůstává opodál pod jejich těly. Tento výjev může popisovat souboj dvou samců o samičku, která očekává rozhodnutí o vítězi (Clottes & Courtin 1996, Mohen 2002, Clottes 2008). V jeskyni Cosquer se vedle maleb dochovaly také originální solutréenské rytiny, ztvárňující motivy ženských a mužských pohlavních orgánů.

Velkou interpretační hádanku představují dochované solutréenské antropomorfní malby. Například ve francouzské jeskyni Cougnac v Hlavním sále je uvnitř malby zbytnělého těla velkého jelena zobrazena běžící bytost (19 000 př. n. l.), zasažená třemi oštěpy v oblasti zad a hýždí.



*Motiv „zraněného muže“
v jeskyni Cougnac. (ML)*

Bytost je zobrazena bez hlavy a paží. Zásahy oštěpy mohou dokládat víru v kontaktní magii, jejímž záměrem bylo přivodit neštěstí. Střely mohou být vykládány i v souladu se šamanismem. Šaman, který během léčby vyjímá patogenní objekt z bolavé části těla, odstraňuje působení zlého ducha ve formě ostnu. Tento osten šaman následně vystřeluje zpět proti zlému čarodějovi. Tato bytost je označována také jako „zabitý muž“ nebo „zraněný muž“. V jeskyni Cougnac se v Hlavním sále nachází další „zraněný muž“, jehož figura je zasazena do malby červeného mamuta. Na těle, které je ztvárněno bez paží a chodidel, jsou zobrazeny zásahy sedmi oštěpy. Motiv „zraněného muže“ lze spatřit také ve francouzské jeskyni Pech-Merle, kde je zobrazená postava kolmo zasažena devíti oštěpy, z nichž jeden může zobrazovat penis. Bytost charakterizuje ptačí hlava a velmi krátké paže (Lewis-Williams 2002, Mohen 2002, Hancock 2007, Lewis-Williams 2007, Clottes 2008). Paže této antropomorfní bytosti jsou ztvárněny jen v náznaku. Nad její hlavou se nachází „svírající znak“, označovaný také jako „nápisový znak“, s nímž je spojen svým temenem. „Svírající znak“ může být také vyjádřením snahy proniknout a navázat spojení se zdánlivě nepřístupným duchovním světem. Tyto geometrické formy jsou zobrazeny i v jeskyni Cougnac, ovšem zde s tělem „zraněného muže“ nemají kontakt.

„Zranění muži“ představují lidské bytosti, z jejichž těla vychází několik linií. Zpravidla jsou zobrazeni bez hlavy, paží a v předkloněném postoji, jenž patrně symbolizuje fyzickou

reakci na bolest a křeče způsobené změněnými stavy vědomí. Zásahy oštěpy v jejich těle mohou dokládat víru v sympatetickou magii, jejímž záměrem bylo přivodit neštěstí, poškození nebo usmrcení. Střely mohou být vykládány i v souladu se šamanismem, neboť šamanům mohou pomáhat duchové tím, že na oběti vystřelují své šípy. Jiným příkladem je probodávání těla při iniciaci šamana, jenž zakoušením utrpení získává nadlidské schopnosti a sociální status (Harner 1973, Leroi-Gourhan 1982, Smith 1992, Lewis-Williams 2007). Zranění muži mohou představovat formu šamanského utrpení, smrti a iniciace a ilustrovat duchovní prožitky. „Tvůrci těchto obrazů využívali určitou složku změněných stavů vědomí a prostředky jejího znázornění k tomu, aby posílili svoji náboženskou, sociální a politickou moc. Znázorňovali své náboženské prožitky jakožto propojené s prožitky ostatních lidí, a přesto odlišné; pravděpodobně chtěli zdůraznit své osobní utrpení jakožto nejlepší cestu ke zdokonalení“ (Lewis-Williams 2007: 339).

Magdalénská kultura

„Chardin není hodnotnější nežli malby v Lascaux, není tu žádná nadřazenost, žádná hierarchie.“

Balthus

Magdalénien (18 000–11 000 lety př. n. l.) představuje z hlediska rozkvětu lidské kreativity vyvrcholení mladého paleolitu v západní Evropě. Magdalénská kultura se šířila od severní části Pyrenejského poloostrova do Francie a Německa. Na území Francie je magdalénien kladen již do období 20 000–18 000 let př. n. l. Magdalénská kultura získala své jméno podle skalního převisu La Madeleine (Dordogne), ležícího na břehu řeky Vézère, jenž je vzdálený přibližně čtyři kilometry od obce Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil (Svoboda 2009b). Tvůrci magdalénské kultury byli lovci stád sobů, koní, kozorožců a zubrů, migrujících v rozsáhlých oblastech evropské lesotundry. Magdalénští lovci, jež dokonale optimalizovali lovecké techniky, se specializovali především na sezónní tahy stád sobů a koní. Zimní a letní komplexy magdalénských sídlišť a stanovišť vytvářely souvislé lovecké stanice, jejichž rozložení v prostoru bylo dáno potřebou účinné kontroly a maximálního využití tahů sobích stád k jejich efektivnímu lovu.

Ústředním prvkem osobité konfigurace magdalénské kultury se stal sob, který byl pro lovce hlavním zdrojem potravy i dalších surovin. Z kůže šili oblečení, vyráběli nádoby a stavěli stany. Kostí zpracovávali do podoby četných nástrojů nebo vyřezávaných uměleckých děl. Šlachy a střeva používali jako provazy, zatímco sobí zuby, opatřené otvorem, se staly jejich oblíbenou ozdobou. Velmi preferovaným materiálem byly sobí parohy, jež jsou pevné, a přitom je lze snadno opracovat. Paroží bylo obvykle rozděleno na menší části, vyčištěno, a poté se z něj vyráběly vrhače oštěpů, hole s otvory (velitelské hole), harpuny a další nástroje. Vedle sobů měli magdalénští lovci úzký vztah ke koním. Někteří vědci dokonce předpokládají určité zárodky chovatelského vztahu k sobům a koním, i když se samozřejmě ještě nemohlo jednat o plnou domestikaci.

Vysoká úspěšnost lovecké strategie magdalénských lovců úzce souvisela s jejich tvarově a funkčně vyspělou kamennou a kostěnou industrií. Magdalénské nástroje reprezentují

například čepelová škrabadla, klínová a hranová rydla, vrtáky a čepele s otupeným bokem. Mezi typické lovecké nástroje raného a středního magdalénienu patřily také vyřezávané parohové vrhače oštěpů, které zvyšovaly přesnost zásahu a prodlužovaly účinný dostřel. Je samozřejmé, že byly zdobeny zvěrnými motivy, především řezbou koní (*Skákající kůň* zpod převisu Montastruc v blízkosti francouzské obce Bruniquel) nebo kozorožců (*Propletení kozorožci* z francouzské jeskyně Enlène). Zdokonalení zbraní a nástrojů na sklonku vývoje magdalénské kultury vedlo ve svých důsledcích k tak prudkému vzrůstu počtu loveckých sídlišť, že lze v některých oblastech Pyrenejí dokonce hovořit o paleolitické populační explozi. Svůj podíl na demografickém růstu mělo také rozšíření loveckých aktivit o lov a rybolov v řekách tekoucím k Atlantiku. Současně je možné registrovat přesun loveckých sídlišť blíže k břehům řek.

Magdalénské umělecké skulptury a rytiny v paroží a kosti

V období magdalénienu byla dále rozvíjena umělecká tradice tvorby skulptur a rytin. Významným dokladem kreativity magdalénských tvůrců v oblasti uměleckého zpracování parohů, kostí a zubů jsou artefakty nalezené v krasovém tunelu Mas-d'Azil (Ariège), nacházejícím se 20 kilometrů západně od města Foix v jihozápadní Francii. V 500 metrů dlouhé tunelovité jeskyni se uchovalo velké množství mladopaleolitických děl, která mají výrazně uměleckou dimenzi. Jedná se například o fragment skulptury vyřezané do sobího parohu a označované jako *Řehtající kůň* (kolem 15 000 př. n. l.). K názvu tohoto artefaktu nálezece inspirovala otevřená tlama koně, jejíž koutky jsou orámovány rytou dvojitou linkou. Nozdry, oční důlky a hříva jsou detailně vyřezány. Pravidelné zářezy a rýhy na čelisti koňské hlavy vytvářejí profil ohlávky, která svědčí o utažení koňské šíje. Vedle fragmentu řehtajícího koně mezi zdejšími nálezy vyniká skulptura ženy, vyřezaná do koňského řezáku. Její přední strana je uhlazena a do půli řezáku umělecky profilována. Hlavu ženy charakterizuje ustupující brada, velký nos a uši. O ženském pohlaví vypovídají její svěšená ňadra



Skulptura z jeskyně Bédeilhac. (MAN)

s naznačenými bradavkami (Clottes 2008). Podobná skulptura, vyřezaná do koňského špičáku, pochází z jeskyně Bédeilhac. Tato skulptura o výšce 4,7 centimetru je profilována do lidské tváře, již charakterizují oči, výrazný nos a ústa. Hlava skulptury je navíc zahalena do kapuce. Proto je označována jako *Dáma v kapuci*. V oblasti jejího krku prochází příčná perforace, značící, že mohla být skulptura zavěšována (Bégouën 1929, Delporte 1979). V jeskyni byla objevena také skulptura dvou kozorožců (*Capra ibex*), jež pravděpodobně sloužila jako závěsný amulet, navrchu profilovaný do otevřeného hrdla. Kozorožci jsou vyryti do spodního zubu vorvaně, jehož přirozenou strukturu obepínají svými těly. Pod kopyty kozorožce, který je ztvárněn v horizontální poloze, je vyryto několik rovnoběžných symbolických linek. Pod kopyty kozorožce, jež je proveden ve vertikální poloze, vyryté linky směřují šikmo vzhůru. Toto působivé spojení realistické rytiny s abstraktními symboly dodává skulptuře osobitou dynamiku (Thiault & Roy 1996).

Kostěné disky lze označit za třídu magdalénských artefaktů, jež charakterizuje kulatý a tenký tvar, dosahující v průměru zpravidla čtyř centimetrů. Tyto lopatkovité artefakty jsou ve středu provrtány. Obvyklým námětem disků se staly zpravidla zoomorfní rytiny, které po stranách disku doplňují dekorativní zářezy v podobě orámování. Za unikátní artefakt, nalezený v Mas-d'Azil, je možné z tohoto hlediska označit torzo 7,5 centimetru dlouhého kostěného disku, na němž je vyryta schematická mužská postava, proti níž směřuje medvědí packa. Muž je zobrazený z profilu a na svém rameni má pravděpodobně položený oštěp. Napřážená medvědí packa naznačuje, že se jedná o boj muže a medvěda. Dramatičnost této konfrontace podtrhuje mužův vztyčený penis a jeho vyklenutá varlata. Na druhé straně disku je patrně zobrazen výsledek souboje. Medvěd se zde vztyčuje nad ležícím mužovým tělem a pokládá svoji tlapu na jeho genitálie. Kolekci nálezů z této jeskyně doplňují dvě kostěné destičky, na nichž jsou vyryty zoomorfní motivy. První destičku pokrývají kresby dvou koňských hlav, které mají v oblasti čelisti pravděpodobně naznačeny ohlávky. Druhá destička v podélné ose otevírá sérii obrazů zvířat, jež se vzájemně překrývají a přetáčejí. Jedná se o rytinu koní, zachycených z profilu. Kresba předního a většího koně splývá s liniemi dalšího zvířete – soba, kterého je možné identifikovat podle parohů. Četnost linií, odlišné posazení hřbetů, zdvojené hlavy a končetiny jednoznačně dokládají, že je zde zobrazeno několik zvířat. Některé detaily rytiny jsou překryty,

jiné potlačeny nebo zcela vynechány. Zvířata charakterizují i mandlovité oči se slznými žlábkami. Rytinu lze interpretovat jako záměrně vytvořenou kompozici, stejně jako výsledný produkt několika sekundárně vyrytých vrstev (Dröbler 1980). K dalším nálezům kostěných disků patří například kostěný disk z nalezišť Mas-d'Azil, Enlène nebo Laugerie-Basse, jehož na obou stranách zdobí rytiny stojícího a ležícího kamzíka (Leroi-Gourhan 1971).

Kostěné destičky, zdobené rytinou, představují další specifickou třídu magdalénských artefaktů. Jedna z prvních rytých magdalénských kostěných destiček byla nalezena v roce 1834 ve francouzské jeskyni Chaffaud (Vienne) v údolí Charente. Z levé strany destičky je vyryta kresba laně, jíž následuje další laň, jejíž tělo je poničeno v důsledku zlomené kostěné struktury. Zářezy a linie ve spodní části destičky mohou vyjadřovat kameny. Francouzský dramatik a spisovatel Prosper Mérimée (1803–1870) v době, kdy působil ve funkci inspektora historických památek, byl touto rytinou fascinován do té míry, že v roce 1853 pořídil její kopii. Vznikla tak první známá reprodukce prehistorického uměleckého artefaktu (Bahn & Vertut 1997). S lehkou nadsázkou lze konstatovat, že právě tehdy bylo zahájeno vítězné tažení „zoomorfního stylu“, který ve 20. století ovlivňoval přes hranice věků tvorbu moderních umělců.

Mezi další lokality, kde byly nalezeny ryté kostěné destičky se zoomorfními motivy, pat-



Kostěná destička, označovaná jako Lvi vlys, pochází z francouzské jeskyně La Vache. (MAN)
ří francouzská jeskyně La Vache (Ariège) v údolí Vicdessos. Proslulá je zejména 13,1 centimetru dlouhá kostěná destička, označovaná jako *Lvi vlys*. Jedná se o rytinu tří lvů, která je pojednána jako lineární dynamická sekvence. Ta zachycuje z profilu plynulé pohyby těl běžících zvířat.

V centru destičky dominuje figura lva, jehož charakterizuje z profilu zachycená krátká hlava, vztyčené uši, zakulacené oko i nozdra, silný a ostře řezaný krk, křivolaká linka zad a vyklenuté břicho. Dynamická a pružná linie jeho hřbetu, vyjadřující razantní skok, přechází v pozvednutý ocas. Po ploše lvího těla jsou provedeny krátké zářezy a příčné a pravidelné čárkování, jež naznačují srst. Jejich hustota a hloubka narůstá zejména v oblasti čelisti, kde vtiskuje zvířeti emocionální výraz. K přerušení zářezů a čárkování dochází na šíji, slabinách a hrudním koši. Z rytiny prvního lva se dochovalo pouze torzo zadní části těla. Třetí lev, na jehož krku je patrný dvojitý zářez v podobě obojku, je zachovaný v detailech profilu hlavy, oka a nozdry, které částečně překrývá vztyčený ocas centrálního lva. Nad těly lvů se nacházejí vystupující zářezy, vyplněné stínováním (Thiault & Roy 1996, Clottes & Delporte 2003). Běhu zobrazených zvířat dodávají pružnou eleganci a dynamiku jejich zvlněné a prodloužené tělesné proporce. Podél vnitřní strany lvích těl jsou patrné drobné vrypy, podtrhující živočišnou a emotivní dimenzi pohybu zvířat (Dröbner 1980, Mohen 2002). K dalším nálezům z této jeskyně patří kostěná destička zdobená oboustrannou zoomorfní rytinou. Na její konkávní straně jsou ztvárněni dva vlci, na konvexní straně dva sobi. Působivé je zejména zobrazení vlků, jejichž výhružné postavení tváří v tvář a dlouhé, zlověstně otevřené tlamy umožňují interpretovat tuto scénu jako boj. Destička je poškozena v oblastech vlčích beder, jež pokrývají svislé zářezy v podobě srsti. Ačkoliv se sobi nacházejí rozevřenými tlamami také tváří v tvář, hlava pravého je pozvednuta výše (Nougier 1966, Dröbner 1980, Thiault & Roy 1996, Clottes & Delporte 2003). V jeskyni byla nalezena řada dalších kostěných a parohových artefaktů, na nichž jsou zobrazeny rytiny vlků, kozorožců a sobů. Mezi cenné nálezy patří zejména parohová hůl, jíž zdobí basreliéf s loveckou scénou. Její kompozici tvoří skupina tří lovců a tura, jehož pronásledují. Hlava tura je provedena bez detailu a zašpičatělé rohy jsou ztvárněny ve stočené perspektivě. Z těla tura, po němž přecházejí jemné pruhy, vystupují slabá stehna. Lovci jsou lehce vyzdvižení. První z lovců drží v ruce pravděpodobně luk nebo dva oštěpy. Zatímco první i třetí lovec jsou zobrazeni ve vzpřímené poloze, druhý lovec patrně sedí (Clottes & Delporte 2003, Clottes 2008). Z hlediska námětové složky si z nálezového souboru jeskyně La Vache zaslouží pozornost i ptačí kost, jíž pokrývá zoomorfní a antropomorfní kompozice. Jedná se o motiv „zasvěcení“ nebo zástupu. Z levé strany přichází šest nahrbených antropomorfních siluet (ptačí hlavy), jejichž hlavy směřují k tělu

medvěda a koně, ztvárněného z profilu. Jeho dlouhé tělo, velká hlava i tělo vyjadřují nečinnost nebo odpočinek. Z antropomorfních bytostí se vymyká pátá postava, jíž od ostatních odlišují mužské sexuální znaky, a třetí postava svým malým vzrůstem. Všechny bytosti mají zářezy v oblasti lopatek. Frontálnímu zobrazení medvěda dominuje hrotitý a prodloužený čumák, malé zakulacené uši a úzké tělo. Ke koňské hlavě je obrácena úzká hlava mladého bizona, vedle níž se nachází lososovitá ryba (Clottes & Delporte 2003).

Se zoomorfními motivy vyrytými na magdalénské parohové destičce se můžeme setkat v jeskyni Lorthet (Hautes Pyrénées) na jihu Francie. Zde byla nalezena částečně destruovaná destička, jíž pokrývá rytina jelena a lososů. Z dochované kompozice je patrné, že součástí původní rytiny byly další postavy jelenů, mezi jejichž kopyty plují lososi. Pravděpodobně se jedná o zachycení okamžiku, kdy se jeleni brodí nebo plují proti proudu řeky. Nad šíjí dochovaného jelena, který obrací svou hlavu ke břehu, jsou vyryty patrně dva symboly ženských pohlavních



Skulptura Plavající sobové, nalezená pod francouzským převisem Montastruc. (BM)

orgánů zobrazené jako kosočtverce (Dröblier 1980). Tato destička svědčí o tom, že v období magdalénienu lovci nevěnovali pozornost pouze chování velkých pozemních zvířat, nýbrž znali také vzorce chování ryb. Výpověď o chování zvířat obsahuje také skulptura *Plavající sobové* (kolem 13 000 př. n. l.), vyřezaná do mamutoviny. Skulptura byla původně nalezena v roce 1866, rozlomená na dva kousky pod převisem Montastruc (Tarn-et-Garonne) v blízkosti francouzské obce Bruniquel. Teprve v roce 1904 spojil francouzský archeolog Henri Breuil (1877–1961) obě části do původního kompaktního celku. Skulptura zobrazuje samičku soba s drobnými parohy, která je následována samcem s většími a nestínovanými parohy, položenými na

zádech. Sobi jsou zachyceni v době podzimu, neboť pouze v tomto ročním období mají parohy. Za účelem páření a hledání nových pastvin migrují a překonávají vodní toky. Stupeň vyrytí odlišuje barevnost a vytváří iluzi struktury srsti, jež je v případě samice zvýrazněna hluboce vyrytými liniemi po stranách jejího těla (Sieveking 1987, Cook 2010).

Velice působivé jsou rytiny, které na kostěných destičkách zobrazují kontakt světa lidí a zvířat. Například pod převisem Laugerie-Basse (Dordogne), nedaleko francouzské obce Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil, byla objevena rytina označovaná jako *Sobi žena*. Jedná se o sugestivní obraz těhotné ženy, bezmocně ležící na zádech za kopyty soba. Tato působivá scéna byla vyryta na sobí destičku prostřednictvím techniky „champlevé“ (jamkový smalt), která umožňuje, aby figury v popředí reliéfně vystupovaly nad povrch, stejně jako je tomu v případě kameje. Křehkou hranici mezi člověkem a zvířetem narušuje skutečnost, že břicho těhotné ženy je pokryté čárkováním, jež odpovídá srsti na sobích končetinách. Žena má své nohy přitisknuté k sobě a pozvedá levou ruku, na jejímž zápěstí je vyryto šest linek v podobě náramku. Celou plochu vyobrazení pokrývá značné množství vyrytých a vzájemně se překrývajících linií (Clottes 2008). Možnost různých výkladů této scény vedla k formulování mnoha hypotéz a spekulací, pokoušejících se odhalit její smysl. Jedna z interpretací, opírající se o mikroskopickou analýzu rytiny, předpokládá, že na destičce byly zamýšleny také kresby dítěte a hada. Upozorňuje na jemně vyryté a detailně naznačené linie, které vtiskují rytině polysémantickou dimenzi. Například nad břichem ženy byly identifikovány dvě paralelní linie, jež se obloukovitě stáčí do podoby pruhu. Podle různých výkladů se může jednat o objektivizaci entoptických fenoménů vzniklých v důsledku změněných stavů vědomí, ale také o roh, půlměsíc nebo z pochvy vystupující pupeční šňůru. Ve své nejširší části se pruh transformuje v hlavu hada, který se dotýká kruhové hlavičky dítěte, jehož ležící tělo je umístěné mezi ženinou bránicí a přední břišní stěnou. Skryté kresby v rytině dokládají sepětí přírody a těhotné ženy, například prostřednictvím pupeční šňůry nebo identických zoomorfních znaků, umožňujících na ženu nahlížet jako na terioantropomorfní bytost (Caldwell 2009).

Pod převisem Laugerie-Basse byly nalezeny také zoomorfní a lidské skulptury. Jedná se například o parohovou skulpturu sedícího zvířete, jehož oči jsou profilovány jako vyvýšené hřebeny. Horní končetiny vytvářejí pozici kolíčky, v níž se tlapy vzájemně dotýkají. Dolní

končetiny skulptury jsou přitisknuty k sobě a svědčí o původně prodloužené formě. Identifikace zvířete, pravděpodobně medvěda, je ztížena poškozením jeho pravé strany (Clottes 2008). Mezi unikátní nálezy patří také rytina na sobím parohu zobrazující mladého muže, který pronásleduje tura. Rozšířené nozdry, pootevřená tlama a konfigurace těla svědčí o tom, že si je zvíře vědomo hrozícího nebezpečí. Nahé tělo muže zobrazeného z profilu se vyznačuje neobvykle dlouhými zády, krkem a krátkými pažemi. Jeho obličej s naznačeným krátkým vousem je plný emocí z probíhajícího lovu. Vzrušení spjaté s touhou zvítězit podtrhuje mužův vztyčený penis a pravá paže napřažená k útoku (Dröbner 1980, Mithen 1988).

Velmi originální průnik antropomorfní bytosti do světa zvířat je ztvárněn na 16 centimetrů dlouhé ptačí kosti (12 000 př. n. l.), která byla objevena v malé španělské jeskyni Torre. Hůlka pocházející z loketní kosti z tereje bílého (*Sula bassana*) je obtočena dvěma řadami rytin šesti zvířat a zvláštní antropomorfní bytosti. V první řadě za sebou následují jelen, kůň a kamzík, kteří hledí na levou stranu. V druhé řadě je ztvárněna antropomorfní bytost, zubr a dva kozorožci, svými pohledy směřující na pravou stranu (Altuna 1996, Bahn & Vertut 1997). Výjev není koncipován jako lovecká scéna. Zvláštní dramatičnost a neklid v divákovi přesto antropomorfní postava vyvolává. Je totiž jasné, že se jedná o vetřelce, který do světa zvířat nepatří, a proto představuje potenciální nebezpečí.

Unikátní doklad interakce lidských bytostí se zvířaty se dochoval ve francouzské jeskyni Isturitz (Pyrénées-Atlantiques), která se nalézá 35 kilometrů jižně od města Bayonne, na východní straně Pyrenejí. Jedná se o fragment zde nalezené oboustranné parohové rytiny (18 000–11 000 př. n. l.). Na jedné straně tohoto artefaktu je zobrazen funicí bizon, z jehož nozder a tlamy vystupuje pára. Bizon, zasažený dvěma šípy na slabině, následuje jiného bizona, jenž je zachycen pouze siluetou svého pozadí a vyrytou oháňkou. Na druhé straně artefaktu je ponechán motiv zasažení šípy a stejná kompoziční konfigurace, v níž ovšem bizony nahrazují ženské figury. Mladopaleolitický umělec zde ztvárnil dvě ženy v horizontální poloze na břicho. Jejich nahá těla jsou ozdobena náhrdelníky kolem krku a náramky na ruku a nohu (Thiault & Roy 1996, Bahn & Vertut 1997, Mohen 2002). Z těla skryté ženy trčí šípy stejně jako předtím z těla zraněného bizona. Předmětem diskusí se stalo přesné určení pohlaví zobrazených osob. Podle některých autorů totiž scéna může zobrazovat také mužské postavy nebo muže a ženu

(Mirimanow 1973, Dröbner 1980). Ať již je tomu jakkoliv, nic to nemění na symbolickém poselství, které zobrazený výjev obsahuje. Skutečnost, že setkání lidí a zvířat bylo v době magdalénienu spjaté s bojem, v němž se nástrojem smrti stávaly lidské zbraně. V jeskyni Isturitz byla nalezena také 9,9 centimetru dlouhá kompozičně stylizovaná soška lva, vyřezána do sobího parohu. Přírozená profilace parohu posloužila umělci k vyjádření hřbetní křivky a výstupky na paroží ke ztvárnění končetin. Skulpturou procházejí čtyři záměrně vytvořené kruhové otvory. I v této scéně je zakomponována pro zvíře osudová přítomnost člověka. Vyjadřují ji vyryté šípky zabodnuté do těla zobrazeného zvířete, které celému výjevu dodávají tragickou sugestivnost (Thiault & Roy 1996).

Zvláštní místo mezi magdalénskými uměleckými artefakty zaujímají z paroží vyrobené velitelské hole (bâtons percés), na jejichž zesíleném a seříznutém konci je provrtán kruhový otvor. Zesílený konec se v oblasti kruhového otvoru rozduvoval a byl tvarově zakřiven. Na svém druhém konci se naopak zužoval do špičky nebo zůstával v rovnoměrné délce. Příčiny výroby těchto předmětů, často zdobených působivou řezbou nebo rytinou, zůstávají zahaleny tajemstvím. Mezi nejčastější hypotézy vysvětlující smysl nebo funkci těchto předmětů patří, že se jedná o (1) statusový symbol, (2) znak fertility, (3) typ vrhače oštěpů, (4) napřimovače oštěpů, šípů, harpun a kostí nebo (5) násadu vrhacích nástrojů (Leroi-Gourhan 1971, Ruspoli 1986). Podle jiných interpretací tyto mladopaleolitické artefakty svým tvarem a doprovodnou perforací vyjadřují osudové biologické spojení mužů a žen. Dlouhá rukojeť údajně může zastupovat falický symbol a provrtaný otvor ženskou vagínu. Skutečný význam a funkci velitelských holí dnes již patrně neodhalíme. Na těchto předmětech je ovšem podstatná skutečnost, že již neplnily pouze utilitární, nýbrž také symbolickou funkci. K ozdobným prvkům, jež byly využity při výrobě těchto artefaktů, zřejmě kromě rytin patřil i původní tvar parohů nebo prodloužených kostí, z něhož byly velitelské hole zhotoveny. Ten mohl být vnímán a poté prakticky využit jako archetypální praobraz hlavy nějakého zvířete (francouzský tunel Mas-d'Azil) nebo mužského falu (španělská jeskyně El Pendo). Pozornost, kterou mladopaleolitičtí tvůrci věnovali jejich umělecké výzdobě, svědčí o tom, že svět obrazů, znaků a symbolů, ztvárněný na přírodních materiálech, jako jsou parohy a kosti, začíná vytvářet novou vrstvu reality.

Překrásně zdobená velitelská hůl byla objevena v jeskyni El Pendo (Kantabrie) ve

Španělsku. Má tvar vyřezaný do podoby výrazně protáhlé koňské hlavy s pootevřenou tlamou, perforovaným otvorem v místě oka a vztyčenýma ušima. Plocha hlavy je pokrytá jemnými rytinami, znázorňujícími hlavy koně, jelena a laně. Snaha vyplnit veškerou plochu zoomorfními rytinami a geometrickými symboly působí dojmem, že pravěký tvůrce se tímto způsobem pokoušel překonat strach z prázdnoty a nehybnosti (Clottes 2008). Zajímavá ukázka parohové hole byla nalezená v Abri Mège (Dordogne) v blízkosti francouzské obce Teyat. Tato hůl je na svém nejužším konci zakřivená do tvaru připomínajícího tělo úhoře. Centrální část kompozice dominuje plemenný hřebec. Pozice jeho zadních nohou naznačuje, že hřebec byl zachycen během chůze. Jeho šíji pokrývají drobné zářezy, vytvářející iluzi srsti a naježené hřívy. Hřebce následuje malý kůň a předchází laň, z jejíž rytiny je patrná pouze hlava. Kolem uší laně se pnou tři hadovitá zvířata a pod jejím tělem se stáčí tři ptáci s nepřirozeně dlouhými krky, jež lze interpretovat jako labutě. Vedle perforovaných otvorů je vyryta antropomorfní bytost („rarášek“), jehož ochlupené tělíčko doplňují dlouhé lidské končetiny (Dröbner 1980). Se světem vodních živočichů se můžeme setkat na velitelské holi, která byla nalezena v roce 1887 v jeskyni Montgaudier (Charente), ležící na levém břehu řeky Tardoire, v blízkosti francouzské obce Montbron. Na holi jsou v horizontální kompozici vyryti nad sebou plující úhoři a tuleni, kteří doprovázejí lososy v období tření proti proudu řek na jejich tahu do vnitrozemí (Marshack 1972). Výskyt velitelských holí nebyl omezen pouze na západní Evropu. Tyto unikátní artefakty byly nalezeny například i ve švýcarské jeskyni Kesslerloch (Schaffhausen) v blízkosti obce Thayngen. Zde je na jedné straně velitelské hole ztvárněna rytina soba (13 000–11 000 př. n. l.), jehož hlava je vyryta v předklonu. Partie očí, obočí, nozder a čelistí jsou zvýrazněny hlubokou rytou linkou. Sobí parohy jsou rozvětveny do stran a nohy vyryty s důrazem kladeným na vystižení dynamiky pohybu. Spodní část jeho krku pokrývají vyryté vertikální linie, vyjadřující dlouhou a huňatou srst. Od přední části hřbetu až k zadním končetinám zdobí sobí tělo postupně narůstající množství drobných zářezů (Müller-Beck & Albrecht 1987, Albrecht & Wollkopf 1990). Pozice hlavy naznačuje, že autor zobrazil zvíře buď během pastvy, nebo v období říje, kdy sob pátrá po potenciální partnerce. Podle švýcarského geologa Alberta Heima (1849–1937) se jedná o soba zobrazeného při pastvě. Tuto hypotézu potvrzují zhuštěné linie, připomínající vysokou travu, které jsou vyryté na druhé straně hole. Naopak maďarský amatérský archeolog

chorvatského původu Christoph Vojkffy (1879–1970) výjev interpretuje jako jelena v říji, jenž se vztyčenou oháňkou hledá stopu laně (Bandi 1977). Na další velitelské holi z jeskyně Kesslerloch, dosahující délky 26,7 centimetru, je z profilu ztvárněna rytina koně (13 000–11 000 př. n. l.). Jeho hřbet pokrývají vertikální linie, které se v oblasti hřívky naježují. Další drobné šikmé zářezy vedou až k otvoru hole. Kůň je vyřezán s velkým mistrovstvím, které je evidentní v proporcionalitě jednotlivých částí jeho těla. Podle některých interpretací rytina může zobrazovat také asijského osla (*Equus hemionus*) nebo koně Převalského (*Equus przewalskii*). S motivem koně a jelena se setkáváme také na 31,8 centimetru dlouhé velitelské holi, na níž je rytina dvou za sebou kráčejících jelenů a koně, otočeného na levou stranu. Jeleni jsou vyryti na jedné straně v oblasti zesílení hole a jejich natočení směřuje ke gracilnějšímu zakončení, zatímco hlava koně obloukovitě rámuje kruhový otvor zesílení a jeho zadní část těla vstupuje na plochu hole. Vedle rytin, zobrazujících pravěkou faunu, se na jedné z velitelských holí dochoval i motiv flóry. Jedná se o hůl, již v ruinách jeskyně poblíž švýcarské vesnice Veyrier (Haute-Savoie) našel v roce 1833 švýcarský lékař François-Isaac Mayor (1779–1854). Hůl dosahuje délky 18,5 centimetru a na druhé straně ztvárňuje rytinu kozorožce (Müller-Beck & Albrecht 1987, Pignat & Crotti 2002).

S originální kombinací umělecké estetické tvorby a praktické funkce se setkáváme na magdalénských vrhačích oštěpů, které jsou často zdobeny zoomorfní skulpturou. Tento lovecký nástroj zvyšoval přesnost a maximální dostřel oštěpu z 30 až 40 metrů na dvojnásobek. Skládal se z delší horizontální úchopové dřevěné nebo parohové podložky zakončené háčkem, který ústí do středu jamky, vyhloubené na dolním konci, do něhož se vkládal oštěp (Ruspoli 1986). Funkci a způsob použití vrhačů oštěpů kulturní antropologové popsali například na základě výzkumů Inuitů nebo původních obyvatel Austrálie. Z období mladého paleolitu se dochovaly vrhače oštěpů, jejichž zakončení je umělecky zdobené zoomorfními skulpturami a rytinami. Skulptury zastupovaly především dva následující typy – zvíře s uříznutou hlavou, popřípadě profilovanou do čepu, a zvíře s dozadu obrácenou hlavou, pohlížející na svůj ocas (Leroi-Gourhan 1971). Například v tunelu Mas-d'Azil bylo nalezeno zakončení vrhače oštěpů, jež zdobí tři koňské hlavy (kolem 15 000 př. n. l.). Jedná se o řezbu dvou řehtajících koní a lebky mrtvého koně. Živé koně lze spatřovat buď jako klisnu a hřebce nebo hřebečka a zralého koně. Jejich hlavy

vyčnívají do prostoru, zatímco lebka představuje reliéf na ploše vrhače. Znázornění živých a mrtvých koní je možné interpretovat jako symbolické vyjádření cyklu života a smrti. V případě živých koní, jež mají zvýrazněné špičáky, se může jednat o zachycení zvířete v okamžiku smrti nebo v průběhu štvance (Dröbler 1980, Thiault & Roy 1996, Mohen 2002). Originalita tohoto artefaktu vypovídá o schopnostech abstraktního myšlení a roli symbolů v životě mladopaleolitických lovců. Další vrhač oštěpů (14 000–12 000př. n. l.), pocházející z tunelu Mas-

-d'Azil, zdobí skulptura srny a ptáka vyřezaná ze sobího parohu. Vrhač se dochoval v intaktním stavu v původní délce 32 centimetrů. Na drobné hlavičce srny jsou zdůrazněny oční otvory, které původně zřejmě vyplňovaly jantary (fosilizovaná pryskyřice). Stojící srna se zvědavě obrací ke své oháňce, poblíž níž usedli dva ptáci. Vyrušena ve svém odpočinku se znepokojeně otáčí na narušitele



Vrhač oštěpů z tunelu Mas-d'Azil zdobí skulptura srny a ptáka. (MNP)

svého klidu. Podobný motiv je ztvárněn také na jiném vrhači oštěpů, jež pochází z rozlehlé jeskyně Bédeilhac (Ariège), vzdálené 800 metrů od francouzské obce Bédeilhac-et-Aynat. V tomto případě se z vrhače oštěpů dochovala pouze samotná skulptura srny s otočenou hlavou pozorující ptáka a s končetinami přitaženými k břichu (Beltrán & Robert & Gailli 1967, Thiault & Roy 1996, Clottes 1997, Mohen 2002, Clottes 2008). V jeskyni Canecaude (Aude) byla nalezena i skulptura mamuta z mamutoviny (14 000 př. n. l.) o délce 8,7 centimetru, která původně tvořila zakončení vrhače oštěpů. Skulpturu charakterizuje jednoduchá silueta, vyklenutá hlava, snižující se hřbet, široké končetiny a neobvyklé anatomické detaily (Roudil 1974). Ve skulptuře lze spatřovat dokonce spojení dvou odlišných živočišných druhů – mamuta a bizona, které reprezentuje obrazovou iluzi (White 2003).

Pozůstatky vrhačů oštěpů, jež se dochovaly v podobě uměleckých skulptur, byly nalezeny také pod skalním převisem La Madeleine (Dordogne) a Montastruc (Tarn-et-Garonne),

v archeologické lokalitě Saint Michel d'Arudy (Pyrénées-Atlantiques) a jeskyni Enlène (Ariège). Skalní převis La Madeleine se nachází v údolí řeky Vézère poblíž francouzské obce Tursac. Mezi několika uměleckými artefakty, které byly původně součástí vrhačů oštěpů, vyniká zejména 10 centimetrů dlouhá skulptura bizona (18 000–11 000 př. n. l.), vyrytá v sobím parohu. Bizon je zachycen v okamžiku, kdy otáčí svou hlavu a líže si levou slabinu. Kromě zvýrazněné špičky jazyka, tvůrce pečlivě zobrazil další detaily, jako například stylizované oko, sliznici a slzný žlábek, srst v oblasti čela a na laloku. Umělecké působení této plastiky podtrhuje odvážná kompoziční zkratka, kterou umělec využil při ztvárnění pohybu hlavy a kompaktní zachycení hmoty bizonova těla. V La Madeleine byla objevena i skulptura kočkovité šelmy, patrně hyeny, která původně představovala zakončení vrhače oštěpů. Jedná se o řezbu do mamutoviny o délce 11,5 centimetru. Tělo hyeny je zachyceno ve fázi obezřetného plížení, o němž svědčí její předsunutá hlava, napjaté šíjové svalstvo a pokrčená, číhavá poloha těla (Dröbner 1980, Mohen 2002, Otte & Vialou & Plumet 2003). Pod převisem Montastruc (Tarn-et-Garonne) v blízkosti francouzské obce Bruniquel byla nalezena skulptura mamuta (16 500 př. n. l.), jež jako oboustranný basreliéf také původně zdobila zakončení vrhače oštěpu. Ulomený ocas mamuta pravděpodobně sloužil jako hák, na němž byl připevněn kolík, sloužící ke zvýšení rychlosti vrženého oštěpu (Bosinski & Fischer 1980, Dröbner 1980, Sieveking 1987). Pod převisem Montastruc byla nalezena také ukázka výtvarně dokonale zpracovaného vrhače oštěpů. Jedná se o detailní řezbu koně v sobím parohu (14 000–12 000 př. n. l.), označovanou jako *Skákající kůň*. Kůň je elegantně zachycen ve chvíli skoku s nataženou šíjí a předními nohama přitisknutými k tělu a oprávněně je považován za jeden z nejproslulejších výtvarů pravěkého umění (Grand-Chastel 1963, Pijoan 1977). Skulptury, u nichž lze předpokládat, že tvořily zakončení vrhačů oštěpů, byly nalezeny také v Saint Michel d'Arudy v podhůří Pyrenejí. Jedna



Skulptura bizona nalezená pod skalním převisem La Madeleine. (MNP)

Skulptura bizona nalezená pod skalním převisem La Madeleine. (MNP)

skulptura je vyřezána do tvaru ptačí hlavy, jehož zobák sloužil patrně jako hák. Jemností řezby i prchavým kouzlem zachyceného okamžiku se vyznačuje skulptura jelení hlavy, která okusuje dva eliptické objekty. Ty lze považovat za listy nebo plody, natolik silné a vyduté, že mohly sloužit jako háček. Vynikající ukázkou magdalénské zoomorfí řezby je skulptura, známá jako *Propletení kozorožci* (kolem 16 000 př. n. l.), která byla nalezena ve francouzské jeskyni Enlène (Ariège). Neméně působivou ukázkou řezbářského mistrovství z této jeskyně je skulptura *Sajga tatarská*. Také tyto umělecké artefakty původně tvořily součást vrhačů oštěpů. *Sajga tatarská* je charakteristická malými rohy, kulatým obrysem očí a kožichem, vyznačeným jemným šrafováním (Leroi-Gourhan 1971, Clottes 1997). *Propletení kozorožci* představují detailně propracovanou parohovou řezbu, jejímž prostřednictvím jsou na povrchu těl zvířat vytvořeny jemné rýhy, připomínající svojí strukturou podobu srsti. Výtvarnou jemnost a gracilní rafinovanost celkového působení vztyčených těl kozorožců zvyšuje ladné propletení jejich horních končetin. Vzhledem k napětí, zachyceném v rozkročených dolních končetinách kozorožců, lze uvažovat o tom, že scéna ztvárňuje vzájemné zápolení nebo hru. Elegantní dynamice a estetické působivosti zvířecích těl nijak neubírá skutečnost, že pravěký umělec ztvárnil oba kozorožce bez hlavy (Sieveking 1987, Thiault & Roy 1996). Vedle pozůstatků vrhačů oštěpů byla v jeskyni Enlène objevena konturová řezba v podobě koňské hlavy vyřezané do jazyčky koně (Leroi-Gourhan 1971). Vrhač oštěpů z nově vyrostlého paroží byl nalezen ve francouzské jeskyni Courbet (Penne-Tarne) u břehu řeky Aveyron. Vrhač plasticky zachycuje koňskou hlavu a hrudní koš, zatímco jeho končetiny jsou naznačeny lineárními rýhami, přecházejícím na bočních stranách do příčného drážkování. Patrně manipulace s nástrojem způsobila vysoký stupeň jeho lesku (Sieveking 1987). Výskyt umělecky zdobených vrhačů oštěpů nebyl omezený na západní Evropu. V již zmiňované švýcarské jeskyni Kesslerloch se dochovala oboustranná konturová řezba tura pižmového (13 000–11 000 př. n. l.) o délce 6,3 centimetru, která pravděpodobně tvořila zakončení vrhače oštěpů. Oči, obočí, rohy a uši jsou vyřezány v mamutovině do polovypouklého reliéfu. Šíjí tura vyplňuje řada vpichů a zdobí šikmé stínování na hřbetní linii (Bandi 1977).

V období magdalénienu běžně docházelo k tomu, že umělci vyřezávali skulptury zvířat z kostního materiálu, který pocházel od příslušníků zobrazovaného živočišného druhu. Například z francouzského tunelu Mas-d'Azil (Ariège) i jeskyní Isturitz (Pyrénées-Atlantiques)

a Saint Michel d'Arudy (Pyrénées-Atlantiques) pochází další konturové řezby koňských hlav, provedených do koňské jazyčky (Nougier 1966, Clottes 1985, White 2003). Konturové řezby vznikaly na území mezi departmentem Dordogne a Pyrenejemi, v některých případech i v oblasti řeky Loiry. Konturové řezby, dosahující zpravidla délky 3 až 5 centimetrů, ztvárňovaly profily zoomorfních hlav (kůň, bizon, kozorožec, laň) s důrazem kladeným na řezbu oka a tlamy. Součástí tohoto artefaktu tvořily jeden nebo dva otvory, jež sloužily k zavěšení. Další ozdobný artefakt, který sloužil také k zavěšení, představovaly kostěné oválné destičky. Jejich tvar připomínal organické nebo zoomorfní tvary, jako například listy nebo ryby. Nález z Lespugue (Haute-Garonne) dokládá kostěnou destičku, jejíž zakončení jsou vymodelována jako tlamička a ocasní ploutve platýze (Leroi-Gourhan 1971, Lorblanchet 1997).



Konturová řezba koně z jeskyně Saint Michel d'Arudy. (GM)

Mezi magdalénské lovecké nástroje, které byly zdobeny uměleckými rytinami, patří také harpuna. Harpuna představuje hůl z paroží, na jejíž jedné nebo obou stranách je provedena řada zašpičatělých hrotů. Držák, umístěný na její kratší straně, se stává z jednoho nebo dvou výstupků, popřípadě perforace. Delší a do špičky opracovaná strana harpuny byla zpravidla od poloviny hole ponechána v přirozené struktuře. Harpuna, užívaná během rybolovu, pravděpodobně nesloužila jako vrhací nástroj. Její funkce spíše spočívala v prohledávání lidskému zraku obtížně nedostupných ploch pod kameny nebo kořeny. Jedna z reliéfně zdobených magdalénských harpun, dosahující délky 14,1 centimetru, byla objevena například na francouzském nalezišti Abri Morin (Gironde) na území obce Pessac-sur-Dordogne v roce 1956. Harpuna, jejíž vyčnívající ostny pokrývají ryté linie, je vyzdobena obrysovou rytinou tura. Lze předpokládat, že předměty a nástroje krátkodobého užití účelově zdobily jednoduché, schematické a abstraktní kresby. Nález harpuny doplňuje kostěná destička, která zachycuje bizony a v popředí pravděpodobně malé telátko. Její jednoduché a zřetelné linie, typologicky odpovídající kresbě na harpuně, jsou doplněny jemným šrafováním. Další fragment rytinou ozdobené harpuny byl objeven v jeskyni Kniegrotte (Durynsko) v blízkosti obce Döbritz v Německu. Plocha harpuny je ovíjena geometrickým motivem kosočtverce, jehož

linie jsou zdvojeny. Pravděpodobně není náhodou, že součástí loveckých nástrojů, jako jsou harpuna a vrhače oštěpů, byly výtvarně zpracované zoomorfí rytiny a skulptury. Možná tímto způsobem mladopaleolitičtí lovci chtěli zvýšit úspěch svých loveckých aktivit nebo tak symbolicky vyjadřovali své sepětí se světem živé přírody, již byli součástí. V každém případě se tímto uměleckým ozvláštňením původně utilitární nástroj proměňoval v magický předmět, který byl nositelem vrstvy symbolů a významů. Na takto kulturně modifikované nástroje proto již není možné pohlížet pouze jako na prostředek adaptace k vnějšímu prostředí. Již v období mladého paleolitu se totiž nástroje staly specifickými sémiotickými texty – kulturně sdílenými symbolickými zprávami o lidech, kteří konkrétní nástroj vytvořili.

Největší výskyt magdalénských skulptur a rytin je ve francouzských a španělských lokalitách. S vlivem magdalénské kultury se ovšem setkáváme i na území dnešního Německa a České republiky. V Německu byly artefakty z období magdalénienu nalezeny v Meiendorfu v údolí Ahrensburg-Meiendorfer nedaleko Hamburgu. Jedná se například o paroh, který je vyřezán do tvaru ryby. Řezbu charakterizuje rozdělení ocasních ploutví, jež jsou profilovány do podoby háku. Vyřtuté břišní ploutve, jemná rytina v oblasti hlavy a její úzké protažení dodávají rybě realistický vzhled a dynamickou eleganci (Bosinski 1982, Dröbner 1980).

Na našem území pochází z období magdalénienu dvě koňská žebra, nalezená v jeskyni Pekárna v jižní části Moravského krasu. Na těchto žebrech jsou vyřtity zápasící bizoni a pasoucí se koně. Žebro s motivem čtyř koní, které dosahuje délky 33 centimetrů, doplňuje geometrická konturová linie. Ta vystupuje v podobě trávničku pod nohama koní a na jejich hřbetech. Z každé strany přicházejí dva koně v řadě za sebou. Plochy jejich těl vyplňují drobné vrypy, které evokují srst. Na druhém, 31 centimetrů dlouhém žebře s motivem tří bizonů, se setkáváme s uplatněním téže kompozice. Dva z bizonů se střetávají svými hlavami. Třetí bizon přichází ze strany a místem, které zaujímá, naznačuje, že následuje silnějšího soupeře v centru žebra. Motiv souboje, hmota těl a elegantní kontury vytváří z rytiny dynamický dialog forem a tvarů. V jeskyni Pekárna se dochovaly také kostěné artefakty lžícovitého tvaru – spatuly, které zdobí zoomorfí a symbolické rytiny. Na jedné ze spatul, vyřezané z koňské spodní čelisti, je ztvárněna rytina koně a symbolické obrazce na její druhé straně (Jelínek 1990, Svoboda 2002, Oliva 2005). Spatuly charakterizují podélné oválné formy, jejichž

zúžená část, tvořící krátkou rukojeť, mohla být vyřezána i do tvaru ocasní ploutve. Na své pečlivě vyhlazené ploše jsou zpravidla vyzdobeny. Funkce těchto artefaktů zůstane patrně zahalena tajemstvím. Různé interpretace uvádějí, že sloužily k rozmíchání okru na paletě nebo byly užívány jako lžice na vyškrabávání kostní dřevě. Podle jiných závěrů mohly být zavěšovány na šňůrku nebo připevňovány na dřevo (Leroi-Gourhan 1971). Spatule byly objeveny také ve španělské jeskyni El Pendo, pod převisem Laugerie-Basse (Dordogne) nebo pod převisem Montastruc (Tarn-et-Garonne). Zde jsou na obou stranách spatule provedeny rytiny koní, jež doplňují motivy ocasní ploutve a stylizované ryby.

Magdalénské rytiny na kamenných destičkách

S magdalénskými rytinami v kameni se setkáváme na kamenných destičkách v jeskyních a pod skalními převisy. Z hlediska námětu převažují zoomorfní motivy, antropomorfní rytiny se objevují zpravidla ojediněle. Preference zobrazení zvířat, a s touto tvorbou spjatý „zvěrný styl“, pravděpodobně úzce souvisí s loveckým životním způsobem a loveckou magií mladopaleolitických lovců. Pravěcí lovci, možná podobně jako příslušníci současných loveckých kultur, byli přesvědčeni, že prostřednictvím obrazu zvířete získají kontrolu nad jeho fyzickou i duchovní podstatou. Počátky „zvěrného stylu“ je možné spatřovat již v aurignacienu a především périgordieniu, kdy vznikaly první schematizované figury zvířat, které zdobí nejenom skulptury, nýbrž především jednotlivé kamenné bloky, balvany, oblázky a přenosné kamenné destičky.

Kamenné destičky zdobené rytinami nacházíme buď jako s jednotlivými nálezy nebo s celými rozsáhlými soubory. Ukázkou ojedinělého nálezu v rámci dané lokality je 80 centimetrů dlouhá kamenná destička (12 000 př. n. l.), objevená v belgické jeskyni Trou de Chaleux (Namur) v údolí řeky Lesse. Na ploše destičky jsou vyryty pratur a sob. Pratur je zachycen během chůze, již nasvědčuje mírně snížená hlava a pozvednutá pravá končetina. Hrubá silueta soba překrývá jeho přední polovinu těla. Destička, jejíž dvě části jsou ztraceny, byla nalezena rozbitá a dodatečně sestavena (Leroi-Gourhan 1971, Clottes 2008). Kamenná destička, zdobená zoomorfními motivy, pochází z francouzské jeskyně Chaffaud (Vienne). Jedná se o rytinu dvou horizontálních řad koňských stád, které nad sebou oddělují zakřivené linie zemské půdy.

Z levé strany každého stáda vystupuje jeden kůň, jenž se od ostatních odlišuje obrysovou kresbou svého těla. Postavy, hlavy, šíje, hřivy a končetiny jednotlivých koní jsou provedeny velmi schematicky, jednoduchými krátkými stylizovanými liniemi. V horní řadě se plynule z pravé strany na levou zmenšují proporce koňských těl. Je zřejmé, že tímto způsobem se mladopaleolitický umělec pokusil o vytvoření efektu perspektivy (Dröbler 1980).

Rozsáhlý soubor více než jedné stovky vápencových destiček zdobených rytinami byl nalezen ve francouzské magdalénské lokalitě Limeuil (Dordogne) v jihozápadní Francii. Mezi nejčastěji zobrazená zvířata patří sobi, koně a tuři. Na některých destičkách je evidentní snaha tvůrců o vytvoření iluzivního pocitu dynamiky pohybu, hloubky obrazu a perspektivy. Například na jedné z destiček je vyryta hlava tura, jehož rohy se spirálovitě stáčejí. Za hlavou je perspektivní zkratkou naznačena hřbetní linie jeho těla a končetin. Tělo tura vytváří iluzi dynamického pohybu, který nasvědčuje předkloněná hlava, poloha nohou a vystouplé hřbetní svaly. Další iluzivní ztvárnění, tentokrát běhu nebo plavání, je zaznamenáno v rytině koně. Tato destička zachycuje zmnožený pohyb koňských nohou, stylizovaný ohon a dynamickou linii hřbetu, který plynule přechází v kontury hlavy (Brézillon 1969, Mirimanow 1973, Dröbler 1980, Taborin 1996, Riemer 2002, White 2003).

Pod skalním úkrytem La Colombière (Ain) nedaleko obce Poncin ve východní Francii byly objeveny rytiny na oblázcích (kolem 12 000 př. n. l.), jež charakterizuje vrstvení jednotlivých linií, vytvářející efekt vzájemně se překrývajících těl jednotlivých zvířat. Zoomorfí rytiny jsou realistické a anatomicky přesné. Zpravidla dvojitá obrysová kontura se vyznačuje zvlněnou linií a výplní v podobě šrafování. Převažují zejména rytiny s námětem koně, kozorožce a soba. Na jednom z oblázků je dokonce zobrazeno zvíře, které právě shazuje své parohy (Dröbler 1980, Bahn & Vertut 1997).

Na kamenných destičkách se dochovaly také magdalénské antropomorfní rytiny. Za unikátní je z tohoto hlediska možné označit soubor více než 1 500 kamenných destiček (15 000 př. n. l.), jež byly objeveny v lokalitě La Marche (Vienne) na území obce Lussac-les-Châteaux na západě Francie. Na destičkách jsou vyryty lidské postavy a tváře, vzájemně se odlišující individuálními znaky. V některých případech svým účesem, oblečením, pokrývkami hlavy, jindy až karikaturní nadsázkou obličejových rysů. Tyto rytiny svědčí o schopnosti mladopaleolitických

umělců ztvárnit psychické stavy, projevy emocionálního chování a zachytit věkové i fyziologické rozdíly (Pales & Tassin de Saint-Péreuse 1976, Bahn & Vertut 1997, Brener 2000, Otte & Vialou & Plumet 2003). Destičky pokrývají i lineární kresby ženských těl, které se vymykají tradičnímu profilovému ztvárnění. Tyto postavy, zachycené v šikmé poloze, jsou charakteristické korpulentními tělesnými tvary a geometrickými liniemi překrývajícími ženské partie. Jedna z destiček zachycuje také tvář, pokrytou do hloubky vyrytými svislými liniemi (Grand-Chastel 1963, Dröbler 1980). Lze vyslovit hypotézu, že se jedná o některou z forem zdobení a úpravy těla, například malování hlinkou, tetování nebo skarifikaci.

Na plochu kamenného valounu (13 500 př. n. l.) objeveného ve španělské jeskyni Abauntz (provincie Navarra) byla v období magdalénienu zaznamenána rytina, interpretována jako okolní krajina jeskyně. Kompozici rytiny tvoří hory, roklina, vstup do jeskyně a spleť koncentrických tahů a svazků linek formujících zřetelné zákruty řeky a její řečitě. Zobrazená krajina koresponduje s lokálním prostředím, jehož hojnost dokládá stádo kozorožců na hoře. Rytina mapy podporuje kapacitu prostorového uvědomění, plánování a organizování lovu. Mapa mohla představovat plán pro nadcházející lov nebo nějaký příběh vyprávějící o lovu, který se již stal (Utrilla & Mazo & Sopena et al. 2009).

Magdalénské rytiny na skalních převisech a v jeskyních

Zájem magdalénských tvůrců rytin se neomezoval pouze na malé formáty kostěných a kamenných destiček nebo dalších mobilních artefaktů. V období magdalénienu se rytiny stávají významnou součástí výzdoby skalních převisů, skal a jeskyní. Nejvýznamnější prehistorické lokality, kde se nacházejí magdalénské skalní rytiny, jsou na území Francie a Pyrenejském poloostrově. Zoomorfí rytiny (15 000 př. n. l.) zdobí například stěny jeskyně Sainte-Eulalie (Lot) ve Francii. Tuto kamennou galerii prehistorické fauny objevil v roce 1920 francouzský archeolog a prehistorik Amédée Lemozi (1882–1970) ve francouzské obci Espagnac-Sainte-Eulalie. Nalezneme zde zejména zobrazení jelenů, koní, sobů, kozorožců a medvědů. Velmi působivou zoomorfí kompozici, která je ztvárněna na třetím panelu, tvoří z profilu zachycená těla dvou sobů a kozorožce. Rytina prvního soba diváky zaujme zejména rozvětveným parožím,

zdůrazněnou elegantní linií hlavy a obrysy mohutného těla. Pravěký umělec věnoval pozornost pečlivému zachycení detailů oka, víčka, zorničky a slzného kanálku. Předklon hlavy, vytočení slabín a konfigurace končetin naznačují, že zachytil soba v chůzi. O pohybu zvířete svědčí i zmnožené zadní končetiny, jejichž podoba variuje od plného vyrytí až k jemným črtům. Před tlamou zvířete jsou patrné jemné konvergentní zářezy, patrně naznačující stébla spásané trávy. Druhý sob je zachycen ve vzepjaté pozici s důrazem na postižení energie a dynamiky vztyčených předních končetin. Pod jeho hlavou je ztvárněna rytina menšího pádicího kozorožce, který vytváří iluzi prostoru a dodává kompozici zvířat působivou třetí dimenzi. Vedle zadní končetiny prvního soba je provedeno kulovité těleso, zatímco pod předním kopytem druhého soba se nachází trojúhelníkový útvar. Smysl těchto geometrických symbolů je ovšem nejasný a navždy patrně zůstane zahalen tajemstvím (Lemozi 1920, Lorblanchet & Delpech & Renault et al. 1973, Bahn & Vertut 1997, Clottes 1998).

O významu sobů v životě magdalénských lovců svědčí unikátní skalní rytina soba ve francouzské jeskyni Les Combarelles (Dordogne) na levém břehu řeky Beune, vzdálené 3 kilometry od obce Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil. V této jeskyni sice převažují zobrazení koní, bizonů, sobů, medvědů a vlků, ovšem mezi všemi vyniká výrazná intaktní rytina, zvaná *Pijící sob*, ve Zdobené galerii. Nadčasový rozměr zobrazenému výjevu dodává skutečnost, že sob je zachycen v blízkosti trhliny, z níž v období paleolitu vytékala voda. Jeho předkloněné tělo s nataženou šíjí a hlavou se vznosnými parohy je zachyceno ve chvíli, kdy se zvíře sklání k vodnímu zdroji. Mezi zdejšími rytinami zaujme také zobrazení medvěda, přes jehož tělo jsou vyryty linie, možná symboly provazů, omezujících jeho pohyb vpřed. Rezignovanost zvířete umocňuje svěšená hlava. Medvěd je pravděpodobně zachycen umírající během pomalého pádu vpřed nebo již bezmocně ležící na boku. Rytiny dochované v jeskyni Les Combarelles zahrnují široké spektrum různých zoomorfních tělesných forem a pozic, které lze doložit například na rytinách mamutů, jež se odlišují svými choboty, hřbety nebo mírou razance, vkládané do pohybu. Ve vzájemném překrývání zvířecích těl, která jsou v jeskyni zobrazena, lze údajně identifikovat také projevy abstraktního myšlení. Podle některých interpretací je jedna rytina koně pokryta „sedlem“, jež může znázorňovat mapu jeskynní lokality. Na jednotlivých částech „sedla“ je údajně možné rozeznat horu, stezku, ohradu, pláň, řeku a dráhu slunce (Bosinski & Fischer

1980, Dröbner 1980, Clottes 2008). Rytiny v jeskyni Les Combarelles představují nadčasový doklad technické dovednosti a umělecké tvořivosti magdalénských lovců. Není divu, že objev této jeskyně přirovnal francouzský archeolog Henri Breuil (1877–1961) k obrovské pumě, která vybuchla v prehistorickém světě.

Ve stejné lokalitě jako jeskyně Les Combarelles se nachází francouzská jeskyně La Mouthe (Dordogne). V jeskyni je zobrazeno na 200 zoomorfních rytin a maleb, zahrnujících inventář bizonů, koní, jelenů, kozorožců a nosorožců. V Sálu chatrče se nachází zvláštní geometrická obdélníková struktura, jež podle některých interpretací představuje lovecké obydlí. Zobrazení tvoří šest vertikálních pruhů a dva zakřivené pruhy, které přiléhají k objektu ze stran a vytvářejí dojem, že se jedná o vstupní části obydlí (Eppel 1963, Svoboda 1986, Bahn 1998, Clottes 2008).

Vedle sobů, kteří jsou častým motivem magdalénských výtvarných děl, se setkáváme i se zobrazením divokých koní. Klasická ukázkou magdalénské rytiny koně se nachází například ve francouzské jeskyni Tuc d'Audoubert (Ariège), kde je na jedné ze skalních stěn provedena hluboká rytina koně. Poloha jeho těla naznačuje, že zvíře bylo zachyceno v pohybu při šplhání po svaahu. Kůň otáčí hlavu a vypíná svůj hrudník obloukovitě do prostoru. Působivé rytiny koní můžeme spatřit také ve francouzské jeskyni Gouy, označované jako „Jeskyně koní“. Tato magdalénská lokalita leží přibližně 10 kilometrů od města Rouen v departmentu Seine-Maritime. V poslední místnosti jeskyně – Sálu koní, se na severní stěně nalézá pozoruhodná rytina koně, již charakterizuje štíhlý, dlouhý a elegantní krk. Povrch těla vyplňují hluboké ryté tahy a lineární šrafování. V prostorách jeskyně jsou ztvárněny nejenom rytiny koní, ale také praturů, jelenů, antropomorfních figur, vulv a geometrických symbolů (12 000 př. n. l.). Sálu ptáka dominuje rytina ptačího dravce, jíž charakterizuje plastická modelace hlavy, křídel a drápů (Graindor 1971, Clottes 2008).

Velmi působivého výtvarného efektu dosahovali magdalénští umělci při zobrazování zvířat prostřednictvím techniky



Vápencový zoomorfní hautrelief pod převisem Cap Blanc. (CMN)

hautreliefu (vysokého reliéfu), který plasticky výrazně vystupuje ze základní plochy. Vápencový zoomorfní hautrelief (kolem 15 000 př. n. l.) se nachází pod skalním převisem Cap Blanc (Dordogne) v údolí Beune na jihozápadu Francie. Jedná se o 13 metrů dlouhý vlys, který ztvárňuje bizony, jeleny a koně v životní velikosti. V některých místech koňská hlava překrývá hřbet koně a vytváří pocit plasticity a živosti jejich chůze. Velmi působivý je kůň, dosahující délky více než 2 metry, který vyniká jemnou modelací hlavy a šíje. Na základě stop červeného okru lze předpokládat, že vlys byl původně barevný. Další zoomorfní hautrelief (15 000–14 000 př. n. l.) je ukrytý pod skalním převisem La Chaire-à-Calvin (Charente) na území francouzské obce Mouthiers-sur-Boëme. Zde vápencové vlysy dosahují délky 3 metrů. Jeden z reliéfu zachycuje hřebce, jehož přední končetiny jsou ohnuté, stejně jako hlava, předkloněná v délce kopyt. Submisivní pozici zaujímá klisna, na jejíž tělo hřbec doléhá během kopulace (Lewis-Williams 1997, Bahn 2007).

V období magdalénienu vznikala také díla zhotovená prostřednictvím sochařské techniky, označované jako basrelief (nízký reliéf), který na rozdíl od hautreliefu vystupuje ze základní plochy pouze mírně. S klasickou ukázkou magdalénského „umění basreliefu“ se můžeme setkat v malé francouzské jeskyni Grande Grotte de Saint-Front (Dordogne), kde je touto technikou zobrazen mamut (13 000 př. n. l.). Jeho tělesná struktura vystupuje 3 až 7 centimetrů nad povrch původní skalní struktury. Tvůrce pečlivě dbal na profilaci hrbu, chobotu a končetin, které svou vertikální formou připomínají sloupořadí (Mohen 2002). V období magdalénienu vznikala také díla, kombinující techniku basreliefu, hautreliefu, kresby a malby. Setkáme se s nimi například v Roc-aux-Sorciers, poblíž francouzské obce Angles-sur-l'Anglin (Vienne), kde se nacházejí esteticky působivé zoomorfní a figurální vlysy (14 000 př. n. l.).

Výskyt jeskynních zoomorfních rytin nebyl omezen pouze na území dnešní Francie, nýbrž vznikaly také na Pyrenejském poloostrově. Rytiny zvířat a pozoruhodných antropomorfních bytostí (15 000–13 000 př. n. l.) se například zachovaly ve španělské jeskyni Hornos de la Peña (Kantabrie), již objevil v roce 1903 španělský archeolog Hermilio Alcalde del Río (1866–1947). V Sále F jsou metodou hlubokých zářezů provedeny velmi působivé rytiny koní. Precizními anatomickými detaily vyniká z profilu zobrazený kůň, jehož kompozice je vytvořena z množství nerozlišitelných linií. Koně pokrývá ryté šrafování, vytvářející iluzi srsti. Velká

hlava koně tvoří kontrast k mohutnému trupu a výraznému břichu. Tvůrce věnoval značnou pozornost také pečlivému ztvárnění bočních partií čelisti, nozder a uší (González Sainz & Ca-cho Toca & Fukazawa 2003, Clottes 2008).

Více než stovka rytin (13 000–12 000 př. n. l.) se nachází v další španělské jeskyni Alt-xerri (Baskicko) na východním svahu hory Beobategaña na území obce Aia, vzdálené přibližně 10 kilometrů od jeskyně Ekaín. Současný vstup do jeskyně se nachází v blízkosti pravěkého vstupu, který je zahrazený sutinovým kuželem. Většina rytin je soustředěna v zadních částech jeskyně, označované jako Dolní galerie, a kumuluje v šachtě, dosahující hloubky 10 metrů. Mnohé rytiny vznikly v kombinaci s malbou a kresbou, využívající černou barvu. Originální ry-tinu představuje z profilu zobrazený sob ve slepém výběžku Dolní galerie, který má nataženou hlavu vzhůru. Jeho slabiny pokrývají krátké a zvýrazněné linie stylizované do podoby bohaté srsti. Elegantní, extrémně protaženou a zdůrazněnou konturu hlavy soba doplňují pečlivě vy-ryté partie oka, tlamy a čenichu. Ve vnitřní ploše sobovy šíje se nachází rytina vlka, jež patrně obraz soba předcházela. Sob je ztvárněn pouze do půli svého těla, pravděpodobně v sedící po-zici, již nasvědčuje poloha hlavy a předních končetin. Nedaleko od zobrazení soba se nachází rytiny dvou platýzů (*Platichthys flesus*), kteří jsou natočeni vertikálně a k sobě obráceni hlavami. Z rytiny vystupují ploutve, žábry a čárkované obrysové linie. Na levé straně je provedena také výrazná rytina sajgy tatarské, jejíž tělo se v oblasti hrdla ztrácí pod nánosem silně vyryté plochy s motivy dalších zvířat. Na pravé straně výběžku vyniká rytina antropomorfní bytosti, která je zachycena bez hlavy. Na základě vystupující části v oblasti nohou se předpokládá, že se jedná o bytost mužského pohlaví. Pravou stranu výklenku doplňuje i rytina zajíce nebo ptáka, jež vznikla využitím přirozené skalní struktury, tvarem připomínající ptačí zobák a křídla. Pokud budeme postupovat dále Dolní galerií, nalezneme ještě šest skupin zoomorfních rytin (zejména bizona), jež se rozprostírají na vápencových stupních, na úbočí šachty a dokonce v šachtě (dva bizoni). Na pravé straně galerie v blízkosti šachty se nachází pozoruhodná kompozice tří sobů, již doplňuje had, vystupující ze sobího zátylku. Jeho vyobrazení, sestávající z dvou klikatých linií, směřuje ke krku dalšího soba (Lewis-Williams 1997, Clottes 2008). Kolekce zoomorfních rytin z Alt-xerri je unikátní širokým spektrem zobrazených druhů zvířat. Jsou zde zachyceni mořští živočichové, ptáci i velcí suchozemští savci.

Magdalénské jeskynní zoomorfí plastiky a sochy

Jeskyně skrývají nejenom překrásné magdalénské rytiny a malby, nýbrž také unikátní zoomorfí plastiky a sochy. Například v nejdlejší části francouzské jeskyně Tuc d'Audoubert jsou v jílu vymodelovány plastiky bizoního samce a samice (kolem 13 000–11 000 př. n. l.). Jílové plastiky objevili dne 10. října 1912 bratři Max, Louis a Jacques Bégouën a jejich přítel François Camel. Kromě plastik v zadní části jeskyně zpozorovaly otisky pat nohou několika jedinců ve věku třinácti až patnácti let (Bégouën 1912, Delporte & Clottes & Bégouën 1977). Plastiky jsou umístěny na velkém zříceném balvanu jako podstavci, který byl původně součástí stropní klenby v okrouhlém sálu. Jedná se o samce, který následuje samici, již lze identifikovat podle rozevřené vulvy. Samec je charakteristický výraznějším hrbem, přechody a záhyby na hřbetu, patrně zvýrazňujícími pohyb. Ocas, zatočený do oblouku, může naznačovat, že zobrazené zvíře se nachází v období říje. Dochované stopy na plastice svědčí o tom, že tvůrce při jejich zhotovování použil kostěnou lžici, prsty i dlaně. Pozornost přitom věnoval takovým detailům, jako jsou laloky nebo hřívy. U balvanu je posazen malý bizon, jenž může být zatoulaným mládětem, hledaným svými rodiči. Před malým bizonem je na podlaze v jemném bahně vyryt čtvrtý bizon. Hliněné plastiky se dochovaly zásluhou podzemních říček, jež v jeskyni udržovaly vlhké ovzduší a stálou teplotu (Dröbner 1980, Sklenář 1984, Clottes 1997, Mohen 2002, Otte & Vialou & Plumet 2003).

V roce 1923 objevil francouzský speleolog a prehistorik Norbert Casteret (1897–1987) sochy a rytiny v jeskyni Montespan (Haute-Garonne) na jihozápadě Francie. V naprosté temnotě jeskyně je v Galerii Castaret vymodelovaná přibližně 110 centimetrů dlouhá a 60 centimetrů vysoká plastika medvěda, již schází hlava. Lebka medvěda, nalezená mezi ohnutými předními tlapami, nasvědčuje tomu, že sloužila k nasazení na tělo plastiky. Do duté oblasti hrdla byla patrně vkládána tyč, na níž se lebka upevnila. Plastika mohla být dokonce symbolicky odívána do medvědí kůže. Na jejím povrchu jsou patrné hluboké důlky, které lze interpretovat jako více než 30 zásahů oštěpem nebo vpichů prstem.

Unikátní dílo představuje svislá socha bizona (13 000 př. n. l.) o délce 80 centimetrů, která je domalovaná a dorytá v nepravidelném povrchu stalagmitu Sálu B ve španělské

jeskyni El Castillo. Jedná se o kombinaci malby a rytiny, využívající vhodné geologické struktury. Bizon je integrací přirozené skalní struktury a tvůrcovi imaginace. Tělo bizona je zachyceno ve svislé poloze, vztyčené na zadních nohou. Křivka pod hýžděmi plynule přechází v končetiny, jež lze v souladu s malbami antropomorfních bytostí, například ve francouzské jeskyni Les Trois Frères, označit za lidské. V protáhlém útvaru lze rozeznat křivku čela, jež přechází v čenich a vous, formovaný trhlinou ve skalní stěně. Černou kresbou byly dotvořeny chřípí a oči, nad nimiž se pne drobná trhlina v podobě obočí. Vyrytá horizontální linie, která postupuje od chřípí směrem k šíji, odděluje tváře od vousu (Mohen 2002, Lewis-Williams 2007, Clottes 2008).



*Skulptura bizona v jeskyni El Castillo.
(JC)*

Magdalénské skulptury jsou vzácným dokladem odvěké lidské touhy transformovat přírodní hmotu do podoby trojrozměrného kulturního artefaktu. Snaha magdalénských lovců osvojit si přírodu nejenom prostřednictvím praktických nástrojů a zbraní, ale také uměleckou tvorbou, svědčí o tom, že lidská imaginace a fantazie se již v období mladého paleolitu stala nedílnou součástí lidské kultury.

Magdalénské venuše – abstrahování archetypu ženy

V magdalénienu, stejně jako v aurignacienu a gravettienu, převažovaly v námětech děl pravěkých umělců zoomorfní motivy. Určitou výjimku představují zobrazení ženských těl. Zájem o ženské tělo se projevil již v gravettienu tvorbou skulptur proslulých venuší. V magdalénienu ovšem můžeme sledovat změnu jak v preferovaných výtvarných technikách, tak ve způsobu

zobrazení. Obecně lze tyto vývojové proměny charakterizovat jako posun od skulptury k rytině a k potlačení realismu ve prospěch výtvarné stylizace. Objemná ňadra a boky, typické pro gravettské venuše, přestávají být dominantou zobrazených ženských těl. V ohnisku zájmu magdalénských umělců se totiž ocitly zvýrazněné hýždě. V dochovaných dílech je zpravidla zcela vynecháno ztvárnění hlavy, paží a lýtek. Ženské tělo je redukováno do archetypálních struktur a schematických forem. Frontální pohled, který převažoval v období gravettien, nahradilo v magdalénien stylizované zobrazení ženských postav z profilu.

Magdalénské ženské rytiny a skulptury se dochovaly na území Francie (Gare de Couze, La Roche, Abri Murat nebo Comarque) a Německa (Gönnersdorf, Petersfels, Nebra, Andernach nebo Oelknitz). Na našem území byly magdalénské skulptury venuší nalezeny v jeskyni Pekárna. Kromě skulptur zde byla objevena také stylizovaná ženská silueta, vyrytá v břidlici. S extrémní redukcí ženských forem se setkáváme na kostěné tyčinkovité skulptuře *Venuše z jeskyně Rytířská* (Moravský kras), jejíž tvary jsou omezeny na schematicky naznačená ňadra. Provrtaný otvor v horní části naznačuje, že tato stylizovaná figurka sloužila k zavěšení (Dröbfler 1980, Eshleman 2003, Albrecht 2009, Svoboda 2009b).

Velké množství stylizovaných siluet žen bylo vyryto do břidlicových destiček, nalezených na magdalénském sídlišti Gönnersdorf (Porýní-Falc) nad údolím Rýna na okraji německého města Neuwied. Jejich vyobrazení variuje od jednoduché siluety, zpravidla vytvořené bez hlavy a nohou, až po vyšrafované kompozice několika ženských figur. Velkou pozornost paleolitičtí umělci věnovali zejména párovému vyobrazení žen, které je zastoupeno v 10 %. Například jedna z břidlicových destiček, zachycující tančící dvojici žen v objetí, zřetelně ztvárňuje jejich vzájemné přitisknutí ňadry a koleny. Prostor, který vzniká mezi ženskými těly, odpovídá schematické kresbě vulvy (Bosinski & d'Errico & Schiller 2001). Motiv tančících žen byl uplatněn ještě na dalších destičkách, kde ženy tančí také vedle sebe nebo za sebou. Tanec mohl



Skulptura ženy z německého naleziště Gönnersdorf. (MZM)

představovat ritualizovanou formu setkávání a posilovat vzájemné sociální kontakty. Společně sdílené rytmické pohyby, doprovázené rituálním zpěvem, zřejmě přispívaly k pozitivnímu formování společenských vztahů v rámci dané komunity. Tyto organizační principy a mechanismy, posilující sociální solidaritu a kohezi, naznačují, že kulturní ohnisko pravěkých sběračských a loveckých kultur tvořila společnost, nikoli individuum (Douglas 1981). Na břidlicových destičkách jsou ztvárněny také symbolické znaky a antropomorfní a zoomorfní motivy, jako například koně, mamuti, tuleni, vlci, ptáci nebo nosorožci (Dröbner 1980).

Ve Francii zaujímá zvláštní místo v dějinách prehistorického umění skulptura *Vénus impudique* (nestoudná venuše), zvaná také *Venus de Vibraye* (15 000 př. n. l.), kterou v roce 1864 v Laugerie-Basse objevil francouzský markýz de Vibraye (Paul Hurault, 1809–1878). Markýz de Vibraye v názvu uplatnil opozici ikonografického označení *Venus pudica* (ostýchavá venuše), jenž představuje ztvárnění venuše, zdrženlivě si zakrývající svá ňadra a klín. Reprezentativní ukázkou toho, jak lze tento námět umělecky zpracovat, je například obraz *Zrození Venuše* (kolem 1486), jehož autorem je italský renesanční malíř Sandro Botticelli (1445–1510). Prehistorická *Venus impudique*, ačkoliv postrádá paže, chodidla a ňadra, má na rozdíl od *Venus pudica* nestydatě zvýrazněný a odhalený vaginální otvor. Výraz *Vénus* se stal zásluhou markýze de Vibraye všeobecně přijímaným obecným označením mladopaleolitických ženských plastik, které jsou od té doby známé jako venuše.

Mezi další významné francouzské magdalénské lokality, v nichž byly nalezeny basreliéfy ženských postav, patří skalní převis Roc-aux-Sorciers (Vienne), vzdálený 1,5 kilometru francouzské obce Angles-sur-l'Anglin. Od roku 1947 zkoumaly skalní převis Roc-aux-Sorciers francouzská archeoložka Suzanne Cassou de Saint Mathurin (1900–1991) a britská archeoložka Dorothy Garrod (1892–1968). Převis tvoří dvě geologicky odlišná naleziště – Abri Bourdois a jeskyně Taillebourg. První skulpturální blok byl odhalen již v prvním roce jejich výzkumů a pocházel ze zhrouteného stropu v jeskyni Taillebourg (Iakovelva & Pinçon 1997, Pinçon 2004). Skulpturální vlys se o délce dvaceti metrů rozprostírá na nalezišti Abri Bourdois, na němž se dochovala torza tří ženských postav, tradičně označovaných jako venuše. Zobrazené ženy nemají hlavu, paže ani chodidla. Stejně jako v případě gravettských venuší, jejich tvůrce zdůraznil oblasti jejich břicha, pupíku a pohlavních orgánů. Zleva doprava se stupňuje mírné

zešíkmení polohy těl venuší. První venuši charakterizuje pravotočivá rotace těla, široké hýždě a jednolitý objem pasu. V jejím pubickém trojúhelníku je vulva naznačena pouze vertikální linií. Druhá venuše je ztvárněna v přísně frontální pozici. Její břicho je vypouklé a vulvu tvoří krátká a široká linie. Na rozdíl od první venuše, jejíž vulva je uzavřená a geometricky strohá, vulva druhé venuše je otevřená. Třetí venuši, která je charakteristická plochým břichem a hluboce rozevřenými genitáliemi, odděluje od druhé venuše izolovaný geometrický symbol vulvy. Polysémantickou dimenzi zobrazeným ženám dodávají dva bizoni, kteří vytvářejí kontext celé scény. Například izolovaná vulva odpovídá lince bizona, který se otírá a tiskne k zádům a bokům třetí venuše. Druhý bizon je zachycen v okamžiku, kdy se otáčí k divákovi a překrývá její končetiny. Tyto tři venuše jsou obvykle interpretovány jako metafora tří zásadních životních období, jimiž žena prochází. Jedná se o umělecké ztvárnění fází ontogeneze ženina mládí, těhotenství a následného porodu (Saint-Mathurin & Garrod 1951, Dröbler 1980, Duhard 1992, Mohen 2002, White 2003, Clottes 2008).

Typický přístup k zobrazení ženského těla v období magdalénienu je možné demonstrovat na basreliéfech žen, které se dochovaly ve Zdobené galerii francouzské jeskyně La Magdelaine-des-Albis (Tarn) v obci Penne. Pravěký umělec zde tvořivě využil tvary přirozeného skalního reliéfu, aby zdůraznil představu ženy jejími charakteristickými křivkami. Zobrazené postavy zachycují dvě ležící ženy, které si smyslně kladou ruku za hlavu. Nadčasový půvab například vyzařuje z ženy, která leží na zádech a paží si podpírá hlavu. Její naznačená ňadra, břišní prohlubeň a oddělená stehna zdůrazňují ženskost, podtrženou liniemi pubického trojúhelníku (Bétirac 1954, Leroi-Gourhan 1971, Clottes 2008). Pokud bychom tuto ženskou kompozici přeskreslili na papír a vystavili v některém z muzeí moderního umění, návštěvníci by nepoznali, že se jedná o dílo staré více než 10 000 let. Stylizované, mírně kubizující pojetí zobrazeného ženského těla, totiž svým uměleckým výrazem, založeným na jednoduché linii a výtvarné zkratce, překračuje hranice času, která od sebe prehistorické a moderní umění odděluje.

Nepřirozené bytosti a čarodějové v hlubinách jeskyní

V období magdalénienu vznikla výtvarná díla, zahrnující malby a rytiny ztvárňující nepřirozené

bytosti, jež integrují zoomorfní a antropomorfní znaky. Bytosti mohou představovat čaroděje a antropozoomorfní nebo terioantropomorfní bytosti (Clottes & Lewis-Williams 1998). Jejich počet není doposud uzavřený a je odhadován na více než sedm desítek. Zpravidla jsou tyto bytosti interpretovány jako mladopaleolitičtí čarodějové, kteří mohou být spatřováni jako božstvo země, velký duch nebo pán zvířat. Antropomorfní potenciál čarodějů doplňují zpravidla anatomické rysy zvířat, k nimž patří bizon, sob nebo jelen. Jejich animální sexuální aktivitu, plodnost, vitalitu a sílu demonstruje v některých případech vztyčený falus, doplněný o zvířecí ocas. Některé bytosti jsou dokonce označovány jako snahy mužů odlišit se od silného matriarchálního řádu a společnosti, v níž muži zastávali submisivní roli. Formy fertilizace nebo integrace femininních/maskulinních a animálních prvků by mohly představovat symbolické vyloučení ženy z mužského myšlení a světa. Zobrazení čaroděje je však možné spatřovat i jako šamana v průběhu magického rituálu nebo kultovního obřadu významného pro společnost, která jeskyni využívala. Náboženské rituály zastávaly přední úlohu ve společnosti, neboť „se zakládají na schopnosti vstoupit do extatických stavů prostřednictvím různých technik a vytvářejí silné, emočně závazné vztahy s jinými lidmi“ (Hayden 2003: 3).

Za nejslavnějšími čaroději je nutné putovat do francouzské jeskyně Les Trois Frères (Ariège), již několik dní před propuknutím války v roce 1914 objevili tři chlapci – synové francouzského prehistorika Henriho Bégouëna (1863–1956). Výzkum jeskyně byl však zahájen až v roce 1918. Jeskyně Les Trois Frères patří do skupiny volpských jeskyní na břehu říčky Volp, k nimž jsou dále řazeny jeskyně Enlène a Tuc d'Audoubert. Volpské jeskyně se nachází na soukromé usedlosti rodiny Bégouënových a od jejich objevení jsou dodnes nepřístupné veřejnosti. Jeskyni Les Trois Frères tvoří úzké a dlouhé chodby. V Galerie teček, dosahující délky 130 metrů, jsou provedeny řady černých a červených teček. Další komory – Sál ohniště a Kaple lvic pokrývají zejména rytiny jeskynních lvů, koní nebo bizonů. Jeskyně ústí do slepého a většího sálu, označovaného Svatyně. Magickou atmosféru prostoru zvyšuje skutečnost, že chodby jsou pokryty červenými a černými liniemi teček a otisky lidských dlaní. Za strážce Svatyně lze označit ztvárnění kočkovité šelmy, které bylo provedeno kombinací techniky černé malby a rytiny. Pozorný pohled šelmy umocňují velké zakulacené uši a hypnotizující pohled. Její tělo, zachycené z profilu, pokrývají drobné a husté linie srsti (Wehrberger 1994). Horní část Svatyně

zdobí zoomorfní rytiny (kolem 14 000 př. n. l.), na nichž jsou zobrazeni mamuti, nosorožci, medvědi, bizoni, sobi, jeleni, koně a kočkovité šelmy. Některým zvířatům trčí z těla střely šípů. Velmi sugestivní je z tohoto hlediska obraz medvěda, jemuž prýští krev z tlamy. V kruhovitém víru zoomorfních rytin ve Svatyni vyniká zobrazení čaroděje, který je také označován jako *Malý čaroděj se smyčcem*. Pravděpodobně je zachycen během hry na hudební luk – jednoduchý smyčcový nástroj, jehož zvuky umožňují dosáhnout extatického stavu. Za luk je označován znak ve formě dlouhé, špičaté smyčky připojené k nosu nebo nosním dírkám. Jeho 30 centimetrů vysoká postava představuje kombinaci lidských a zvířecích prvků (bizona, jelena a soba). Čaroděj má na své hlavě posazenou bizoní masku, již zdobí zašpičatělé rohy. Jeho zvířecí šíje je zakončená ocasem ve tvaru falu. Levá končetina čaroděje je ohnuta jako při chůzi, tanci nebo ve skoku. Před jeho postavou se nachází zoomorfní bytost s naznačenými řítním otvorem soba nebo bizona (Eshleman 2003, White 2003). Ve Svatyni se nachází ještě dva další čarodějové. Rytina prvního z nich, vysoká 75 centimetrů a široká 50 centimetrů, má podobu jelena se širokými parohy. Tento čaroděj nese označení *Tančící čaroděj* nebo *Bůh jeskyně Les Trois Frères*. Jeho rytina, umístěná ve výšce více než čtyř metrů nad zemí, je dostupná pouze šplhem ve spirále úzkým koridorem. Na rytině je aplikována černá barva, která zobrazené postavě dodává zlověstný ráz. Z obličeje čaroděje vystupují soví oči, výrazné uši, připomínající tura, a dlouhý vous. Čarodějova záda, prohnutá jako zvířecí hřbet, přechází v lidské dolní končetiny, zatímco horní končetiny jsou ztvárněny jako lví nebo medvědí tlapy. Jeho dlouhý ocas svojí podobou připomíná vlčí, liščí nebo koňský ohon, pod nímž trčí vztyčený penis (Breuil 1952, Makkay 1999, Ryan 1999). Americký antropolog Carleton Stevens Coon (1904–1981) je přesvědčen, že se jedná o člověka připraveného k lovu, jenž probouzí ducha lesa. Třetí čaroděj zvaný *Malý čaroděj* svojí dolní částí těla také odpovídá člověku, zatímco jeho hrud' a ohlížející se hlava má morfologické znaky bizona. Spodní část jeho těla se zužuje do lidských končetin. Čaroděj, zachycený ve skoku vpřed, dosahuje erekce (Ruspoli 1986). Mohl být vytvořen „jako metaforický portrét vážené nebo silného jednotlivce“ (Stone 2003: 130). V jeskyni Les Trois Frères se kromě čarodějů a typických zoomorfních rytin nacházejí i zobrazení nepřírodných zvířat. Jedná se například o medvěda, který má špičaté uši jako vlk a absurdně dlouhý ocas, nebo vlka bez ocasu s medvědími tlapami. Rozsáhlé sály, chodby a komory pokrývají stovky kresby a rytin.

S nepřirozenými zvířaty se můžeme setkat také v dalších francouzských magdalénských jeskyních. Například ve francouzské jeskyni Tuc d'Audoubert byla objevena rytina zvířete s býčím rohy a losí hlavou nebo v další francouzské jeskyni Font-de-Gaume (Dordogne) obraz tura s nepřirozeně protaženým krkem. Do bestiáře pravěkých nepřirozených zvířat je možné zařadit i slavnou malbu *Jednorožce z Lascaux* s dlouhými rovnými rohy, siluetou tura a skvrnitou kůží kočkovité šelmy. Nálezy rytin a obrazů nepřirozených zvířat, jejichž tvar a podoba je produktem lidské fantazie, svědčí o lidské touze symbolicky vtisknout přírodě svůj vlastní řád. Oproti tomu obrazy a rytiny postav čarodějů naznačují, jak křehká byla v období paleolitu hranice mezi světem lidí a zvířat. V každém případě je evidentní, že v mysli pravěkého člověka existovala představa plynulého přechodu mezi člověkem a zvířetem. O konkrétní rozmanitosti podob, jichž mohl čaroděj nabývat, svědčí další magdalénská zobrazení „pololidí“, kteří v sobě zahrnují různé dimenze zvířecího a lidského světa.

Bytost podobnou mytickému kentaurovi skrývá například francouzská jeskyně Gouy. Zde je zobrazena postava, jež v sobě spojuje zvířecí i lidské atributy. Výtvarného účinku a iracionálního šoku u diváků pravěký umělec dosáhl tím, že koňskou spodní část těla proměnil v lidský pas a štíhlé nohy. Kombinace animálních a lidských rysů je provedena také ve francouzské jeskyni Ker de Massat (Ariège) v údolí řeky Arac, označované také Le Ker, kde je zobrazeno pět lidských postav, prostoupených animálními prvky. Jedna ze zobrazených hlav je natočena na pravou stranu. Výraznou komponentu její podoby vytváří předkus, otevřená ústa, velké zuby a oválné oči. Vertikální linie, vyryté na ploše hlavy, naznačují vlasy nebo ozdobnou pokrývku (Barrière 1990, Clottes 2008). Pod skalním převisem La Madeleine byl nalezen plochý kamenný retušer o výšce 7,5 centimetru, spojující antropomorfní a zoomorfní prvky. Rytiny, provedené po obou stranách tohoto artefaktu, zachycují z profilu lidská těla, jež mají na hlavách nasazeny zvířecí masky nebo zachycují scénu, při níž se lidé transformují ve zvířecí bytost. Na jedné straně retušeru je zobrazeno mužské tělo, jehož paže jsou odevzdaně předsunuty před tělo, naznačující polohu levitace. Zoomorfní hlavu mužova těla pokrývají ryté zářezy, jež tváří vtiskují podobu zvířecích štětín, oka a čenichu. Přesto lze ve střední části pozvednuté hlavy rozeznat obrysy lidského obličej, zakrytého zvířecí maskou. Na druhé straně retušeru je provedena rytina ženského těla, která od oblasti ňader přechází pouze v naznačenou šikmou

linii. Ženské tělo má naopak paže pozvednuté vzhůru do výše své hlavy, již zdobí zvířecí uši. Rytinu je možné interpretovat jako duální kombinaci maskovaného a nemaskovaného obličejě nebo binární kontrast vyvolaný fatální odlišností lidského a zvířecího světa (Delporte 1979, Wehrberger 1994, White 2003). Také ve francouzské jeskyni Niaux se nachází obraz tajuplné bytosti, zobrazené v malém výklenku, který byl období magdalénieniu obtížně přístupný. Jedná se o figuru, již charakterizují dvě končetiny v obrysové linii a oblá kolena. Protáhlá hlava bytosti do podoby zobáku je otočena na pravou stranu. Výběžek na pravé straně těla patrně symbolizuje ženská nadra (Clottes 2008). Podivné antropomorfní bytosti skrývalo i nitro francouzské jeskyně Grotte de la Mairie (Dordogne), označované podle obce také jako Teyat. Zde byla kromě několika desítek nástěnných zoomorfních rytin nalezena náčelnická hůl, na níž je vyrytá skupina tří „tančících d'áblíků“. Jedná se o tři antropomorfní ochlupené bytosti. Spodní končetiny první z nich naznačují strnulý postoj, zatímco u dvou dalších je zachycen dynamický pohyb. Kromě ochlupení, které je soustředěno v oblasti hrudníku a na temeni hlavy, tyto tvory charakterizují velké zašpičatělé uši a zakřivené linie rohů, připomínající tykadla (Osborn 1915, Macalister 1921, Clottes 2008).

Velmi specifická podoba čaroděje se nalézá v lůně jeskyně Saint-Cirq (Dordogne) na pravém břehu řeky Vézère. Jeskyně Saint-Cirq, označovaná jako „Čarodějova jeskyně“, skrývala ve své nejhlubší části na vrcholu klenby rytinu zvláštní antropomorfní bytosti. Postava údajného čaroděje je zobrazena z levé strany a dosahuje výšky přibližně 50 centimetrů. Zvlněná plocha zrnitého vápence, na níž je rytina provedena, modeluje jednotlivé části čarodějova těla. Osa těla je předkloněná, štíhlé paže jsou mírně pozvednuté vpřed a kolena pokrčená. Pod zakulaceným břichem, které se rozšiřuje pod útlou hrudí, vystupuje ztopořený penis (Clottes 2008). *Čaroděj ze Saint-Cirq* není prostoupen zvířecími symboly jako jiní čarodějové. Síla jeho osobnosti spočívá ve strulé existenciální samotě, již ozvláštňuje jeho zobrazení, aniž by mu upírala status lidství. Existují ovšem i zobrazení antropomorfních bytostí, u nichž animální složka téměř převrstvila lidskou podstatu. Tento zoomorfní protipól *Čaroděje ze Saint-Cirq* můžeme nalézt ve francouzské jeskyni Les Combarelles, kde se nachází rytina. Ta zobrazuje siluetu lidských nohou a trupu, z něhož vyrůstá bytost, připomínající stylizovaného mamuta nebo zvíře z neznámých světů.

Výskyt „neskutečných bytostí“ nebyl omezený pouze na francouzské paleolitické

lokality. Například ve španělské jeskyni Hornos de la Peña v Sále H byla objevena rytina stojící antropomorfní bytosti s esovitě prohnutým trupem a pažemi pozvednutými vzhůru. Paradoxní spojení lidských a zvířecích prvků podtrhují bizarní rysy obličeje a dlouhý zvířecí ocas, směřující ke kotníkům nohou (González Sainz & Cacho Toca & Fukazawa 2003, Clottes 2008).

Nepřirozené bytosti a čarodějové v kostýmech postmoderní reality

Archetypální bytost vykazující zoomorfní a antropomorfní rysy prostupuje dějinami lidské kultury od paleolitu až po současnost. V postmoderní kultuře může čaroděje reprezentovat furry – antropomorfní zvíře, vykazující lidské vlastnosti a charakteristiky. Furry přijímá roli konkrétního zvířete a obléká se do jeho kostýmu (fursuit), případně jeho části (uši nebo ocas). Furry představuje zvířecí bytost chodící po dvou, anatomii se podobající lidské bytosti, vybavenou lidskou inteligencí nebo pouze schopností lidské řeči. Furry se zpravidla identifikuje nebo přejímá charakteristiky zvláštního/totemového druhu. Furries nabývají identity draka, kočkovité šelmy (kočka, lev nebo tygr) a psovité šelmy (vlk, liška nebo pes) nebo zcela nových druhů. Někteří furries kreativně kombinují druhy jako je liška a vlk nebo kočka a králík. Roli furryho přijímají a) převážně muži, b) furry je zpravidla mladý jedinec, c) v dětství nebo i v dospělosti vyhledává animované filmy, d) science fiction a e) obvykle si vybírá vlky nebo lišky jako totemová zvířata. Neexistuje ovšem žádný obecně platný soubor pravidel a atributů, jež jsou připisovány fenoménu furry. Za jediný sjednocující faktor lze považovat kombinaci zoomorfních a antropomorfních prvků (Horowitz, Bekoff 2007, Gerbasi, Bernstein et al. 2008).

Identitu furry vyjadřuje fursona, která reprezentuje svého majitele vzhledem i vlastnostmi. Fursona může variovat od detailní představy furry „já“ až k obecným aspektům (barva srsti, chování nebo zvířecí postava). Fursona ovšem nemusí existovat vůbec. Furry může prožívat svůj vztah ke zvířeti, aniž by si jej formou fursony definoval. Rozhodnutí, zdali fursonu vytvořit, závisí na konkrétním jedinci. Většinou však k utvoření fursony dochází bezděčně. Furry může disponovat i více fursonami. Fursona se může i vyvíjet a stejně jako bude přejímat nálady a postoje od svého majitele. Stejně tak může i on od své fursony převzít některé povahové rysy (Caudron 2006, Peachey, Childs 2011).

Furry se v některých případech touží stát zvířetem – vtělit se do své fursony, do tvora, jehož vzhled i vlastnosti obdivuje a usiluje získat. Někdy se dokonce cítí být i zvířetem uvězněným v lidské kůži. Někteří furries se cítí, případně touží být, jako zvířecí druh nežli lidská bytost. Tyto pocity mohou vést k chirurgickým zákrokům, tělesné mutilaci a kosmetickým úpravám. Záliba v napodobování zvířat, ať již animovaných nebo reálných, zasahuje i do sexuální oblasti. Příslušníci subkultury furry se v přímém kontaktu nebo prostřednictvím internetu oddávají sexuálně laděné konverzace (yiff), sexuálním aktivitám i činnostem a objektům vyvolávajícím sexuální vzrušení. Výtvarné znázornění a vizualizace antropomorfních zvířat v lidských sexuálních pozicích se v oblasti postmoderního umění etablovalo jako yiffy art.

Furry se snaží své oblíbené postavě fyzicky připodobnit, zejména pomocí kostýmů (fursuite), jež tvoří uši nebo packy až po kompletní nebo komplikované animatronické kostýmy. Fursuite jsou vyrobeny z tkaniny, nikoliv kožešiny nebo zvířecí kůže. Jejich majitelé kostýmy zakupují na furry conventions, objednávají na internetu nebo si je vyrábějí i sami. Někteří furries kladou na fursuit vrstvy jiného oblečení, například na kostým bílého leoparda si oblékají červené koktejlové šaty a na kostým žlutého psa nosí modré džíny. Kostým umožní realizovat to, co by jedinec za normálních okolností neuskutečnil. Fenomén furry je o tvořivosti a svobodě, umožňující vybrat si, co a kdo jste. Jedinec může být jakoukoliv bytostí/zvířetem, jež se zpravidla vyskytuje v komiksech, animovaných seriálech a filmech, reklamách, počítačových hrách nebo literatuře žánru science fiction.

Čarodějové a nepřirozené bytosti – komparace šamana a furryho

Šaman je nadán léčitelskými, vizionářskými a jinými duchovními schopnostmi. Jedná se o jedince, který se od ostatních příslušníků komunity odlišuje intenzitou svého prožitku. Šamanské praktiky se zakládají na extatickém chování a mají dosáhnout například úspěchu v lovu, dobrého počasí a úrody nebo uzdravení nemocného. Extáze šamana je chápána jako druh změněného stavu vědomí. Z této perspektivy jsou jeskynní malby šamanem zaznamenaná vidění o vstupu do nadpřirozeného světa. Šaman disponuje více než jednou duší, která během transu opouští tělo, aby uskutečnila cestu do dalších světů. Součástí jeho výbavy jsou kostýmy, bubny, masky

nebo zrcadla, jimiž překračuje profánní prostor a přibližuje se k navázání kontaktu se světem duchovním (Bonin 1976, Peters, Price-Williams 1980, Kalweit 1987, Vitebsky 2001, Eliade 1997, DuBois 2011).

Furry dosahuje mimořádných schopností vstupem do virtuální reality jako personal furry. Virtuální prostor vytváří možnosti ke konstruování jeho nové identity, která může poskytovat více percepčních zážitků, fantazií a iluzí. V kyberprostoru může proměňovat reprezentaci sebe sama. Kyberprostor se furry otevírá v závislosti na jeho potřebách a nabízí mu extatickou svobodu. Zde odhaluje různé světy, dimenze života a současně přijímá i více jiných identit neboli duší. Ve světě virtuálním i reálném furry využívá fursuite k odlišení běžného života od posvátného a zároveň jako prostředek vstupu do jiných dimenzí. Za formu objektivizace tohoto světa a ztotožnění se s jeho pravidly je možné označit reálnou, animovanou nebo výtvarně ztvárněnou fursona.

Šaman je liminální bytost – sakrální prvek, který stojí v opozici vůči profánní komunitě. Od své komunity se odlišuje přímým kontaktem s posvátnem, jenž osobně ztělesňuje. Jedním ze základních znaků liminální bytosti je i minimalizace sexuálních rozdílů. Tento prvek se může projevit jak nerozlišováním mužských a ženských účastníků rituálů, tak i odstraněním jakéhokoliv klasifikačního rámce muž – žena. Dalším znakem je uniformní odění. Tuto kategorii lze rozšířit i o nošení šamanského kostýmu, který reprezentuje něco výjimečného oproti oděvu ostatních členů komunity (Turner 2004).

Furry zaujímá v majoritní společnosti liminální roli, neboť je bytostí, zakoušející a odhalující neznámé dimenze. Ani jeho sexuální identita nemusí být jednoznačná. Na nejednoznačnosti se podílí i jeho kostým, který je potvrzením jiné a neklasifikovatelné identity, nacházející se někde na pomezí pohlavních kontur. Furry v kostýmu nespĺňuje jednotu pohlaví, genderu ani sexuální orientace. Jeho obléknutím překročí hranice vnějšího světa, oprostí se od spoutaného bytí a setkává se s neznámým, nekonečným a neuchopitelným, jež ho proměňuje.

V postmoderní společnosti lze fenomén furry považovat za návrat k původní duchovní svobodě kmenových společností. Jedná se o snahu překračovat dosavadní svět, reflektovat vlastní potřeby nebo touhy odevzdat sebe sama. Právě neomezenost kyberprostoru se přibližuje transcendentálnosti, jíž nelze přesně vymezit, klasifikovat nebo určit její objektivní existenci.

Furry zde může dosahovat zvláštního statusu, jenž jej odlišuje od většinové společnosti, a poznávat i vytvářet nové struktury života.

Magdalénské jeskynní kresby a malby

V době přechodu od solutréenu k ranému magdalénienu doznala významného pokroku zejména kresba a malba. Jednoduché kresebné linie vykazují zcela novou eleganci, dynamiku a přesnost. Plochy zvířecích těl se začaly postupně vyplňovat barvou a v modelování tvaru se začal prosazovat takřka anatomicky přesný smysl pro detail. Nástěnné magdalénské malby, kresby a rytiny, nalezené ve frankokantaberských jeskyních, svědčí o velkém vzednutí umělecké tvořivosti a symbolické reflexi světa.

Klasickou ukázkou rané vývojové fáze magdalénské kultury je monumentální nástěnná výzdoba francouzské jeskyně Lascaux (17 000–15 000 př. n. l.) v údolí řeky Vézère, vzdálená dva kilometry od městečka Montignac (Dordogne) v jihozápadní Francii. Lascaux byla objevena 12. září 1940 čtyřmi školáky – Marcel Ravidat, Jacques Marsal, Georges Agnel a Simon Coencas, jež následovali teriéra Roberta do jámy vytvořené po pádu velké borovice (Bataille 1983, Bahn 2007). Jeskyně byla zpřístupněna již v roce 1948. Postupná destrukce maleb, způsobená vydechováním oxidu uhličitého velkým množstvím návštěvníků, vedla k tomu, že v roce 1968 byla jeskyně pro veřejnost uzavřena. Ve vzdálenosti 200 metrů od jeskyně je od roku 1983 postavena replika Lascaux II, která autenticky navozuje atmosféru jejích dvou místností – Sálu býků a Osového dómu (Bahn 2007). Tato prehistorická svatyně, označovaná „Sixtinská kaple pravěku“, skrývá 1 500 rytin a 600 maleb. Nejčteněji jsou zde zastoupeny obrazy a rytiny koní a turů, méně častější je výskyt jelenů, kozorožců a bizonů. Jeskyně Lascaux o délce 150 metrů sestává ze sedmi částí, které zahrnují Sál býků, zvaný také Rotunda, Osový dóm (Diverticule Axial), Chodbu, Loď, Dóm koček, Apsidu a Šachtu mrtvého muže. Malířská díla v jeskyni Lascaux se vyznačují dynamickou modelací tvarů, rafinovanou volbou odstínů a uplatněním ploch, jež byly ponechány v bílé barvě skály. K dalším působivým technikám patří kombinace malby a rytiny, jejímž prostřednictvím paleolitičtí umělci dosahovali vyšší realističnosti a plasticity zvířecích děl.

Obrazy zvířat, nalezené v obdélníkovém Sále býků, jenž dosahuje délky 20 metrů, patří k nejpůsobivější části jeskyně. Ve výšce 1,5 metru nad zemí je skalní plocha ohraničena hnědou římsou, jež vytváří imaginární rám na bílé ploše ztvárněných obrazů. Výsledného účinku zde bylo dosaženo skvělým zvládnutím křivky zvířecího těla, využitím přirozeného tvaru skály, překrýváním obrazů a originálním kombinováním červené, žluté a černé barvy. Magický realismus díla je podtržen celkovou monumentalitou těl zvířat, z nichž některá dosahují výšky 2 metrů a délky až 5 metrů. Po vstupu do Sálu býků diváky zaujme na levé straně malba *Jednorožce* (ve skutečnosti má dva rohy), na jehož těle, připomínajícím nosorožce, je umístěno šest černých ovalů, evokujících vzhled kůže velké kočkovité šelmy. Dominantou vousaté hlavy, podle některých interpretací v náznaku připomínající profil člověka, jsou dvě šikmé dlouhé linie tvořící siluetu rohů (Ruspoli 1986). Bizarní vzhled tomuto zvířeti dodává kohoutek, jehož tvar je typický pro medvěda nebo bizona a koňský ocas. Podle britské paleontoložky Dorothy Bateové (1878–1951) představuje *Jednorožec* osobitou kombinaci těla nosorožce a hlavy tibetské antilopy (Daniel 1955). Tohoto jednorožce samozřejmě nelze spojovat se středověkými představami o bájném zvířeti, od nichž se odlišuje těžkopádností svého těla, silnými končetinami, povislým břichem a hrbolem, vystupujícím na šíji. *Jednorožec z Lascaux* svojí výtvarnou koncepcí patří spíše mezi pravěká „nepřirozená zvířata“, v jejichž morfologii jsou absurdně spojené různé animální prvky (Mohen 2002). Před obrazem *Jednorožce* se nachází obraz býka, vedoucího stádo zvířat, k němuž z pravé strany přibíhají malí jelinci a druhý býk. Hlavy býků odděluje hnědý kůň, jehož černá hříva a chřípí jsou umístěny mezi rohy druhého býka. Zadní končetiny a břicho druhého býka, ztvárněné v černé obrysové kontuře, překrývá červená malba tura. Přesto obraz tohoto býka působí velmi impozantně, neboť pravěký tvůrce využil při zobrazení jeho těla přirozené barvy, vystupující z vnitřní struktury stěny jeskyně, čímž dosáhl účinku plasticity. Také při malbě prvního býka, jehož tělo překrývají běžící koně, pravěký umělec tvořivě uplatnil svoji invenci – „běžící poníci podsaditého srstnatého druhu s březími samicemi, všude plno pohybu a života“ (Campbell 2008: 275). Snaha autenticky ztvárnit živočišnou podstatu býka je evidentní na výtvarném zpracování jeho hlavy a šíje. Fascinující je zejména způsob, jímž zobrazil býčí rohy a srst. Rohy jsou provedeny ve dvou barevných liniích (červené a černé), zatímco srst je vytvořena z drobných černých teček, které mezi rohy přecházejí v naježené chloupky. Na pravé straně Sálu býků jsou na stěně zobrazeni další dva za

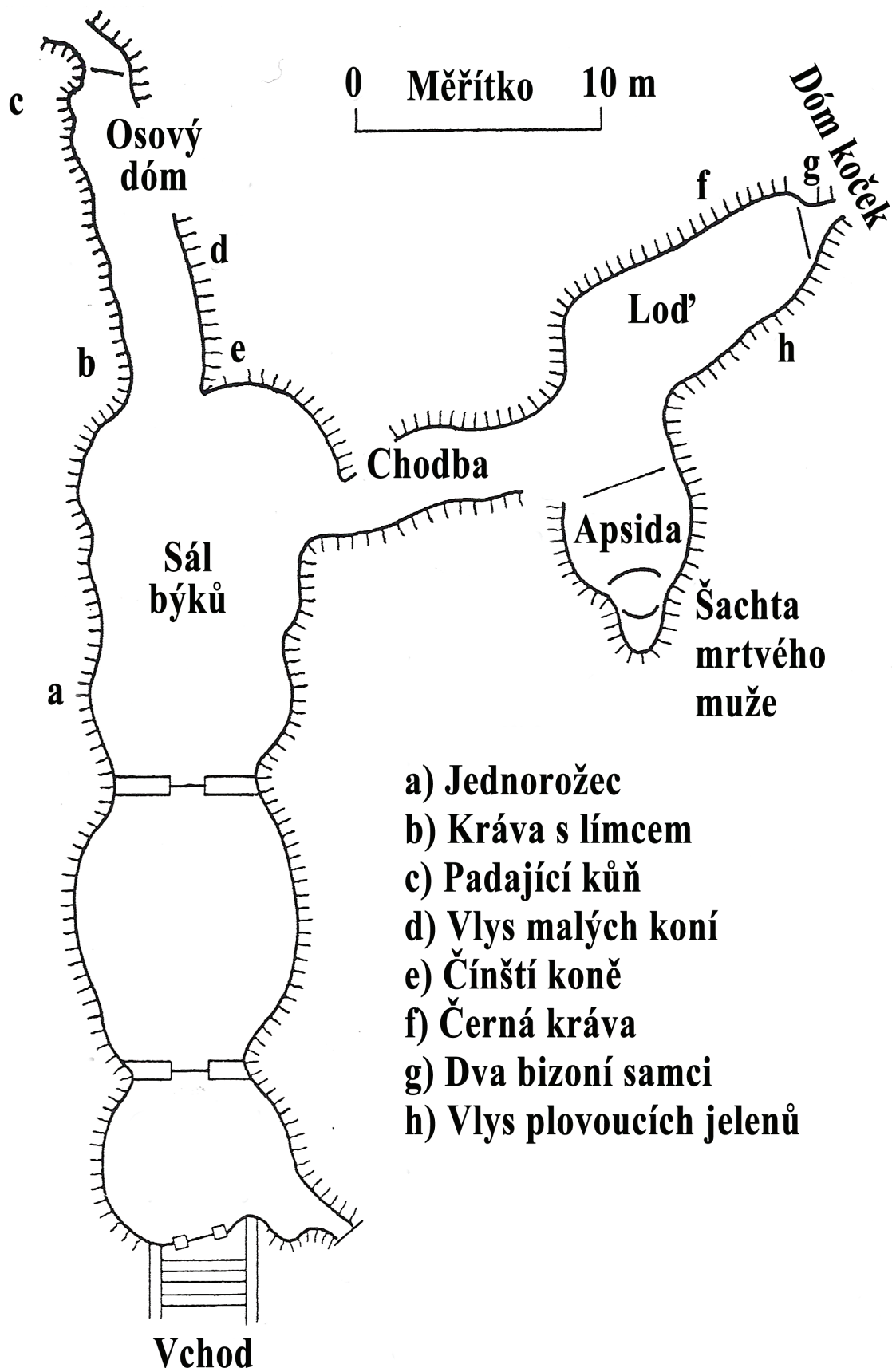
sebou jdoucí býci, pod jejichž kopyty je namalován černý medvěd a červená kráva s malým telátkem (Bataille 1983, Ruspoli 1986).

Sál býků se zužuje do dlouhého a úzkého prostoru, zvaného Osový dóm, který se rozprostírá v délce 20 metrů. Na pravé straně klenby Osového dómu se setkáváme s pozoruhodnou malbou. Jedná



Troubicí jelen v jeskyni Lascaux. (AA)

se o obraz *Troubicího jelena*, jenž je zachycený pouze po hřbet a šíji. Na tomto obraze vynikají zejména rozložitě parohy a pozvednutá hlava s otevřenou tlamou, jež podle francouzského prehistorika Norberta Aujoulata (narozen 1946) naznačuje, že jelen byl zachycen v období páření. Podle Davida Lewis-Williamse (narozen 1934) mohl *Troubicí jelen* zastávat významnou roli v rituálech, v jejichž průběhu někteří účastníci v extázi imitovali zvuky, které obraz navozoval (Aujoulat 2005, David Lewis-Williams 2007). Mladopaleolitičtí umělci v Lascaux již dokázali promyšleně členit barevnou plochu, stínovat ji, a tak dosáhnout pocitu plasticity namalovaných těl. Tato technika, připomínající čínské lavírované kresby, dala jména nejznámějším obrazům Osového dómu – třem z profilu zobrazeným *Čínským koním*. *První Čínský kůň* se dotýká slabiny červenohnědé krávy, jejíž tělo směřuje na levou stranu. Černé kontury koně jsou zvýrazněny zejména v oblasti kopyt, břicha a hřívky. Hnědou stylizovanou hlavu a hrudník pokrývají odstíny žluté a červené, které dodávají srsti sametový barevný tón (Pfaffenberger 2001, Clottes 2008). Podél spodní části těla se táhne linie 27 černých teček, jež lze považovat za lunární kalendář, vyjadřující 27 dní měsíčního cyklu (Podborský 2006). *Druhý Čínský kůň* se barevně odlišuje hnědým tělem, které je v oblasti slabiny ponecháno v přirozené bílé barvě skály. Tmavé obrysové kontury zvýrazňují končetiny, hřívku a hlavu. Spodní část trupu zvířete zřejmě zasáhl oštěp. Další oštěp letí směrem k předním končetinám. *Třetí Čínský kůň*, také ohrožený letícími oštěpy, je namalován v nejtmaších a nejpronikavějších odstínech hnědé barvy. Pravěký umělec využil různé tóny hnědé barvy k modelaci struktury těla zobrazeného zvířete. Navzdory tmavému tónu hlavy jsou dobře patrné obrysy uší a nozder, které výtvarně korespondují s detailně



Plán jeskyně Lascaux (AA)

ztvárněnými končetinami, kopyty a dlouhým ocasem (Bataille 1983, Clottes 2008). K *Čínským koním* přiléhá Vlys malých koní, jejichž kompozici doplňují malby proti sobě stojících kozo- rožců nebo klesající krávy. O jejím skluzu z terénu svědčí do stran se svažující přední konče- tiny a předsunuté zadní končetiny pod slabinami, jimiž usiluje zakotvit v zemské půdě. Koně drobných rozměrů charakterizují zpravidla černé obrysové kontury a kopyta ve tvaru černých kuliček. Barva jejich srsti variuje na škále od cihlově červené až po odstíny hnědé a zelené (Deluc & Deluc 2008).

Na levé straně klenby Osového dómu je zachyceno několik koní a krav. Působivá kom- binace dvou barevných tónů je použita na ztvárnění krávy, zvané *Kráva s límcem*, jejíž hlava a šíje je provedena v černé barvě, a zbyváající tělesná konstituce v červené malbě (Bataille 1983). Zároveň přirozená struktura skalního povrchu se podílí na modelaci hrudníku, plasticky vystupujícího do prostoru. Z maleb koní v Osovém dómu vyniká zejména *Padající kůň*, který je označován za „zázrak mladopaleolitické kreslířské zručnosti“ (Lewis-Williams 2007: 297). Tato malba fascinuje diváky již svojí polohou, neboť kůň na strmé jeskynní ploše visí nohama vzhůru. Jeho pád do prázdna může být interpretován jako pád z útesu, který nastal během lovu, nebo sesutím skály pod tíhou koňského cválajícího těla. Odlišnou hypotézu formuloval James David Lewis-Williams. Ten, v souladu se svou hypotézou, podle níž lidé vytvářeli jeskynní malby ve stavu změněného vědomí, označil *Padajícího koně* za střed „neurologicky navoze- něho víru“, který je kruhově obklopený mentálními obrazy. Struktura a rozmístění obrazů na stropě Osového dómu, umocněná *Padajícím koněm*, jenž se snově otáčí ve středu víru a „... vede do nejhlubšího stadia změněného vědomí, v němž se dostavují nejživější halucinace“ (Le- wis-Williams 2007: 297). Obraz *Padajícího koně* je navzdory obrácené poloze těla proveden s vysokým stupněm naturalismu, který se odráží v esovitém prohnutí šíje nebo ve snaze uměl- ce anatomicky přesně zachytit klouby předních končetin (Laming-Emperaire 1962). Nedaleko před *Padajícím koněm* se nachází malba *Prehajícího koně*, o jehož rychlém cvalu svědčí před- sunuté partie hlavy a šíje, postavení nohou a rozevlátá oháňka. Perspektivy zde pravěký umělec dosáhl vynecháním prostoru v oblasti zadních končetin.

Do Lodě, Dómu koček a Šachty mrtvého muže ústí Chodba, jejíž stěny pokrývá na 286 rytin. Po vstupu do Lodi, dosahující délky 20 metrů, diváka na levé stěně zaujme rytina

předsunuté koňské hlavy z profilu. Její zavřené oko, pokleslé ucho, rozšířené nozdry a pootevřená tlama může dokládat mazlivou oddanost nebo zvědavost. Podobný motiv – intimní dotek, je zobrazen na malbě dvou koní, ztvárněných z profilu. Menší z koní zde jemně tiskne svojí tlamu k hlavě většího a patrně i staršího koně. Emotivní působivost malby podtrhuje cihlově červené zbarvení hlav obou koní, konturovaných rytinou jejich hřív, uší a tlam. Poloha obou hlav naznačuje, že se pravěký umělec pokusil zobrazit obě zvířata ve chvíli jemného pošťuchování a přítulnosti (Clottes 2008). Motiv dvou koní ve skutečnosti vyhlíží zpoza impozantní černé krávy, jejíž tělo překrylo původní zobrazení koní. Její vyrytá ohánka překrývá koňské



Černá kráva v jeskyni Lascaux. (AA)

šíje. Kráva svými zadními končetinami stojí na zobrazení obdélníkových mřížek, jejichž šachovnicová plocha je vyplněna devíti barevnými odstíny. I v tomto případě byla uplatněna působivá kombinace technik malby a rytiny (Bataille 1983). Mřížky patrně zastávaly důležitou rituální funkci, o níž svědčí opakované obnovování jejich podoby. V souladu s loveckou magií je lze dokonce spatřovat jako pasti (Svoboda 2000b). Francouzský prehistorik a paleontolog Raymond Vaufrey (1890–1967) označil obdélníky naopak za střechy loveckých obydlí, opatřených koženou krytinou, na něž paleolitický lovec pohlížel z koruny stromů (Bataille 1983). Další obdélník se nachází v těsné blízkosti pod kopyty černé malby koně. V Lodi prokázal mladopaleolitický umělec schopnost zachytit pohyb a prostor na malbě dvou bizoních samců. Jejich těla vybíhají do stran a stávají se nositeli temnoty a strachu, který vzbuzují zdvižené ocasy. Tyto emoce způsobuje konkávní prohlubeň, do níž jsou bizoni zasazeni zadními partiemi svých těl, jimiž se překrývají. Černá srst je na levém bizoním těle doplněna o cihlově červené zbarvení. Ačkoliv vybíhají ve stejný moment, bizon nalevo vzbuzuje dojem, že vybíhá první. Jeho dynamická houževnatost a odhodlání se odráží v poloze napjatých končetin a zlověstném výrazu bělostného oka (Clottes 2008). Na pravé straně Lodi je proveden *Vlys plovoucích jelenů*, kteří jsou zachyceni v černé obrysové kresbě pouze

hlavami a parohy. Hnědá římsa zde podporuje dojem řeky, jíž jeleni přeplavávají, a světlý skalní povrch nebe (Bataille 1983, Ruspoli 1986).

Lod' ústí do obtížně přístupného Dómu koček, skrývající rytiny jeskynních lvů bez hřívy. Z jejich těl vybíhají linie, které jsou komplementární k množství abstraktních znaků a šípů, protínajících jejich pružná těla (Jelínek 1990, Lewis-Williams 2007). Podle zastánců teorie lovecké magie mohla zobrazená scéna vyjadřovat aspirace lovců zasáhnout tělo potenciální kořisti šípy nebo metnými zbraněmi. Z etologického hlediska je zajímavá rytina zachycující kočkovitou šelmu, jež má vysoce pozvednutý ocas a patrně močí na důkaz označení svého teritoria. Z jejího čenichu a tlamy vychází několik čar, pravděpodobně vyjadřujících zranění (Bataille 1983, Wehrberger 1994). Kompozice rytin v Dómu koček nejsou omezeny pouze na ztvárnění jeskynních lvů, nýbrž zachycují i bizony, tury, jeleny nebo koně.

Kromě zoomorfních motivů bylo v jeskyni nalezeno 410 geometrických obrazců a na jedné malbě byl dokonce zachycen člověk. Jeho schematizovaná ithyfalická postava se nachází v Šachtě mrtvého muže. Obraz zachycuje unikátní interakci muže a rozzuřeného býka se zdviženým ohonem a naježenou srstí. Jedná se pravděpodobně o loveckou scénu zobrazující útočící zvíře, které krátce předtím zasáhl padající muž oštěpem do břicha, z něhož se vyhrézávají vnitřnosti. Postoj muže je strnulý, paže i ruce jsou roztažené. O razantnosti útoku býka svědčí natočení jeho hlavy a rohů, které lze s lehkou nadsázkou přirovnat k tvaru nakloněné lyry. Jedná se o využití stočené perspektivy, která je charakteristická (1) ztvárněním trupu zvířecího těla z profilu a (2) ponecháním jeho přední části zcela zepředu nebo alespoň ze tří čtvrtin. To dokládají nejenom býčí rohy, nýbrž i uši a rozdělená kopyta (Jelínek 1977, Bataille 1983). Zobrazený příběh je doprovázen obrazem ptáka, který je umístěn na tyči zabodnuté do země, a kruhovým znakem, jenž se nachází pod tělem býka. V blízkosti je také namalován obraz nosorožce, který je k probíhajícímu dramatu otočen zády. Ptačí symbolika je zde podpořena také rukama člověka, jehož čtyři prsty na každé ruce se podobají ptačím pařátům. Postavu lze od hlavy k pasu spatřovat jako ptačí a od pasu dolů jako lidskou. Lidskou hlavu navíc charakterizují shodné rysy s ptákem na tyči (Mohen 2002, Lewis-Williams 2007, Clottes 2008). Člověk a pták na tyči mohou vyjadřovat vztah šamana a jeho ducha-pomocníka, v něhož se šaman proměňuje (Eliade 1997). Podle německého etnologa Andrease Lommela (1912–2005) je možné tuto živou a krvavou

scénu vysvětlit prostřednictvím šamanských legend, které přetrvaly na Sibiři až do dnešní doby. V kontextu této analogie se jedná o dva soupeřící šamany, kteří spolu bojují, jeden převlečený za bizona a druhý v masce s ptačí hlavou. Hůl s ptákem údajně symbolizuje, že se duch-pomocník ležícího šamana zjevil v ptačí podobě (Lommel 1975). Dnes se již pravděpodobně nikdy nedozvíme, co tento obraz skutečně znamenal. Vzhledem ke skutečnosti, že se v jeho blízkosti nalézá větší množství lamp, pazourkových čepelí a oštěpů, byla vyslovena hypotéza, podle níž toto místo hrálo významnou roli v průběhu rituálů, které se zřejmě v jeskyni odehrávaly.

Velmi originální výklad scény zobrazené v Šachtě mrtvého muže předložil německý archeoastronom Michael A. Rappenglück. Podle jeho interpretace se jedná o část pravěké mapy noční oblohy, která je údajně v Lascaux zobrazena. Oči ithyfalické postavy, rozrušeného býka a ptáka na tyči představují letní trojúhelník, tvořený hvězdami Deneb (souhvězdí Labutě), Vega (souhvězdí Lyry) a Altair (souhvězdí Orla). Podobným způsobem interpretuje i zobrazení v Sálu býků, kde se nad zátylkem čtvrtého býka nachází šest teček ve dvou řadách. Ty podle Rappenglücka zachycují otevřenou hvězdokupu (seskupení hvězd) Plejády, podle níž lze býka na obloze rozeznat. Tmavé tečky, pokrývající hlavu býka, by mohly být hvězdami Hyády, a jeho oči zorničkami Aldebarana – nejjasnější hvězda v souhvězdí Býka. Rappenglück je přesvědčený, že umístění pravěké mapy kosmu do nitra jeskyně není náhodné, ale souvisí i s jejím interiérem, v němž oblouk jeskynních stropů vyjadřuje křivku nebe a podlaha Zemi. Pokud je tento výklad správný, svědčil by o symbolické schopnosti pravěkých lidí zaznamenat hvězdný prostor a jeho proměny v závislosti na střídání dne a noci.

Rozkvět monumentálního magdalénského nástěnného malířství není zaznamenán pouze ve francouzských jeskyních, nýbrž také na druhé straně Pyrenejí – na území dnešního Španělska. Nejslavnější z nich je jeskyně Altamira v blízkosti obce Santillana del Mar (Kantabrie). Také zde vznikla mladopaleolitická obrazárna (15 000–13 000 let př. n. l.), která je vzácným dokladem umělecké tvořivosti a způsobu myšlení magdalénských lovců. Podobně jako ve francouzských jeskyních, i zde dávní umělci využili výstupků ve skále, přirozených skalních reliéfů a stínových efektů k umocnění plastického účinku barevných maleb, umístěných na stěnách a jeskynní klenbě.

Nejpůsobivější malby jsou zobrazeny na stropě Velkého sálu, zvaného také

Polychromovaná komora nedaleko vstupu, který je 19 metrů dlouhý, 7 až 9 metrů široký, a původně nepřesahoval výšku 1 až 2 metrů. Velký sál je zvrásněný vyčnívajícími skalními výstupky, na nichž jsou zobrazeni bizoni ve statických i dynamických polohách, které varují od schoulení přes vzepjetí k připravenosti ke skoku. Schoulení na výstupcích může představovat polohu během spánku, porodu, umírání nebo v období říje. Aplikaci červeného a černého pigmentu na jejich tělech předcházelo vyrytí obrysové kontury hlavy, hřbetu, slabin, končetin a detailů, jako jsou například rohy a nozdry. Červený pigment sloužil k zvýraznění ploch těl zobrazených zvířat. Použitá byla také technika vyškrabání, navozující dojem šerosvitu. Bizoni, zobrazení jako divoké stádo, se vlní u nohou 2,5 metrů vysoké barevné laně, tyčící se v nejvzdálenější části sálu, s hlavou obrácenou ke vchodu. Americký paleoantropolog Leslie G. Freeman označil seskupení bizonů jako stádo, zachycené v období říje. Uprostřed spatřuje bizoní krávy s telátky a na okraji stáda samce. O zvýšené sexuální apetenci samců údajně svědčí, že někteří z nich mají své ocasy mírně pozvednuté, otevřenou tlamu a vyplazený jazyk. Dva bizoni dokonce stojí proti sobě a zaujímají pozici, kterou lze interpretovat jako přípravu na zápas, do něhož bizoni v průběhu říje vstupují (Freeman & González Echegaray 2003).

V jeskyni Altamira lze spatřit také makarónskou kresbu v Sálu II, provedenou prsty v měkkém jílu. Jedná se o obrysové zobrazení paralelních lineárních i spleťových forem. Geometrická makarónská kresba někdy přechází do figurálních tvarů a kompozic. V Altamire je tímto způsobem vytvořená hlava tura nebo červené hadovité formy (Dröbler 1980, Lewis-Williams 2007, Clottes 2008).

Další skupinky zvířat, převážně bizonů, ale také koní,



Laň v jeskyni Altamira. (AA)



Animální obličej v jeskyni Altamira. (NM)

sobů a laní, se nachází ve vnitřních chodbách Altamiry. Podobně jako v jiných magdalénských jeskyních, i zde malby navozují magickou atmosféru dávno zmizelého světa paleolitických lovců a jejich náboženských rituálů, usilujících o zajištění úspěšného lovu, zvýšení plodnosti a růst velikosti stád zvěře. V zadní části jeskyně, v chodbě zvané Galerie koňského ocasu, jsou vytvořeny geometrické znaky, – „černé řady“, jež představují linie, rozdělené ve vnitřní části čtvercovými útvary. V Galerie koňského ocasu vzniklo devět lidských nebo animálních obličejů („masky“), jež tvůrce domaloval na skalní útvar. Obličejové vynikají zejména ve frontálním pohledu, ovšem sledují pohyb jedince v kterémkoliv úhlu. Na jednom z obličejů je domalováno výrazné obočí a ústa na vystouplé části. Jinému obličejí tvůrce ztvárnil pouze oči, zatímco prasklina ve spodní části přirozeně formuje profil úst.

Nástěnné malby v jeskyni Altamira objevila v roce 1879 devítiletá holčička Maria (1870–1946), která doprovázela svého otce, španělského právníka a amatérského archeologa Marcellina de Sautuola (1831–1888), na vykopávkách kamenných artefaktů. Poté, co na klenbě spatřila pohybující se zvířata v třepotavém světle svíčky, přiběhla k otci se vzrušeným zvoláním „Býci, býci!“. Ačkoliv ji otec shovívavě pohládl po hlavě, holčička byla neodbytná. Za ruku ho přivedla na místo svého objevu. Tak Sautuola jako druhý spatřil „...obrazy překvapující, svérázné krásy. Co Maria považovala za býky, jsou obrazy bizonů, druh zvířat, který ve Španělsku již dávno vyhynul. Jsou vyobrazeni stojící, pasoucí se, ležící, padající pod šípy lovce. Vysoké hřívky vynikají nad výraznými hlavami; zdá se, že nozdry se chvějí pod prudkým dechem“ (Hartensteinová 1968: 14). Prudký dech doprovázela i slova odpůrců, kteří pochybovali o původu maleb v jeskyni Altamira v období paleolitu. „Vypadaly příliš dobře, příliš realisticky, příliš umělecky, než aby byly dílem primitivní mysli“ (Leakey 1996: 109). Jeden z nejhrolivějších odpůrců autenticity těchto maleb, francouzský prehistorik Émil Cartailhac (1843–1921), své názory později přehodnotil a odvolal v článku *Mea culpa d'un sceptique* (Má skeptická vina), který byl publikován ve francouzském periodiku *L'Anthropologie* v roce 1902 (Daniel 1955, Bahn & Vertut 1997, Lewis-Williams 2007). V témže roce Cartailhac společně s Henrim Breuilem (1877–1961) zahájili výzkum v jeskyni Altamira. Postupné poznávání maleb v posvátném tichu jeskyně Altamira, zejména jejich výtvarnou monumentalitu, estetický půvab a plastický výraz, zhodnotil Cartailhac následujícími slovy „Žijeme v jiném světě“ (Hartensteinová 1968: 43).

Malby v jeskyních Lascaux a Altamira stojí na počátku expanze umělecké tvořivosti v období středního a pozdního magdalénienu, které představuje poslední rozkvět a zároveň doznívání paleolitu ve frankokantaberské oblasti. Právě v této době vzniklo 78 % nástěnných uměleckých děl paleolitu, ztvárněných neopakovatelnou realistickou polychromií magdalénského „zvěrného stylu“. Mezi nejslavnější lokality, kde byla objevena vynikající malířská, rytecká, reliéfní a sochařská díla pozdního paleolitu, patří jeskyně Rouffignac, Niaux, Montespau, Tuc d'Audoubert a Les Combarelles.

Francouzská jeskyně Niaux (Ariège) na pravém břehu řeky Vézère v jihozápadní Francii ve svém nitru ukrývá soubor kreseb a maleb (13 000–12 000 př. n. l.), které zahrnují zejména bizony, kozorožce a koně. Malby zde v roce 1906 objevili velitel Joseph-Marie Mollard a jeho syn. Jeskyně však byla známá již od 17. století a postupně návštěvníky doplňována o nápisy, podpisy a komentáře. Divák na cestě jeskyní spatří za Vstupní galerií jezero, jež se rozprostírá na Velké křižovatce. Při vstupu na Velkou křižovatku se nachází mírně vypouklý skalní povrch, jenž Henri Breuil označil za „informační tabuli“. Jeho plochu pokrývají červené a černé tečky a čárky, hnědé linie a klaviformní symboly. Na Velké křižovatce dochází k rozdělení chodeb, jimiž lze vstoupit do niky – Galerie skalních bloků, do slepé komory zvané Černý salon nebo pokračovat hlouběji do jeskyně.

Reprezentativní soubor zobrazení je koncentrován v komoře zvané Černý salon podle černých obrysových linií zvířecích těl. V Černém salonu se postupně svažuje klenba a stěny vytvářejí rezonanční těleso, po němž se rozléhají tóny. Tento fenomén musel představovat významné ozvláštňení jinak skrovné a nenápadné místnosti, v níž se nenachází žádný stalagmit ani stalaktit. Na stěnách komory jsou obrazy ztvárněny na šesti panelech. Na konkávní stěně Panelu IV, jenž je považován za hlavní panel v Černém salonu, je vyobrazena originální zoomorfnní kompozice. Její střed představuje zobrazení dvou bizonů a velkého koně, nad jehož hřbetem je provedena



*Malba černého kozorožce
v jeskyni Niaux. (AA)*

jednoduchá kresba velmi malého kozorožce (26 centimetrů). Schematická konturová kresba kozorožce stojí v opozici k rafinovaně šrafované srsti na koňském těle, končetinách i tlamě. Na jeho těle je srst ztvárněna v dlouhých a hustých liniích, vytvářejících písmeno M v oblasti břicha, zatímco na tlamě je provedena v krátkých a hustých tazích. Na panelu se také nachází jedna z nejkrásnějších kreseb v jeskyni Niaux, která zobrazuje tmavého kozorožce. Z hlavy, již vyplňují drobné oči a uši, vystupuje detailně zachycený vrubovitý roh, zakřivený do špičky. Mladopaleolitický umělec, aby dosáhl prostorové perspektivy, vynechal kresbu v oblastech slabin a potlačil pevné kontury zadních končetin a druhého rohu (Grand-Chastel 1963, Nougier 1966, Clottes 2008). V Černém salonu se nachází také Panel VI, který pokrývají kresby jedenácti zvířat. Převládajícím druhem zobrazeného zvířete je zde bizon, dále dva kozorožci a kůň. V blízkosti klenby je ztvárněna kresba bizona, zasaženého dvěma šípy, jenž se obrací k malé bizoní hlavě. Možná se jedná o výjev, na kterém zraněná matka naposledy očichává svého malého potomka, nebo k němuž se přibližuje za účelem polaskání. Zároveň nelze vyloučit skutečnost, že se k sobě intimně přibližují samec a samice (Mohen 2002, Clottes 2008).

Hluběji v jeskyni divák vstoupí do Hluboké galerie, kde spatří pod skalním výstupkem, působícím jako ochranný přístřešek, rytinu bizona. Pravěký umělec zde z profilu vyhloubil tělo, hlavu i nejmenší detaily, jimiž jsou například zornička, slzný kanálek nebo čenich. Po ploše jeho slabin se nacházejí důlky, jež vznikly v důsledku spadlých vodních kapek (Leroi-Gourhan 1971). Za Hlubokou galerií následuje Křížovatka Cartailhac, jež se nalevo stáčí do Mramorové galerie a slepé Galerie velké kopule, v nichž jsou provedeny černé kresby, tečkované malby nebo také symboly. Napravo se nachází Galerie Cartailhac, ukrytá mezi dvěma jezery, již na stěnách zdobí černé schematické kresby. Jedna z kreseb sestává z pěti linií a znázorňuje kozorožce. Leroi-Gourhan dokonce vyslovil domněnku, že jsou zde ztvárněni hned dva kozorožci, postaveni tváří v tvář.

V podzemním systému jeskyně Niaux byla v roce 1970 objevená odbočka René Clastres, již lze považovat za samostatnou jeskyni, neboť v období paleolitu byla ze strany Niaux nepřístupná a vstupovalo se do ní jiným vchodem. V René Clastres, dosahující délky více než jeden kilometr, se nachází několik kreseb a zároveň otisky nohou, jež pokrývají pískový břeh Sálu maleb. Jedná se o zobrazení bizonů, koně a lasičky. Charakteristickým rysem těchto kreseb

je výtvarná zkratka a podobné umělecké formy a rukopis, jimiž se vyznačují kresby v Černém sále (Clottes 2008).

S výtvarnými postupy použitými v jeskyni Niaux jsou srovnatelné malby ve španělské jeskyni Santimamiñe (Basicko) na úpatí hory Ereñozar, objevené v roce 1916 skupinou dětí. Na hlavním panelu Svatyně se nachází zobrazení bi-



Zobrazení bizona v jeskyni Santimamiñe. (NM)

zonů, které charakterizují černé linie v podobě srsti. Linie jsou na některých partiích rozestřeny do mlžného oparu. Detailně ztvárněné končetiny bizonů zpravidla zakončují kopyta. Jejich hlavu zdobí zakřivené a protáhlé rohy, na nichž je jednoduchá linie použita k vytvoření prostorové perspektivy. Působivou složkou kresby se stává střídavé vyplňování plochy černou barvou nebo využívání účinku přirozeného odstínu skalní stěny (Eppel 1963).

Vrcholné ukázky magdalénské nástěnné malby se skrývají ve francouzské jeskyni Rouffignac (14 000 př. n. l.), ležící severně 18 kilometrů od Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil (Dordogne). Jeskyni tvoří rozsáhlý systém bílých vápencových chodeb o celkové délce 8,7 kilometru. Jeskyni uvedl již v roce 1575 francouzský spisovatel, básník a překladatel François de Belleforest (1530–1583) ve francouzském překladu díla *La Cosmographie universelle de tout le monde* (originál *Cosmographia*, 1544), jehož autorem je německý hebraista a kosmograf Sebastian Münster (1488–1552). V roce 1759 vytvořil francouzský malíř a grafik Gabriel Bouquier (1739–1810) první mapu jeskyně a v roce 1893 francouzský speleolog Édouard-Alfred Martel (1859–1938) topografický a zároveň první vědecký dokument o jeskyni, vydaný pod názvem *Les Abîmes* (Hlubiny, 1894). Ovšem teprve v roce 1956 zde francouzští prehistorici Louis-René Nougier (1912–1995) a Romain Robert doložili existenci pravěkých nástěnných maleb (Plassard 1999). V jeskyni Rouffignac jsou početně nejvíce zastoupeny zejména rytiny a kresby mamutů (celkem 158), které jí vynesly označení „Jeskyně sta mamutů“. Po vstupu do jeskyně může divák procházet složitě rozvětvenými a slepými chodbami a výklenky, v nichž se nachází Strop s hadovitými liniemi, provedenými makarónskou kresbou. Jedná se o meandry,

jež se hadovitě stáčí mezi pazourkovými hlízami. Pokud bude divák pokračovat po hlavní cestě hlouběji do jeskyně, může odbočit do slepé galerie, zvané Červený salon, jejíž červené jílovité stěny pokrývají rytiny mamutů. Ti přicházejí k místu setkání a tři z nich se ve středu přibližují svými hlavami. Vyryté jemné a vzájemně oddělené světlé tahy způsobují dojem vibrace a pohybu zvířat na červeném pozadí. Návrat na hlavní cestu vede na Křižovatku, jež rozděluje jeskyni na Galerii Henriho Breuila a Galerii velkého stropu (Plassard 1999).



Vlys tří nosorožců v jeskyni Rouffignac. (NM)

Na Křižovatce se nachází Vlys tří nosorožců, jehož kresebné zobrazení zachycuje tři za sebou

kráčející nosorožce. Jedná se o mládě, jež předchází patrně dospělého samce a samici. Jejich detailní kresba zdůrazňuje stupňovité rohy, proporční přechody vystouplých hrbů, nízké držení hlavy a dlouhou štětínovou srst, pokrývající břicho a končetiny. Skupina kráčejících nosorožců je sledována hlavou koně, která zvědavě vyhlíží z nitra skály. Živý a expresivní výraz jí vtiskuje stočený úhel pohledu, knoflíkový čenich, náznak úsměvu a drobné chloupky zobrazené na tlamě (Mohen 2002, Bahn 2007). Naproti od nosorožců lze spatřit proslulou rytinu mamuta, zvaného *Patriarcha*, o jehož značném stáří svědčí dlouhé robustní kly a mohutná kožešina. Šikmé a krátké linie, profilující jeho obličej, později doplnily medvědí škrábane (Nougier 1966).

Po vstupu do Galerie Henriho Breuila se otevírá Vlys deseti mamutů o délce 9 metrů, na němž dvě linie pazourkových hlíz oddělují sféry země a nebe. Může se jednat o formu zátiší, v jehož liminálním teritoriu jsou na hladkém vápenci provedeny černé kresby mamutů. V jedné z chodeb Galerie Henriho Breuila je ztvárněna antropomorfní rytina, označovaná *Adam a Eva*. Dvě bytosti, k sobě postavené tváří v tvář, charakterizují neobvyklé formy obličejů. *Adam* (86 centimetrů) je vyryt s povytaženým nosem, pootevřenými ústy a oválným okem, pod nímž je provedena rýha, patrně naznačující lící kost nebo ucho. *Eva*, která je zobrazená menší (65 centimetrů), zaujme svým zakulaceným obličejem, dlouhým nosem a stylizovanými ústy

vytvořenými jedním tahem do tvaru písmene V. Hlouběji v Galerii Henriho Breuila se nachází nika, v níž je ztvárněna kresba mamuta, pokrytá bílou vrstvou kalcitu (Plassard 1999).

V Galerii velkého stropu lze na levé straně spatřit Vlys pěti mamutů, který ztvárňuje rytiny mamutů, přistupujících ze strany k vystupující pazourkové hlíze. Drobné partie jejich těla dokreslují lineární zářezy (Mohen 2002). Dále chodba jeskyně přivádí návštěvníka na místo, kde se stěny rozestupují a vytvářejí nad hlavou širší plochý strop. Právě zde ve výšce jednoho až dvou metrů vznikla působivá kompozice, zahrnující 65 zoomorfních rytin a maleb. Fascinující není pouze estetická dimenze těchto nádherných zobrazení, nýbrž i skutečnost, že malby v sobě skrývají vnitřní prostorovou organizaci. Přímo pod stropem se rozevírá podzemní trychtýř, který ústí do úzké šachty, vedoucí až do spodního podlaží. Pozorujeme-li nástropní malby z ústí této šachty, které představuje jediné místo, umožňující spatřit nástropní malby jako celek, zjistíme, že zobrazená zvířata jsou seskupena v nepravidelné půlkruhy. Jeden tvoří kresby koní a druhý kozorožci. Půlkruh koní přitom obklopuje větší skupinu mamutů, zatímco půlkruh kozorožců uzavírá skupinu bizonů. Samotný střed kruhu, tvořený těmito zvěrnými půlkruhy, je umístěn přímo nad ústím šachty a je prázdný, až na malý mandlovitý symbol připomínající oko (Nougier 1966, Svoboda 1986, Plassard 1999). Pokud budeme postupovat hlouběji do Galerie velkého stropu, setkáme se například s rytinou bizona, zvanou *Faraon*. Stejně jako v případě jeskyně Pech-Merle, kde dochází k integraci ženského a bizoního těla, zde nastává prolnutí mužského a bizoního elementu. Profil této bytosti zachycuje lidská rozevřená ústa, oko a čelo, jež přechází do klenutého hrbu a linií. V další chodbě se nachází rytina *Mamuta se šibalským okem*, které zdobí slzný kanálek a klenutá linie obočí. Na samém konci Galerie velkého stropu se ukrývá zobrazení sajgy tatarské, jež tvoří kombinaci soba (parohy), antilopy nebo kozorožce (tlama). Rytina se od oblasti hrdla proměňuje ve zvlněné linie. Kromě zoomorfních rytin a kreseb bylo v Galerii velkého stropu objeveno také žlábkování prsty, vytvářející výtvarný efekt vlnitých linií, které se vzájemně překrývají. Jedná se zejména o abstraktní tektiformní obrazce, připomínající zkosenou střechu (Plassard 1999).

Budeme-li pohlížet na konkrétní obrazy zvířat jako na jednotný a integrovaný systém, můžeme vyslovit hypotézu, že v jeskyni Rouffignac a dalších magdalénských jeskyních přerůstají výtvarné projevy lidské tvořivosti v originální přírodní filozofii s prvky magie a náboženství.

Z této perspektivy lze jednotlivé mladopaleolitické jeskynní obrazárny interpretovat jako jakési svatyně, v nichž konkrétní obrazy a rytiny tvoří relativně ucelený symbolický systém. Jak v této souvislosti konstatovala francouzská historička umění Annette Laming-Emperairová (1917–1977), již pouhá existence těchto uměleckých děl dokládá, „... že mentalita paleolitických lidí byla mnohem obsažnější, než se obecně předpokládá, a že jejich umělecká inspirace daleko přerostla obzor každodenních potřeb lovu a kořisti. Jsou-li tyto malby a kresby skutečně zobrazenými mýty pravěku, lze je potom označit za první lidský pokus o vytvoření vize světa a souvislostí všeho živého“ (Sklenář 1984: 331).

V údolí řeky Beune, jeden kilometr od Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil, se nachází francouzská jeskyně Font-de-Gaume (Dordogne). V této dlouhé a úzké jeskyni s postranními galeriemi je ztvárněno více než 200 zoomorfních maleb a rytin (kolem 14 000 př. n. l.). Na stěnách jsou zobrazeni zejména bizoni, koně, mamuti, jeleni a kočkovité šelmy. Originální kompozicí v jeskyni Font-de-Gaume vyniká malba sobího samce a samice, kteří jsou ztvárnění tváří v tvář v Hlavní galerii. Samec se sklání k hlavě samice, patrně za účelem polaskání nebo také povzbuzení, neboť ta bezmocně klečí s otevřenou tlamou. Ke zdůraznění detailů tvůrce použil techniku rytiny. V této části jeskyně se nachází také Černý vlýs, nazvaný podle černé malby, kterou umělec použil při ztvárnění soba, bizona a kozorožce. Bizon, který následuje soba, je zobrazen uprostřed obrazové kompozice. Bizoní tělo a zdůrazněný hřbetní hrbol částečně překrývá kozorožec, natočený na pravou stranu. V opozici k sobím parohům zdobí jeho hlavu rohy, částečně pokryté kalcitem. Od zobrazení kozorožce směrem k sobovi se stupňuje stínování zvířecích partií. V další místnosti – v druhé části Hlavní galerie, namaloval pravěký umělec na polychromním vlýsu v řadě se pohybující stádo bizonů. Odlišné struktury kamenných bloků a jejich jemná konvexní profilace vytváří iluzi působivého vlnění a rytmu chůze. Bizoni byli vytvořeni kombinací technik malby a rytiny, které umožňují nechat plasticky vystupovat obrysově kontury těl zobrazených zvířat. S obrazy bizonů se setkáváme také v Sále malých bizonů, kde tato zvířata „plují“ po povrchu klenební kopule. Jejich polychromní malby překrývá závoj bílého kalcitu, v jehož mlžném oparu se bizoni postupně ztrácejí nebo naopak vystupují na povrch (Otte & Vialou & Plumet 2003).

Vedle zobrazení bizonů a sobů zaujímá zvláštní postavení v dílech magdalénských

tvůrců nástěnných maleb a kreseb divoký kůň. Je pravděpodobné, že toto zvíře mladopaleolitické lovce fascinovalo nejenom jako předmět jejich loveckého zájmu, ale také svojí rychlostí, fyzickou krásou a elegancí. Za jedním z nejpůsobivějších zobrazení koně musíme putovat do francouzské jeskyně Sinhikole-ko-karbia (Pyrénées-Atlantiques) na území obce Camou-Cihigue, jíž tvoří jedna komora o délce přibližně 60 metrů. Na jednom panelu jsou soustředěny malby bizonů, koně a bytosti, která připomíná přízrak. Zobrazení koně je provedeno dvoubarevně. Černá kontura, vyznačující proporce jeho těla, přechází v oblasti hlavy do červené barvy. Její pokrytí proniká i na břicho a týl. Na podobném efektu je založena polychromní malba koně (14 000 př. n. l.) v jeskyni Labastide (Haute-Pyrénées), zvané také Laspugue, v údolí Aure. Ta ukrývala jak malby, tak i kostěné konturové řezby. Bohaté nánosy červeného pigmentu tvůrce uplatnil zejména v oblasti koňské hlavy a šíje. Černá barva byla použita při ztvárnění hřívky a očních kontur. Seškrábání plochy vedlo k vytvoření dojmu bílé malby, jež se stala komplementární v provedení tělesných obrysů a zvýraznění partií břicha a končetin (Clottes 2008). Mezi další magdalénské lokality proslulé nádhernými obrazy koní patří francouzská jeskyně Le Portel (Ariège) v obci Loubens na jihu Francie. Rozvětvlující se podzemní jeskynní systém o délce 150 metrů představuje tvar vidličky, jejíž rukojeti odpovídá Vstupní galerie a Hlavní sál. Hroty tvoří Galerie Breuil (Galerie bizonů), Galerie Regnault (Galerie koní) a Galerie Jammes. V Galerii koní jsou ukryty malby (12 000 př. n. l.), vytvořené černými barvami. Pozvednutá přední noha jednoho ze zobrazených koní vedla k jeho označení *Cirkusový kůň*. Ten je ztvárněn v obrysových liniích, jež vystupují vedle sebe nebo se vzájemně překrývají. Jeho hlava je provedena v náznaku a doplněna silnou hřívou ve třech liniích, rozšiřující se směrem dolů. Hrudník vymezují křivé linie a břicho formuje profilace do tvaru písmene M. Obrazy tří bizonů se nacházejí v Galerii bizonů. Velmi emotivně působivý je zde výjev, na němž je tmavý a impozantní bizon na levé straně odmítavě odvrácen zády od samice a telátka, něžně se přibližujícími svými čenichy. Samice je nakreslena ve světlejších odstínech, vrcholících v zobrazení telátka, jehož tělo určuje pouze černá obrysová kontura. Zde tvůrce využil přirozené struktury skalní stěny, která nechává plasticky vystupovat hrbol hřbetu (Beltrán & Robert & Vézian 1966, Clottes 2008).

Esteticky působivé obrazy koní lze spatřit v magdalénských lokalitách na území dnešního Španělska. Brilantními malbami koní jsou například pokryty skalní stěny španělské

jeskyně Ekaín (Baskicko) v obci Zestoa. Motiv koňské hlavy zde vstoupil do nízké prohlubně skalního výstupku, poblíž vstupu do Hlavního sálu (Erdialde), kde mohl upozorňovat na význam jeskyně jako svatyně koní. Nedaleko výstupku se nalevo stáčí cesta do slepé Galerie kozorožců (Auntzei), na jejímž konci se nachází medvědí brlohy. Stěny zde pokrývají rytiny jelena a laně nebo černé kresby kozorožců a lososa (*Salmo salar*). K vytvoření černé kresby lososa o délce 55 centimetrů posloužil přirozený skalní povrch, jehož důlek slouží jako oko. Obrysové kontury naznačuje tlamu, žábry, ploutve a postranní linii šupin (Altuna & Apellániz 1978, Altuna 1996). Po návratu do Hlavního sálu divák může spatřit několik kreseb koní a bizona. Uprostřed sálu se nachází skalní formace, jejíž okraje, trhliny a výčnělky mohly v mysli paleolitického tvůrce asociovat představu koňských uší, tlamy a nozder. Přirozený skalní útvar mohl sloužit jako

inspirace a zároveň být upozorněním, že v další místnosti – Sálu koní (Zaldei), se kůň stává převládajícím motivem. Zde, na Velkém panelu na pravé straně stěny, se podle Leroi-Gourhana nachází nejkrásnější ztvárnění koní ve



Malby koní v jeskyni Ekaín. (NM)

frankokantaberské oblasti. Černé a červené malby koní charakterizují zebrovité pruhy na šíji nebo linie do tvaru písmene M v oblasti slabin, které vyjadřují srst. Stádo koní doplňují malby ryby, pravděpodobně platýze, a bizonů, jež jsou komplementárně zobrazení i na levé straně Sálu koní. Zde jsou převažující černé kresby koní seřazeny v lineární ploše skalního povrchu. V následující malé a vyklenuté místnosti – Nice medvědů (Artzei), jsou na zrnité stěně výklenku zobrazení dva medvědi v jednoduché obrysové kontuře. Menší medvěd, který pravděpodobně následuje samici, si stoupá na zadní končetiny. Medvědice, postrádající hlavu, stojí na všech končetinách a neodbytně pokračuje v chůzi (Altuna 1996, Clottes 2008). Unikátní černá kresba koně, na pozadí červených a žlutých geometrických znaků, se nalézá také ve španělské jeskyni La Garma (Kantabrie), objevené v roce 1995 na stejnojmenném

kopci u obce Omoňo. Tento obraz je působivý zejména tím, jak pravěký umělec zasadil zoomorfní motiv do geometrického kontextu.

O tom, že fenomén koně ovlivňoval tvorbu mladopaleolitických lovců v širokém geografickém regionu, svědčí malby (16 000–14 000 př. n. l.) v jeskyni Kapová, zvané baškirsky také Šulgan-Taš, v jižní části pohoří Ural na břehu řeky Belaja, jihovýchodně 200 kilometrů od města Ufa. Jeskyni Kapová poprvé popsal ruský historik, ekonom a geograf Petr Ivanovič Ryčkov (1712–1777) v periodiku *Sočinenija i perevody, k pol'ze i uveseleniju služuščie* (Zábavní měsíčník pro přínos a potěšení) v roce 1760 (Letiche 1964). Pozornost jí věnoval i ruský lékař, botanik a zoolog Ivan Ivanovič Lepechin (1740–1802), který v letech 1768 až 1772 cestoval v oblasti Uralu (Ågren 1998, Schlote 2002). Jeskynní malby zde ovšem odhalil až v roce 1959 ruský zoolog Aleksandr Vladimirovič Rjumin (1914) a systematickému výzkumu je podrobil ruský archeolog Otto Nikolajevič Bader (1903–1979).

Jeskyně Kapová sestává z několika sálů a galerií, které se nacházejí v jejích třech úrovních. Jeskynní malby jsou soustředěny zejména ve střední severovýchodní úrovni za Hlavní galerií, kde dochází k rozvětvení jeskynního systému. Hlavní cesta přivádí diváka do několika sálů – Klenební sál, Sál znaků a Sál chaosu, v nichž stěny pokrývají nástěnné malby. Pokud však divák při cestě z Hlavní galerie odbočí do horní úrovně První galerie, vstoupí do Sálu maleb, který ukrývá další malby.

Sál maleb představuje okrouhlou místnost, dosahující v průměru více než 40 metrů. Malby se zde nachází na západní a východní straně. Hlavní zoomorfní kompozici (14 000 př. n. l.) tvoří zejména východní strana proti vstupu, kde je umístěno osm červených obrazů. Jedná se o čtyři mamuty, dva koně, nosorožce a lichoběžníkový znak, který je uvnitř rozčleněn



*Zoomorfní kompozice a znak
v jeskyni Kapová. (AA)*

vertikálními liniemi a po stranách překryt zahnutými liniemi („ušič“). Na levé straně kompozice

lze spatřit obrysovou kresbu nalevo krácejícího mamuta, jehož přední končetiny jsou delší nežli zadní končetiny. Mamuta charakterizuje hluboký výřez mezi hlavou a skloněným hřbetem. Nedaleko je vzdálena další obrysová kresba mamuta, zvaného Disident, jehož zadní polovina těla je ztvárněna pouze v náznaku. Označení Disident souvisí se ztvárněním mamuta, jenž je jako jediná bytost z kompozice ztvárněn z pravého profilu. Jeho hlavu, zachycenou do tvaru kolíku, zdobí dva rozložitě kly. Ústřední obraz kompozice představuje kůň, zvaný Rjuminův kůň. Koně následují v jedné řadě mamut a kůň a v druhé řadě nosorožec a menší mamut. Za pozornost stojí zejména obraz nosorožce, jehož tělo vyplňují vertikální linie. Na západní straně kompozici tvoří z levého profilu zachycených tří mamutů a patrně bizona, jejichž obrazy jsou seřazeny v jedné obrazové rovině.

Východní stěnu Klenebního sálu pokrývají červené malby symbolů, z nichž vyniká zejména lichoběžníkový znak, překrytý zahnutými liniemi („uši“). Jeho vnitřní část vyplňuje červená malba a rozdělují dvě řady odlišných linií. Další skupiny symbolů jsou ztvárněny na stěnách Sálu znaků. Na západní straně jsou provedeny malby v podobě červenohnědých skvrn. Na severní straně Sálu znaků lze kromě lichoběžníkového znaku spatřit trojúhelníkový znak, jehož vnitřní část vyplňuje identická geometrická forma.

Integrace zoomorfních, antropomorfních a symbolických maleb se stala hlavním námětem Sálu chaosu. Zde je na jižní straně zachycena skupina koní a na východní straně obrazové pole, jehož kompozici tvoří antropomorfní bytost a množství symbolů. Skupina koní s uššími a protaženými tlamami je zasazena nad sebou do trojúhelníkové niky. Jejich těla z levého profilu odděluje lichoběžníkový znak, překrytý zahnutými liniemi („uši“). První kůň o výšce 53 centimetrů a délce 75 centimetrů je ztvárněn s huňatou hřívou, srstí a dlouhým ocasem. Z druhého koně jsou více patrné obrysové kontury, klenutá hřívka a hluboký výřez mezi hřbetem a bedry. Další lichoběžníkový znak se nachází na levé straně nedaleko od kompozice koní. Na východní straně je zachycena antropomorfní bytost o výšce 35 centimetrů, již charakterizuje výrazné předklonění trupu. Prodloužené paže, vystouplé hýždě a ohnutí v kolenou podporují dojem transformace lidské bytosti ve zvířecího tvora, jež se postupně pokládá na čtyři končetiny (Bosinski & Fischer 1980, Clottes 2008).

Kromě jeskyně Kapová byla v pohoří Ural objevena také jeskyně Ignatijevská, zvaná

baškirsky Jamazy-Taš (8 000–6 000 př. n. l.), která se nachází v údolí řeky Sim, severozápadně sedm kilometrů od vesnice Serpievka. Její portál dosahuje výšky dvanácti metrů a zosobňuje dominantu, jež zaujala v průběhu novověku mnoho badatelů. Autorem prvního písemného dokladu o jeskyni je německý zoolog a botanik Peter Simon Pallas (1741–1811), jenž v roce 1770 během výzkumné expedice do ruských provincií a Uralu vstoupil do jejích sálů. Jeskyni uvedl v prvním svazku svého díla *Reise durch verschiedene Provinzen des russischen Reiches* (Cesty různými provinciemi ruské říše, 1771). Označení Ignatijevská dostala jeskyně ve 2. polovině 19. století podle poustevníka, který zde přebýval. První vědecké výzkumy zde realizoval ruský archeolog a antropolog Sergej Ivanovič Rudenko (1885–1969) v roce 1913. Nástěnné malby (14 000–13 000 př. n. l.) v jeskyni Ignatijevská byly objeveny až v roce 1968.

Malby jsou v jeskyni soustředěny v její zadní části – Velký sál a Koncový sál, přístupnými Vstupní halou, Předsíní a Hlavní chodbou. Na konci Hlavní chodby se otevírá Velký sál, jenž dosahuje délky 30 metrů a šířky 24 metrů. Zde se nachází i většina maleb. Na západní straně je v nise ztvárněna antropomorfní bytost o výšce 20 centimetrů. Bytost tvoří lineární úsečka, na jejímž konci vystupují tři linie ve formě končetin a údu, po stranách v podobě paží dvě a po straně hlavy jedna, evokující zobák. V blízkosti další niky Velkého sálu jsou ztvárněny obrazy dvou mamutů, jež charakterizuje protáhlé a vyklenuté tělo a chobot. Na západní straně se nachází také skalní pilíř, na jehož ploše je vyobrazen kůň a vertikální, šikmé a zvlněné linie. Kůň vznikl spojením tří linií, tvořících trup, krk a hlavu.

Na jihovýchodní straně je Velký sál prodloužen Jižní chodbou, jež ústí do Koncového sálu. Jeho čtvercový půdorys se ve své délce rozprostírá 12 metrů. Na stropě tvoří hlavní zobrazení červená kompozice, jejíž protipóly představuje patrně nosorožec a ženská postava. Nosorožce charakterizuje masivní tělo, drobné a krátké končetiny a dvě dlouhé linie v podobě rohů. Ženskou postavu lze rozeznat podle ňader a vulvy. Mezi jejími končetinami se nachází tři řady červených teček. V červené kompozici se skrývá také černý mamut, provedený v obrysové kontuře. Ve vzdálenosti 30 centimetrů od červené kompozice je zachycena černá kompozice, jíž tvoří zoomorfní bytost, koně, „velbloud“, mamut a tur ve spodní části. Na jižní straně Koncového sálu skupiny jsou soustředěny znaky a antropomorfní bytosti (Ščelinskij & Širokov 1999).

Se širokým spektrem prehistorické fauny se setkáme na stěnách francouzské jeskyně

Marsoulas (Haute-Garonne), vzdálené přibližně 80 kilometrů od města Toulouse. Parietální umění zde poprvé v roce 1897 spatřil toulouský knihovník Félix Regnault. Malby totiž v roce 1883 přehlédl francouzský archeolog Abbé David Cau-Durban (1844–1908). Další objevy maleb v jeskyni Marsoulas uskutečnili v roce 1902 francouzští prehistorici Émil Cartailhac a Hénri Breuil. Jedná se o úzkou, 70 metrů dlouhou galerii, jíž vyplňují obrazy (kolem 15 000 př. n. l.) bizonů, koní, laní, sobů, lvů a několika antropomorfních bytostí. Originální a barevně nesmírně působivé obrazy se nacházejí na Hlavním panelu, který se rozprostírá v délce šesti metrů. Na jeho levé straně je zobrazen bizon a kůň se silnou linií hřívky a obrysovými konturami. Z bizoniho těla, dosahujícího délky 2,25 metru, vystupuje temná hlava, lalok a vousy. Stejnou černou tvůrce uplatnil na trojúhelníku v dorzální linii. Na hrudníku bizona je provedeno osm znaků ve tvaru převráceného písmena T. Další znaky ve tvaru větve a háku překrývají oblast hlavy a laloku. Malbu bizona překrývají transparentní rytiny koně, kozorožce a bizona, které za jeho zády doplňuje další rohaté zvíře. Pod černými kopyty koně jsou ztvárněny také rytiny, tentokrát například nataženého masožravce, který uchopuje krk laně. Pravou stranu panelu reprezentuje zejména bizon, pravděpodobně mládě, jehož tělo vzniklo aplikací červených teček špičkou prstu. Shluk teček se podílí na modelování robustních tělesných proporcí, k nimž je domalována hlava. Bizon je zachycen stojící na ozubené liniové struktuře, dosahující až pod končetiny dalšího bizona. Ten je ztvárněn v černé a vystínované obrysové kontuře a částečně překrývá druhého bizona, provedeného černými tečkami, jehož zrak spočívá na červeném bizonovi. Zatímco černý bizon odpočívá se zavřenými očima, tečkovaný ostražitě pozoruje každý krok mláděte. Lze předpokládat, že zobrazení vyjadřuje samce a samici, kteří kráčí za mládětem. Dolní linii panelové kompozice doprovází kromě ozubených liniových struktur čtyřúhelníkové řady teček. Stěny jeskyně Marsoulas zdobí také zoomorfní rytiny lišáka, sovy nebo dvou bojujících bizonů, kteří stojí tváří v tvář. Pravého bizona, ohroženého silou a převahou levého bizona, doprovází hlava antropomorfní bytosti. Přicházející nebezpečí může vést k závěru, že představuje ochránce (Cartailhac & Breuil 1905, Mirimanow 1973, Clottes 1997, Clottes 2008).

Malba bizonů (14 000 př. n. l.) je provedena také ve španělské jeskyni Covaciella (Asturie) v blízkosti obce Carreña, objevené v roce 1994. Jednu ze stěn zde zdobí zobrazení samice bizona, jíž následuje samec. Její detailně provedené končetiny korespondují s pevnou

obrysovou konturou. Tvůrce nanášel barvu prsty a vnitřní část těla vyhladil za účelem zvýšení vizuálních kontrastů. Nad horní linií těla jsou patrné linie, které rámuji konturu hřbetu (Lorblanchet 1997, Mohen 2002).

Antropomorfní a zoomorfní malby (13 000 př. n. l.) pokrývají skalní stěny francouzské jeskyně Fontanet (Ariège) na jihu Francie. O objev jeskyně se v roce 1972 zasloužil francouzský speleolog Luc Vhal. Antropomorfní malby jsou zde omezeny pouze na portréty šesti hlav a poprsí. Jeden z portrétů, jenž pohlíží směrem k původnímu vstupu do jeskyně, charakterizuje vystouplý nos, otevřená ústa a naznačená nosní dírka a oči. Jeho hlava postrádá krk a přímo přechází v linii zad. Zoomorfní malby reprezentují zejména bizoni, kozorožci a koně. Originální doklad „nedokonalé“ malby představuje dvoubarevný bizon. Červený pigment, který tvůrce nanášel na skalní stěnu, byl nedostatečně hustý a stékal po její ploše. Zobrazení bizona, jehož tělesná struktura je provedena červeně a anatomické detaily zdůrazněny černě, je obohaceno o čtyři ocasy. V jeskyni Fontanet se dochovaly také otisky lidských chodidel a rukou. Například otisk pravého chodidla, obutého ve zvířecí kůži, se nachází vedle srdcovitého tvaru, který sestává z množství důlků. Ty vznikly vpichováním prstů do měkké hlíny (Svoboda 1986, Wehrberger 1994, Clottes 1997, Lorblanchet 1997, Mohen 2002, Clottes 2008).

Ze závěrečné fáze magdalénienu se dochovaly malby ve španělské jeskyni Las Monedas (Kantabrie). Seskupení černých kreseb (11 000 př. n. l.) je soustředěno v Galerii maleb.

V této místnosti vyniká zasazení vertikálních zobrazení soba a koně do výklenku, který se



*Zobrazení soba a koně v jeskyni
Las Monedas. (NM)*

rozevívá v jeskynním povrchu. Otočení zády kolem zvýrazněného bodu v lomu výklenku podporuje vírovitý pohyb. V opozici k poměrně malé koňské hlavě a končetinám vystupuje objemný hrudník. Hřívá je namalována v jednom pásu. Zastínění a rozlišení srsti břicha a zad umožňuje linie ve tvaru písmene M, jež je vepsaná na slabinách koně. Sob je proveden mnohem zkratkovitěji. Jeho přední končetiny jsou vynechány a zadní končetiny tvůrce umístil v souladu s perspektivou. Hlavními znaky se stávají úzká sobí hlava, drobné parohy a jemné linie v oblasti laloku (Grand-Chastel 1963, Lewis-Williams 1997). Jeskyně Las Monedas představuje spletitou svatyni stalaktitů a stalagmitů, úzkých geologických průchodů nebo mineralogických skalních kompozic, na jejichž plochách jsou dále rozmístěna zobrazení koní, praturů, sobů, bizonů nebo koz.

Malby ve španělské jeskyni Las Monedas vznikly v době soumraku monumentálního magdalénského jeskynního umění. V období mezolitu (střední doba kamenná) i nadále pokračoval technologický pokrok v oblasti výroby utilitárních předmětů a nástrojů, sloužících k uspokojování lidských potřeb, ovšem monumentální pravěké nástěnné malířství magdalénského typu zmizelo. V době mezolitu a neolitu do jisté míry přetrvávala tradice velkých zoomorfních skalních rytin na území dnešní Skandinávie a v severní Africe. Obecně lze konstatovat, že éra pravěkého umění se postupně uzavírá společně s loveckým a sběračským způsobem života našich předků. Neolitická revoluce, vznik zemědělství a prvních vyspělých starověkých civilizací, totiž znamenaly nejenom změnu způsobu obživy, nýbrž i zrození odlišné filozofie umělecké tvorby. Ve starověkých kulturách, které se zrodily z neolitické revoluce před 6 000 až 4 000 lety na území Egypta, Mezopotámie, Indie a Číny, již bylo umění součástí ideologie. Pravěké zoomorfní příběhy o světě přírody vystřídaly sémiotické narace oslavující bohy lidí a jejich říše. Lidská kreativita navíc získala novou dimenzi – písmo.

Umělecká ilustrace v oblasti paleoantropologie, paleontologie, paleozoologie a paleobotaniky

“Je nutné, aby ona umělá konstrukce a rekonstrukce světa, na nichž je věda založena, se dostala do povědomí veřejnosti.”

Václav Havel

Umělecká rekonstrukce pravěku představuje unikátní snahu o výtvarnou vizualizaci prehistorické flóry a fauny v kontextu evoluce člověka a přírody. Jedná se o kulturní konstrukt, jenž vzniká na základě dosaženého vědeckého poznání a současně i imaginace a tvořivosti umělců, jež k rekonstrukci pravěkého světa užívají prostředky výtvarného umění. Cílem umělecké rekonstrukce prehistorického světa je výtvarně animovat biologickou evoluci rostlin, živočichů i předků lidského rodu. Umělci, kteří se programově zabývají rekonstrukcí evoluce člověka, věnují ve svých dílech zvláštní pozornost tomu, jak lidé v průběhu evoluce ve stále větší míře užívali k adaptaci na svět přírody prostředky a mechanismy kultury. Kulturu ve svých dílech prezentovali a zobrazovali jako adaptační systém, atribut lidského rodu a nadbiologicky vytvořenou třídu věcí a jevů zahrnující produkty cílevědomé lidské práce a naučené vzorce chování (Rudwick 1995).

Umělecké rekonstrukce zaplňovaly a oživovaly prostřednictvím obrazových pláten a nástěnných maleb muzejní prostory. Specifickým způsobem života vystupovaly také na stránkách knižních ilustrací. Zde bylo jejich cílem upoutat pozornost diváků a srozumitelně zprostředkovat vizi minulého světa, neboť *„bývá účelné, usiluje-li autor o prezentaci nejdůležitějších výsledků graficky tím spíše, že obrazová část přitahuje pozornost čtenáře nejdříve, že zpravidla jejím prohlédnutím počíná detailní studium publikace.“* (Vencl, Wick 1978: 8) Umělecká vědecká rekonstrukce představuje substitut, jehož podstatou je výtvarná metafora. Jedná se o formu zpřítomnění nepřítomného prostřednictvím zástupného obrazu, kresby nebo skulptury (Summers 1997).

Umělecká rekonstrukce přispívá k porozumění a prezentaci paleoantropologického, paleontologického, paleozoologického a paleobotanického materiálu, který se zachoval z různých období existence planety Země. Ke vzniku výtvarných rekonstrukcí pravěkého světa jako

svébytné oblasti umělecké tvorby dochází paralelně s konstituováním a institucionalizací vědních oborů zabývajících se prehistorií, archeologií, paleontologií a paleoantropologií. V raném období vědecké umělecké rekonstrukce se výtvarná vizualizace pravěku často mýjela se skutečným stavem vědeckého poznání, což ve svých důsledcích vedlo ke vzniku „anachronické formy zobrazování“ (Adkins, Adkins 1989). Na výsledné vizuální kvalitě a vědecké autentičnosti uměleckých rekonstrukcí prehistorického světa se negativně odrážel i vliv uměleckých směrů, jako byly akademický historismus, symbolismus nebo secese, které vycházely spíše ze stylizace, výtvarné narace a imaginace umělce. Umělecká rekonstrukce navíc jako svébytný kulturní fenomén lehce balancovala na hranici vědecké a populární tvorby. Možná proto současné umělecké vědecké rekonstrukce vyžadují exaktní, realistické a autentické zobrazení, zakládající se nejenom na kresbě nebo fotografii, nýbrž i na kontaktu s originálním artefaktem nebo fosílií. Jedním z důvodů, proč vědecké rekonstrukce nabývají na kvalitě, je skutečnost, že umělci ve své tvorbě stále více využívají antropologické a etnografické metody a systematicky je doplňují multidisciplinárními poznatky z takových studijních oborů, jako jsou psychologie nebo etologie.

Základem neustálého zvyšování kvality děl umělců, kteří se zabývají uměleckou rekonstrukcí pravěku, je skutečnost, že tito výtvarníci při realizaci svých děl mnohem více spolupracují s odborníky specializovanými na danou oblast vědeckého bádání. Ve stále větší míře také dochází k tomu, že autor obrazové rekonstrukce je na obálce uváděn jako spoluautor knihy. V současnosti se v umělecké rekonstrukci uplatňuje také důraz na genderové hledisko. V neposlední řadě lze výrazný pokrok zaznamenat ve využití moderních informačních technologií, multimédií, virtuální reality a 3D rekonstrukčních modelací (Coles 1979) aj.

Rozsáhlý, a o to více významný, nález fosilií prehistorické fauny, jako jsou sauropodi, allosauři nebo stegosauři z období křídý, se uskutečnil v 70. a 80. letech 19. století v oblasti amerického Západu. V první fázi výzkumů byly veřejnosti podávány spíše útržkovité a deskriptivní informace. V následujícím období ale nastala stále větší kumulace poznatků, jež vědci získali o morfologii, fyziologii a způsobu života dinosaurů. Již v letech 1815 až 1824 anglický geolog William Buckland (1784–1856) nashromáždil fosílie rodu *Megalosaurus* a stal se prvním, kdo popsal dinosaura v odborném periodiku. Britský přírodovědec Richard Owen (1804–1892)

zavedl v roce 1841 označení a novou skupinu dinosauria (Gould 1998). V roce 1852 nechal zhotovit první rekonstrukce, skulptury dinosaurů v životní velikosti, do Křišťálového paláce v Sydenham Hill, které realizoval britský sochař Benjamin Waterhouse Hawkins (1807–1894). Ten skulptury vymodeloval na třech ostrovech reprezentující období paleozoikum, mezozoikum a kenozoikum. Kromě dinosaurů se zaměřil i na jiné živočišné rody. Odhalení skulptur proběhlo v roce 1854 (Rudwick 2005, Kostrhun, Sklenář 2010). Ačkoliv provedené rekonstrukce ilustrují dobový anachronismus, například dinosaurí rod *Iguanodon* je ztvárněn s bodcem na nose a stojící na čtyřech končetinách, představují kontinuální dialog vědy a imaginace umělce. Dokládají, že vědecká rekonstrukce je postupně se rozšiřující databází znalostí, jež zaznamenává změny, škálu možných interpretací nebo přetrvávajících konvencí a pravidel zobrazování.

Fáze vzniku paleoantropologické rekonstrukce lze rozdělit do tří období. První *vznikající období* je kladeno před rok 1860, druhé *vědomé období* spadá do roku 1860 a třetí *výzkumné období* zahrnuje fázi po roce 1870 (Pettitt, White 2011). Paleoantropologické ilustrace jsou produktem diskusí o původu člověka, lidské přirozenosti, vzniku jazyka a místa člověka v přirozeném světě (Berman 1999). Fosilní nálezy hominidů spadají do období 2. poloviny 19. století v souladu s etablováním darwinovské teorie evoluce. Tyto nálezy poskytly důkaz, že lidský život na Zemi má delší existenci nežli předkládá biblická interpretace i kreacionismus. V této souvislosti dochází k dichotomii mezi vývojem světa v kumulativních stupních (evolucionismus) nebo dosažením stupně nejvyššího a nejdokonalejšího vývoje (kreacionismus), který dominoval před rokem 1860 v intencích biblického výkladu (Genesis 1, 24–30 a 2, 19–20). Do té doby byly lidské dějiny zachycovány chronologicky a narativně od výchozího bodu, jímž bylo stvoření světa. Neklid do biblické interpretace geneze člověka vnesl nález fosílie, která byla objevena ve vápencových lomech u Öhningenu nedaleko Bodamského jezera a označena jako *Homo Diluvii testis* (člověk, svědek potopy). Objevitel fosilních pozůstatků, švýcarský přírodovědec Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733), se ale



Rekonstrukce fosílie
Homo Diluvii testis.
(BCM)

dopustil omylu, neboť za pozůstatky člověka označil miocenního mloka, jenž je dnes znám pod druhovým označením *Andrias scheuchzeri*. Ve spise *Homo Diluvii Testis* (1726) je podoba fosílie zachycena na dřevorytu (Kempe 2003, Rudwick 2005, Pokorný 2011). Ve svém posledním a největším díle *Physica sacra* (Svatá přírodověda, 1733) popsal Scheuchzer vznik světa od biblické interpretace po soudobý vývoj vědy. Dílo doprovází mědiryty, které vytvořil tým osmnácti umělců pod vedením německého rytce Johanna Andrease Pfeffela (1674–1750). Mědiryty stvoření jsou pojednány v intencích metafory divadla světa, zasazené do dekorativního orámování. Na jedné z nich je ztvárněno stvoření prvního člověka – Adama, obklopeného motivy posupného vývoje lidského plodu a lidskými skelety (Rudwick 2005).

Nejdříve se v umělecké rekonstrukci pro-
sazovala představa primitivního člověka. V po-
smrtně vydané knize *Paris Avant les Hommes*
(Paříž před lidmi, 1861), jejímž autorem je fran-
couzský botanik a biolog Pierre Boitard (1789–
1859), prostupuje ilustracemi idea, že geneze lid-
stva je spjatá s evolučním stadiem označovaným
jako divoštství. Na frontispisu knihy je ztvárněn
primitivní člověk vykazující morfologické rysy
lidoopa, jenž drží sekeru, s níž brání svou ženu
a potomka v ústí jeskyně. V závěru Boitardovy



*Představa primitivního člověka, Paris
Avant les Hommes
(Paříž před lidmi, 1861). (BML)*

knihy je umístěno zobrazení zachycující pravěkého, ale již anatomicky moderního člověka, s prehistorickými savci (Rudwick 1995). Evoluční stadia dokládají i ilustrace od francouzského ilustrátora Édouarda Rioua (1833–1900) v publikaci *La terre avant le déluge* (Země před potopou, 1863), jíž napsal francouzský spisovatel Louis Figuier (1819–1894). Riou zde ilustroval čtyři epochy – věk plazů, savců, mastodontů a lidí. Jeho ilustrace se staly vzorem k interpretaci a ztvárnění historie Země. Ve druhém vydání knihy namísto zobrazení ráje Figuier nechal zařadit ilustraci, na níž lidé s bederní rouškou kolem pasu čelí sekyrami před jeskyní zvířatům. Záměna ilustrací byla způsobena vydáním vlivné knihy *Geological Evidences of the Antiquity*

of Man (Geologické důkazy starobylosti člověka, 1863), jíž napsal skotský geolog Charles Lyell (1797–1875). Ten se zaměřil zejména na popis postupných změn v geologickém čase. Jeho závěry představovaly vědecký protipól přírodní teologie o katastrofismu a odmítaly biblický výklad vzniku světa (Rudwick 1995, Johnson 1998).

Prehistorickou faunu, vývoj kamenné industrie a evoluci člověka od mladého paleolitu až k době železné zobrazil francouzský malíř Fernand Cormon (1845–1924) na zakázku v obrazovém cyklu určeném pro posluchárnu v Muséum National d'Histoire Naturelle v Paříži. Cyklus navrhl tak, aby korespondoval s tématy přednášek a zohledňoval intimní prostor místnosti. Cormon jej kompletně dopracoval v roce 1897 v počtu deseti maleb. Na jedné z maleb *Pazourek: člověk má nápad nástroje a vytváří jej* je zachycena stojící žena. Na zádech nese dítě a přistupuje k muži, jenž sedí na zemi a intenzivně pracuje na pěstním klínu (Gindhart 2007). V cyklu je demonstrována oslava lidské inteligence: „*Hroty oštěpů a sekery, zbraně a nástroje vyrobené z kamene, byly označeny jako podstata primitivních počátků člověka, divoštví...*“ (Gero 1991: 164) Zprávu, kterou Cormon zanechal prostřednictvím svého díla, lze vyjádřit konstatováním, podle něhož člověk disponuje schopností výroby nástrojů a zbraní, jež ho odlišují od zbytku živočišné říše. Cormon prezentoval artefakt nejenom jako výsledek cílevědomé lidské činnosti, ale prostřednictvím svých obrazů také zachytil průběh jeho výroby. Jeho dílo nepředstavovalo pouhou uměleckou interpretaci evolučních stadií lidstva, nýbrž bylo oceňováno jako výsledek systematického vědeckého, zejména etnografického, archeologického a přírodovědného bádání (Michel 1898).

Pečeť divoštví byla zvyšována i doplňky primitivů, kteří vycházeli z hledání paralel v mytologickém zobrazení Herakla v kůži. Takto pravěkého člověka zachytil například anglický ilustrátor Worthington George Smith (1835–1917) v knize *Man: The Primeval Savage* (Člověk: pravěký divoch, 1894). Podobně je ztvárněn i v románu *Solutré où les chasseurs de rennes de la France Centrale: Histoire préhistorique* (Solutré neboli lovci sobů v centrální Francii: pravěký příběh, 1872), který vydal francouzský prehistorik Adrien Arcelin (1834–1904) publikující pod pseudonymem Adrien Cranile (Larson 2009).

Za velmi seriózní uměleckou rekonstrukci skeletu prehistorického člověka lze označit ilustraci českého malíře a grafika Františka Kupky (1871–1957) z roku 1909. Toto výtvarné

zobrazení neandertálské kostry z La Chapelle-aux-Saints, objevené ve Francii roku 1908, bylo publikováno v periodiku *L'Illustration* a *Illustrated London News*. Kupku při zpracování výtvarné rekonstrukce ovlivnil francouzský paleontolog a antropolog Marcellin Boule (1861–1942), podle něhož měli neandertálci sehnutou postavu a ocitli se na hranici lidoopů a lidí. Ovšem zde je třeba zároveň podotknout, že Kupkova ilustrace nezachycuje pouze typ prehistorického člověka, ale konkrétního jedince. Navzdory kontroverznosti Kupkovy a Bouleovy rekonstrukce, získal Kupka prvenství jako ilustrátor podoby neandertálců (Švácha 2004a).

Jinou variantu rekonstrukce světa neandertálců předložil ve svých dílech francouzský malíř Paul Jamin (1853–1903). Ten ve svých obrazech stereotypně preferoval motivy chtivosti, instinktivní sexuality a násilí. Výrazně je například použil při zpracování motivu únosu, jak dokládá například plátno *Únos v době kamenné* (1889). Také francouzský sochař Emmanuel Frémiet (1824–1910) ve svých výtvarných dílech umělecky reagoval na Darwinovu teorii biologické evoluce, předpokládající vývojový posun od fosilních lidoopů k lidskému rodu. Dokládá to zejména jeho bronzová sošulptura *Gorila unášející ženu* (1887). Výslednou podobu tohoto sochařského díla ovlivnil i francouzský spisovatel Elie Berthet (1815–1891) svojí knihou *Romans prehistoriques: le monde inconnu* (Prehistorický román: neznámý svět, 1876). S motivem pravěkého světa, v němž byli první lidé nuceni bojovat o život, se setkáváme i v díle Františka Kupky. Velmi působivý je z tohoto hlediska zejména kvaš *Antropoidi – boj o ženu* (1902). Kupkova fascinace primáty, které rád chodil do zoologické zahrady kreslit, nakonec přerostla až v jejich domácí chov.



Únos v době kamenné (1889),
francouzský malíř Paul Jamin. (MBA)

Umělecké rekonstrukce z oboru paleoantropologie, paleontologie, paleozoologie

a paleobotaniky ovlivnil na světové úrovni americký malíř a ilustrátor Rudolph Zallinger (1919–1995), jenž se zaměřil zejména na velkoformátové nástěnné projekty. Zallinger byl inspirován tvorbou jiného amerického malíře – Charlese R. Knighta (1874–1953), jenž využíval k umělecké rekonstrukci nalezené fosilní skelety, znalosti získané soustavným studiem anatomie i fyziologie současných zvířat a aktuální paleontologické nálezy a objevy. Ačkoliv Knight našel celou řadu pokračovatelů, kteří se snažili navázat na jeho dílo, jedinou světově uznávanou konkurencí mu byl pouze český malíř Zdeněk Burian (1905–1981). Tradici nástěnné malby zachycující pravěké formy života rozvíjí americký malíř, ilustrátor a sochař Jay H. Matternes (narozen 1933). Vysoká vědecká exaktnost charakterizuje umělecký rukopis britského malíře Johna Sibbicka (narozen 1949), jenž vedle spolupráce s předními odborníky využívá ve své tvorbě nové informační technologie i internet. Španělský malíř, ilustrátor a sochař Mauricio Antón (narozen 1961) ve svém díle již plně uplatňuje 3D vizualizaci a filmovou animaci. Svě metody a postupy, které používá při svých uměleckých rekonstrukcích pravěkého světa, prezentoval ve své knize *El secreto de los fósiles: El arte y la ciencia de reconstruir a nuestros antepasados (y otras criaturas)* (Tajemství fosílií: umění a věda od rekonstrukcí k našim předkům (a znovustvoření) 2007), v níž se věnuje také dějinám prehistorických rekonstrukcí a na konkrétních ilustracích dokládá různé formy provedení rekonstrukcí. Jedná se o první formu kodifikace nástrojů a pracovních postupů v oboru umělecké rekonstrukce.

Významnou oblastí umělecké animace prehistorického světa jsou trojdimenzionální umělecká rekonstrukce. Se snahou rekonstruovat tvář člověka a vzhled jeho evolučních předků na základě dochované lebky se setkáváme u mnoha umělců. Výjimečných výsledků ale dosáhli zejména americký sochař John Gurche (narozen 1951) a jeho pokračovatel americký multimediální umělec Viktor Deak (narozen 1977).

V českém prostředí působilo několik generací tvůrců umělecké rekonstrukce. Někteří z nich se prosadili jako ilustrátoři dětské nebo dobrodružné literatury, jiní se zaměřili na volnou tvorbu. Autorem první české barevné ilustrace pravěkého člověka, v povídce *Vánoce v pravěku* (1907) českého spisovatele a sládka Otakara Zachara (1870–1921), je český malíř Mikoláš Aleš (1852–1913). Kromě pravěkého člověka zachytil i mamuta v knize *Bilder aus der Mährischen Schweiz und ihrer Vergangenheit* (Obrazy z Moravského Švýcarska a jeho minulosti, 1882),

jíž napsal český archeolog a speleolog Heinrich Wankel (1821–1897). Za podstatný zdroj rekonstrukcí hmotných pravěkých artefaktů je považována publikace *Lidstvo v době předhistorické se zvláštním zřetelem na země Slovanské* (1893), jejímž autorem je český antropolog a archeolog Lubor Niederle (1865–1944). V publikaci je zahrnuto například detailní zobrazení lebky i rekonstrukce neandertálce. K dalším kresebným rekonstrukcím zde patří magdalénské řezby a rytiny na náčelnické holi nebo vrhači oštěpů. Dekorativní rekonstrukce člověka doplňují knihu *První lidé v Čechách* (1910) českých spisovatelů Eduarda Štorcha (1878–1956) a Karla Sellnera (1873–1955), již ilustracemi vyzdobil český malíř Rudolf Livora (1884–1958). V knize jsou obsaženy pouze dvě ilustrace, z nichž na obálce je ztvárněn neandertálec zabíjející losa. K předním ilustrátorům až do meziválečného období patřili zejména Jaroslav Panuška (1872–1958), Jan Konůpek, Jaroslav Filip (1877–1915) nebo Oldřich Cihelka (1881–1948). Tato oblast byla pro české umělce přitažlivá svou novostí, jinakostí a neprobádaností. Práce s domněnkami a archeologickými fragmenty otevírala navíc velký prostor pro fantazii, aniž by bylo nutné usilovat o historickou autenticitu.

Jaroslav Panuška díla věnovaná pravěku začal tvořit po roce 1910. Ačkoliv je považován za představitele českého symbolismu, motiv pravěku a dávnověku pro něj představoval velmi důležitou tematickou oblast tvorby. „*Vskutku nevšední a originální je svým zájmem o pravěk, o dobu historického úsvitu a slovanské bájesloví.*“ (Rouček 1958: 8) K terénním výzkumům ho patrně přivedlo putování a skicování hradů v krajině. Již v období studií kreslil historické karikatury a zabýval se i astronomií. Od roku 1912 realizoval terénní výzkumy v oblasti Pojizeří. Panuškovu archeologické zkoumání zahrnovalo kresby a v menší míře i temperu a olejomalbu, jak dokládají plátna *Mamut s mládětem* (1924), *Pravěká osada* (1924) nebo *Člověk doby předhistorické* (1925), jimiž prostupuje vliv impresionismu (Hanel 1994). Panuška byl sice považován za vzdělaného malíře, ovšem jeho umělecké rekonstrukce měly spíše umělecký nežli vědecký rozměr, byť ve svých výtvarných dílech respektoval a pokoušel se zachytit aktuální stav konkrétně zobrazené lokality (Vítková 2010). Motivy jeho obrazů jsou zasazeny do snového, mytologického a fantazijního světa. Panuškovu tvorbu lze interpretovat na pozadí binárních opozic „*raná tvorba – pozdní tvorba, příšery – pravěk, drama – selanka, subjektivnost – objektivnost, pohádka – věda, modernismus – tradicionalismus, centrum – periférie.*“ (Schneiderová

2010: 131) Panuška spolupracoval se spisovateli, jako byli Eduard Štorch (1878–1956), Rudolf Hofmeister (1865–1934) nebo Pavel František Malý (pseudonym Frank Malvín, 1882–1957), jemuž ilustroval knihu *Za starých bohů: Povídky z dávnověku* (1926). Motiv pravěkého světa ovšem vrcholí ilustracemi prvního vydání Štorchovy knihy *Lovci mamutů: Čtení o praobyvatelích země české* (1918). Motiv pravěkého světa ovšem vrcholí ilustracemi prvního vydání Štorchovy knihy *Lovci mamutů: Čtení o praobyvatelích země české* (1918). Symbolistní kresby zachycují krajinu, kráčeující lovce, mamuty i medvěda, číhajícího na skále na tlupu lidí. Jedna z kreseb ztvárňuje jezero, skály i stromy, odrážejících se na jeho ploše. Jezero zde v symbolistním duchu naplňuje princip zdvojování, melancholizace a snění, neboť přijímá roli hlubinného zrcadla a odrazové roviny (Bachelard 1997). Na jezeře se střetávají kontrasty bělostných skal a tmavých stromů, jejichž větvoví se ohýbá vlivem přicházejících mračen. Publikaci *Pravěk Čech* (1921), jíž napsal Hofmeister, doplnil Panuška čtyřmi ilustracemi. Jeho umělecký rukopis zde ovšem koresponduje s obsahem knihy, která popisuje období od siluru až do konce křídly. Již první ilustrace na tmném pozadí zachycuje bílé tahy létavic, které v souladu s textem zanechávaly „ve tmách prostoru kosmického ohnivé linie svých úžasných přímočárných letů“ (Hofmeister 1921: 15). Motiv pravěku Panuškoví umožnil nejenom zůstat krajinářem, ale také se začlenit mezi ilustrátory množící se vědecko-populární literatury.

Konůpkův zájem o pravěk se projevil až ke konci první světové války a vyústil ve vznik grafického cyklu *Pravěk* (1920). Konůpek se snažil studovat archeologii i paleontologii. Jak sám komentoval, „zhloubal jsem se do těch věcí již do té míry, že se nestaly jen předmětem zvědavosti a záliby, nýbrž že hodlám na nich vybudovat také částečnou formu pro vyjádření svých i jiných malířských myšlenek, nežli které se přímo zabývají tímto tématem.“ (Konůpek 1949: 33) Vášnivým sběratelstvím knih o nejranějším umění se přiblížil přístupu kubistů, kteří exotické objekty shromažďovali především kvůli jejich vizuální hodnotě. Konůpka navíc přitahovala i nezvyklá fyziognomie prehistorického člověka. Touha výtvarnými prostředky zachytit atypické rasy pravěkých lidí způsobila, že byl nakladateli požádán, aby ve své tvorbě zjemnil mimiku, gestiku a emotivní výraz našich evolučních předků (Lavrová 1998). Konůpek svými ilustracemi přispíval do řady populárních románů a povídek Rudolfa Hofmeistera a Eduarda Štorcha. Do prvního vydání Hofmeisterovy knihy *Život v pravěku* (1918) ztvárnil

charakteristického živočicha pravěku, mamuta, a pravěkého rytce. V roce 1920 byla publikována Štorchova kniha *V šeru dávných věků: příběhové z doby bronzové*. Motiv rozrušeného mamuta, před nímž utíkají lovci, zachytil Konůpek v další Hofmeisterově knize *Obrazy z pravěku země české*, publikované roku 1924 (Sklenář 2003). Na jedné z ilustrací zobrazil pravěkého člověka, který vytváří na skalní stěně umělecké dílo – nadčasový doklad zrození lidské kreativity.

Inspirace pravěkem a uměním přírodních národů se promítla také do výtvarné tvorby českého grafika a malíře Josefa Váchala (1884–1969). Ten v roce 1919 vytvořil svůj dřevorytecký cyklus *Sen o zemi*. Jedná se o výtvarnou parafrázi několika knih. Cyklus

dvanácti rytin je vytištěn na šedivém papíru barvami tmných odstínů šedivé a bílé. Zahrnuje rekonstrukce těl pravěkých živočichů, intelektuální odkazy na theosofii, futuristické vize i fantastní panoptika. Dinosaurius a opice na liáně jsou zachyceni na třetím listě *V pralese*, zatímco předposlední dřevoryt *Doba ledová* ztvárňuje polozmrzlého muže sedícího v pokoji, z něhož se otevírá pohled na hrotilé ledovce a létavice jako předznamenání posledního listu výstižně nazvaného *Zánik*. Váchal své představy o zmizelém světě pravěku objektivizoval i v řezbě, v níž je patrný vliv symbolismu, dekadence, expresionismu a mysticismu.

S unikátní uměleckou rekonstrukcí pravěkého světa se můžeme setkat v poválečném vydání Štorchovy knihy *Lovci mamutů* (1948). Autor ilustrací – český kreslíř a spisovatel Ondřej Sekora (1899–1967),



Řezba z jilmového dřeva *Pravěk*, český grafik a malíř Josef Váchal. (AA)



Ilustrace knihy *Lovci mamutů* (1948), český kreslíř a spisovatel Ondřej Sekora. (NKČR)

vtipným způsobem využil svého veselého a živého uměleckého rukopisu k tomu, aby oslovil dětského čtenáře a uvedl jej do světa lidské prehistorie. Sekorovy ilustrace jsou důkazem toho, že osobnost umělce, konkrétně jeho schopnost humorného nadhledu a nadčasové interpretace pravěkého způsobu života, se mohou stát relevantní součástí uměleckých rekonstrukcí minulosti. Sekora dokázal téměř komiksovým záznamem zachytit osudy mamutů i pravěkých lidí oděných v kožených suknicích, hrozících kyjem a pyšnicích se stylizovaným účesem.

Období po druhé světové válce je fází, kdy dochází k nárůstu vědecké profesionalizace umělců, kteří se rozhodli umělecké rekonstrukci v minulosti „ztraceného světa“ zasvětit nejenom svůj život, ale i výtvarnou kariéru. Toto spojení vědy a umění dosáhlo svého vrcholu v díle českého malíře a ilustrátora Zdeňka Buriana. Je nezbytné uvést, že Zdeněk Burian byl ve své době nejlepším autorem vědeckých rekonstrukcí pravěké flóry a fauny na světě. Tento přední tvůrce vědeckých a didakticko-popularizačních publikací při realizaci svých děl programově spolupracoval s předními odborníky v oboru paleoantropologie, paleobotaniky a paleontologie. Ilustrace, které vytvořil pro knihy českého paleontologa Josefa Augustu (1903–1968), jsou dodnes součástí světových paleontologických a paleoantropologických muzeí a ozdobou českých i cizojazyčných vědeckých publikací.

Na odkaz Burianovy tvorby tvořivě navazuje ve svých kresbách, kvaších a olejích český malíř Petr Modlitba (narozen 1968). Ten své realistické obrazové rekonstrukce pravěké flóry, fauny a vzhledu evolučních předků lidského rodu vytváří ve spolupráci s předními českými paleontology a paleoantropology. Kombinaci experimentální archeologie s uměleckou rekonstrukcí světa dávno zmizelých prehistorických kultur ve svém díle uplatňuje také Libor Balák (narozen 1961). Zvláštní místo v oblasti „oživení prehistorie“ zaujímá také jeho dcera Zuzana Baláková (narozen 1982), která zprostředkovává výtvarnými prostředky pravěký svět také dětskému čtenáři. Výjimečné postavení v umělecké rekonstrukci pravěkých hominidů zaujímá malíř Pavel Dvorský (narozen 1946), jehož ilustrace doprovodily články českého archeologa Jiřího A. Svobody (narozen 1953) v americkém časopise *Science*. Realizace českých a moravských vědců a umělců na poli výzkumu lidské prehistorie a rekonstrukci antropogeneze uměleckými prostředky dosahuje mimořádné umělecké hodnoty a je srovnatelná s produkcí zahraničních autorů.

Specifické místo v dějinách výtvarných rekonstrukcí pravěkého světa zaujímá postmoderní street-artová tvorba. S díly inspirovanými prehistorickým parietálním uměním se můžeme setkat na stěnách domů v ulicích Českého Krumlova. Street-artová tvorba je uměleckou intervencí a současně hrou s veřejným prostorem. Primární se zde stává specifické a strategické umístění výtvorů, které komunikují se zastavěným prostředím. Svobodné a kreativní vyjádření jednotlivce, jenž stojí v opozici ke kontrolovanému prostředí klasických médií, zahajuje interakci s veřejným publikem (Gabliková 1995, Lewisohn & Chalfant 2008). Malby pravěkých bizonů prostřednictvím street-artové tvorby v Českém Krumlově vytvořili v roce 2011 dva mladí umělci – Alessandra Svatek, která vystudovala malbu na akademii v Miláně, a Artur Magrot, absolvent uměleckoprůmyslové školy svaté Anežky v Českém Krumlově. Tato italsko-česká tvůrčí dvojice v současnosti vystupuje pod označením Áčka. Jejich touha oživit ulice města našla vyjádření ve výtvarném projektu, v rámci něhož vytvořili pravěké bizony a jiná prehistorická zvířata na stěnách budov v zanedbané a nevyužité uličce, zvané Ulice s popelnicemi. Umělci vnímali zdejší prostor jako ne-místo, jemuž schází významy. Jako prázdné místo, které nepromlouvá žádnou řečí (Augé 1999). Realizací maleb vtiskli prostoru identitu a schopnost promluvy. Obyvatelé zde mohou spatřovat odlesk svých soukromých i veřejných dějin, k nimž je poutá pocit sounáležitosti a porozumění. Obrazy prehistorických zvířat jsou navíc pozoruhodné z hlediska experimentální archeologie. Umělci je totiž vytvořili výtvarnou technikou, při



*Replika bizonů z jeskyně Altamira v Ulici s popelnicemi
v Českém Krumlově, Áčka. (HJL)*

níž ústy vyfukovali na stěny barevné pigmenty, konkrétně kakao, mour a zelenkavé koření na ryby. Tato „foukací metoda“ mohla vyvolat v mysli pravěkých umělců změněné stavy vědomí

podobné těm, které způsobují psychotropní látky. Bizoni se však nacházejí také ve výstavních prostorách Egon Schiele Art Centrum, kde umělci vytvořili rozsáhlou nástěnnou repliku pravěkých maleb z jeskyně Altamira. Stádo bizonů pluje a je trvalou součástí klenby stropu. Při tvorbě tak rozsáhlé nástěnné malby již ale nebylo možné nanášet barevné pigmenty silou lidského dechu, proto byly aplikovány na stěnu rozstříkovači (Wohlmuth 2011).

Čeští představitelé umělecké ilustrace

Zdeněk Michal Burian

Zdeněk Michal Burian (11. 2. 1905, Kopřivnice na Moravě – 1. 7. 1981, Praha) byl český malíř, kreslíř, ilustrátor a autor vědeckých a didakticko-popularizačních ilustrací z oboru paleoantropologie, paleobotaniky a paleontologie. Ve své tvorbě užíval široké spektrum malířských a kresebných technik. V raném věku tvořil přírodovědné a etnologické studie zejména tužkou (*Papuánc, Melanésan s oštěpy, Eskymák se štěňaty v náruči*), akvarelem a kvaší (*Cikánský chlapec, Perský žebrák, Zasněžená sopka v Peru*). Ve svém vrcholném období dosáhl velké virtuozity především v kvašové technice, olejomalbě a perokresbě. Užíval také kresbu tuší, akvarel, pastel, temperu a negativní kresbu. Například v kvaši vytvořil sugestivní ilustrace k románům francouzského spisovatele Julese Verna (1828–1905). Obdivoval národy a kultury na území Indie, Kambodže (khmerskou kulturu) a Tichomoří. Jako inspirační zdroj mu sloužily obrazové a fotografické přílohy cestopisů českých cestovatelů Enrigua Stanka Vráze (1860–1932) – *Z dalekých světů I.* (1910) a Josefa Kořenského (1847–1938), jako například *K proti-nožcům I.–II.* (1902–1903), *Cesty po Australii jižní* (1907) a *Na jihu Nového Zélandu* (1908). Velký vliv na Buriana měla tvorba britského malíře Waltera Stanleyho Pageta (1863–1935), který ilustroval dobrodružnou knihu anglického spisovatele Daniela Defoa (1660/61–1731) *Život a podivuhodná dobrodružství Robinsona Krusoa, jak je sám vypravuje* (1894, Alois Hynek v Praze). Po absolvování chlapecké měšťanské školy v Kopřivnici v roce 1919 byl Burian ve svých čtrnácti letech přijat na Akademii výtvarného umění v Praze. Na základě výjimečného talentu přestoupil během prvního roku studia do druhého ročníku. Studia však zanechal již v roce 1921. První knižní obálku a ilustrace (návrh šestnácti kvašů) provedl Burian ke knize skotského spisovatele Roberta Louise Stevensona (1850–1894) *Dobrodružství Davida Balfoura* (1921), která byla vydána Ústředním dělnickým knihkupectvím a nakladatelstvím Antonína Svěceného (1871–1941). Významnou roli sehrál v Burianově časopisecké a knižní ilustraci český geograf a cestovatel Stanislav Nikolau (1878–1950), který byl ředitelem nakladatelství Česká grafická Unie. V tomto nakladatelství Burian působil od roku 1924 a ilustroval zde knižní obálky,

například ke knihám amerického spisovatele Williama Henryho Gildera (1838–1900) *Tragedie v polárním moři* (1925) a českého antropologa Pavla Šebesty (1887–1967) *V tropických pralesích: Cestopisné causerie* (1935). Zároveň doprovázel kvaší a perokresbami povídky periodika *Širým světem* (1924–1944). V tomto periodiku byly v letech 1925–1942 publikovány knižní reprodukce Burianových olejomalb pro geografický cyklus *Země a lidé*. V roce 1927 zahájil spolupráci s nakladatelem Josefem Richardem Vilímkem (1860–1938) a přispíval svými ilustracemi do periodika *Humoristické listy* (1927–1933). V letech 1928–1934 ilustroval časopis *Dobrodružný svět*. Dětského čtenáře oslovoval prostřednictvím periodika *Malý čtenář* v letech 1929–1940. Pro nakladatele Vilímka vytvořil na 170 doprovodných ilustrací knižních titulů. Burian ilustroval knižní obálky a publikace Jamese Fenimora Coopera (*Lodivod*, 1929, *Stopař*, 1929), Rudyarda Kiplinga (*Stateční kapitáni: Příběh z mělčin novofundlandských*, 1937, *Maugli*, 1940), Luigi Motta (*Maják na ostrově racků*, 1928, *Plenitelé Polynésie*, 1929), Julese Verne (*Dva roky prázdnin*, 1936, *Dvacet tisíc mil pod mořem*, 1937), Roberta Louise Stevensona (*Muž s dynamitem: Nejnovější arabské noci*, 1927, *Lod' mrtvých*, 1928) a Adolfa Zemana (*Doss Alto: Román italské legie*, 1938, *Hrdinové od Arrasu: Román francouzské setniny „Nazdar“*, 1938). Svými ilustracemi také doprovázel od roku 1933 dobrodružnou literaturu pro nakladatele Jana Toužimského (1898–1980) a Jaroslava Moravce (1900–1974). Sběratelsky oceňované jsou zejména Burianem ilustrované knihy Maxe Branda (*Kamenná tvář*, 1940, *Černý Jack*, 1941), Williama Earla Johnse (*Biggles v Africe*, 1939, *Biggles vzdušný komodor*, 1939), Karla Friedricha Maye (*Vinnetou. Díl první, Indiánské léto*, 1930, *Poklad ve Stříbrném jezeře*, 1932), Eduarda Štorcha (*Lovci mamutů: Román z pravěku*, 1937, *Zlomený meč: Povídka o markomanském králi Marobudovi*, 1948) a J. M. Trosky (*Kapitán Nemo I.–III.*, 1939, *Peklo v ráji: Román mladistvého dobrodruha*, 1941). Z antropologického hlediska je důležité, že Burian pro toto nakladatelství vytvořil ilustrační doprovod k cestopisům českých cestovatelů Enrigu Stanka Vráze (1860–1932), Alberta Vojtěcha Friče (1882–1944) a Emila Holuba (1847–1902). Nakladatelství Toužimský a Moravec vydávalo v letech 1933–1941 sešitovou edici *S puškou a lasem* s ilustracemi Buriana, jejímž prvním svazkem se stala v roce 1933 kniha *Bílý buvol* amerického spisovatele Warrena H. Millera (1921–1966). Od roku 1949 Burian pracoval jako ilustrátor pro Státní nakladatelství dětské knihy (od roku 1969 Albatros) a periodikum *Vpřed* (od roku 1951

Vpřed pionýři). Ve Státním nakladatelství dětské knihy vytvořil například temperové ilustrace k románu skotského spisovatele Roberta Louise Stevensona (1850–1894) *Poklad na ostrově* (1961), olejové ilustrace k publikaci slovenského historika a spisovatele Vojtěcha Zamarovského (1919–2006) *Za sedmi divy světa* (1963) a perokresby ke knize českého spisovatele Františka Flose (1864–1961) *Lovci kožišin: Dobrodružný román ze života kanadských trapperů a farmářů* (1964). Pro časopis *Pionýr* (2 ročníky pod názvem *Větrník*) ilustroval povídky nepřetržitě po dobu 28 let (1954–1982). V *Ohničku* (1953–1981) vytvořil přes 70 ilustrací a v *Pionýrské stezce* (1971–1976) přes 100 ilustrací.

Z hlediska paleoantropologie je celosvětově významná Burianova tvorba věnovaná rekonstrukci prehistorického světa. První ilustrace, zobrazující období pravěku, provedl k povídce českého archeologa a spisovatele Eduarda Štorcha (1878–1956) *Lovci sobů a mamutů* (1932, periodikum *Malý čtenář*). Systematicky se obrazové rekonstrukci prehistorie věnoval v knize paleontologa Josefa Augusty (1903–1968) *Divy pravěta: Kronika pravěké přírody a tvorstva* (1942), pro kterou vytvořil 63 perokreseb a 26 obrazových rekonstrukcí v oleji a kvaši. Pro tohoto paleontologa realizoval během 40. let 20. století obrazové přílohy k beletristickým knihám *Lovci jeskynních medvědů* (1947), *Ztracený svět* (1948) a *Z hlubin pravěku* (1949). Počátkem 50. let 20. století pracoval na Augustově publikaci *Tiere der Urzeit* (O pravěkých zvířatech 1956, česky *Hlubinami pravěku*, 1956), pro niž připravil 32 nových obrazových tabulí (celkem 60) zobrazujících vývoj naší planety od paleozoika (prvohor) do kenozoika (třetihor). Ilustrace v této publikaci představují úspěšnou konkurenci prehistorických rekonstrukcí amerického malíře Charlese Roberta Knighta (1874–1953) a jako taková zdobí řadu světových muzeí a cizojazyčných vědeckých publikací. V tomto období věnoval Burian zvýšenou pozornost evoluci člověka – obrazové rekonstrukci průběhu antropogeneze. Svědčí o tom zejména ilustrace pro učební publikace, které jsou společným dílem Josefa Augusty a archeologa Jana Filipa (1900–1981) – *Neandertálci: Kapitola z vývojových dějin člověka* (1951) a *Lovci mamutů a sobů (Cromagnonci): Kapitola z vývojových dějin člověka* (1955). V roce 1955 vznikl film *Cesta do pravěku* českého režiséra Karla Zemana (1910–1989), který vycházel z Burianovy imaginativní rekonstrukce světa pravěku. Augustova kniha *Menschen der Urzeit* (Lidé pravěku 1960) zahrnuje 52 obrazů zobrazujících lidskou prehistorii. Mezi nejznámější z nich patří *Die*



Olejomalby Tvůrce Věstonické Venuše a Lov nosorožce srstnatého od českého malíře, kreslíře a ilustrátora Zdeňka Michala Buriana (MZB)

Australopithecinen (Australopithéci), *Die Jagd auf Höhlenbären* (Lov na jeskynního medvěda), *Bärenkult* (Kult medvěda), *Der Jäger von Crô-Magnon* (Cro-Magnonský lovec) a *In der unterirdischen Bildergalerie* (V podzemní obrazové galerii). V roce 1961 vychází další Augustova reprezentativní publikace *Menschen der Vorzeit* (Lidé pravěku) se 42 obrazovými tabulemi. V roce 1964 byla v Brně-Pisárkách v Pavilonu Anthropos otevřena stálá výstava *O původu a vývoji člověka a počátcích jeho kultury*, věnovaná evoluci člověka. Součástí této expozice se stalo kolem 200 Burianových olejů a kreseb věnovaných rekonstrukci antropogeneze. K osobnostem, s nimiž Burian pracoval na projektu, věnovanému rekonstrukci lidské prehistorie, patřil spisovatel a publicista Josef Kleibl (1931). Ilustracemi doprovodil například jeho knihy *Cesta za Adamem* (1969) a *Dějiny psané kamenem: Po stopách člověka minulosti* (originál *Menschen der Urzeit*, 1975, česky 1976). Od roku 1969 Burian odborně spolupracoval s paleontologem Zdeňkem Vlastimilem Špinarem (1916–1995). Tato vzájemná spolupráce vyústila v publikaci *Life before Man* (Život před člověkem, 1972, česky *Velká kniha o pravěku*, 1983), která byla vydána v šestnácti světových jazycích. V letech 1968–1972 se podílel na obrazovém doprovodu encyklopedie *Grzimeks Tierleben* (Grzimekův svět zvířat) německého zoologa Bernharda Grzimeka (1909–1987). V roce 1984 byla na základě Špinarových univerzitních přednášek vydána odborná publikace *Paleontologie obratlovců*. V této publikaci jsou reprodukovány Burianovy barevné a černobílé malby pravěkých živočichů (zejména dinosaurů), vzniklé na základě nalezených fosilií v 70. letech 20. století v Asii (poušť Gobi), Severní a Jižní Americe. Do

vrcholného období Burianovy tvorby věnované výtvarným rekonstrukcím lidské prehistorie patří jeho spolupráce s antropologem Janem Jelínkem (1926–2004), reprezentovaná knihou *Das große Bilderlexikon des Menschen in der Vorzeit* (1972, česky *Velký obrazový atlas pravěkého člověka*, 1977). Od roku 1971 se obrazovými rekonstrukcemi podílel na dvanáctidílném seriálu zoologa Vratislava Mazáka (1937–1987) *Z pradějin člověka*, který vycházel v časopise *Živa* (1971–1976). Tento seriál se stal základem pro Mazákovu publikaci *Jak vznikl člověk: Sága rodu Homo* (1977). Rekapitulaci Burianovy paleoantropologické tvorby 70. let 20. století představuje Mazákova publikace *Prehistoric Man: The Dawn of the Species* (Pravěký člověk: Úsvit druhu 1980). V letech 1977–1981 vznikaly obrazové paleoantropologické rekonstrukce pro Galerii Zoologické zahrady ve Dvoře Králové nad Labem (ze zamýšlených 34 pláten vytvořil 22). V 70. letech Burian navázal také spolupráci s antropologem Josefem Wolfem (1927), kterému ilustroval obrazovou publikaci *Menschen der Urzeit* (Lidé pravěku, 1977). Tato kniha byla přeložena do mnoha světových jazyků a výrazně přispěla k Burianově celosvětové proslulosti jako autora obrazových prehistorických rekonstrukcí. V roce 1979 vznikla plátna od období prekambria k pleistocenním savcům pro knihu *Prehistoric Animals and Plants* (Pravěká zvířata a rostliny 1979, česky *Pravěká příroda* 1991) paleontologa Josefa Beneše (1927–2001). Jedním z posledních vědců, který ve svých knihách používá Burianovy paleontologické rekonstrukce, je český paleontolog Bořivoj Záruba (1939). To dokládají například knihy *Die Welt der ausgestorbenen Tiere* (1982, *Svět vymřelých zvířat*, 1983), *Cesta do pravěku: Dávný svět v obrazech Zdeňka Buriana* (1995) a *Otisky času* (1997). Burian v průběhu života spolupracoval v oblasti knižních ilustrací s předními českými paleontology a paleoantropology. Tuto spolupráci je možné popsat chronologicky, prostřednictvím následující chronologické osy: 1942 a 1956 Josef Augusta, 1972 Zdeněk Vlastimil Špinar, 1972 Jan Jelínek, 1977 Vratislav Mazák, 1977 Josef Wolf, 1979 Josef Beneš a 1982 Bořivoj Záruba.

Burian vytvořil přes 420 olejomalb, 350 kreseb, 120 temper, kvašů a pastelů, jejichž námětem byly prehistorické rekonstrukce. Vedle paleontologických rekonstrukcí věnoval Burian pozornost geografické tematice v cyklu *Ilustrovaný zeměpis všech dílů světa* (1934–1937) českého geografa Františka Macháta (1876–1935) a v autorském cyklu třinácti olejomalb *Krajiny a půdní typy* (1951–1958), k němuž byl později volně přiřazen obraz *Tajga* (1967).

Další oblastí Burianovy tvorby byla díla s kulturně-antropologickou problematikou – cyklus třinácti obrazů *Porobení* (1944–1978), přibližující původní obyvatele jednotlivých kontinentů (*Polynésanka*, 1944, *Bojovník národa Zulu*, 1963, *Maori*, 1963 aj.). Zvláštní místo v Burianově tvorbě zaujímá cyklus deseti olejových pláten *Obžalování* (1940–1964, původní název *Protiválečný cyklus*). Nevyhýbal se ani portrétní tvorbě (*Alberto Vojtěch Frič*, 1943, *Jean-Baptiste Lamarck*, 1977, *Charles Darwin*, 1979 aj.), krajinomalbě (*Pohled na Kilimandžáro ze stepi Lenkjorské*, 1936), zátiším (*Zátiší s jablky a pivoňkami*, 1936) a aktům (*Ženský akt u jezera*, 1927, *Ženský akt s kočkou*, kolem 1930 aj.).

Zdeňka Buriana lze označit za představitele iluzivního a imaginativního realismu, který je svázán s dokonalou faktografickou znalostí prostředí, se smyslem pro relevantní výběr námětu a schopností jeho adekvátního zobrazení. Pro jeho obrazy je charakteristická hladká modelace těl, polostínové efekty a ostré detaily. Stálá expozice Burianových rekonstrukcí *Pravěk očima Zdeňka Buriana* (původně pod názvem *Vývoj života na Zemi*) byla otevřena v roce 1983 v Galerii Zoologické zahrady ve Dvoře Králové nad Labem. Obrazy tvořící tuto expozici byly prohlášeny za národní kulturní památku. Muzeum Zdeňka Buriana se nachází od roku 1992 ve Štramberku. Burianova tvorba na zásadní zhodnocení v kontextu českých dějin umění doposud stále čeká. Jedinečnost a uznání jeho tvorby v celosvětovém měřítku dokládá zařazení Buriana do publikace *Who's Who in the World, 1978–1979*.

Pavel Dvorský

Pavel Dvorský (8. 9. 1946, Brno) je český ilustrátor, grafik a autor malířských paleoantropologických a archeologických rekonstrukcí. Absolvent Střední školy uměleckých řemesel (1962–1966) v Brně (profesor Dalibor Chatrný) a Vysoké školy umělecko-průmyslové (1966–1972) v Praze (ateliér Antonína Strnadela, Jiřího Trnky a Zdeňka Sklenáře). Od roku 1990 působí jako pedagog na Střední škole umění a designu v Brně, kde v roce 1995 založil a vede Oddělení propagačního výtvarnictví – vědecké kresby a ilustrace. K vědecké ilustraci Dvorského přivedl český kreslíř a grafik Karel Havlíček (1907–1988).

Ve své tvorbě Dvorský upřednostňuje kombinovanou techniku (pastel, tužku a akvarel)

a grafické postupy. Jeho malířský rukopis se vyznačuje tlumeným koloritem, matností a důrazem kladeným na kresebnou linii. Prehistorickým rekonstrukcím se začal věnovat ve spolupráci s českým archeologem Karlem Sklenářem (1938) – publikace *Archeologie* (1984) a *La vie dans la préhistoire* (Život v pravěku, 1985), která vyšla v několika jazykových mutacích. S českým antropologem Janem Benešem (1935–1998) završil spolupráci malířskými rekonstrukcemi vzhledu evolučních předků člověka, které byly publikovány v knize *Člověk* (1994), a ilustracemi ke knize *Tajemství pana Dawsona: 16 kapitol zajímavého povídání o jedné podivuhodné záhadě* (1975). Dvorský vytvořil ilustrace také k publikacím českého antropologa Jana Jelínka (1926–2004) – *Střecha nad hlavou: Počátky lidské architektury* (1986) a *Sociétés de Chasseurs: Ces hommes qui vivent de la nature sauvage* (Společenství lovců: Lidé, kteří jsou živi divokou přírodou, 1989). Od 90. let 20. století doprovodil svými ilustracemi knihy archeologa Jiřího A. Svobody (1953) – *Archeologové na loveckých stezkách* (1994) a *Čas lovců: Dějiny paleolitu, zvláště na Moravě* (1999) a výtvarně se podílel na některých publikacích antropologa Jaroslava Maliny (*První pozemšťan: Zpráva o archeologickém podvrhu století*, 1995, *První císař: Tvůrce Číny a osmého divu světa*, 2004 aj.).



Kresba Australopithecus afarensis, Pavel Dvorský. (PD)

Dvorského prehistorické rekonstrukce doznaly světové popularity, neboť doprovázely odborné Svobodovy články v americkém časopise *Science*. Knižními ilustracemi Dvorský přispívá pro nakladatelství Albatros (*Svět zvířat*), Blok (Mark Twain, *Panna ve zbroji: životní příběhy Panny Orleánské* 1993), Mladé letá (Karol Hensel, *Vtáka poznáš po perí, vlka po kožuchu, alebo o zvieracej móde*, 1979), Brázda (Josef Kutina, *Pomologický atlas*, 1, 1991), Artia, Aventinum a Moravské zemské muzeum (Olga Kandertová, *Amerika země Indiánů* 1992). Celkem se podílel na obrazovém doprovodu několika desítek knih, vytvořil na 3 000 ilustrací, zúčastnil se řady výstav (Současná česká kniha, Praha 1990, Současná česká ilustrace, Praha 1999, Pohledy do pravěku, Brno 2003, Příroda v ilustraci, Praha 2008) a obdržel řadu ocenění za knižní ilustrace (Čestné uznání v soutěži Najkrajšie knihy, 1979, Nakladatelská cena Státního zemědělského

nakladatelství, 1982, Zlatá stuha, 2001). Pavel Dvorský tvořivě navázal na tradici české malby a kresby věnované rekonstrukci lidské prehistorie, zejména na dílo Zdeňka Buriana.

Petr Modlitba

Petr Modlitba (5. 7. 1968, Brno) je český malíř a ilustrátor zabývající se rekonstrukcemi z oboru antropologie, paleoantropologie, paleontologie a paleobotaniky. Modlitba užívá ve své tvorbě zejména techniku olejomalby, kvaše a kresbu tužkou. V roce 1985 absolvoval Střední odborné učiliště stavební v Brně a až do roku 1997 pro něj malba představovala pouze zájmovou oblast. Na Modlitbu již v dětství zapůsobila publikace *Ztracený svět* (1948) paleontologa Josefa Augusty (1903–1968), kterou ilustracemi doprovodil malíř a ilustrátor Zdeněk Burian (1905–1981). Ve své vlastní výtvarné tvorbě navázal na prehistorické rekonstrukce amerického malíře Charlese Roberta Knighta (1874–1953) a britského malíře Johna Sibbicka. Od roku 1998 Modlitba působil jako výstavář-aranžér v Moravském zemském muzeu v Brně.



Olejomalba Ramapithecus punjabicus (2003), Petr Modlitba. (PM)

Zásadním motivem k realizaci prehistorických rekonstrukcí mu bylo setkání s antropologem Janem Jelínkem (1926–2004) v roce 2001. Pro jeho rozšířené vydání publikace *Střecha nad hlavou: Kořeny nejstarší architektury a bydlení* (2006) Modlitba vytvořil své první knižní ilustrace. Pod vedením antropologa Zbyňka Šmahela (1946–2008) realizoval malířské rekonstrukce vzhledu evolučních předků člověka pro pavilon Anthropos v Brně-Pisárkách (Ústav Anthropos Moravského zemského muzea). Stejně tak nástěnnou malbu vstupního průčelí tohoto pavilonu v roce 2005, která představuje repliku aboriginské malby tzv. rentgenového stylu na skalním převisu, objeveném a zdokumentovaném Janem Jelínkem při australské expedici v roce 1969.

Modlitba při tvorbě svých obrazových rekonstrukcí spolupracuje s odborníky v oborech paleontologie, antropologie a ostatních příbuzných vědních oborů. Sérii obrazů připravil pro stálou expozici Chlupáčova muzea historie Země Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy v Praze. V rámci projektu Mezinárodní den planety Země 2008 vytvořil plakát *Země a život*. Ilustroval publikaci *Putování naším pravěkem* (2011), již editorovali čeští paleontologové Martin Košťák (narozen 1971) a Martin Mazuch (narozen 1973). Modlitba ilustruje také školní učebnice. Zúčastnil se několika tuzemských (Starý Zámek, Jevišovice 1999, Galerie Fíďa, Český Krumlov 2006, Pavilon Anthropos, Brno-Pisárky 2009) a zahraničních výstav (*Musée d'Art et d'Histoire Hôtel Beurnier-Rossel*, Montbéliard, Francie 2007, Natuurhistorisch Museum Rotterdam, Nizozemsko 2008), kde své obrazy vystavoval společně s pracemi českých malířů Zdeňka Buriana, Jana Dungela (narozen 1951) a Pavla Dvorského (narozen 1946). Jeho tvůrčí činnosti doplňuje volná tvorba, například portrétní malba (*Zdeňk Burian*, 2002, *Profesor J. Jelínek*, 2008, *Portrét G. J. Mendela*, 2008). Petr Modlitba tvořivě navazuje na tradici české malby a kresby věnované rekonstrukci lidské prehistorie, zejména na dílo Zdeňka Buriana.

Libor Balák

Libor Balák (10. 2. 1961, Brno) je český malíř, kreslíř a autor didakticko-popularizačních ilustrací z oboru antropologie, archeologie a paleoantropologie. Ve své tvorbě užívá techniky malířské (akvarel, kvaš, olejomalba) a kresebné (tužka, pastel). V průběhu studia na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně navštěvoval soukromé přednášky z oboru etnografie a antropologie antropologa Jana Jelínka (1926–2004) a konzultoval realizace prehistorických rekonstrukcí s paleobotanikem Antonínem Hluštíkem (narozen 1946). Na základě těchto setkání vznikla Balákova publikace *Moje první kniha o pravěku* (2008). Inspirativní vliv na Balákovu tvorbu měla také jeho spolupráce s antropologem Josefem Wolfem (narozen 1927) a českým malířem a ilustrátorem Zdeňkem Burianem (1905–1981). Po absolvování studií v roce 1980 nastoupil do Moravského zemského muzea v Brně (Geologicko-paleontologické oddělení). V letech 1985–1987 působil jako pedagog na Lidové škole umění v Brně. Do roku 2000 se věnoval zejména ilustrační tvorbě. Poté navázal spolupráci se studií Pterodon a Ilusion, která

produkovala verze 2D a 3D počítačových her, k nimž vytvořil kreslenou animaci (například *Vietkong*). Od roku 2004 vyučoval na střední škole. V současnosti realizuje převážně obrazové rekonstrukce a knižní ilustrace. Knižními ilustracemi přispívá do publikací nakladatelství Albatros (například John Lunn, *Námořníková kletba*, 2005), Návrat (Karel May, *Duch Llana Estacada*, 1995, Karel May, *Cesta za štěstím*, 1997), Olympia (Alexandr Žurman, *Dobrodružství s bobří řekou*, 2003), Duha Press (Josef a Eva Prchalovi, *Pod Železnými horami*, 2008), Sursum (Jaroslav Hubálek, *Rok v přírodě*, 2002) nebo United Fans (Raymond Elias Feist, *Zlo v Sethanonu*, 2007). Tvůrčí činnosti doplňuje volná tvorba, například portrétní malba (*Továrník Mouka, Jack London*), kterou realizuje zejména v olejomalbě.



Akvarel Komparace neolitické plastiky Venuše ze Střelic a reálného ženského těla (2006–2007), Libor Balák. (LB)

Balákovy obrazy jsou zastoupeny ve stálých expozicích doma (Městské muzeum Kralupy nad Vltavou, pavilon Anthropos v Brně-Pisárkách [Ústav Anthropos Moravského zemského muzea], zámek Břeclav-Pohansko – archeologické muzeum) i v zahraničí (Archeopark v Petersfelsu [Německo], Jack London Museum v Los Angeles [USA]). Jeho archeologické a antropologické rekonstrukce se staly také součástí výstav v Muzeu hlavního města Prahy – *Lovci mamutů* (2006–2007) a *Údolím stínů* (2006–2007). Internetovou expozici minulosti člověka *Antropark* Balák vytváří pro webové stránky Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Brno, v. v. i. (<http://www.iabrno.cz/agalerie/agalerie.htm>) od roku 2004. Od roku 1987 je členem Českého fondu výtvarných umělců. Z antropologického hlediska lze Balákovu tvorbu označit za unikátní ukázkou kombinace experimentální archeologie s uměleckou rekonstrukcí světa dávno zmizelých prehistorických kultur.

Zuzana Baláková

Zuzana Baláková (4. 8. 1982, Brno) je česká ilustrátorka dětských knih a autorka

didakticko-popularizačních obrazových rekonstrukcí z oboru antropologie a archeologie. Absolvovala Střední uměleckoprůmyslovou školu textilní v Brně. Knižní ilustraci se však věnuje od svých dvanácti let. V odborné činnosti ji vede její otec malíř Libor Balák, jenž ji motivoval k realizaci rozsáhlého projektu internetového muzea *Antroparkbaby* (www.volny.cz/antroparkbaby). Zuzana Baláková doprovází barevnou grafikou a karikaturami také propagační výstavu projektu *Antropopark* (<http://www.iabrno.cz/agalerie/agalerie.htm>) Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Brno, v. v. i.). Ilustrace dětských knih, převážně leporel, realizuje zejména pro nakladatelství Duha Press (Libor Balák, *Moje první kniha o pravěku*, 2008, Zuzana Baláková, *O Palečkovi*, 2009) a Sursum (Zuzana Baláková, *Na našem statku*, 2004). Tvorbu neomezuje formálně, obsahově ani tematicky. O šíři její invence svědčí zejména její důraz na „hravou dimenzi“ lidského rodu, který exponuje obraz člověka jako bytosti, jež je svou podstatou *Homo ludens*.

Zahraníční představitelé umělecké ilustrace

Charles Robert Knight

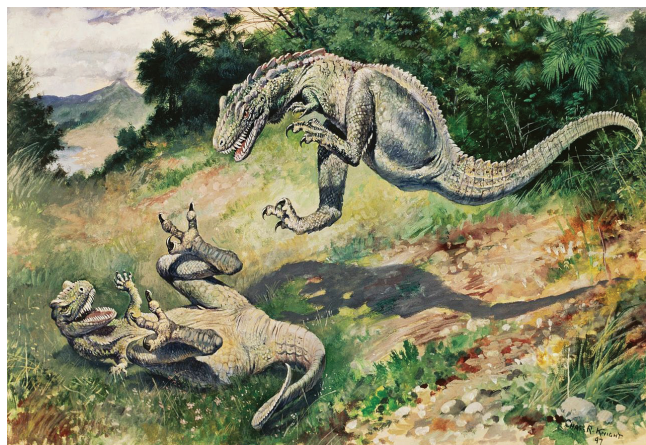
Americký malíř a ilustrátor Charles Robert Knight (21. 10 1874, New York–15. 4. 1953, New York) se zabýval výtvarnými rekonstrukcemi z oboru paleoantropologie, paleontologie, paleozoologie a paleobotaniky. Knight proslul zejména vědeckými rekonstrukcemi anatomických a fyziologických struktur těl dinosaurů. Velmi působivě dokázal zachytit svaly a pohyb pravěkých i současných zvířat. Jeho obrazy prehistorických zvířat, zasazené do širšího kontextu pravěké flory a fauny, se staly normativními pro jeho následovníky v oboru umělecké rekonstrukce.

V dětství byl Knight inspirován oceloryty, které obkresloval z přírodopisných knih svého otce. V šesti letech utrpěl zranění pravého oka, na něž oslepl. Jeho vizuální schopnosti limitovalo také dědičné onemocnění astigmatismem. Z tohoto důvodu nosil silné dioptrické brýle a maloval ve vzdálenosti přibližně 2,5 centimetru od plátna. Navzdory tomuto handicapu byl v tvůrčí činnosti podporován rodinou. Ve dvanácti letech začal navštěvovat kurzy na Metropolitan

Art School v New Yorku. Knight studoval také na Froebel Academy, Brooklyn Collegiate and Polytechnic Institute a Art Students League, kde k jeho učitelům patřil i americký malíř George de Forest Brush (1855–1941). V roce 1890 získal zaměstnání jako výtvarník v nejstarší americké společnosti dekorativního umění J. & R. Lamb Studios. Kresbu si zdokonaloval tím, že pravidelně navštěvoval zoologickou zahradu, kde zhotovoval skici zvířat. V raném období své tvorby přispíval ilustracemi do amerického měsíčníku *McClure's Magazine*, kde se setkal se spisovateli, jako byli Arthur Conan Doyle (1859–1930) nebo Rudyard Kipling (1865–1936). Od roku 1892 působil jako nezávislý ilustrátor přírodopisných knih a periodik. Ve volném čase navštěvoval American Museum of Natural History, kde si zdokonaloval znalosti skicami zvířecí anatomie, skeletu a svaloviny. Knighta zde oslovil americký paleontolog Jacob L. Wortman (1856–1926), jehož znalosti anatomie a umělecká imaginace mu umožnily vytvořit působivé vědecké rekonstrukce pravěkého světa. Na Wortmanovu žádost například zobrazil pravěkého sudokopytníka rodu *Entelodon*. V muzeu navázal však spolupráci zejména s jeho ředitelem,

jímž byl americký paleontolog a geolog Henry Fairfield Osborn (1857–1935). Ten chtěl proměnit kolekci pravěkých kosterních skeletů v živé obrazy zobrazující prehistorickou faunu. V roce 1896 realizoval Knight cestu do Evropy za účelem návštěvy slavných muzeí a zoologických zahrad. V Paříži jej okouzly zvířecí plastiky, jejichž tvůrcem byl francouzský sochař Antoine-

-Louis Barye (1796–1875), a dílo francouzského malíře Jean-Léona Gérômeho (1824–1904). Osobně se seznámil s dalším francouzským sochařem a tvůrcem zvířecích plastik Emmanuelem Fremietem (1824–1910). Ve Francii a Španělsku navštívil mladopaleolitické jeskyně a naleziště Font-de-Gaume, Altamira a Cap Blanc. Po jeho návratu do Spojených států amerických vytvořil Osborn tým odborníků na dinosaury, do něhož patřil Knight a americký paleontolog William Diller Matthew (1871–1930). Osborn představil Knighta i dalšímu paleontologovi,



*Skákající Dryptosaurus (1897),
Charles Robert Knight. (AM)*

jímž byl Edward Drinker Cope (1840–1897), který se podílel na probuzení zájmu o dinosaury v 70. letech 19. století. Knight se v jeho ateliéru učil po dobu dvou týdnů.

Pro interiéry American Museum of Natural History vytvořil Knight nástěnné malby *Věk savců v severní Americe*, jež dokončil v roce 1930. Tři další nástěnné malby *Život v době ledové* v Hall of the Age of Man v American Museum of Natural History zpracovával v letech 1911 až 1921. Jeho práce v muzeu pokračovaly až do 30. let 20. století. V roce 1925 vytvořil nástěnnou malbu také v prostorách Natural History Museum of Los Angeles County, kde zachytil pleistocenní ptáky a savce z fosilního naleziště Brea Tar Pits na území Kalifornie. V letech 1926 až 1930 realizoval sérii 28 nástěnných maleb historie života na zemi v interiérech Field Museum of Natural History v Chicagu. Kromě toho zde ztvárnil nástěnnou malbu *Tyrannosaurus a Triceratops*, jež je ukázkou konfrontace predátora a jeho oběti. V roce 1951 vytvořil své poslední dílo, nástěnnou malbu v Everhart Museum ve Scrantonu. Knightova díla se nachází také v Smithsonian Institution, Pittsburgh Carnegie Museum nebo Yale Peabody Museum of Natural History.

Knight přispíval ilustracemi i do periodik *Century Illustrated Monthly Magazine* a *National Geographic*. Ilustroval a napsal několik autorských knih. Velmi úspěšná byla jeho kniha *Before the Dawn of History* (Před úsvitem dějin, 1935), jíž doplňují reprodukce nástěnných maleb z Field Museum of Natural History v Chicagu. Jeho další publikace *Life Through the Ages: Revisiting the Paintings* (Život v koloběhu věků: přehodnocení maleb, 1946) zahrnuje šestnáct maleb, které zachycují mamuty, brontosauery nebo ptakoještěry rodu *Pteranodon*. Kresby doplnil textem, který začíná popisem evoluce mnohobuněčného života, pokračuje živočichy z období kambria a dalších paleontologických epoch až k boji pravěkého člověka s jeskynním medvědem. V této knize dokonce uvádí, že draví dinosauři byli aktivní, pohybliví a v průběhu loveckých aktivit velmi rychlí. Knight ve své umělecké tvorbě anticipoval hypotézu amerického paleontologa Roberta T. Bakera (narozen 1945), podle níž byli dinosauři aktivní, teplotokrevní živočichové. Ti po větší část dne kráčí, běhají, poskakují nebo létají a dokážou urazit velké vzdálenosti, zatímco studenokrevní živočichové obvykle potřebují značnou část dne vyplnit zahříváním a uváděním svého pomalejšího metabolismu do optimálního stavu. Této interpretaci odpovídá i jedna z Knightových nejznámější maleb *Leaping Laelaps* (Skákající *Dryptosaurus*,

1897). V publikaci *Animal Drawing: Anatomy and Action for Artists* (Kreslení zvířat: anatomie a pohyb pro umělce, 1947) Knight konzistentně spojil texty se 123 ilustracemi. Jeho malby a kresby se vyznačují velmi dobrou znalostí svalových, anatomických a kosterních struktur nejenom savců, ale i ptáků, ryb, plazů a bezobratlých. Knightova poslední kniha *Prehistoric Man: The Great Adventure* (Pravěký člověk: velké dobrodružství) byla publikována v roce 1949.

Knightova tvorba je charakteristická velmi osobitým malířským rukopisem, pro nějž byla typická jeho schopnost zasadit realisticky ztvárněné pravěké živočichy, zpravidla v odstínech šedé a zelené, do působivě zamlžené atmosféry vytvářející kontextuální rámec široce pojatých výjevů z pravěku. V uměleckém provedení svých maleb se vedle živé přírody inspiroval i impresionisty a japonskými umělci. Knight pracoval na 59th Street, kde sledoval sluneční paprsky pronikající napříč mrakodrapy obklopujícími Central Park. Poznatky získané studiem různých podob světla a stínu promítl do jedinečné scenerie svých obrazů. Při rekonstrukcích pravěké fauny Knight využíval jak nalezené fosilní skelety, tak znalosti získané soustavným studiem anatomie a fyziologie současných zvířat. Knight dokázal ve své tvorbě velmi rychle reagovat na aktuální paleontologické nálezy a objevy. Například ihned po nálezu dinosauřích hnízd v Mongolsku roku 1922 vznikl jeho obraz, v němž zachytil rohaté dinosaury rodu *Ceratopsia* chránící svá vejíčka. Jeho rekonstrukce jsou samozřejmě poznamenány stavem vědeckého poznání té doby. Z tohoto hlediska mohou některé jeho rekonstrukce dnes působit anachronicky. Vznikaly totiž v době, kdy většina paleontologů ještě dinosaury považovala za neohrabané, pomalé a nepříliš bystré studenokrevné živočichy. Tyto limity jsou evidentní například na obraze rohatého reprezentanta rodu *Triceratops*, jenž čelí útoku dvou zástupců rodu *Tyrannosaurus*. Jedná se o souboj býložravce a predátora, v němž je každý krok dinosaura proveden jako statický a pevně ukotvený v zemi.

Knighovo výtvarné dílo ocenil zejména americký paleontolog a zoolog Stephen Jay Gould (1941–2002). Původní obálky jeho esejistických knih *Bully for Brontosaurus: Reflections in Natural History* (Ať žije brontosaurus: úvahy o povaze přírodních věd, 1991) a *Dinosaur in a Haystack: Reflections in Natural History* (Dinosauři v kupce sena: úvahy o povaze přírodních věd, 1996) zdobí Knightovy malby. Jeho tvorba se stala inspirativní také v oblasti kinematografie. Americký karikaturista Winsor McKay (1869–1934) při zpracování filmu *Gertie the*

Dinosaur (Dinosaurus Gertie, 1914) vycházel z Knightova uměleckého rukopisu. Tento první krátkometrážní film je založen na využití živého herce a animovaného antropomorfizovaného dinosaura. Podobně i fiktivní rod dinosaura jménem *Rhedosaurus* ve filmu *The Beast from 20,000 Fathoms* (Monstrum z 20 000 sáhů, 1953) odráží vliv Knightova výtvarného díla na kinematografii. Strmá a skalnatá krajina ztvárněná na Knightových malbách je využita také ve filmech *King Kong* (1933) a *One Million Years B.C.* (Milion let před Kristem, 1966). Dokonce dinosauři ve slavném vědeckofantastickém filmu *Jurassic Park* (Jurský park, 1993) amerického režiséra Stevena Spielberga (narozen 1946) jsou inspirovány Knightovou výtvarnou tvorbou.

Ani po Knightově smrti nepřestali vědci a umělci věnovat jeho uměleckému odkazu pozornost. Sérii jeho nepublikovaných kreseb a skic uveřejnil americký umělec William Stout (narozen 1949) v publikacích *Charles Knight Sketchbooks I. – III.* (Skici Charlese Knighta I. – III., 2002–2003). Americký spisovatel Richard Milner prezentoval Knightův život a dílo v knize *Charles R. Knight: The Artist Who Saw Through Time* (Charles R. Knight: umělec, který viděl do budoucnosti, 2012), v níž výstižně shrnul, jak velký vliv tento umělec měl na vizualizaci pravěku jako svébytného vědeckého a uměleckého konstruktů. Přestože Knight našel celou řadu pokračovatelů, kteří se snažili navázat na jeho dílo a vytvořit uměleckými prostředky obraz pravěkého světa, jedinou světově uznávanou konkurencí mu byl po jeho smrti pouze jeden výtvarník. Umělcem, který dokázal překročit Knightův stín, je český malíř a ilustrátor Zdeněk Burian (1905–1981).

Rudolph Franz Zallinger

Americký malíř a ilustrátor Rudolph Franz Zallinger (12. 11. 1919, Irkutsk, Rusko–1. 8. 1995, Branford, USA) se věnoval výtvarným rekonstrukcím z oboru paleoantropologie, paleontologie, paleozoologie a paleobotaniky. Narodil se jako syn Polky a rakouského vojáka uvězněného během první světové války na území Ruska. V roce 1924 jeho rodina emigrovala do Spojených států, kde se usadila v Seattlu. Zallinger získal pozitivní vztah k umění jak v prostředí rodiny a školy, tak prostřednictvím soukromých učitelů. Americký malíř John Davidson Butler (1890–1976) jej motivoval ke studiu na Yale University School of Art. Zde absolvoval bakalářské studium (1942)

a magisterské studium (1971). Na začátku roku 1942 mu nabídl mořský biolog a ředitel Yale Peabody Museum Albert Eide Parr (1890–1991) uměleckou zakázku, jejímž předmětem bylo ilustrování mořských řas. Parr, který rozeznal Zallingerův neobyčejný talent, se rozhodl jej pověřit ztvárněním nástěnných maleb věnovaných rekonstrukci pravěkého světa v prostorách Yale Peabody



Výsek z nástěnné malby Věk plazů (1943–1947), Rudolph Franz Zallinger. (YPM)

Museum. V průběhu roku 1942 strávil Zallinger šest měsíců s paleontology a paleobotaniky z Yale University a Harvard University, s nimiž konzultoval soudobé poznatky o prehistorické flóře a fauně. Poté následovalo osmnáct měsíců přípravné práce. V letech 1943 až 1947 v Great Hall v Yale Peabody Museum vytvořil Zallinger nástěnnou malbu fresko secco nazvanou *Věk plazů*. Tato rozsáhlá panoramatická malba (dioráma) dlouhá 33,5 metrů a široká 4,9 metrů zachycuje evoluci pravěké flóry a fauny od éry paleozoika až k éře mezozoika. Zallinger dokázal věrohodně zobrazit prehistorická zvířata i rostliny v přirozené a realistické krajině. Za tuto velkolepou práci získal v roce 1949 Pulitzerovu cenu v oblasti umění. Anglický překladatel Daniel Varney Thompson (1902–1980) označil fresku *Věk plazů* za nejvýznamnější realizaci nástěnné malby od 15. století. Od roku 1950 Zallinger začal působit jako nezávislý umělec. V roce 1953 vytvořil ilustrace *Věk savců* do série *The World We Live In pro časopis Life*. *Spolupráce s tímto časopisem pokračovala i v roce 1954, kdy pro něj vytvořil ilustrace zachycující faunu a floru amazonského deštného pralesa na území dnešního Surinamu. V letech 1961 až 1967 Zallinger převedl ilustrace Věk savců do podoby 18,3 metrů dlouhé a 1,7 metrů široké nástěnné malby, kterou ztvárnil pro Hall of Mammalian Evolution v Yale Peabody Museum. Tématicky se zde zaměřil na období od zániku dinosaurů až po počátek doby ledové. V roce 1986 Zallinger realizoval nástěnnou malbu Raná historie Hartfordu v Aetna Life and Casualty v Hartfordu.*

V průběhu 50. a 60. let 20. století se Zallinger věnoval tvorbě knižních ilustrací pro nakladatelství Time-Life. Jedná se například o knihu *The Wonders of Life on Earth (Zázraky života na Zemi, 1960)*, již napsal americký spisovatel Lincoln Kinnear Barnett (1909–1979).

Velice působivou kresbu ilustrující evoluci lidstva prostřednictvím schodiště směřujícího k *Homo sapiens sapiens* vytvořil také do knihy *Early Man* (Raný člověk, 1965) amerického antropologa Francise Clarka Howella (1925–2007). Zallinger ilustroval i knihy nakladatelství Golden Press, jako je *Worlds of the Past* (Minulé světy, 1971), kterou napsal americký spisovatel Willy Ley (1906–1969). Na Zallingerovy umělecké rekonstrukce pravěkého světa měl vliv americký malíř a ilustrátor Charles Robert Knight (1874–1953). Umělecký význam jeho díla je patný například na ilustracích, které Zallinger vytvořil pro knihu *Giant Golden Book of Dinosaurs and Other Prehistoric Reptiles* (Velká zlatá kniha dinosaurů a jiných prehistorických plazů, 1960), jejíž autorkou je americká spisovatelka dětské literatury Jane Werner Watson (1915–2004).

V letech 1942 až 1950 Zallinger působil na Yale School of Fine Arts. Od roku 1961 vyučoval na Hartford Art School University of Hartford nebo vedl kurzy na Paier School of Art v Hamdenu. Pro Expo Seattle 1962 vytvořil velice působivou sošku dinosaura. Jeho malby jsou součástí sbírek Seattle Art Museum, Yale University a mnoha soukromých sbírek. *V roce 1980 Zallinger obdržel jako první neprofesionální osobnost v oblasti přírodních věd Addison Emery Verrill Medal.*

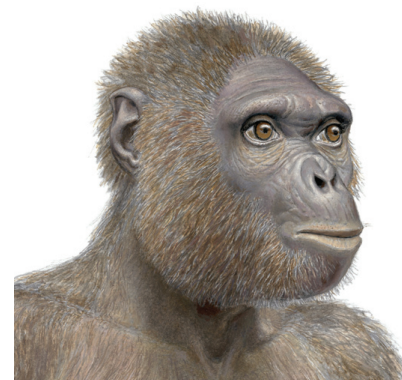
Jay H. (Howard) Matternes

Jay H. (Howard) Matternes (narozen 1933) je americký malíř, ilustrátor a sochař zabývající se výtvarnými rekonstrukcemi z oboru paleoantropologie, paleontologie a paleozoologie. Jeho první skici vznikly v období středoškolského studia na Academy of Natural Sciences of Philadelphia a ve filadelfské zoologické zahradě. Zájem o přírodopis jej vedl k výtvarnému umění, jež v bakalářském programu absolvoval v roce 1955 na Carnegie Institute of Technology v Pittsburghu. Již v roce 1979 získal Matternes ocenění Medal for Merit od Society of Animal Artists za olejomalbu *Pishkun Buffalo Jump* (Bizoní skok, 1977), na níž jsou zachyceni nativní američtí indiáni lovící nad útesem stádo bizonů. Od roku 1964 se intenzivně věnuje umělecké vědecké rekonstrukci podob fosilních primátů a hominidů. Pro jeho výtvarná díla je charakteristická schopnost přesně zobrazit anatomické struktury. Své rekonstrukce vytváří na základě detailní analýzy svaloviny a kosterní soustavy savců a obratlovců. Pro potřebu svých

uměleckých vědeckých rekonstrukcí Matternes realizoval řadu výzkumů na území Ameriky (Mexiko, Kolumbie, Kanada), Evropy (Francie) a Afriky (Rwanda). Podobně jako americký malíř Charles Robert Knight (1874–1953) v průběhu své tvorby modeluje trojrozměrné objekty za účelem postižení detailů těl a efektu hry světla a stínů.

V letech 1960 až 1975 vytvořil prehistorické umělecké panoráma v National Museum of Natural History, Smithsonian Institution ve Washingtonu. Jedná se o sérii šesti monumentálních nástěnných maleb ztvárňujících prehistorickou flóru a faunu. První čtyři nástěnné malby rekonstruuji formy života v období eocénu, spodního oligocénu, středního miocénu a spodního pliocénu. Poslední dvě malby zachycují plioleistocenní krajinu a aljašskou dobu ledovou. Ačkoliv je Matternes nezávislým umělcem, po celé tvůrčí období zůstal přidružený k Smithsonian Institution. Jeho další nástěnné malby se nachází v American Museum of Natural History v New Yorku, Cleveland Museum of Natural History nebo Gunma Museum of Natural History v Japonsku.

Velmi působivé knižní ilustrace Matternes vytvořil pro dětskou knihu *Dinosaurs* (Dinosauři, 1972), již napsala americká spisovatelka Kathryn Jackson. Jeho obrazy dinosaurů jsou také součástí publikace *Our Continent* (Náš kontinent, 1976), kterou editoroval americký paleontolog Edwin H. Colbert (1905–2001). Ilustrace třetihorní paleoekologie a geologie oblasti Agate Fossil Bed v Nebrasce vytvořil Matternes do knihy *Agate Fossil*



Rekonstrukce Ardipithecus ramidus (ARA-VP 6/500), časopis Science (2009), Jay H. (Howard) Matternes. (JHM)

Beds: Agate Fossil Beds National Monument, Nebraska (Agate Fossil Bed: národní chráněná přírodní oblast Agate Fossil Bed, Nebraska, 1980). Pro obálku knihy *The Beginning of the Age of Mammals* (Začátek období savců, 2006), již napsal americký paleontolog Kenneth David Rose (narozen 1949), vytvořil obraz prehistorického hlodavce rodu *Acritoparamys*.

První Matternesovy ilustrace australopitéků se nachází v publikaci *Early Man* (Raný člověk, 1965), jejímž autorem je americký paleoantropolog Francis Clark Howell (1925–2007). Jedná se o portréty druhů *Australopithecus robustus* a *Australopithecus africanus*. Rekonstrukci australopitéka druhu *Australopithecus afarensis* vytvořil do knihy *Lucy: The Beginnings of*

Humankind (Lucy: počátky lidstva), již v roce 1981 publikovali americký paleoantropolog Donald Johanson (narozen 1943) a americký spisovatel Maitland A. Edey. V roce 1988 Matternes vytvořil rekonstrukci příslušníka druhu *Homo sapiens* podle hominidních fosilních pozůstatků (OH 62), nalezených v Olduvajské rokli na území Tanzanie. Tato ilustrace byla použita na obálku knihy *Lucy's Child: The Discovery of a Human Ancestor* (Dítě Lucy: objevení lidského předka, 1989), která je společným dílem amerického paleoantropologa Donalda Johansona a amerického spisovatele Jamese Shreeva.

Matternes dále spolupracuje s vědci, k nimž patří například americký antropolog a anatom C. Owen Lovejoy (narozen 1943) nebo americký paleoantropolog Tim D. White (narozen 1950). Jeho jméno je spojováno i s rodinou britského paleoantropologa Louise Leakeyho (1903–1972), jeho manželky Mary Leakeyové (1913–1996) a jejich syna, keňského paleoantropologa Richarda Leakeyho (narozen 1944). Matternes byl také blízkým přítelem americké primatoložky Diany Fosseyové (1932–1985), již navštívil ve Rwandě v letech 1968 a 1974 za účelem etologického pozorování divokých horských goril.

Matternes je tvůrcem mnoha ilustrací do odborných periodik. Jeho kresby a malby byly publikovány například v prestižním časopise *National Geographic*. V tomto periodiku jeho ilustrace doprovodily studie *1470 Fossil Hominid* (Fosílie hominida 1470, 1973), *Laetoli Fossil Hominid Footprints* (Stopy fosilního hominida z Laetoli, 1981) nebo *The Search for Our Ancestors* (Pátrání po našich předcích, 1985). Na základě paleoantropologických hominidních fosilních nálezů objevených v archeologické lokalitě Šanídar v Iráku Matternes vytvořil pro časopis *Science* (číslo *Face in the Past* [Tvář v minulosti], 1981) portrét neandertálce. Inspirací mu byla 40 000 let stará lebka, již rekonstruoval americký fyzický antropolog Thomas Dale Stewart (1901–1997). Matternesova spolupráce s americkým paleoantropologem Ianem Tattersallem (narozen 1945) nalezla výtvarné vyjádření ve studii *Once We Were Not Alone* (Nikdy jsme nebyli sami, 2000) publikované v časopisu *Scientific American*. Zde Matternes například uměleckými prostředky zachytil pravěkého příslušníka druhu *Homo sapiens* ve chvíli, kdy modeluje jílovou plastiku bizona. Jedním z posledních Matternesových děl je kresebná rekonstrukce hominidního druhu *Ardipithecus ramidus* (ARA-VP 6/500), která byla publikovaná v časopise *Science* v roce 2009. Jedná se o uměleckou a současně vědecky přesnou vizualizaci kompletního skeletu jednoho

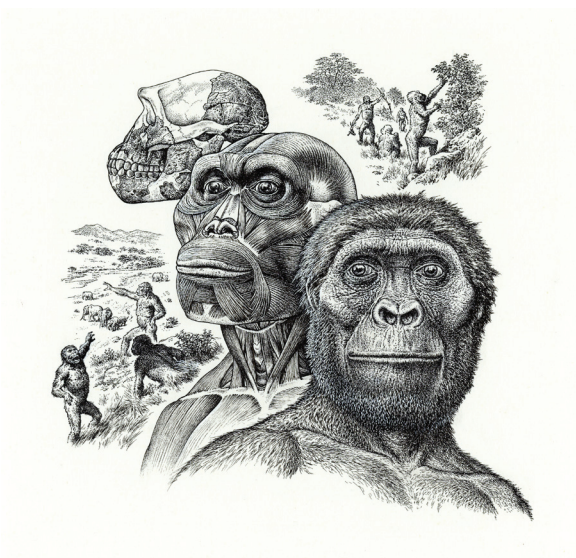
z nejstarších hominidů, který je považován za potenciálního předka lidského rodu.

John Sibbick

John Sibbick (narozen 15. 5. 1949, Guildford, Velká Británie), britský malíř, kreslíř a ilustrátor zabývající se výtvarnými rekonstrukcemi z oboru paleoantropologie, paleontologie, paleozoologie a paleobotaniky. Jeho tvorba zahrnuje také ilustrace knih a obálky žánru fantasy. V roce 1969 Sibbick absolvoval studium grafiky a ilustrace na Guildford College of Art. Následně pracoval v grafickém studiu a od roku 1972 se plně věnuje nezávislé tvorbě. Poprvé jej fenomén dinosaurů oslovil prostřednictvím skeletů *Iguanodona* a *Diploducuse* v Natural History Museum v Londýně. Za oblíbenou čeleď dinosaurů označuje hadrosauridy, zejména rod *Parasaurolophus*. Na formaci jeho uměleckého rukopisu se podíleli britští ilustrátoři William Neave Parker (1910–1961) a Maurice Charles John Wilson (1914–1987). Sibbick se ovšem inspiroval i tvorbou amerických umělců, jako jsou Rudolph Zallinger (1919–1995) a Jay Matternes (born 1933), a nejvíce českého malíře Zdeňka Buriana (1905–1981).

Téma paleontologie a paleozoologie poprvé zpracoval do podoby vědeckých ilustrací v roce 1985 v knize *The Illustrated Encyclopaedia of Dinosaurs: An Original and Compelling Insight into Life in the Dinosaur Kingdom* (Ilustrovaná encyklopedie dinosaurů: originální a přesvědčivé proniknutí do života v dinosauřím království), jejímž autorem je britský paleontolog David Bruce Norman (narozen 1952). Součástí této encyklopedie je velké množství Sibbickových výtvarných rekonstrukcí od období triasu až po období křídý. Již zde jeho ilustracemi prostupuje smysl pro detail a schopnost harmonicky zachytit barevný kontrast, který v pozdní tvorbě tohoto výtvarníka získává charakteristickou uměleckou pečeť osobité stylové propracovanosti, valérové sytosti a specifické emotivní lehkosti. Výsledkem spolupráce s Normanem je také publikace *Prehistoric Life: The Rise of the Vertebrates* (Pravěký život: vzestup obratlovců, 1994), již doprovodil rekonstrukcemi k evoluci rostlin, živočichů a lidského rodu. Devíti malbami přispěl do komplexního zpracování živočišného světa dinosaurů v knize *Dinosaurs: A Global View* (Dinosauři: souhrnný pohled, 1990), již napsali americký umělec a paleontolog Stephen A. Czerkas a jeho manželka Sylvia J. Czerkas. Sibbick intenzivně spolupracoval i s dalšími odborníky, jako je například německý

paleontolog Peter Wellnhofer (narozen 1936). Výstupem jejich tvůrčího dialogu jsou knihy *The Illustrated Encyclopaedia of Pterosaurs* (Ilustrovaná encyklopedie ptakoještěřů, 1991) a *The Illustrated Encyclopedia of Prehistoric Flying Reptiles* (Ilustrovaná encyklopedie prehistorických létajících plazů, 1996). Sibbick spolupracoval i s britským paleontologem Michaelem J. Bentonem (narozen 1939) v roce 1997 na druhé edici knihy *Vertebrate Palaeontology* (Paleontologie obratlovců) a později na publikaci *When Earth Nearly Died* (Když Země téměř zemřela, 2003) zahrnující hromadné vymírání v období permu.



*Rekonstrukce Australopithecus afarensis,
John Sibbick. (JS)*

Velkou výzvou pro něj byla rekonstrukce vzniku korálového útesu, jíž vytvořil v roce 1999 pro knihu *Reef Evolution* (Evoluce útesů) britské bioložky Rachel Wood. Původ, vývoj, rozmanitost a zánik dinosaurů Sibbick umělecky ztvárnil v publikaci *The Evolution and Extinction of Dinosaurs* (Evoluce a zánik dinosaurů, 1996), v níž američtí paleontologové David E. Fastovsky a David B. Weishampel (narozen 1952) vstoupili na hranici vědecké prezentace a čtivé populární interpretace. Tuto knihu považuje Sibbick za svůj oblíbený projekt. V roce 2012 byla publikována druhá edice *Dinosaurs: A Concise Natural History* (Dinosauri: stručný přírodopis) zahrnující více než 200 kreseb. Její autoři, Fastovsky a Weishampel, se věnují vzniku, chování, fyzické variabilitě a zániku světa dinosaurů.



*Ptakoještěř Batrachognathus,
John Sibbick. (JS)*

Široké spektrum témat obsáhl Sibbick v kresbách a ilustracích vytvořených pro *The Kingfisher Illustrated Dinosaur Encyclopedia* (Kingfisherova ilustrovaná encyklopedie dinosaurů, 2001), jejímž autorem je britský zoolog a biolog David Andrew Burnie (narozen 1955). Sibbick zde vytvořil celostránkové i dvoustránkové rekonstrukce dinosaurů v jejich přirozeném ekosystému. Encyklopedii doplňují kosterní i anatomické detaily (hlava, končetiny aj.), komparativní kresby těla

a kostry nebo průhledy do dinosauřího těla. Sibbick a Burnie vytvořili i kompendium *The Concise Dinosaur Encyclopedia* (Stručná encyklopedie dinosaurů, 2004), jež popisuje všechny dosud známé dinosauří druhy. Dvacet devět oblíbených dinosaurů zařadil Sibbick do knihy *My Favorite Dinosaurs* (Moji oblíbení dinosauři, 2005), kterou napsala dětská spisovatelka Ruth Ashby. Prostorové 3D ztvárnění uplatil v publikaci *The Dinosaur* (Dinosaur, 2007, edice *Tunnel Book*) amerického spisovatele Joana Sommerse. Sibbick v této knize vizualizoval dinosaury z období křídly, jako jsou rody *Tyrannosaurus*, *Triceratops*, *Styracosaurus*, *Ceratosaur*, *Velociraptor* nebo *Alamosaur*. Posledním dílem Sibbicka je rozkládací leporelo *Flesh and Bones: A Colouring Concertina* (Maso a kosti: vybarvovací leporelo, 2012). Na jedné straně leporela jsou v perokresbě ztvárněná zvířata v jejich přirozeném ekosystému a na druhé straně jejich skelety. Paralelně s vědeckými výtvarnými rekonstrukcemi Sibbick ilustroval mnohé knižní tituly literárního žánru fantasy a singleplayer gamebooky *Fighting Fantasy*, k nimž patří například *Masks of Mayhem* (Masky zmaru, 1986) nebo *Crypt of the Sorcerer* (Černokněžníková krypta, 1987).

Sibbickovy výtvarné rekonstrukce prehistorické flóry a fauny jsou umělecky nesmírně působivé a zároveň vědecky exaktní. Zakládají se na velkém množství empirických dat a vědeckých informací, pocházejících z různých přírodovědných oborů. Při tvorbě vědeckých ilustrací Sibbick využívá odborné časopisy a publikace, nové informační technologie i internet. Zejména však spolupracuje s předními odborníky specializovanými na dané paleontologické téma. Finální obrazové rekonstrukci předchází velké množství skic a výtvarných studií skeletů, svalstva, rostlin i krajiny. V některých případech rekonstruované objekty trojrozměrně modeluje, aby je mohl studovat z různých úhlů pohledu. Inspiraci pro zobrazení barvy nebo struktury kůže prehistorických živočichů, které se až na vzácné výjimky ve fosilních záznamech nedochovaly, nachází v živé přírodě. Cílem jeho rekonstrukcí je nejenom vizualizovat potenciální podobu prehistorické flóry a fauny, ale také výtvarnými prostředky vyprávět příběh o evoluci živočichů a lidského rodu. Sibbick obvykle maluje v kvašové a akvarelové malbě, jíž nanáší v neprůhledných vrstvách. Užívá také barevných pastelek, zejména na žádost *National Geographic*. Jeho přípravné kresby vznikají perem, inkoustem a tužkou.

Sibbickovy exponáty se nachází v Natural History Museum v Londýně, Royal Museum of Scotland v Edinburghu, Gamagori Museum of Natural History v Japonsku. Pro Bristol

City Museum and Art Gallery provedl rekonstrukci mláděte a dospělého *Scelidosaura*. Tento primitivně obrněný dinosaur žil v období rané křídy na jižním pobřeží dnešní Velké Británie. Největší výstavu realizoval v roce 2008 v britském městě Bath. Jeho jednorázové zakázky pokrývají široké spektrum témat od druhohorních námořních scenerií přes obrazy dinosaurů až ke ztvárnění lidské evoluce, jako nedávné zobrazení pro projekt AHOB, jež zachycuje druh *Homo antecessor* na nalezišti v Happisburghu. Pravidelně ilustruje pro periodika *National Geographic* a *Geo*. Sibbick navrhl podobu dinosaurů v dokumentu *The Last Dragon* (Poslední drak, 2004) pro televizní kanál Animal Planet. K jedné z jeho posledních prací patří kresebné návrhy pro dokumentární film *Flying Monsters 3D* (Létající monstra 3D, 2011) stanice National Geographic Channel. Podílel se i na vzniku pořadů televizních stanic BBC a PBS. Od roku 2003 nese jeho příjmení vyhynulý druh ptakoještěra *Ludodactylus sibbicki*.

Mauricio Antón

Mauricio Antón (narozen 1961, Bilbao) je španělský malíř, ilustrátor a sochař, jehož předmětem zájmu jsou výtvarné rekonstrukce z oboru paleoantropologie, paleontologie a paleozoologie. Zájem o prehistorii projevil již v období dětství stráveného ve Venezuele, kdy jej v 70. letech oslovila tvorba umělců, k nimž patří americký malíř Rudolph Zallinger (1919–1995), americký malíř Charles Robert Knight (1874–1953) a český malíř Zdeněk Burian (1905–1981). Antóna ve vztahu k prehistorii inspirovala také kostra vyhynulé kočkovité šelmy *Smilodon fatalis*. Antón studoval



Motiv krajiny v Dmanisi v období raného pleistocénu, Mauricio Antón. (MA)

výtvarné umění v Caracasu. V průběhu 80. let 20. století se usadil v Madridu, kde zahájil dráhu profesionálního umělce. Jedna z jeho prvních zakázek představovala realizaci nástěnných maleb zachycujících život v období třetihor v Sabadell Museum ve Španělsku. Další malby i sošky

vytvořil pro muzea, jako jsou Museo de Ciencias Naturales de Madrid, Florida Museum of Natural History, American Museum of Natural History v New Yorku, Museo Paleontológico de Valencia, Geological Museum na University of Windhoek v Namibii nebo CosmoCaixa v Barceloně.

Antón spolupracuje s mnoha odborníky v oboru paleontologie, paleoantropologie nebo biologie. Jeho ilustrace fosilních hominidů a jiných primátů vznikly pro knihu *La especie elegida* (1998), kterou napsali španělští paleontologové Juan Luis Arsuaga Ferreras (narozen 1954) a Ignacio Martínez Mendizábal (narozen 1961). Do publikace *Atapuerca: Nuestros Antecesor* (1999), již editoroval španělský paleoantropolog José María Bermúdez de Castro (narozen 1952), vytvořil první rekonstrukce druhu *Homo antecessor*. Antón a Bermúdez de Castro se

setkali i během vzniku knihy *El chico de la Gran Dolina* (2002), kterou doplňují jeho kresebné ilustrace evoluce hominidů. Systematickou klasifikaci živočichů i příslušníků lidského rodu Antón zachytil v publikaci *The Variety of Life: A Survey and a Celebration of*



Rekonstrukce *Mammuthus primigenius* v době ledové ve Španělsku, Mauricio Antón. (MA)

All the Creatures That Have Ever Lived (2000), jejímž autorem je britský biolog Colin Tudge (narozen 1943). Do knihy *Lothagam: The Dawn of Humanity in Eastern Africa* (2003), kterou editorovali americký paleontolog John M. Harris a britská paleontoložka Meave G. Leakey (narozena 1942), zpracoval rekonstrukce savců a krokodýlů. Antón vytvořil ilustrace i do knihy *The Big Cats and Their Fossils Relatives* (2000) amerického paleontologa Alana Turnera (narozen 1943). Jedná se o více než sto kreseb a šestnáct barevných vizualizujících fosilní i žijící kočkovité šelmy. Antón se umělecky podílel v roce 2004 i na dalších Turnerových publikacích – *National Geographic Prehistoric Mammal* a *Evolving Eden: An Illustrated Guide to the Evolution of the African Large Mammal Fauna*, v níž obrazivě zprostředkoval evoluci afrických savců v období třetihor a evoluci lidského rodu. Jeho obrazy savců v knize *National Geographic Prehistoric Mammal* doplňují první primáti a rekonstrukce lidských druhů *Australopithecus*

afarensis až *Homo sapiens*. Výsledkem dlouholeté spolupráce i přátelství je publikace *Mammoths, Sabertooths, and Hominids* (2002), kterou napsal španělský paleontolog Jordi Agustí (narozen 1954). Zde Antón ztvárnil evoluci mamutů a chování savců na evropském kontinentu na desítkách ilustrací a malbách. Agustí a Antón se setkali i nad vznikem knihy *La Gran Migración: La evolución humana más allá de África* (2011).

Antónovy rekonstrukce byly publikovány v mnoha odborných periodících, jako jsou například *Journal of Vertebrate Paleontology*, *Journal of Human Evolution*, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *Geo* nebo *National Geographic*, kde doprovodil studie *The Family Line: The Human-Cat Connection* (1997) nebo *The Dawn of Humans: New Finds in South Africa* (2000). Antón se podílel na vzniku několika dokumentárních filmů, jako jsou *Atapuerca: El misterio de la evolución humana* (1997) nebo *Sabretooth* (2000). Jeho tvorba se stala součástí instalace výstavy *Extreme Mammals* otevřené v letech 2009 až 2010 v American Museum of Natural History v New Yorku. V roce 2006 Antón obdržel John J. Lanzendorf PaleoArt Prize, jež je udělována od roku 1999 za nejlepší vědeckou ilustraci a přírodovědecké umění v oblasti paleontologie.

Antón získává relevantní vědecká data pozorováním a studií živých druhů, pitvami a paleontologickým a anatomickým výzkumem zaniklých druhů s odborníky užívajícími živý ekosystém jako základ pro rekonstrukce minulosti. Autorské metody a postupy uvedl ve vlastní knize *El secreto de los fósiles: El arte y la ciencia de reconstruir a nuestros antepasados (y otras criaturas)* (2007), v níž se věnuje i historii prehistorických rekonstrukcí a na ilustracích dokládá odlišné formy provedení rekonstrukcí. Od roku 2004 spolupracuje s animačním studiem The Fly Factory, jež užívá 3D vizualizaci a animaci k tvorbě uměleckých rekonstrukcí.

John Gurche

John Gurche (narozen 30. 10. 1951) je americký malíř a sochař zabývající se výtvarnými rekonstrukcemi z oboru paleoantropologie a paleontologie. Gurche působí v Paleontological Research Institution při Museum of the Earth v Ithace. Jeho tvorba je unikátní syntézou tradičních malířských a sochařských postupů s rozsáhlými znalostmi z fyzické antropologie,

anatomie a paleoantropologie. Vzhled evolučních předků anatomicky moderního člověka ztvárnil prostřednictvím trojrozměrných modelů, nástěnných maleb i obrazů. Velmi působivé jsou jeho anatomické kresby, ve kterých spojuje tradici renesanční tvorby se současnými vědeckými poznatky založenými na studiu pravěkých fosíliích. Svoji kariéru umělce, který se pokouší oživit dávno zmizelý prehistorický svět, zahájil v roce 1980, kdy provedl své první rekonstrukce dinosaurů. V roce 1984 se poprvé pokusil uměleckými prostředky zachytit vzhled příslušníka druhu *Homo neanderthalensis*. Trojrozměrným rekonstrukcím hlavy hominidů se Gurche ve své tvorbě intenzivně věnuje od 90. let 20. století. Postupně začal rozvíjet vlastní výtvarné postupy, ve kterých inovativně spojuje metody sochařské a malířské tvorby s poznatky osteologie, anatomie, fyziologie a paleoantropologie. Spolupracuje s mnoha odborníky, zejména vědci, kteří získávají své poznatky prostřednictvím anatomické pitvy člověka a primátů. Každou sochu začíná rekonstrukcí lebky, jejím odlitím, lisováním a ohýbáním. Na tuto výchozí anatomickou strukturu následně vrství jílu a sádku, kterou upravuje do podoby měkkých tkání, svalů, tuků a kůže. Zvláštní pozornost věnuje také rekonstrukci vlasů a ochlupení. Oči, které symbolicky označuje jako „jako okno do duše“ oživující tvář rekonstruovaného hominida, vytváří z akrylového plastu. Busty a sošky hominidů považuje za způsob jak stanout tváří v tvář lidské prehistorii. V současné době je Gurche zapojen do dlouhodobého projektu *Lost Anatomies*, v němž kresebně ztvárňuje morfologické změny, k nimž došlo v anatomii a fyziologii člověka v průběhu antropogeneze.



Busta druhu Australopithecus afarensis, John Gurche. (JG)

Po dobu dvou a půl let Gurche vytvářel kolekci sedmi hominidních bust a pěti bronzových soch do Hall of Human Origins v Smithsonian Institution National Museum of Natural History ve Washingtonu. Při realizaci trojrozměrných realistických rekonstrukcí raných hominidů Gurche využil nejnovější metody forenzní antropologie, poznatky získané studiem fosilních pozůstatků našich předků a svojí dvacetiletou zkušenost výtvarníka. Od roku 2010 tak lze v hlavním městě

Spojených států pohlédnout do očí příslušníkům druhů *Australopithecus afarensis*, *Australopithecus africanus*, *Paranthropus boisei*, *Homo erectus*, *Homo heidelbergensis*, *Homo neanderthalensis* a *Homo floresiensis*. Výtvarné rekonstrukce nezachycují pouze potenciální vzhled vyhynulých hominidů, ale také jejich psychické stavy. Například tváří reprezentanta druhu *Paranthropus boisei* vtiskl výraz spokojenosti, klidu a pohody, neboť tento hominid, úzce specializovaný na vegetariánskou stravu nebyl nucen na rozdíl od všežravých příslušníků druhu *Homo erectus* hledat alternativní zdroje potravy. Na základě aktuálních fosilních a genetických poznatků o morfologii vzhledu druhu *Homo neanderthalensis* Gurche vytvořil bustu neandertálce jako pravěkého člověka, pro jehož vzhled byl typický velký a široký nos, světlá pleť a hnědé oči (Lalueza-Fox & Römpler & Caramelli et al. 2007). Zvláštní pozornost věnoval vzhledu příslušníků druhu *Homo floresiensis*. Tito „trpasličí hominidé“, označovaní také jako prehistoričtí „hobiti“, přežívali na indonéském ostrově Flores až do doby před 15 tisíci lety. Druh *Homo floresiensis* představuje vývojově slepou uličku lidské antropogeneze. Možná právě proto vtiskl Gurche tváří těchto hominidů úzkostný a ohrožený výraz. Mezi další významná díla tohoto umělce patří nástěnná malba *Věž času* v National Museum of Natural History ve Washingtonu narativně zachycující epos evoluce života, od vzniku prvních živočišných druhů až po antropogenezi (O'Hara 2002). Gurcheovo dílo je zastoupeno také ve sbírkách American Museum of Natural History v New Yorku, Field Museum of Natural History v Chicagu a Denver Museum of Nature and Science.

Gurche svými ilustracemi také přispívá do periodik *Scientific American*, *Natural History*, *Discover* a *National Geographic*. Je tvůrcem řady knižních obálek a vědeckých ilustrací. V kvašové malbě navrhl obálku knihy *The Dinosaur Heresies: New Theories Unlocking the Mystery of the Dinosaurs and Their Extinction* (Dinosauří kacířství: nové teorie uvolňující tajemství dinosaurů a jejich zániku, 1986) amerického paleontologa Roberta T. Bakker (naroz. 1945), na níž je ztvárněna dynamická konfrontace masožravého a býložravého dinosaura. Svými ilustracemi Gurche přispěl také do publikace *The Rise of Life: The First 3.5 Billion Years* (Vzestup života: prvních 3,5 bilionů let, 1986), již napsal britský spisovatel John Reader (naroz. 1937). Zde výtvarnými prostředky zachytil evoluční cestu vedoucí od prvních primitivních organismů až k vzniku lidského rodu. Dějiny pravěku jsou zde literárně i výtvarně prezentovány jako fascinující detektivní příběh, který je působivou oslavou

nezměrné síly biologické evoluce. Významná je také Gurcheova spolupráce s autorkou dětských knih Patricií Lauberovou (1924–2010), která zpracovala četné teorie a poznatky o dinosaurech v knize *The News about Dinosaurs* (Novinky o dinosaurech, 1989). Gurche v této knize v souladu s nejnovějšími paleontologickými poznatky dinosaury ztvárnil v působivé barevnosti jako rychle se pohybující a teplotě tvory. Podobně ilustroval i *A Field Guide to the Coolest Dinos in the Woods* (Průvodce studenokrevními dinosaury v lesích, 1999), již napsal americký spisovatel Don Lessem (narozen 1951).

V roce 1989 Gurche vytvořil návrhy dinosaurů na známky pro americkou poštu (United States Postal Service). Na počátku 90. let působil jako poradce při rekonstrukci dinosaurů *Tyrannosaurus*, *Velociraptor* nebo *Daspletosaurus* určených pro film *Jurassic Park* (Jurský park, 1993). Jeho rekonstrukce byly prezentovány také v dokumentárních filmech televizních stanic National Geographic, Smithsonian a BBC. Od roku 2000 je nositelem Lanzendorf PaleoArt Prize za nástěnnou malbu zachycující největší a nejznámější kosterní exemplář teropodního dinosaura druhu *Tyrannosaurus rex* zvaného Sue, která doprovází dinosauří kostru ve Field Museum of Natural History v Chicagu. Jeho tvorba je charakteristická vědeckou přesností, vynikajícím zvládnutím prostorové perspektivy a vysokým stupněm realismu.

Gurcheho tvorba je charakteristická vědeckou přesností, vynikajícím zvládnutím prostorové perspektivy, vysokým stupněm realismu a vědecké autenticity. Jeho trojrozměrná rekonstrukce nejslavnějšího hominidního nálezu všech dob – legendární Lucy (*Australopithecus afarensis*) se stala doslova ikonou zdobící obálky vědeckých časopisů a knih věnovaných evoluci lidstva.

Viktor Deak

Americký multimediální umělec Viktor Deak (narozen 1977, Budapešť, Maďarsko) se zabývá trojdimenzionálními výtvarnými rekonstrukcemi z oboru paleoantropologie. Deak vyrostl v Connecticutu; v současnosti žije a tvoří v New Yorku, kde si založil umělecké Studio V.

V roce 1991 spatřil v dokumentárním televizním pořadu amerického umělce Johna Gurcheho (narozen 1951) v průběhu jeho práce na rekonstrukci skulptury příslušníka hominidního druhu *Australopithecus afarensis*. Jedná se o mezník, jenž učinil předmětem jeho

výtvarné práce a uměleckého zájmu vědecké rekonstrukce vzhledu našich evolučních předků. Za zdroj inspirace lze považovat i knihu *Prehistoric Man: The Dawn of the Species* (Pravěký člověk: Úsvit druhu 1980) českého paleoantropologa a biologa Vratislava Mazáka (1937–1987), vyzdobenou ilustracemi českého malíře Zdeňka Buriana (1905–1981), již vlastnil jeho dědeček. Deak tráví většinu svého volného času v zoologických zahradách, kde studuje a výtvarně zachycuje typické vzorce chování primátů.

Své první skici hominidů vytvořil v American Museum of Natural History v New Yorku, kde v 26 letech poznal amerického antropologa Garyho J. Sawyera. Ten byl při pohledu do Deakova skicáře doslova ohromen jeho kresbami neandrtálců. Pod Sawyerovým vedením Deak začal systematicky vytvářet vědecké rekonstrukce vzhledu raných hominidů. Výsledkem jejich spolupráce se stala zejména kniha *The Last Human: A Guide to Twenty-Two Species of Extinct Humans* (Poslední člověk: průvodce dvaadvaceti vyhynulými druhy člověka 2007), na níž se autorsky podíleli také primatolog Esteban Sarmiento, americký spisovatel Richard Milner a američtí paleoantropologové Donald C. Johanson (narozen 1943) a Ian Tattersall (narozen 1945). V roce 2008 byla tato kniha oceněna zlatou medailí Independent Publisher Book Award v kategorii věda.

Deak ve své výtvarné tvorbě užívá prostředky moderní počítačové grafiky a modelace, zejména programy ZBrush, Vue a Adobe Photoshop. Zpravidla kombinuje různá média za účelem navození maximálního realismu. Výchozím bodem jeho rekonstrukcí je studium hominidních fosilních nálezů a práce s jejich odlitky. Následuje modelace hlavy z jílu, vytvoření svalové struktury, chrupavek, pokožky, vlasů a ochlupení. Citlivě promýšlí umístění očí a mimický výraz obličeje. Jeho pracovní postupy jsou důsledně založeny na vědeckých poznatcích. K tomu, aby mohl ve své tvorbě využít poznatky srovnávací anatomie, dokonce navštěvoval antropologické semináře.

Jeho díla věnovaná evoluci člověka jsou zastoupena ve stálé expozici Hall of Human Origins v American Museum of Natural History v New Yorku. Deak vytváří umělecké rekonstrukce hominidů také pro televizní stanice National Geographic TV, Nova (dokumentární série *Becoming Human*) nebo BBC Documentaries a periodika *Scientific American*, *The New York Times* nebo *Discovery Channel Magazine*. Na putovní výstavě *Lucy's Legacy: The Hidden*

Treasures of Ethiopia (Dědictví Lucy: skryté poklady Etiopie), již pořádalo Houston Museum of Natural Sciences, vytvořil v programu Adobe Photoshop 23 metrů dlouhé nástěnné panoráma ilustrující průběh antropogeneze probíhající na území Etiopie (obr. 9). Deak je také autorem návrhů podoby primátů k filmu *Rise of the Planet of the Apes* (Zrození Planety opic, 2011).

Závěr

„Nelze napsat, co se zachce.“

Gustave Flaubert

Disertační práce *Pravěká kultura a zrození lidské imaginace* byla věnována problematice vzniku, vývoje a interpretace pravěkého umění. Práce usilovala o ukotvení a etablování disciplíny pravěkého umění v kontextu věd o člověku a umění na základě vlastní observace a analýzy primárních i sekundárních pramenů. Cílem práce bylo představit vlastní gnozeologický model umožňující deskripci a interpretaci evoluce pravěkého umění. Vzhledem k roztržitosti názorů, jež se vztahují k důvodům vzniku nebo autenticitě pravěkého umění, jsou v práci uvedeny jeho základní atributy. Pravěké umění je zde zasazeno do vývoje dějin umění a akceptováno jako autonomní kreativní činnost druhu *Homo sapiens*. Ačkoliv projevy mladopaleolitického umění a současného umění odděluje 40 000 let, jedná se o stejně hodnotné projevy lidské imaginace.

V první části disertační práce je věnována pozornost fenoménu protoumění z období starého a středního paleolitu a kresebným i malebným aktivitám lidopů, které lze klást na počátek lineárního vývoje lidské tvorby, současně však považovat za předěl lidského a zvířecího světa. Tento mezník ilustrují i v práci zpracované objevy mladopaleolitického umění, jež byly v průběhu 19. století vystaveny kritice a zpochybňování. Aspirace na porozumění pravěkým artefaktům dokládají postupně vznikající interpretace, teorie a hypotézy. Tvůrci pravěkého umění byli lovci a sběrači, jejichž každodenní život a kulturní adaptace na přírodní podmínky jsou zpracovány v jedné z úvodních kapitol. Druhá část disertační práce je zaměřena na jednotlivá období mladého paleolitu – aurignacien, gravettien, solutréen a magdalénien. Každé z období analyzuje konkrétní umělecké projevy. Mobilní a parietální umění je systematicky a chronologicky kategorizováno, popsáno a interpretováno. K hlubšímu porozumění života v období mladého paleolitu slouží kapitola o umělecké rekonstrukci. Disertační práci uzavírá vytyčení základních problémů a výzkumných trendů v oblasti pravěkého umění, jejichž cílem je jeho ochrana a konzervace.

Interdisciplinární a multimetodický přístup uplatněný v disertační práci umožnil

vytvořit autorskou kulturní konstrukci, která usiluje o definování pravěkého umění jako umělecké tvorby. Tím, kdo určuje hodnotu uměleckého díla, je zpravidla pole produkce. Umělecké dílo existuje, pokud je známé a uznávané. Umělecké dílo existuje, pokud je uznávané veřejností, jež disponuje estetickými dispozicemi a estetickou kompetencí. Hranice uměleckého pole a příslušnost k tomuto poli vyžaduje splnit dlouhodobě prosazované požadavky. Ačkoliv pravěké umění splňuje estetická kritéria, dokonce bylo vytvořeno prostřednictvím obecně známých výtvarných technik a postupů, nezastává pevné místo na uměleckém poli. Roli zde totiž sehrávají ti, kdo se podílejí na produkci hodnoty uměleckého díla. Jedná se o historiky umění, ředitele galerií a muzeí, sběratele, mecenáše, ale i ministerstva nebo ředitelství, které mohou zasahovat a určovat preferenční hierarchii. Kromě toho zde patří i členové vzdělávacích institucí nebo primární skupiny, jež zprostředkovávají první vědomosti o umění. Vědomosti, v nichž však schází první kapitola věnovaná pravěkému umění. Zásadní změnu je třeba uskutečnit na této úrovni. Je třeba vytvořit autorskou koncepci, která bude reprodukována a srozumitelná. Samotné dílo není vytvořeno najednou a navždy. Je vytvářeno několikrát a průběžně. Komentáři, kritikami, interpretacemi a poznáváním každé nové generace. Umělecké dílo je objektem „četby“ (dešifrace), jíž je potřeba uskutečnit právě na poli pravěkého umění (Bourdieu 2010).

Výstupy z disertační práce vztahující se k jejímu tématu byly publikovány v odborných periodických a monografiích (Půtová & Soukup 2010, Clottes & Půtová & Soukup 2012). Praktický přínos disertační práce představuje průběžné využití poznatků v rámci přednáškové činnosti a během vystoupení na konferencích. Teoretické využití disertační práce se vztahuje k publikační činnosti. Jednotlivé části a kapitoly budou publikovány v podobě ucelené a rozšířené publikace a mezinárodní kolektivní monografii *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*, jež bude úžeji specializována na protoumění a vznik umění. Na výstupy disertační práce bude navazovat výzkum, který bude věnován problematice parietálního umění ve francouzských jeskyních v oblasti Dordogne. Ze závěrů disertační práce a z navazujících výzkumů vznikne i nový přednáškový cyklus určený studentům Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, rozšířený o neolitické a eneolitické skalní umění. Součástí přednášek a seminářů bude i využití psychotherapeutické metody arteterapie, jež bude aplikována jako forma hledání podobností

mezi tvůrčími stimuly umění v mladopaleolitické a postmoderní společnosti. V arteterapii ustupuje výtvarné nadání nebo zručnost do pozadí, naopak podstatnou a žádoucí je fantazie, svobodná kreativita a proces tvorby. Prostřednictvím výtvarných technik a uměleckých projevů je poznávána lidská psychika a vnitřní svět jednotlivce. Téma pravěkého umění je předmětem diskusí, které ústí v nové hypotézy a alternativní teorie na téma geneze lidské tvořivosti a imaginace. Narůstající setkání odborníků z praxe, zástupců akademické obce a studentů na různých fórech a odborných konferencích ukazuje na aktuálnost a nutnost širší odborné diskuse na téma smyslu a funkce pravěkého umění. Z tohoto důvodu bude tato disertační práce jedním z východisek konference, která proběhne v roce 2014 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Jejím cílem bude oslavit 180 let od objevení prvního mladopaleolitického artefaktu, kostěné destičky s rytinou dvou laní ve francouzské jeskyni Chaffaud, shrnout současný stav vědění o genezi lidské tvořivosti a formulovat nové trendy ve výzkumu pravěkého umění.

Bibliografie

- ABRAMOVA, Z. A. 1962. *Paleolitičeskoje iskusstvo na territorii SSSR*. Moskva: AN SSSR.
- ABRAMOVA, Z. A. 1995. *L'Art Paleolithique d'Europe Orientale et de Sibirie*. Grenoble: Jérôme Millon.
- ABSOLON, K. 1945. *Výzkum diluviální stanice lovců mamutů v Dolních Věstonicích na Pavlovských kopcích na Moravě. Pracovní zpráva za třetí rok 1926*. Brno: Polygrafie.
- ABSOLON, K. 1949. The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-Called Venus Statuettes, Discovered in Moravia: A Comparative Study. *Artibus Asiae* 12 (3), 201–220.
- ADKINS, L. & ADKINS, R. A. 1989. *Archeological Illustrations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ADOVASIO, J. M. & SOFFER, O. & HYLAND, D. C. et al. 1999. Textil, košíkářství a síť v mladém paleolitu Moravy. *Archeologické rozhledy* 51, 58–94.
- AIELLO, L. C. & WHEELER, P. 1995. The Expensive-Tissue Hypothesis: The Brain and the Digestive System in Human and Primate Evolution. *Current Anthropology* 36 (2), 199–221.
- ALBRECHT, G. 2009. Reduzierte Silhouette. Frauendarstellungen vom Petersfels. In RAU, S. & NAUMANN, D. & BARTH, M. (eds.). *Eiszeit: Kunst und Kultur*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 307–311.
- ALBRECHT, G. & BERKE, H. 1980. Neue „Venus“-Gravierungen auf einem Knochenfragment aus dem Magdalénien vom Petersfels. *Archäologisches Korrespondenzblatt Mainz* 10 (2), 111–115.
- ALIX, E. 1864. Sur une communication de MM. Lartet et Christy. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* 5 (1), 546–550.
- ALTUNA, J. 1996. *Ekain und Altxerri bei San Sebastian. Zwei altsteinzeitliche Bilderhöhlen im spanischen Baskenland*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag.
- ALTUNA, J. & APELLÁNIZ, J. M. 1978. Las Figuras Rupestres Paleolíticas de la Cueva de Ekain (Deba, Gipúzkoa). *Munibe* 30 (1–3), 1–151.
- AMBROSE, S. H. 1998. Late Pleistocene Human Population Bottlenecks, Volcanic Winter and Differentiation of Modern Humans. *Journal of Human Evolution* 34 (6), 623–651.
- AMIRKHAPOV, H. & LEV, S. 2002. A Unique Palaeolithic Sculpture from the Site of Zaraysk (Russia). *Antiquity* 76 (293), 613–614.
- ANATI, E. 1999. The Art of Beginnings. *Diogenes* 47 (185), 5–15.
- ANTL-WEISER, W. 2008. *Die Frau von W. – Die Venus von Willendorf, ihre Zeit und die Geschichte(n) um ihre Auffindung*. Wien: Verlag des Naturhistorischen Museums.
- ASH, P. & ROBINON, D. J. 2010. *The Emergence of Humans: An Exploration of the Evolutionary Timeline*. Chichester: John Wiley & Sons.
- AUGÉ, M. 1999. *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis.
- AUJOULAT, N. 2005. *Lascaux: Movement, Space and Time*. New York: Harry N. Abrams.
- AZÉMA, M. 2008. Representation of Movement in the Upper Palaeolithic: An Ethological Approach to the Interpretation of Parietal Art. *Anthropozoologica* 43 (1), 117–154.
- BAHN, P. G. 1997. *Journey Through the Ice Age*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- BAHN, P. G. 1998. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAHN, P. G. 2007. *Cave Art: A Guide to the Decorated Ice Age Caves of Europe*. London: Frances Lincoln Ltd.
- BAHN, P. G. & HELVENSTON, P. A. 2005. *Waking the Trance Fixed*. Louisville: Wasteland Press.

- BAHN, P. G. & VERTUT, J. 1997. *Journey Through the Ice Age*. Berkeley: University of California Press.
- BACHELARD, G. 1997. *Voda a sny*. Praha: Mladá fronta.
- BAILEY, S. E. & HUBLIN, J.-J. 2008. Did Neanderthals make the Châtelperronian assemblage from La Grotte du Renne (Arcy-sur-Cure, France)? In HARVATI, K. & HARRISON, T. (eds.). *Neanderthals Revisited: New Approaches and Perspectives*. Dordrecht: Springer.
- BANDI, H.-G. (ed.). 1977. *Die Kultur der Eiszeitjäger aus dem Kesslerloch*. Konstanz: Seekreis Verlag.
- BARING, A. & CASHFORD, J. 1991. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London: Viking.
- BARTON, H. A. 2006. An introduction to cave microbiology: a review for the non-specialist. *Journal of Cave and Karst Studies* 68 (2), 43–54.
- BASTIAN, F. & ALABOUVETTE, C. 2009. Lights and shadows on the conservation of a rock art cave: The case of Lascaux Cave. *International Journal of Speleology* 38 (1), 55–60.
- BATAILLE, G. 1983. *Die vorgeschichtliche Malerei: Lascaux oder die Geburt der Kunst*. Stuttgart: Skira-Klett-Cotta.
- BECK, D. 1999. *Das Mittelpaläolithikum des Hohlenstein - Stadel und Bärenhöhle - im Lonetal*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt.
- BEDNARIK, R. G. 1995. The Age of Côa Valley Petroglyphs in Portugal. *Rock Art Research* 12 (2), 86–103.
- BEDNARIK, R. 1998. The 'Australopithecine' Cobble from Makapansgat, South Africa. *South African Archaeological Bulletin* 53, 4–8.
- BEDNARIK, R. 2003. A Figurine From the African Acheulian. *Current Anthropology* 44(3), 405–413.
- BEDNARIK, R. G. 2006. The Middle Palaeolithic Engravings From Oldisleben, Germany. *Anthropologie* 44 (2), 113–121.
- BEDNARIK, R. G. 2008. Cupules. *Rock Art Research* 25 (1), 61–100.
- BELTRÁN, A. & ROBERT, R. & GAILLI, R. 1967. *La Cueva de Bédeilhac*. Zaragoza: Departamento de Prehistoria y Arqueología.
- BELTRÁN, A. & ROBERT, R. & VÉZIAN, J. 1966. *La cueva de Le Portel*. Zaragoza: Seminario de Prehistoria y Protohistoria.
- BENEŠ, J. 1979. *Člověk v zrcadle svého vývoje*. Praha: Horizont.
- BENEŠ, J. 1994. *Člověk*. Praha: Mladá fronta.
- BERGMAN, C. A. 1993. The Development of the Bow in Western Europe: A Technological and Functional Perspective. In PETERKIN, G. L. & BRICKER, H. M. & MELLARS, P. (eds.). *Hunting and Animal Exploitation in the Later Paleolithic and Mesolithic of Eurasia*. *Archeological papers of the American Anthropological Association* 4, (1). Washington: Archaeological Monographs of the American Anthropological Association, 95–105.
- BERENQUER, M. 1994. *Prehistoric Cave Art in Northern Spain, Asturias*. Ciudad de Mexico: Frente de Afirmacion Hispanista.
- BERMAN, J. C. 1999. Bad Hair Days in the Paleolithic: Modern (Re)Constructions of the Cave Man. *American Anthropologist, New Series* 101 (2), 288–304.
- BERNDT, R. M. & BERNDT, C. H. & STANTON, J. 1982. *Aboriginal Australian Art: A Visual Perspective*. Melbourne: Methuen Australia.
- BESESEK, B. & RADU, V. & LASCUS, V. 2010. Decouverte d'une nouvelle grotte ornée paleolithique (Peștera Coliboaia), Roumanie, Departement du Bihor. *International Newsletter on Rock Art* 57, 8–11.
- BÉGOUËN, H. 1912. Les statues préhistoriques de la caverne du Tuc d'Audoubert (Ariège). *L'Anthropologie* 23, 657–665.

- BÉGOUËN, H. 1929. *Les peintures et dessins de la grotte de Bédeilhac (Ariège)*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- BÉTIRAC, B. 1954. Les Vénus de la Magdeleine. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 51 (3–4), 125–126.
- BIEDERMANN, H. 1977. *Bildsymbole der Vorzeit: Wege zur Sinndeutung der schriftlosen Kulturen*. Graz: Verlag für Sammler.
- BICKERTON, D. 2010. *Adam's Tongue: How Humans Made Language, How Language Made Humans*. New York: Hill & Wang.
- BINFORD, L. R. 1968. Post-Pleistocene Adaptations. In BINFORD, S. R. & BINFORD, L. R. (eds.). *New Perspectives in Archaeology*. Chicago: Aldine Publishing Company, 313–342.
- BINFORD, L. 1979. Organisation and Formation Processes. Looking at Curated Technologies. *Journal of Anthropological Research* 35 (3), 255–273.
- BINFORD, L. 1981. *Bones: Ancient Men and Modern Myths*. New York: Academic Press.
- BISSON, M. S. & BOLDUC, P. 1994. Previously Undescribed Figurines From the Grimaldi Caves. *Current Anthropology* 35 (4), 458–468.
- BLADES, B. S. 2001. *Aurignacian Lithic Economy: Ecological Perspectives from Southwestern France*. New York: Kluwer Academic.
- BOLUS, M. & SCHMITZ, R. W. 2006. *Der Neandertaler*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag.
- BONIN, W. F. 1976. *Lexikon der Parapsychologie und ihrer Grenzgebiete*. Bern: Scherz Verlag.
- BOSINSKI, G. 1981. *Eiszeitliche Kunst in Deutschland und der Schweiz*. Köln: Rheinland-Verlag.
- BOSINSKI, G. 1982. *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*. Bonn: Rudolf Habelt.
- BOSINSKI, G. & D'ERRICO, F. & SCHILLER, P. 2001. *Die gravierten Frauendarstellungen von Gönnersdorf. Der Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf 8*. Stuttgart: Franz Steiner.
- BOSINSKI, G. & FISCHER, G. 1980. *Mammut und Pferdendarstellungen von Gönnersdorf. Der Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf 5*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- BOURDIEU, P. 2010. *Pravidla umění: vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host.
- BRACE, C. L. 1995. Biocultural Interaction and the Mechanism of Mosaic Evolution in the Emergence of „Modern“ Morphology. *American Anthropologist* 97 (4), 711–721.
- BREUIL, H. 1952. *Quatre Cents Siècles d'Art Pariétal: Les Cavernes Ornées de L'âge du Renne*. Montignac: Centre d' Etudes et de Documentation Préhistoriques.
- BREUIL, H. & PEYRONY, D. 1930. Statuette Féminine Aurignacienne de Sireuil (Dordogne). *Revue Anthropologique* 40 (1–3), 44–47.
- BRÉZILLON, M. 1969. *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris: Larousse.
- BRUNET, J. & VIDAL, P. 1980. Les oeuvres rupestres préhistoriques: étude des problèmes de conservation. *Studies in conservation* 25 (3), 97–107.
- BUCHHOLZ, H.-G. 1977. *Kriegswesen III*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- BUISSON, D. & DELPORTE, H. 2003. Côte dite « La Frise des lions ». In CLOTTES, J. & DELPORTE, H. (eds). *La Grotte de La Vache (Ariège). Fouilles Romain Robert. II.: L'art mobilier*. Paris: Ministère de la Culture et de la communication.
- BURKITT, M. C. 1921. *Prehistory: A Study of Early Cultures in Europe and the Mediterranean Basin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CALDWELL, D. 2009. Palaeolithic Whistles or Figurines? A Preliminary Survey of Prehistoric Phalangeal Figurines. *Rock Art Research* 26 (1), 65–82.
- CAMPBELL, J. 2008. *Primitivní mytologie: masky bohů*. Praha: Pragma.
- CAPITAN, L. & BREUIL, H. & PEYRONY, D. 1910. *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Monaco: Chene.
- CAPITAN, L. & BREUIL, H. & PEYRONY, D. 1924. *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*.

- Paris: Institut de paléontologie humaine.
- CARTAILHAC, E. 1889. *La France préhistorique d'après les sépultures et les monuments*. Paris: Baillière.
- CARTAILHAC, E. & BREUIL, H. 1905. Les Peintures et Gravures Murales des Cavernes Pyrénéennes: II, Marsoulas, près Salies-du-Salat (Haute-Garonne). *L'Anthropologie* 16, 431–444.
- CARTAILHAC, E. & BREUIL, H. 1906. *La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*. Monaco: Imprimerie de Monaco.
- CARTMILL, M. & SMITH, F. H. & BROWN, K. B. 2009. *The Human Lineage*. Malden: Wiley-Blackwell.
- CARVALHO, A. F. DE & ZILHÃO, J. & AUBRY, T. 1996. *Côa Valley: Rock Art and Prehistory*. Lisboa: Ministério da Cultura e Parque Arqueológico do Vale de Côa.
- CASTEL, J. & CHADELLE, J. 2000. Cap Blanc (Marquay, Dordogne), L'apport de la fouille de 1992 à la connaissance des activités humaines et à l'attribution culturelle des sculptures / Cap Blanc (Marquay, Dordogne). *Paléo* 12, 61–75.
- CAUDRON, S. 2006 *Misfit furrries: Who are you people?* Fort Lee: Barricade Books.
- CELA-CONDE, C. J. & AYALA, F. J. 2007. *Human Evolution: Trails from the Past*. Oxford: Oxford University Press.
- CERLING, T. E. & WYNN, J. G. & ANDANJE, S. A. et al. 2011. Woody Cover and Hominin Environments in the Past 6 Million Years. *Nature* 476, 51–56.
- CLEYET-MERLE, J.-J. (ed.). 2007. *Musée National de Préhistoire Les Eyzies-de-Tayac, Dordogne*. Paris: Reunion des Musees Nationaux.
- CLOTTE, J. 1985. Circonscription de Midi-Pyrénées. *Gallia Préhistoire* 28 (2), 331–371.
- CLOTTE, J. 1993. Paint Analyses from Several Magdalenian Caves in the Ariège Region of France. *Journal of Archaeological Science* 20, 223–235.
- CLOTTE, J. 1997. *Niaux. Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen in der Ariège*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- CLOTTE, J. 1998. *Voyage en Préhistoire: L'Art des Cavernes et des Abris, de la Découverte à l'Interprétation*. Paris: La Maison des Roches.
- CLOTTE, J. 2000. Art Between 30,000 and 20,000 BP. In ROEBROEKS, W. & MUSSI, M. & SVOBODA, J. et al. *Hunters of the Golden Age: The Midd Upper Palaeolithic of Eurasia 30,000 – 20,000 BP*. Leiden: Leiden University, 87–104.
- CLOTTE, J. 2003. *Chauvet Cave: The Art of Earliest Times*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- CLOTTE, J. 2006. Spirituality and Religion in Paleolithic Times. In SHULTS, F. L. (ed.). *The Evolution of Rationality. Interdisciplinary Essays in Honor of J. Wentzel van Huyssteen*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing Co.
- CLOTTE, J. 2008. *Cave Art*. New York: Phaidon Press.
- CLOTTE, J. 2008. *L'art des cavernes préhistoriques*. Paris: Phaidon Press Limited.
- CLOTTE, J. & CÉROU, E. 1970. La Statuette Féminine de Monpazier (Dordogne). *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 67 (2), 435–444.
- CLOTTE, J. & COURTIN, J. 1996. *The Cave Beneath the Sea. Paleolithic Images at Cosquer*. New York: Harry N. Abrams.
- CLOTTE, J. & LEWIS-WILLIAMS, J. D. 1998. *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*. New York: Harry N. Abrams.
- COLES, J. 1979. *Experimental Archeology*. London: Academic Press.
- COMBIER, J. 2009. Als die Eiszeit am kältesten war. Künstlerisches Schaffen im Solutrén. In RAU, S. & NAUMANN, D. & BARTH, M. (eds.). *Eiszeit: Kunst und Kultur*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 287–290.

- CONARD, N. J. 2003. Palaeolithic Ivory Sculptures from Southwestern Germany and the Origins of Figurative Art. *Nature* 426 (6965), 830–832.
- CONARD, N. J. 2004. Die Entstehung der kulturellen Modernität. In CONARD, N. J. (ed.). *Woher kommt der Mensch?* Tübingen: Attempo Verlag.
- CONARD, N. J. (ed.). 2006. *When Neanderthals and Modern Humans Met*. Tübingen: Kerns Verlag.
- CONARD, N. J. 2009. A Female Figurine from the Basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in Southwestern Germany. *Nature* 459 (7244), 248–252.
- CONARD, N. J. & MALINA, M. & MÜNDEL, S. C. 2009. New Flutes Document the Earliest Musical Tradition in Southwestern Germany. *Nature* 460 (7256), 737–740.
- CONARD, N. J. & WERTHEIMER, J. 2010. *Die Venus aus dem Eis. Wie vor 40 000 Jahren unsere Kultur entstand*. München: Albrecht Knaus Verlag.
- CONROY, G. C. 1997. *Reconstructing Human Origins: A Modern Synthesis*. New York: W. W. Norton and Company.
- CONROY, G. C. & SMITH, R. J. 2007. The Size of Scalable Brain Components in the Human Evolutionary Lineage: With a Comment on the Paradox of *Homo floresiensis*. *Homo* 58, 1–12.
- COOK, J. 2010. *The Swimming Reindeer: Objects in Focus Series*. London: The British Museum Press.
- COOK, J. & A.-C. WELTÉ. 1995. La Grotte du Courbet (Tarn): sa contribution dans l’histoire de l’homme fossile et de l’art paléolithique. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* 50, 85–96.
- COOLIDGE, F. L. & WYNN, T. 2009. *The Rise of Homo Sapiens: The Evolution of Modern Thinking*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- CUNLIFFE, B. (ed.). 2001. *The Oxford Illustrated History of Prehistoric Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- CURTIS, G. 2006. *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World’s First Artists*. New York: Anchor Books.
- D’ERRICO, F. & ZILHÃO, J. & JULIEN, M. 1998. Neanderthal Acculturation in Western Europe? A Critical Review of the Evidence and Its Interpretation. *Current Anthropology* 39 (Supplement 1), 1–44.
- DALEAU, F. 1896. Les gravures sur roche de la caverne de Pair-non-Pair. *Actes de la Société Archeologique de Bordeaux* 21, 235–250.
- DANIEL, G. E. 1955. *Lascaux and Carnac*. London: Lutterworth Press.
- DAUVOIS, M. & BOUTILLON, X. & 1990. Etudes Acoustiques au Réseau Clastres: Salle des Peintures et Lithophones Naturels. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* 45, 175–186.
- DAVID, A. & LEMOZI, A. & RENAULT, P. 1969. *Die Europäischen Felsbilder: Pech Merle, Le Combet, Marcenac*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- DAVIS, S. J. M. 1987. *The Archaeology of Animals*. New Haven: Yale University Press.
- DEACON, J. 2006. Rock Art Conservation and Tourism. *Journal of Archaeological Method and Theory* 13 (4), 376–396.
- DELPORTE, H. 1960. Problèmes d’Interprétation de la Vénus de Tursac. *Quartâr* 12, 119–129.
- DELPORTE, H. 1979. *L’Image de la femme dans l’art préhistorique*. Paris: Picard.
- DELPORTE, H. 1910. *L’image des animaux dans l’art préhistorique*. Paris: Picard.
- DELPORTE, H. & CLOTTES, J. & BÉGOUËN, R. 1977. Le retour du petit bison au Tuc d’Audoubert. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74 (1), 112–120.
- DELUC, B. & DELUC, G. 2008. *Dictionnaire de Lascaux*. Luçon: Sud Ouest.
- DESDEMAINES-HUGONLAN, CH. 2010. *Stepping-Stones: A Journey Through the Ice Age Caves of the Dordogne*. New Haven: Yale University Press.

- DÉCHELETTE, J. 1908. *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine: préhistorique celtique et gallo-romaine I*. Paris: A Picard et fils.
- DICKSON, D. B. 1990. *The Dawn of Belief: Religion in the Upper Paleolithic of Southwestern Europe*. Tucson: University of Arizona Press.
- DOBRES, M.-A. 1996 Venus Figurines. In BRIAN, M. F. (ed.). *Oxford Companion to Archaeology*. New York: Oxford University Press, 740–741.
- DORIT, R. L. & AKASHI, H. & GILBERT, W. 1995. Absence of Polymorphism at the ZFY Locus on the Human Y Chromosome. *Science* 268 (5214), 1183–1185.
- DOUGLAS, M. 1981. *Ritual, Tabu und Körpersymbolik: Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DRÖBLER, R. 1980. *Kunst der Eiszeit: Von Spanien bis Sibirien*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- DUBOIS, T. A. 2011. *Úvod do šamanismu*. Praha: Volvox Globator.
- DUHARD, J.-P. 1992. Les Figures Féminines en Bas-relief de l'abri Bourdois à Angles-sur-l'Anglin (Vienne). Essai de Lecture Morphologique. *Paléo* 4, 161–173.
- DUHARD, J.-P. 1993a. Étude Comparative des Statuettes Féminines de Sireuil et Tursac (Dordogne). *Gallia Préhistoire* 35 (1), 283–291.
- DUHARD, J.-P. 1993b. Upper Paleolithic Figures As a Reflection of Human Morphology and Social Organization. *Antiquity* 67 (254), 83–91.
- DUHARD, J.-P. 1996. Relecture du bloc aux humains de l'abri de la Vallée du Roc (commune de Sers, Charente). *Bulletin de la Société préhistorique française* 93 (4), 528–533.
- DUNBAR, R. 2009. *Příběh rodu Homo: nové dějiny evoluce člověka*. Praha: Academia.
- D'ERRICO, F. 2000. Sur les Traces de l'Homo Symbolicus. *La Recherche Hors-Série* 4, 22–25.
- D'ERRICO, F. 2003. The Invisible Frontier. A Multiple Species Model For the Origin of Behavioral Modernity. *Evolutionary Anthropology* 12 (4), 188–202.
- D'ERRICO, F. & NOWELL, A. 2000. A New Look at the Berekhat Ram Figurine: Implications for the Origin of Symbolism. *Cambridge Archaeological Journal* 10 (1), 123–167.
- D'ERRICO, F. & HENSHILWOOD, CH. & LAWSON, G & VANHAEREN, M. et al. 2003. Archaeological Evidence For the Emergence of Language, Symbolism and Music – An Alternative Multidisciplinary Perspective. *Journal Of World Prehistory* 17 (1), 1–70.
- D'ERRICO, F. & HENSHILWOOD, CH. & VANHAEREN, M. et al. 2005. *Nassarius kraussianus* Shell Beads from Blombos Cave: Evidence for Symbolic Behaviour in the Middle Stone Age. *Journal of Human Evolution* 48 (1), 3–24.
- DE FREITAS, C. R. & LITTLEJOHN, R. N. & CLARKSON, T. S. et al. 1982. Cave climate: Assessment of airflow and ventilation. *Journal of Climatology* 2 (4), 383–397.
- EFIMENKO, P. P. 1958. *Kostenki I*. Moscow-Leningrad: Izdvo Akademii nauk SSSR.
- ELIADE, M. 1997. *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha: Argo.
- EPPEL, F. 1963. *Stationen der ältesten Kunst im Land der Steinzeithöhlen*. Wien; München: Verlag Anton Schroll & Co.
- ESHLEMAN, C. 2003. *Juniper Fuse: Upper Paleolithic Imagination and the Construction of the Underworld*. Middletown: Wesleyan University Press.
- FEUSTEL, R. 1971. Sexuologische Reflexionen über jungpaläolithische Objekte. *Alt-Thüringen* 11, 7–46.
- FIELD, H. 1933. *Prehistoric Man: Hall of the Stone Age of the Old World*. Chicago: Field Museum of Natural History.
- FLOSS, H. 2000. Die Vogelherd-Figuren und die Anfänge der Kunst in Europa. In HANSCH, W. (ed.). *Eiszeit. Mammut, Urmensch... und wie weiter?* Heilbronn: Städtische Museen Heilbronn. 178–191.
- FORTEA PÉREZ, F. J. 2005. Los Grabados Exteriores de Santo Adriano (Tuñón. Santo Adriano. Asturias). *Antropologia-Arkeologia* 57 (3), 23–52.

- FRAZER, J. G. 1977. *Zlatá ratolest*. Praha: Odeon.
- FREEMAN, L. G. & GONZÁLES ECHEGARAY, J. 2003. *La Grotte d'Altamira*. Paris: *Maison des Roches*.
- FRIDRICH, J. 2005. *Ecce Homo: Svět dávných lovců a sběračů*. Praha: Krigl.
- FRISON, G. C. 1987. Prehistoric, Plains-Mountain, Large-Mammal, Communal Hunting Strategies. In NITECKI, M. H. & NITECKI, D. M. (eds.). *The Evolution of Human Hunting*. New York: Plenum, 177–224.
- FUDGE, E. 2002. *Animal*. London: Reaktion Books.
- GABLIKOVÁ, S. 1995. *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia.
- GAMBLE, C. 1982: Interaction and Alliance in Palaeolithic Society, *Man* 17, 92–107.
- GAMBLE, C. 1986. *The Palaeolithic Settlement of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARATE MAIDAGAN, D. & RÍOS GARAIZAR, J. 2011. La grotte ornée d'Askondo (Pays basque): nouvelle découverte dans le Golfe de Gascogne. *International Newsletter on Rock Art* 61, 3–9.
- GARRUT, V. E. 1964. *Das Mammut: Mammuthus primigenius (Blumenbach)*. Wittenberg: Die neue Brehm-Bücherei.
- GERBASI, K. C. & BERNSTEIN, P. L. et al. 2008. Furrries from A to Z (Anthropomorphism to Zoomorphism). *Society and Animals* 16: 197–222.
- GERO, J. M. 1991. Genderlithics: Women's Roles in Stone Tool Production. In GERO, J. M. & CONKEY, M. W. (eds.). *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Oxford: Blackwell.
- GHEMIŞ, C. & CLOTTE, J. & GÉLY, B. et al. 2011. An Exceptional Archaeological Discovery – The Art Gallery in Coliboaia Cave Apuseni Mountains Romania. *Acta Archaeologica Carpathica* 46, 5–18.
- GINDHART, M. P. 2007. A pinacothèque préhistorique for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye. *Journal of the History of Collections* 19 (1), 57–60.
- GONZÁLES R. 2001. *Art et espace dans les grottes paléolithiques cantabriques*. Grenoble: Jérôme Millon.
- GONZÁLES ECHEGARAY, J. & GONZÁLES SAINZ, C. 1994. Conjuntos Rupestres Paleolíticos de la Cornisa Cantábrica. *Complutum* 5, 21–43.
- GONZÁLES SAINZ, C. & CACHO TOCA, R. & FUKAZAWA, T. 2003. *Arte Paleolítico en la Región Cantábrica. Base de Datos Multimedia Photo VR*. Santander: Universidad de Cantabria y Gobierno de Cantabria.
- GOREN-INBAR, N. & PELTZ, S. 1995. Additional Remarks on the Berekhat Ram Figurine. *Rock Art Research* 12 (2), 131–132.
- GOULD, S. J. 2010. Předmluva: rekonstrukce k minulosti. In GOULD, S. J. (ed.). Praha: Knižní klub; Columbus. 6–21.
- GRAINDOR, M.-J. 1971. Upper Palaeolithic Rock Engravings at Gouy (France). *World Archaeology* 3 (3), 243–251.
- GRAND-CHASTEL, P. M. 1968. *Die Kunst der Vorzeit*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- GRÄSLUND, B. 2005. *Early Humans and their World*. London: Routledge.
- GRINE, F. E. & FLEAGLE, J. G. & LEAKEY, R. E. (eds.). 2009. *The First Humans: Origin and Early Evolution of the Genus Homo*. New York: Springer.
- GROENEN, M. 1994. *Pour une histoire de la préhistoire: le Paléolithique*. Grenoble: Jérôme Millon.
- GRÜNIG, G. 2007. *Foz Côa: Eiszeitliche Felsbildkunst in Portugal. Höhlen – Felsen – Kunstwerke I*. Remshalden: Verlag Bernhard Albert Greiner.
- GUTHRIE, R. D. 2005. *The Nature of Paleolithic Art*. Chicago: University of Chicago Press.

- GVOZDOVER, M. D. 1989. The Typology of Female Figurines of the Kostenki Palaeolithic Culture. *Soviet Anthropology and Archaeology* 27 (4), 32–94.
- GVOZDOVER, M. D. 1995. *Art of the Mammoth Hunters: The Finds from Avdeevo*. Oxford: Oxbow Books.
- HAHN, J. 1970. Die Stellung der männlichen Statuette aus dem Hohlenstein-Stadel in der jungpaläolithischen Kunst. *Germania* 48 (1–2), 1–12.
- HAHN, J. 1971. La Statuette Masculine de la Grotte du Hohlenstein-Stadel (Wurtemberg). *L'Anthropologie* 75 (3–4), 233–244.
- HAHN, J. 1977. *Aurignacien: das ältere Jungpaläolithikum in Mittel- und Osteuropa*. Köln; Wien: Böhlau.
- HAHN, J. 1988. *Die Geißenklösterle-Höhle im Achtal bei Blaubeuren I.: Fundhorizontbildung und Besiedlung im Mittelpaläolithikum und im Aurignacien*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.
- HAHN, J. 1992. *Eiszeitschmuck auf der Schwäbischen Alb*. Ulm: Süddeutsche Verlagsgesellschaft.
- HAHN, J. & MÜLLER-BECK, H. & TAUTE, W. 1985. *Eiszeithöhlen im Lonetal*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.
- HANCOCK, G. 2007. *Supernatural: Meetings with the Ancient Teachers of Mankind*. London: Century.
- HANEL, O. 1994. *Jaroslav Panuška (1872–1958)*. Praha: České muzeum výtvarných umění.
- HARNER, M. 1982. *The Way of the Shaman*. New York: Bantam.
- HARRIS, M. 1978. *Cannibals and Kings: The Origins Of Culture*. London: Collins.
- HARTENSTEINOVÁ, E. 1968. *Poklad je ukrytý v Altamire*. Bratislava: Smena.
- HAYDEN, B. 2003. *Shamans, Sorcerers and Saints: A Prehistory of Religion*. Washington: Smithsonian Books.
- HAYNES, G. 1993. *Mammoths, Mastodons, and Elephants. Biology, Behavior, and the Fossil Record*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAYS-GILPIN, K. A. 2004. *Ambiguous Images: Gender and Rock Art*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- HENSHILWOOD, CH. 2006. Modern Humans and Symbolic Behaviour: Evidence from Blombos Cave, South Africa. In BLUNDELL, G. (ed.). *Origins: The Story of the Emergence of Humans and Humanity in Africa*. Cape Town: Double Storey, 78–83.
- HENSHILWOOD, CH. 2009. The Origins of Symbolism, Spirituality and Shamans: Exploring Middle Stone Age Material Culture in South Afrika. In RENFREW, C. & MORLEY, I. (eds.). *Becoming Human. Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 29–49.
- HENSHILWOOD, CH. & D'ERRICO, F. & YATES, R. et al. 2002. Emergence of Modern Human Behaviour: Middle Stone Age Engravings From South Africa. *Science* 295 (5558), 1278–1280.
- HENSHILWOOD, CH. & D'ERRICO, F. & VANHAEREN, M. et al. 2004. Middle Stone Age Shell Beads from South Africa. *Science* 304 (5669), 404.
- HENRI-MARTIN, L. 1936. Nouvelles constatations faites dans la station aurignacienne de la Quina (Charente). *Bulletin de la Société préhistorique française* 32 (3), 177–216.
- HOFMEISTER, R. R. 1921. *Pravěk Čech*. Praha: J. Otto.
- HOFMEISTER, R. R. 1924. *Obrazy z pravěku země české*. Praha: J. Otto.
- HOLDERMANN, C.-S. & SERANGELI, J. 1999. Die ‚Neanderthalerflöte‘ von Divje-Babe: Eine Revolution in der Musikgeschichte? *Musica instrumentalis: Zeitschrift für Organologie* 2, 147–157.
- HOLDERMANN, C.-S. & MÜLLER-BECK, H. & SIMON, U. (eds.) 2001. *Eiszeitkunst im Süddeutsch-Schweizerischen Jura. Anfänge der Kunst*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.
- HOROWITZ, A. C. & BEKOFF, M. 2007. Naturalizing anthropomorphism: Behavioral prompts

- to our humanizing of animals. *Anthrozoös* 20, 23–35.
- HUYGE, D. 1991. The „Venus“ of Laussel in the Light of Ethnomusicology. *Archeologie in Vlaanderen* 1, 11–18.
- CHAUVET, J.-M. 1889. *Étude préhistorique: les débuts de la gravure et de la sculpture*. Melle: E. Lacuve.
- CHAUVET, J.-M. 1903. *Notes sur l'art primitif*. Angoulême: L. Coquemard.
- CHAUVET, J.-M. & BRUNEL-DESCHAMPS, E. & HILLAIRE, CH. et al. 1995. *La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris: Seuil.
- CHOLLOT-LEGOUX, M. 1964. *Collection Piette: art mobilier préhistorique*. Paris: Editions des Musées nationaux.
- CHURCHILL, S. E. 1993. Weapon Technology, Prey Size Selection, and Huntings Methods in Modern Hunter-Gatherers: Implications for Hunting in the Paleolithic and Mesolithic. In PETERKIN, G. L. & BRICKER, H. M. & MELLARS, P. (eds.). *Hunting and Animal Exploitation in the Later Paleolithic and Mesolithic of Eurasia. Archeological papers of the American Anthropological Association* 4, (1). Washington: Archaeological Monographs of the American Anthropological Association, 11–24.
- IAKOVLEVA, L. & PINÇON, G. 1997. *La frise sculptée du Roc-aux-Sorciers: Angles-sur-l'Anglin (Vienne)*. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques.
- INGOLD, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London & New York: Routledge.
- JEFIMENKO, P. P. 1953. *Pervobytnoje občestvo: očerki po istorii paleolitičeskogo vremeni*. Kijev: Izdatel'stvo Akademii nauk Ukrajinskoj SSR.
- JELÍNEK, J. 1977. *Velký obrazový atlas pravěkého člověka*. Praha: Artia.
- JELÍNEK, J. 1990. *Umění v zrcadle věků: počátky umělecké tvorby*. Brno: Moravské zemské muzeum – Ústav Anthropos Brno.
- JELÍNEK, J. 2006. *Střecha nad hlavou: kořeny nejstarší architektury a bydlení*. Brno: VUTIUM.
- JOHNSON, P. 1998. *Zrození moderní doby*. Praha: Academia.
- JOCHIM, M. A. 1976. *Hunter-Gatherer Subsistence and Settlement. A Predictive Model*. New York: Academic Press.
- JONES, T. R. 1868. On the Human Shulls and Bones Found in the Cave Cro-Magnon, Near Les Eyzies. *Reliquiae Aquitanicae*.
- JORGE, S. O. & JORGE, V. O. & ALMEIDA, C. A. F. DE et al. 1982. Descoberta de Gravuras Rupestres em Mazouco, Freixo de Espada-à-Cinta (Portugal). *Zephyrus* 34–35, 65–70.
- KALWEIT, H. 1987. *Shamans, Healers and Medicine Men*. Boston: Shambhala.
- KEMPE, M. 2003. Noah's Flood: The Genesis Story and Natural Disasters in Early Modern Times. *Environment and History* 9 (2), 151–171.
- KLEIN, R. G. 1999. *The Human Career: Human Biological and Cultural Origins*. Chicago: University of Chicago Press.
- KLEIN, R. G. 2009. *The Human Career: Human Biological and Cultural Origins*. Chicago: University of Chicago Press.
- KLÍMA, B. 1954. Pavlov, nové paleolitické sídliště na jižní Moravě. *Archeologické rozhledy* 6, 721–728.
- KLÍMA, B. 1955. Výsledky archeologického výzkumu na tábořišti lovců mamutů v Petřkovicích, okr. Ostrava v roce 1952 a 1953. *Časopis Slezského musea* 4, 1–35.
- KLÍMA, B. 1959. Objev paleolitického pohřbu v Pavlově. *Archeologické rozhledy* 11, 305–316.
- KLÍMA, B. 1974. Mladopaleolitická keramika z Předmostí. *Archeologické rozhledy* 65, 229–240.
- KLÍMA, B. 1983. *Dolní Věstonice: tábořiště lovců mamutů*. Praha: Academia.
- KLÍMA, B. 1988. Nejstarší moravská mapa. *Rodná země*, 110–121.

- KLÍMA, B. 1990. *Lovci mamutů z Předmostí*. Praha: Academia.
- KONŮPEK, Jan. 1949. *Korespondence Jana Konůpka s R. R. Hofmeisterem z let 1917 až 1934*. Praha: Okénko.
- KOSTRHUN, Petr – SKLENÁŘ, Karel. 2010. Antropologická výstava v Moskvě 1879. Katalog fotografií z pozůstalosti J. Wankla a K. Absolona. *Acta Musei Moraviae, Scientiae Sociales* 95 (2), 113–139.
- KOTTAK, C. P. 2008. *Cultural Anthropology*. New York: McGraw-Hill.
- KÖNIG, M. E. P. 1982. Die Frau im Kult der Eiszeit. In FESTER, R. (ed.). *Weib und Macht: Fünf Millionen Jahre Urgeschichte der Frau*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 107–158.
- KRÁLÍK, M. & NOVOTNÝ, V. & OLIVA, M. 2002. Fingerprint on the Venus of Dolní Věstonice I. *Anthropologie* 40 (2), 107–113.
- KROEBER, A. L. 1952. *The Nature of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- KUCKENBURG, M. 2001. *Als der Mensch zum Schöpfer wurde: An den Wurzeln der Kultur*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- LACOMBAT, F. & MOULLÉ, P. E. 2005. Description paleontologique du *Stephanorhinus hundsheimensis* (Toula, 1902) pleistocene inferieur de la Tour de Grimaldi. *Bulletin du Musée d'Anthropologie préhistorique de Monaco* 44, 33–38.
- LAFONT-COUTURIER, H. & BUSCH, K. 2003. *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830–1930*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux; Bordeaux: Musée d'Aquitaine.
- LALANNE, G. 1910. Un atelier de sculpture de l'Age du Renne. *La Revue Préhistorique* 5, 33–44.
- LALUEZA-FOX, C. & RÖMPLER, H. & CARAMELLI, D. et al. 2007. A Melanocortin 1 Receptor Allele Suggests Varying Pigmentation Among *Neanderthals*. *Science* 318, 1453–1455.
- LAMING-EMPERAIRE, A. 1962. *La Signification de l'Art Rupestre Paléolithique*. Paris: Picard.
- LARSON, B. 2009. Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in Art in Fin-de-siècle Art. In LARSON, B. (ed.). *The Art of Evolution, Darwin, Darwinisms and Visual Culture*. Hanover: Dartmouth.
- LARTET, E. & CHRISTY, H. 1864. Cavernes du Périgord: Objets Graves et Sculptés des Temps Pré-Historiques dans l'Europe occidentale. *Revue archéologique* 1–37.
- LAVROVÁ, Hana. 1998. *Jan Konůpek: poutník k nekonečnu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy.
- LAWSON, A. J. 2012. *Painted Caves: Palaeolithic Rock Art in Western Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- LÁZNIČKOVÁ-GALETOVÁ, M. 2009. Umění paleolitu: techniky a materiály. In LÁZNIČKOVÁ-GALETOVÁ, M. & VALOCH, K. (eds.), *Nejstarší umění střední Evropy: první mezinárodní výstava originálů paleolitického umění. The oldest art of Central Europe: The First International Exhibition of Original Art from the Paleolithic*. Brno: Moravské zemské muzeum, 53–56.
- LEAKEY, R. E. 1996. *Původ lidstva*. Bratislava: Archa.
- LEAKEY, R. & LEWIN, R. 1978. *Lidé od jezera*. Praha: Mladá fronta.
- LEE, R. B. & DEVORE, I. (eds.). 1968. *Man the Hunter*. New York: Aldine.
- LEMOZI, A. 1920. Peintures et Gravures Paléolithiques Découvertes dans les Grottes des Communes d'Espagnac-Sainte-Eulalie et de Cabrerets (Lot). *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 17 (11), 256–262.
- LENAIN, T. 1996. Ape-painting and the problem of the origin of art. *Human Evolution* 10 (3), 205–215.
- LENAIN, T. 1997. *Monkey Painting*. London: Reaktion Books Ltd.

- LEROI-GOURHAN, A. 1958. Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 55 (9), 515–528.
- LEROI-GOURHAN, A. 1964. *Les Religions de la Préhistoire*. Paris: PUF.
- LEROI-GOURHAN, A. 1965. *Préhistoire de l'Art Occidental: L'art et les Grandes Civilisations*. Paris: Mazenod.
- LEROI-GOURHAN, A. 1971. *Prähistorische Kunst: Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Freiburg: Herder.
- LEROI-GOURHAN, A. 1982. *The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*. New York: Cambridge University Press.
- LEROI-GOURHAN, A. 1988. *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEROI-GOURHAN, A. 1992. *L'art pariétal: Langage de la préhistoire*. Grenoble: Jérôme Millon.
- LEROI-GOURHAN, A. 1997. *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEROI-GOURHAN, A. & LEROI-GOURHAN, A. 1964. Chronologie des Grottes d'Arcy-sur-Cure (Yonne). *Gallia Préhistoire* 7 (1), 1–64.
- LEWIN, R. 2005. *Human Evolution: An Illustrated Introduction*. Malden: Lewin Blackwell Publishers.
- LEWIS-WILLIAMS, D. 1997. *Schamanen: Trance und Magie in der Höhlenkunst der Steinzeit*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- LEWIS-WILLIAMS, D. 2002. *A Cosmos in Stone: Interpreting Religion and Society through Rock Art*. Walnut Creek: Altamira Press.
- LEWIS-WILLIAMS, D. 2007. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2006a. *Mythologica II.: od medu k popelu*. Praha: Argo.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2006b. *Strukturální antropologie I*. Praha: Argo.
- LEWIS, C. & CHALFANT, H. 2008. *Street art: the graffiti revolution*. London: Tate Publishing.
- LISTER, A. & BAHN, P. 2008. *Mamuti: obři doby ledové*. Praha: Mladá fronta.
- LOMMEL, A. 1975. *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia.
- LORBLANCHET, M. 1997. *Höhlenmalerei: Ein Handbuch*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- LORBLANCHET, M. 1999. *La naissance de l'art: genese de l'art préhistorique*. Paris: Errances.
- LORBLANCHET, M. & DELPECH, F. & RENAULT, P. et al. 1973. La Grotte de Sainte-Eulalie à Espagnac (Lot). *Gallia Préhistoire* 16 (1), 3–62.
- LOŽEK, V. 1981. Změny krajiny v souvislosti s osídlením ve světle malakologických poznatků. *Archeologické rozhledy* 33, 176–188.
- MACALISTER, R. A. S. 1921. *A Text-Book of European Archaeology I.: The Palaeolithic Period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACAULAY, V. & HILL, C. & ACHILLI, A. et al. 2005. Single, Rapid Coastal Settlement of Asia Revealed by Analysis of Complete Mitochondrial Genomes. *Science* 308 (5724), 1034–1036.
- MAKKAY, J. 1999. *Two Studies on Early Shamanism*. Budapest: Magánkiad.
- MALINA, J. & MALINOVÁ, R. 1991. *Dvacet nejvýznamnějších archeologických objevů dvacátého století*. Praha: Svoboda.
- MALVESIN-FABRE, G. & GAUTHIER, J. & HERVÉ, M. et al. 1952. La grotte à gravures de Gabillou. *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 1 (96), 116–118.

- MANIA, D. & MANIA, U. 1988. Deliberate Engravings on Bone Artefacts of *Homo erectus*. *Rock Art Research* 5(2), 91–97.
- MARQUET, J.-C. & LORBLANCHET, M. 2003. A Neanderthal face? The proto-figurine from La Roche-Cotard, Langeais (Indre-et-Loire, France). *Antiquity* 298, 661–670.
- MARSHACK, A. 1972. *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginning of Man's First Art, Symbol and Notation*. New York: McGraw-Hill.
- MARSHACK, A. 1976. Some Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language. *Current Anthropology* 17 (2), 274–282.
- MARSHACK, A. 1997. The Berekhat Ram figurine: A Late Acheulian Carving from the Middle East. *Antiquity* 71 (272), 327–337.
- MARTIN, P. & KLEIN, R. G. 1984. *Quaternary Extinctions: A Prehistoric Revolution*. Tucson: University of Arizona Press.
- MATĚJČEK, A. 1931. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc.
- MAZÁK, V. 1986. *Jak vznikl člověk: sága rodu Homo*. Praha: Práce.
- MCCOID, C. H. & MCDERMOTT, L. D. 1996. Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic. *American Anthropologist* 98 (2), 319–326.
- MCKERCHER, B. & DU CROS, H. 2002. *Cultural tourism: the partnership between tourism and cultural heritage management*. London; New York: Routledge.
- MELLARS, P. A. 1973. The Character of the Middle-Upper Paleolithic Transition in South-West France. In RENFREW, C. (ed.) *The Explanation of Culture Change: Models in Prehistory*. London: Duckworth, 255–276.
- MELLARS, P. A. 1991. Cognitive Changes and the Emergence of Modern Humans in Europe. *Cambridge Archaeological Journal* 1 (1), 63–76.
- MELLARS, P. 1996. Die Revolution im Jungpaläolithikum. In CUNLIFFE, B. (ed.) *Illustrierte Vor- und Frühgeschichte Europas*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 55–92.
- MELLARS, P. 2005. The Impossible Coincidence. A Single-Species Model for the Origins of Modern Human Behavior in Europe. *Evolutionary Anthropology* 14 (1), 12–27.
- MELLARS, P. 2009. Archaeology: Origins of the Female Image. *Nature* 459 (7244), 176–177.
- MCCOWN, T. D. & KEITH, A. 1939. *The Stone Age of Mount Carmel II: The Fossil Human Remains from the Levalloiso-Mousterian*. Oxford: The Clarendon Press.
- MCDERMOTT, L. R. 1996. Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines. *Current Anthropology* 37 (2), 227–275.
- MICHEL, E. 1898. Les peintures décoratives de M. Cormona au Museum. *La Revue de L' Art Ancien et Moderne* 3, 1–12.
- MIRIMANOW, W. B. 1973. *Kunst der Urgesellschaft und traditionelle Kunst Afrikas und Ozeaniens*. Dresden: Verlag der Kunst.
- MITHEN, S. J. 1988. Looking and Learning: Upper Palaeolithic Art and Information Gathering. *World Archaeology* 19 (3), 297–327.
- MITHEN, S. 1996. *The Prehistory of the Mind. The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*. London: Thames and Hudson.
- MITHEN, S. 2006. *The Singing Neanderthal: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge: Harvard University Press.
- MOHEN, J.-P. 2002. *Prehistoric Art: The Mythical Birth of Humanity*. Paris: Pierre Terrail.
- MOHEN, J.-P. 2002. *Arts et préhistoire: naissance mythique de l'humanité*. Paris: Parail.
- MOL, D. & SHOSHANI, J. & TIKHONOV, I. et al. 2006. The Yukagir Mammoth: Brief History, 14C Dates, Individual Age, Gender, Size, Physical and Environmental Conditions and Storage. *Scientific Annals, School of Geology Aristotle University of Thessaloniki* 98, 299–314.

- MOREAU, L. 2009. Die Zeit der starken Frauen. Das Gravettien. In RAU, S. & NAUMANN, D. & BARTH, M. (eds.). *Eiszeit: Kunst und Kultur*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 96–99.
- MORRIS, D. 1962. *The Biology of Art*. London: Methuen.
- MORTILLET, G. DE 1872. Classification des diverses périodes de l'âge de la pierre. *Revue d'anthropologie* I, 432–437.
- MUSSI, M. 2001. *Earliest Italy: An Overview of the Italian Paleolithic and Mesolithic*. New York: Kluwer Academic.
- MUSSI, M. & CINQ-MARS, J. & BOLDUC, P. 2000. Echoes from the Mammoth Steppe: The Case of the Balzi Rossi. In ROEBROEKS, W. & MUSSI, M. & SVOBODA, J. et al. *Hunters of the Golden Age: The Middle Upper Palaeolithic of Eurasia 30,000 – 20,000 BP*. Leiden: Leiden University, 105–124.
- MÜLLER-BECK, H. & ALBRECHT, G. (eds.). 1987. *Die Anfänge der Kunst vor 30 000 Jahren*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.
- MÜNZEL, S. C. & CONARD, N. J. 2004. Change and Continuity in Subsistence During the Middle and Upper Palaeolithic in the Ach Valley of Swabia (South-West Germany). *International Journal of Osteoarchaeology* 14 (3–4), 225–243.
- MÜNZEL, S. C. & CONARD, N. J. 2009. Flötenklang aus fernen Zeiten. Die frühesten Musikinstrumente. In RAU, S. & NAUMANN, D. & BARTH, M. (eds.). *Eiszeit: Kunst und Kultur*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 317–321.
- MÜLLER-BECK, H. 2008. *Die Steinzeit: Der Weg der Menschen in die Geschichte*. München: C. H. Beck.
- NAPIERALA, H. & UERPMANN, H.-P. 2010. A 'New' Palaeolithic Dog From Central Europe. *International Journal of Osteoarchaeology* 22 (2), 122–137.
- NERUDOVIČ, Z. & VALOCH, K. 2009. *Moravany nad Váhom: Katalog paleolitických industrií z výzkumu prof. Karla Absolona*. Brno: Moravské zemské muzeum.
- NOUGIER, L.-R. 1966. *L'art Préhistorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- NOUGIER, L.-R. 1993. *L'art de la préhistoire*. Paris: Librairie générale française.
- O'HARA, R. J. 1992. Telling the Tree: Narrative Representation and the Study of Evolutionary History. *Biology and Philosophy* 7(2): 135–160.
- OAKLEY, K. P. 1981. Emergence of Higher Thought 3.0–0.2 Ma B. P. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B* 292 (8), 205–211.
- OLIVA, M. 1996. Mladopaleolitický hrob Brno II jako příspěvek k počátkům šamanismu. *Archeologické rozhledy* 48, 353–383, 537–542.
- OLIVA, M. 1998. K ekonomii surovin štípané industrie moravského gravettien. *SPFFBU M3*, 9–33.
- OLIVA, M. 2003. K významu akumulací mamutích kostí aneb „věda“ s rozumem v koncích. *Archeologické rozhledy* 55 (2), 227–271.
- OLIVA, M. 2005. *Civilizace moravského paleolitu a mezolitu*. Brno: Moravské zemské muzeum.
- OLIVA, M. 2007. *Gravettien na Moravě*. Brno; Praha: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav archeologie a muzeologie – Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro pravěk a ranou dobu dějinnou.
- OLIVA, M. 2009. Fakta a úvahy o nejstarším umění. In VALOCH, Karel & LÁZNIČKOVÁ-GALETOVÁ, Martina (eds.). *Nejstarší umění střední Evropy*. Brno: Moravské zemské muzeum, 15–38, 69–71.
- ORTOVÁ, J. 1999. *Kapitoly z kulturní etologie*. Praha: Karolinum.
- OSBORN, H. F. 1915. *Men of the Old Stone Age: Their Environment, Life and Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- OTTE, M. & VIALOU, D. & PLUMET, P. 2003. *La Préhistoire*. Bruxelles: De Boeck.
- PALLEN, M. 2009. *The Rough Guide to Evolution*. London: Rough Guides.

- PALES, L. & TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, M. 1976. *Les Gravures de la Marche II: Les Humains*. Paris: Ophrys.
- PALMER, D. 2009. *Původ člověka: Ilustrovaná historie lidské evoluce*. Praha: Slovart.
- PASCAL, B. 1973. *Myšlenky: výběr*. Praha: Odeon.
- PATURI, F. R. 1976. *Zeugen der Vorzeit: Auf den Spuren europäischer Vergangenheit*. Düsseldorf; Wien: Econ Verlag.
- PAULING, L. B. & ZUCKERKANDL, E. 1962. Molecular Disease, Evolution and Genetic Heterogeneity. In KASHA, M. & PULLMAN, B. (eds.). *Horizons in Biochemistry*. New York: Academic Press, 189–225.
- PAVLÍČEK, J. 1998. Chromozomální Adam. *Věda, technika a my* 46, 48–49.
- PÄÄBO, S. 1995. The Y Chromosome and the Origin of All of Us (Men). *Science* 268 (5214), 1141–1142.
- PEACHEY, A. & CHILDS, M. 2011. *Reinventing Ourselves: Contemporary Concepts of Identity in Virtual Worlds*. London: Springer-Verlag.
- PELCIN, A. 1994. A Geological Explanation for the Berekhat Ram Figurine. *Current Anthropology* 35 (5), 674–675.
- PETERS, L. G. & PRICE-WILLIAMS, D. 1980. Towards an experiential analysis of shamanism. *American Ethnologist* 7: 398–418.
- PETTITT, P. B. & WHITE, M. J. 2011. Cave men: Stone tools, Victorian Science and the Primitive Mind of Deep Time. *Notes and Records of the Royal Society* 65, 25–42.
- PFEIFFER, J. E. 1982. *The Creative Explosion: An Inquiry Into the Origins of Art and Religion*. New York: Harper & Row.
- PHILIPPE, M. & FOSSE, P. 2003. La Faune de la Grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche): Présentation Préliminaire Paléontologique et Taphonomique. *Paléo* 15, 123–140.
- PIETTE, E. 1873. La grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois. *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris* 8, 384–425.
- PIETTE, E. 1895. La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique. *L'Anthropologie* 6, 129–151.
- PIETTE, E. 1907. *L'art pendant l'âge du renne*. Paris: Masson.
- PIETSCH, E. 1963. *Altamira und die Urgeschichte der chemischen Technologie*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- PIGEAUD, R. & BOUCHARD, M. & LAVAL, E. 2004. La Grotte Ornée Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne): Un Exemple d'Art Pariétal d'Époque Gravettienne en France Septentrionale. *Gallia Préhistoire* 46, 1–154.
- PIGNAT, G. & CROTTI, P. 2002. Die Besiedlung des Alpenraums. In CURDY, P. & PRAZ, J.-C. (eds.). *Die ersten Menschen im Alpenraum von 50000 bis 5000 vor Christus*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 69–88.
- PIJOAN, J. 1977. *Dějiny umění I*. Praha: Odeon.
- PIKE, A. W. G. & HOFFMANN, D. L. & GARCÍA-DIEZ, M. et al. 2012. U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science* 336, 1409–1413.
- PINÇON, G. 2004. Méthodes de relevé appliquées à l'étude de l'art pariétal sculpté magdalénien du Roc-aux-Sorciers (Angles-sur-l'Anglin, France). *Bulletin de liaison et d'information de l'Association des archéologues de Poitou-Charentes* 33, 41–58.
- PLASSARD, J. 1999. *Rouffignac: Le Sanctuaire des Mammouths*. Paris: Seuil.
- PODOBORSKÝ, V. 2006. *Náboženství pravěkých Evropanů*. Brno: Masarykova univerzita.
- POKORNÝ, P. 2011. *Neklidné časy: kapitoly ze společných dějin přírody a lidí*. Praha: Dokořán.
- PORR, M. 2010. Palaeolithic Art as Cultural Memory: A Case Study of the Aurignacian Art of Southwest Germany. *Cambridge Archaeological Journal* 20 (1), 87–108.

- PRICE, N. S. (ed.). 2001. *The Archaeology of Shamanism*. London: Routledge.
- PRUVOST, M. & BELLONE, R. & BENECKE, N. et al. 2011. *Proceedings of the National Academy of Sciences USA* 108 (46), 18626–18630.
- PŮTOVÁ, B. & CLOTTE, J. & SOUKUP, V. 2011. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Praha: AVS.
- PŮTOVÁ, B. & SOUKUP, V. 2010. *Evoluce člověka a pravěké umění*. Praha: Unie Comenius.
- PŮTOVÁ, B. & SOUKUP, V. 2011. Jeskynní galerie Chauvet: Prehistorický doklad geneze lidské kreativity. *Dějiny a současnost: kulturně historická revue* 33 (7), 18–21.
- RAMBA, J. 1988. Asymetry of the Female Facial Skeleton (Dolní Věstonice III and Brno III) in the Light of Recent Studies. *Anthropologie* 26, 197–206.
- RAPHAEL, M. 1945. *Prehistoric Cave Paintings*. New York: Pantheon Books.
- RAUTIAN, G. S. & DUBROVO, I. A. 2003. Data on DNA Give Evidence for Parallel Development in Mammoths and Elephants. In REUMER, J. W. F. & DE VOS, J. & MOL, D. (eds.). *Advances in Mammoth Research: Proceedings of the Second International Mammoth Conference, Rotterdam, May 16–20 1999*. *Deinsea* 9, 381–394.
- RAYMOND, P. 1990. Des mammoths et des hommes. In LAGARDERE, G. (ed.). *Peintres d'un monde disparu: La préhistoire vue par des artistes de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Solutré-Pouilly: Musée départemental de Préhistoire de Solutré, 89–101.
- REINACH, S. 1903. L'art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l'Âge du Renne. *L'Anthropologie* 14, 257–266.
- RENFREW, C. 2007. *Prehistory: The Making of the Human Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- REZNIKOFF, I. 1995. On the Sound Dimension of Prehistoric Painted Caves and Rocks. In TARASTI, E. (ed.). *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter, 541–557.
- REZNIKOFF, I. & DAUVOIS, M. 1988. La dimension sonore des grottes ornées. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 85 (8), 238–246.
- RICE, P. C. 1981. Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood? *Journal of Anthropological Research* 37 (4), 402–414.
- RICHARD, N. 1989. La revue *L'Homme* de Gabriel de Mortillet. Anthropologie et politique au début de la Troisième République. *Bulletin et mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 1 (3–4), 231–256.
- RIEK, G. 1934. *Die Eiszeitjägerstation am Vogelherd im Lonetal I: Die Kulturen*. Tübingen: Franz F. Heine.
- RIETBERGEN, P. J. A. N. 1998. *Europe: A Cultural History*. London: Routledge.
- RIEMER, P. 2002. Das kleine Pferd von Laugerie Basse (Dordogne): Odyssee und Analyse eines Kleinkunstwerks des Magdalenien. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 49, 83–148.
- RIVIÈRE, E. 1897. La grotte de la Mouthe (Dordogne). *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* 4 (8), 302–329.
- RIVIÈRE, E. 1899. La lampe en grès de la grotte de La Mouthe (Dordogne). *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* 4 (10), 554–563.
- RONEN, A. 1976. *Introducing Prehistory*. London: Cassell.
- ROUČEK, R. 1958. Za J. Panuškou. *Výtvarná práce* 6 (15), 8.
- ROUDIL, J.-L. 1974. Informations archéologiques: Circonscription de Languedoc-Roussillon. *Gallia préhistoire* 17 (2), 629–664.
- ROUSSOT, A. 1984. Peintures, Gravures et Sculptures de l'Abri du Poisson aux Eyzies. Quelques Nouvelles Observations. *Préhistoire Ariégeoise. Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège Tarascon-sur-Ariège* 39, 11–26.

- ROUSSOT, A. & DUHARD, J.-P. 1988. Le gland pénien sculpté de Laussel (Dordogne). *Bulletin de la Société préhistorique française* 85, 41–44.
- RUDWICK, M. J. S. 1995. *Scenes From Deep Time. Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUDWICK, M. J. S. 2005. *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUGGLES, C. L. N. 2005. *Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- RUSPOLI, M. 1986. *Lascaux: Heiligtum der Eiszeit*. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag.
- RYAN, R. E. 1999. *The Strong Eye of Shamanism: A Journey into the Caves of Consciousness*. Rochester: Inner Traditions.
- SAINT-MATHURIN, S. de & GARROD, D. 1951. La Frise Sculptée de l'Abri du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l'Anglin (Vienne). *L'Anthropologie* 55 (5–6), 413–424.
- SANDARS, N. K. 1992. *Prehistoric Art in Europe*. New Haven: Yale University Press.
- SANCHIDRIAN, J. L. 1994. *Arte rupestre de la Cueva de Nerja*. Málaga: Patronato de la Cueva de Nerja.
- SANZ DE SAUTUOLA, M. 1880. *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistorici de la provincia de Santander*. Santander: Telesforo Martinez
- SÁNCHEZ-GOÑI, M. F. 1991. On the Last Glacial Maximum and Interstadials During the Solutrean: A Contradiction? *Current Anthropology* 32 (5), 573–575.
- SHAW, I. & JAMESON, R. (eds.). 2002. *A Dictionary of Archaeology*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- SCHNEIDEROVÁ, Martina. 2010. Prehistorie v díle Jaroslava Panušky. *Umění* 58 (2), 123–135.
- SIEVEKING, A. 1987. *A Catalogue of Palaeolithic Art in the British Museum*. London: The British Museum Press.
- SIVERTSEN, B. J. 1980. A Site Activity Model for Kill and Butchering Activities at Hunter-Gatherer Sites. *Journal of Field Archaeology* 7, 423–441.
- SKLENÁŘ, K. 1978. *Za branou minulosti: s archeology po Evropě*. Praha: Panorama.
- SKLENÁŘ, K. 1984. *Za jeskynním člověkem*. Praha: Československý spisovatel.
- SKLENÁŘ, K. 1995. *Slepé uličky archeologie: záhady, omyly, podvody, objevy...* Hořovice: Mht.
- SKLENÁŘ, Karel. 2003. *Bohové, hroby a učitelé: cesty českých spisovatelů do pravěku*. Praha: Libri.
- SKLENÁŘ, K. & SKLENÁŘOVÁ, Z. & SLABINA, M. 2002. *Encyklopedie pravěku v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Libri.
- SMITH, N. W. 1992. *An Analysis of Ice Age Art*. New York: Peter Lang.
- SMITH, F. H. & SPENCER, F. (eds.). 1984. *The Origins of Modern Humans: A World Survey of the Fossil Evidence*. New York: Alan R. Liss.
- SOFFER, O. 1993. Upper Paleolithic Adaptations in Central and Eastern Europe and Man – Mammoth Interactions. In SOFFER, O. & PRASLOV, N. D. (eds.). *From Kostenki to Clovis: Upper Paleolithic-Paleo-Indian Adaptations*. New York: Plenum Publishing, 31–49.
- SOFFER, O. & ADOVASIO, J. M. & HYLAND, D. C. 2000a. The „Venus“ Figurines: Textiles, Basketry, Gender, and Status in the Upper Paleolithic. *Current Anthropology* 41 (4), 511–537.
- SOFFER, O. & ADOVASIO, J. M. & HYLAND, D. C. 2000b. The Well-Dressed ‘Venus’: Woman’s Wear ca. 27,000 B. P. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia* 1, 37–47.
- SOFFER, O. & SUNTSOV, V. S. & KORNIETZ, N. L. 2001. Thinking Mammoth in Domesticating Late Pleistocene Landscapes. In WEST, D. (ed.). *Proceedings of the International Conference*

- on Mammoth Studies. *University of Kansas Publications in Anthropology* 22, 143–151.
- SOLAR, D. & VILLALBA, J. (eds.). 2007. *Historie lidstva: od doby ledové k civilizaci*. Frýdek-Místek: Alpress.
- SORESSI, M. & D'ERRICO, F. 2007. Pigments, Gravures, Parures: Les Comportements Symboliques Controversées des Néandertaliens. In VANDERMEERSCH, B. & MAUREILLE, B. (eds.). *Les Néandertaliens. Biologie et cultures*. Paris: Editions du CTHS, 297–309.
- SOUKUP, V. 2004. *Dějiny antropologie (Encyklopedický přehled dějin fyzické antropologie, paleontologie, sociální a kulturní antropologie)*. Praha: Karolinum.
- SOUKUP, V. 2011. *Antropologie: teorie člověka a kultury*. Praha: Portál.
- STEGUWEIT, L. 2003. *Gebrauchsspuren an Artefakten der Hominidenfundstelle Bilzingsleben*. Rahden/Westf.: Leidorf.
- STEGUWEIT, L. 2009. Schnittspur oder Tierverschiss? Ein Beitrag zu Modifikationen auf pleistozänen Knochenoberflächen. In BEAUCLAIR, R. de & MÜNZEL, S. C. H. & NAPIERALA, H. (eds.). *Knochen pflastern ihren Weg. Festschrift für Margarethe und Hans-Peter Uerpman*. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf, 247–258.
- STEGUWEIT, L. & VALOCH, K. 2006. Zur Frage nonutilitärer Schnittspuren in den mittelpleistozänen Fundstellen Bilzingsleben und Stránská skála. *Quartär* 53–54, 21–32.
- STEINBRING, J. 1992. Phenomenal Attributes: Site Selection Factors in Rock Art. *American Indian Rock Art* 17, 102–113.
- STEWART, J. *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*. Urbana: University of Illinois Press.
- STOYE, D. & FREITAG, W. (eds.). 1998. *Paints, Coatings and Solvents*. Weinheim: Wiley-VCH.
- STONE, A. 2003. *Explore Shamanism*. Loughborough: Explore Books.
- STRAUS, L. G. 1992. *Iberia before the Iberians: The Stone Age Prehistory of Cantabrian Spain*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SUMMERS, D. 1997. Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení. In KESNER, L. (ed.). *Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Praha: H&H.
- SVOBODA, J. A. 1986. *Mistři kamenného dláta: umění pravěkých lovců*. Praha: Panorama.
- SVOBODA, J. A. 1999. *Čas lovců: dějiny paleolitu, zvláště na Moravě*. Brno: Archeologický ústav AV ČR.
- SVOBODA, J. A. 2000a. Čas, prostor, příběh a identita: poznámky ke struktuře paleolitického myšlení. *Archeologické rozhledy* 52 (2), 183–208.
- SVOBODA, J. A. 2000b. *Paleolit a mezolit: lovecko-sběračská společnost a její proměny*. Brno: Nakladatelství a vydavatelství NAUMA.
- SVOBODA, J. A. 2002. *Paleolit a mezolit: myšlení, symbolismus a umění*. Brno: Nakladatelství a vydavatelství NAUMA.
- SVOBODA, J. A. 2003. *Paleolit a mezolit: Pohřební ritus*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- SVOBODA, J. A. 2005. Předmostí. Kontext paleoantropologických nálezů. *Přehled výzkumů* 46, 63–82.
- SVOBODA, J. A. 2006a. *Předmostí*. Olomouc: Archeologické centrum Olomouc.
- SVOBODA, J. A. 2006b. Sídlní archeologie loveckých populací. K dynamice a populační kinetice mladého paleolitu ve středním Podunají. *Přehled výzkumů* 47, 13–31.
- SVOBODA, J. A. 2008. Upper Paleolithic Female Figurines of Northern Eurasia (with Original Photographs by M. Frouz). In SVOBODA, J. (ed.). *Petřkovice: On Shouldered Points and Female Figurines*. Brno: Academy of Sciences of the Czech Republic, Institute of Archaeology at Brno.

- SVOBODA, J. A. 2009a. *Čas lovců: aktualizované dějiny paleolitu*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- SVOBODA, J. A. 2009b. Gravettské umění na Moravě: reflexe světa paleolitických lovců. In LÁZNIČKOVÁ-GALETOVÁ, M. & VALOCH, K. (eds.). *Nejstarší umění střední Evropy: první mezinárodní výstava originálů paleolitického umění. The oldest art of Central Europe: The First International Exhibition of Original Art from the Paleolithic*. Brno: Moravské zemské muzeum, 39–52.
- SVOBODA, J. A. 2010. *Dolní Věstonice – Pavlov. Místo: jižní Morava, čas: 30 000 let*. Mikulov: Regionální muzeum v Mikulově.
- SVOBODA, J. A. 2011. *Počátky umění*. Praha: Academia.
- SVOBODA, J. A. & DVORSKÝ, P. 1994. *Archeologové na loveckých stezkách*. Praha: Albatros.
- SVOBODA, J. & HAVLÍČEK, P. & LOŽEK, V. et al. 2002. *Paleolit Moravy a Slezska*. Brno: Archeologický AV ČR.
- SVOBODA, J. A. & PÉAN, S. & WOJTAL, P. 2005. Mammoth bone deposits and subsistence practices during Mid-Upper Palaeolithic in Central Europe: three cases from Moravia and Poland. *Quaternary International* 126–128, 209–221.
- SVOBODA, J. a kol. 2009. *Paleolit Moravy a Slezska*. Brno: Archeologický ústav AV ČR.
- SYKES, B. 2004. *Sedm dcer Eviných: pramatky Evropanů*. Praha: Paseka.
- SYMONS, M. 2000. *A History of Cooks and Cooking*. Champaign: University of Illinois Press.
- ŠČELINSKIJ, V. E. & ŠIROKOV, V. N. 1999. *Höhlenmalerei im Ural. Kapova und Ignatievka. Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen im südlichen Ural*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- ŠTORCH, E. 1946. *Lovci mamutů na Bílé skále: Čtení o praobyvatelích země České*. V Praze: Státní nakladatelství.
- ŠVÁCHA, H. 2004a. Ilustrace v archeologii I. *Živá archeologie* 5. 161–174.
- ŠVÁCHA, H. 2004b. Ilustrace v archeologii II. *Živá archeologie* 6. 63–72.
- TABORIN, Y. 1996. L'Art Mobilier Paléolithique: Les Tendances de la Recherche. *Techné* 3, 24–28.
- TABORIN, Y. 2000. Gravettian Body Ornaments in Western and Central Europe. In ROEBROEKS, W. & MUSSI, M. & SVOBODA, J. et al. *Hunters of the Golden Age: The Middle Upper Palaeolithic of Eurasia 30,000 – 20,000 BP*. Leiden: Leiden University, 135–142.
- TATTERSAL, I. 2009. *The Fossil Trail: How We Know What We Think We Know about Human Evolution*. New York: Oxford University Press.
- TEMPELTON, A. R. 2005. Haplotype Trees and Modern Human Origins. *American Journal of Physical Anthropology* 128 (Supplement 41), 33–59.
- TERBERGER, T. 2009. Kultur in der Kälte. Das Solutréen und die Zeit des Kältemaximums. In RAU, S. & NAUMANN, D. & BARTH, M. (eds.). *Eiszeit: Kunst und Kultur*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 100–103.
- TEXIER, P.-J. & PORRAZ, G. & PARKINGTON, J. et al. 2010. A Howiesons Poort Tradition of Engraved Ostrich Eggshell Containers Dated to 60,000 Years ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa. *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America* 107 (14), 6180–6185.
- THIAULT, M.-H. & ROY, J.-B. (eds.). 1996. *L'Art Préhistorique des Pyrénées*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- THOMAS, H. 1995. *Discoveries: Human Origins*. New York: Harry N. Abrams.
- TILLEY, CH. 1994. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments (Explorations in Anthropology)*. Oxford: Berg.
- TORBRÜGGE, W. 1968. *Europäische Vorzeit: Der neue Weg zum Verständnis der Weltkunst (Kunst im Bild)*. Baden-Baden: Holle Verlag.

- TRIMMEL, H. 1968. *Höhlenkunde*. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn.
- TURK, I. (ed.). 1997. *Moustérienska „koščena piščal“ i druge najdbe iz Divjih Bab v Sloveniji*. Ljubljana: Opera Institutu Archaeologici Sloveniane.
- TURNER, V. W. 2004. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press.
- TYMULA, S. 2002. *L'art solutréen du Roc de Sers (Charente)*. Paris: Édition de la Maison des Sciences de l'Homme.
- UCKO, P. J. & ROSENFELD, A. 1967. *Palaeolithic Cave Art*. New York: McGraw-Hill.
- UHLÍŘ, M. 2007. *Jak jsme se stali lidmi*. Praha: Dokořán.
- UTRILLA, P. & MAZO, C. & SOPENA, M. C. et al. 2009. A palaeolithic map from 13,660 calBP: engraved stone blocks from the Late Magdalenian in Abauntz Cave (Navarra, Spain). *Journal of Human Evolution* 57 (2), 99–111.
- VALDE-NOWAK, P. 2000. The Boomerang from Oblazowa and its Prehistoric Context. *Anthropologie et Préhistoire* 111, 88–94.
- VALDE-NOWAK, P. & NADACHOWSKI, A. & MADEYSKA, T. (eds.). 2003. *Oblazowa Cave: Human Activity, Stratigraphy and Palaeoenvironment*. Kraków: Institute of Archaeology and Ethnology Polish Academy of Sciences.
- VALOCH, K. 1960. *Magdalénien na Moravě*. Brno: Krajské nakladatelství.
- VALOCH, K. 1969. Darstellungen von Menschen und Tier in Předmostí in Mähren. *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst* 22, 1–6.
- VALOCH, K. 1996. *Le paléolithique en Tchéquie et en Slovaquie*. Grenoble: Millon.
- VALOCH, K. 2007. Kostěnki na Donu, mimořádný doklad stability osídlení v mladém paleolitu. *Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales* 92, 53–70.
- VANČATA, V. 2003. *Paleoantropologie: přehled fylogeneze člověka a jeho předků*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- VANČATOVÁ, M. 2000. The chimpanzee's picture-making activity. In LANDAU, V. & OBERG, K. (eds.). *Proceedings of 1999 Chimpanzee Conference*. Silver Spring: The Jane Goodall Institute, 69–76.
- VANČATOVÁ, M. 2003. The ape's picture-making activity. In PERSANYI, M. (ed.). *Animal Art*. Budapest: Budapest Zoo & Botanical Garden, 45–49.
- VANDIVER, P. B. & SOFFER, O. & KLÍMA, B. et al. 1989. The Origins of Ceramic Technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia. *Science* 246 (4933), 1002–1008.
- VASIL'EV, S. A. 2000. The Siberian Mosaic: Upper Palaeolithic Adaptations and Change before the Last Glacial Maximum. In ROEBROEKS, W. & MUSSI, M. & SVOBODA, J. et al. *Hunters of the Golden Age: The Midd Upper Palaeolithic of Eurasia 30,000 – 20,000 BP*. Leiden: Leiden University, 173–195.
- VAUFREY, R. & MAURER, M. A. 1929. Louis Capitan. *Journal de la Société des Américanistes* 21 (21–22), 402–409.
- VENCL, S. & WICK, K. 1978. *Příprava ilustrací pro archeologické publikace*. Praha: Archeologický ústav AV ČR.
- VIALOU, D. 2004. *La Préhistoire: Histoire et dictionnaire*. Paris: Laffont.
- VILLAVARDE BONILLA, V. 1992. Principaux Traits Évolutifs de la Collection d'Art Mobilier de la Grotte de Parpalló. *L'Anthropologie* 96 (2–3), 375–396.
- VITEBSKY, P. 2001. *Shamanism*. University of Oklahoma Press: Norman.
- VÍTKOVÁ, M. 2010. *Jaroslav Panuška. Galerie moderního umění v Hradci Králové, 9. září – 14. listopadu 2010 / Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, 1. prosince 2010 – 31. ledna 2011*. Hradec Králové: Galerie moderního umění v Hradci Králové ve spolupráci s Galerií Felixe Jeneweina města Kutné Hory
- WADLEY, L. 2001. What is Cultural Modernity? A General View and a South African Perspective From Rose Cottage Cave. *Cambridge Archaeological Journal* 11, 201–221.

- WAECHTER, J. 1976. *Man Before History*. Oxford: Phaidon Press.
- WALLER, S. J. 1993. Sound Reflection as an Explanation for the Content and Context of Rock Art. *Rock Art Research* 10, 91–101.
- WATKIN, H. R. 2010. *Discovery and Transportation to St. Petersburg of the Berezovka Mammoth (1905)*. Kila: Kessinger Publishing Company.
- WEHRBERGER, K. (ed.). 1994. *Der Löwenmensch: Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit. Begleitpublikation zur Ausstellung »Der Löwenmensch – Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit«, 11. September – 13. November 1994, Ulmer Museum*. Sigmarien: Thorbecke Verlag.
- WHITE, L. A. 1949. *The Science of Culture*. New York: Grove Press.
- WHITE, L. A. 1973. *The Concept of Culture*. Minneapolis: Burgess Publishing Company.
- WHITE, R. 2003. *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*. New York: Harry N. Abrams.
- WHITE, R. 2006. *The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation*. *Journal of archaeological Method and Theory* 13 (4), 251–304.
- WHITE, R. & BISSON, M. S. 1998. Imagerie Féminine du Paléolithique: L'apport des Nouvelles Statuettes de Grimaldi. *Gallia Préhistoire* 40, 95–132.
- WHITLEY, D. S. 2001. *Handbook of Rock Art Research*. Walnut Creek: Altamira Press.
- WHITLEY, D. S. 2009. *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. Amherst: Prometheus Books.
- WITTGENSTEIN, L. 1998. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia.
- WOHLMUTH, R. 2011. Áčka. *Art & Antiques* 10 (9), 26–27.
- WOLPOFF, M. H. 1999. *Paleoantropology*. Boston: McGraw-Hill.
- WOOD, B. 2011. *Human Evolution*. New York: Sterling Publishing Co.
- WRANGHAM, R. 2009. *Catching Fire: How Cooking Made Us Human*. New York: Basic Books.
- WÜLLER, B. 1999. *Die Ganzkörperbestattungen des Magdalénien*. Bonn: Verlag Dr. Rudolf Habelt.
- ZILHÃO, J. 1995. The Stylistically Palaeolithic Petroglyphs of the Coâ Valley (Portugal) are of Palaeolithic Age. A Refutation of their »Direct Dating« to Recent Times. *Trabalhos de Antropologia e etnologia* 35 (4), 119–165.
- ZILHÃO, J. 1998. The Rock Art of the Cõa Valley, Portugal. Significance, Conservation and Management. *Conservation and Management of Archaeological Sites* 2 (4), 193–206.
- ZILHÃO, J. & ANGELUCCI, D. E. & BADAL-GARCÍA, E. et al. 2010. Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 107 (3), 1023–1028.

Seznam zkratek autorství a vlastnictví fotografického a obrazového doprovodu

AA = Archiv autorky
AM = American Museum of Natural History Library
AMB = Antonio Martinho Baptista
BCM = Bibliothèque centrale du Muséum national d'Histoire naturelle
BM = British museum
BML = Bibliothèque municipale de Lyon
CAS = Cotton Coulson a Sisse Brimberg
CGS = César González Sainz
CMN = Centre des Monuments Nationaux
EP = Ernst Probst
GM = Geneviève Marsan
GP = Geneviève Pinçon
HJL = Hana Jirmusová Lazarowitz
CHH = Christopher Henshilwood
JC = Jean Clottes
JCM = Jean-Claude Marquet
JG = John Gurche
JHM = Jay H. Matternes
JS = John Sibbick
KC = Karen Carr
KG = Kenneth Garrett
LB = Libor Balák
LC = Louis Capitan
MA = Mauricio Antón
MAN = Musée d'Archeologie Nationale
MBA = Musée des Beaux-Arts de La Rochelle
MF = Martin Frouz
MJS = Montserrat Jiménez-Sánchez
MK = Muzeum Kostěnki
ML = Michel Lorblanchet
MNP = Musée National de Préhistoire
MV = Marina Vančátová
MZB = Muzeum Zdeňka Buriana – Štramberk
MZM = Moravské zemské muzeum – Pavilon Anthropos
NC = Nicolas Conard
NKČR = Národní knihovna České republiky
NM = Neanderthal Museum
PB = Paul Bahn
PD = Pavel Dvorský
PJT = Pierre-Jean Texier
PM = Petr Modlitba
PS = Pedro Saura
RW = Randall White
SZ = Susanne Münzel
VD = Viktor Deak
YPM = Yale Peabody Museum

Obrazová příloha



Sanové na poušti Kalahari odcházející na lov podobně jako mladopaleoličtí lovci. (AA)



Aurignacká skulptura lva nalezená v německé jeskyni Vogelherd. (MZM)



Čtveřice koňských hlav je ztvárněna ve výklenku Sálu Hillaire francouzské jeskyně Chauvet. (JC)



Reliéf lososa nalezený pod převisem Abri Poisson v údolí Vézère. (MNP)



Malba koní v Hlavním sálu jeskyně Pech-Merle. (ML)



Soubor ženských sedících figurek, vyřezaných z prstních mamutích článků (metapodií), byl nalezen v Předmostí u Přerova. (MZM)



Skulptura kočkovité šelmy, patrně hyeny, se nacházela pod skalním převisem La Madeleine ve Francii. (NPM)



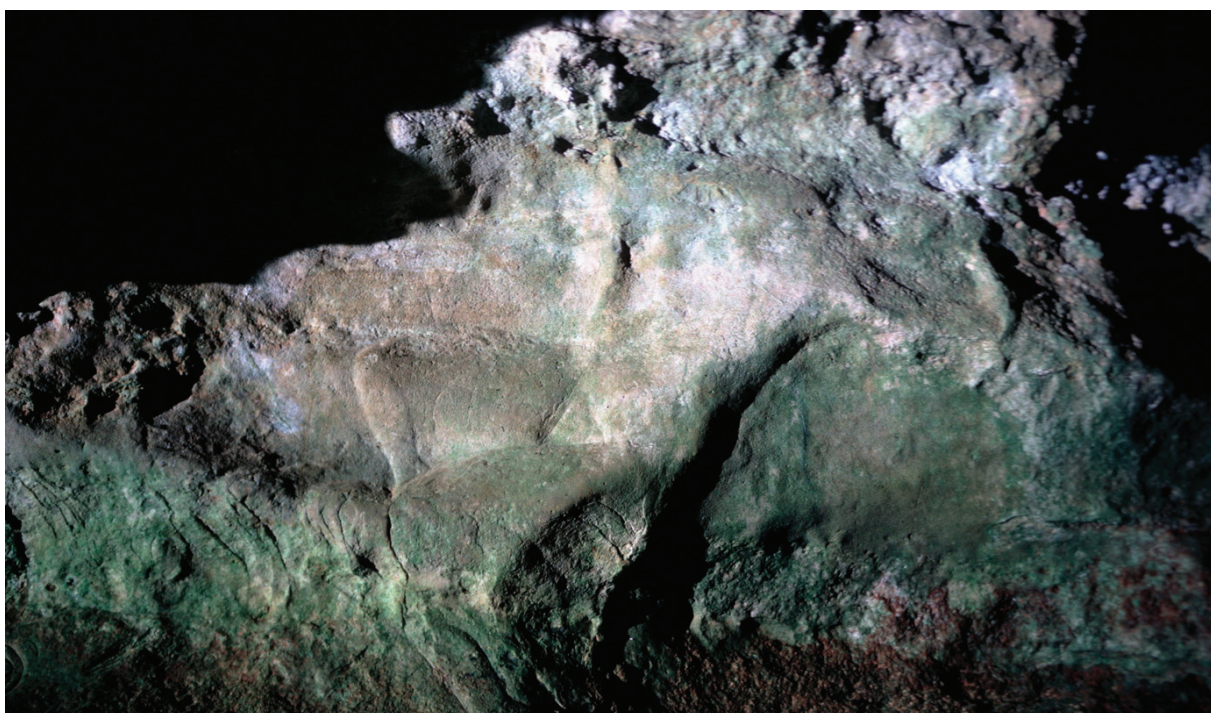
Polychromní malba bizona ve španělské jeskyni Altamira. (KG)



Zobrazení bizona v jeskyni Font-de-Gaume. (NM).



Basreliéfy pod skalním převisem Roc-aux-Sorciers. (GP)



Basrelief ležící ženy v jeskyni La Magdelaine-des-Albis. (NM)



Severošpanělská jeskyně El Castillo, kde je stáří malby červeného kruhu, vytvořeného postupným nanášením menších teček vedle sebe, stanoveno na 40 800 let. (PS)



Tvorba nástěnné malby na klenbě stropu Egon Schiele Art Centrum v Českém Krumlově, Áčka, 2011. (HJL)