

# Paleolitické umění

**Paleolitické umění zprostředkovává dílčí průhledy do estetických, mentálních a sociálních vztahů uvnitř lovecko-sběračských komunit, ale cesty, jimiž jsou dnes tato časově vzdálená sdělení vnímána, se mění spolu s paradigmaty současného archeologického a antropologického výzkumu. Vlastní vztah k paleolitickému umění si utváří i každý individuální pozorovatel na základě osobní zkušenosti. V tomto smyslu tedy bude rovněž paleolitické umění stále „živou archeologií“.**

■ Jiří A. SVOBODA

Přirozeně jde o téma pro objemné knihy, nikoli pro článek, a snaha o stručnost se tedy promítá v celém následujícím textu. Je to v podstatě dodatečná transkripce přednášky, proslouvené v listopadu 2004 na katedře antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity. Pokouší se ve zkratce přehlednout celek, vymezit v něm určitou strukturu a na vybraných příkladech zvýraznit perspektivní trendy současného výzkumu.

## Interpretace: Vývoj názorů

První umělecké předměty paleolitického stáří byly objeveny ve Francii již v roce 1835 a parietální (nástěnné) umění následovalo ve Španělsku v roce 1879. Protože však tato díla svou kvalitou nezapadala do ikony „primitivního člověka“, tak jak ji zformoval zjednodušující a biologizující evolucionismus té doby, vědecká komunita uznala jejich existenci teprve pod silným tlakem nových objevů - a až o několik dekád později. Prvé interpretace vycházely z dobové atmosféry přelomu 19. a 20. století. Na jedné straně se tu promítly koncepce „umění pro umění“ (*l'art-pour-l'art*), na druhé příliv pestrých analogií, které teh-

dy do západní Evropy importoval etnologický průzkum ze zámořských kolonií. Takže první teorie obvykle pracovaly buď s prostou teorií lidské tvořivosti nebo s více méně náhodně vybíranými etnologickými modely (lovecká magie, tabu, iniciační a jiné rituály...).

Během 20. století byly dosavadní přístupy podrobeny pozitivisticky koncipované kritice a nahrazeny novými, které by vycházely přímo z archeologického záznamu a nebyly poplatny žádným analogiím. Empirická data pak byla hodnocena z pozic strukturalismu (např. bipolární vztah muž - žena; *Leroi-Gourhan 1965*) a dalších filosofických systémů té doby. Ve 2. polovině století nastupují nové metody a techniky datování a analýzy, včetně mikroskopických pozorování. Ty přinesly detailnější vhled do výrobní, resp. tvůrčí technologie, do vzájemných vztahů (posloupností) zobrazovaných prvků na témže artefaktu a v důsledku toho i nové interpretace. Například umění jako forma grafického vyjádření času v obecné rovině (kumulující se zářezy), konkrétního ročního období (zobrazení časově závislé fauny) či doby těhotenství ženy (tzv. „venusy“), zkrátka „kalendář“ (*Marshack 1972*). V závěru 20. století, kdy se konstitovala i obecná filosofie vědy, se vystřídal několik dalších teorií, mimo jiné rehabilitujících starší přístupy, např. etnologické analogie, ovšem na vědecktějším a systematictější základě (etnoarcheologie). Aplikována byla i psychologie obecně (*Mithen 1996*) a s přihlédnutím ke změně stavů vědomí, vlivu drog, šamanismu aj. (*Lewis-Williams 2002*).

Současný výzkum zdůrazňuje kontextuální přístup k umění a symbolismu jako integrální části sociálních a psychologických systémů minulosti. Zvláště se zdůrazňuje role symbolů při lidské komunikaci, tedy při výměně a uchování informací. Tento funkcionalistický přístup nakonec některé badatele o paleolitu přivedl k odmítání termínu „umění“ jako takového (*Conkey et al., eds., 1997*).

## Evolucionistické pojetí stylu

Paleolitické umění má svou časovou hloubku, kterou již Henri Breuil (1952) ve své syntéze rozvrhl do „čtyř set století“. V rámci tohoto



■ Obr. 1. Umění aurignacienu v Evropě. 38 – 28 tis. let.



■ Obr. 2. Umění gravettienu a sibiřského mladého paleolitu v Eurasii. 30 – 15 tis. let.



■ Obr. 3. Umění magdalénieniu v západní a střední Evropě. 17 – 12 tis. let.



■ Obr. 4 *Tarhúna, Libye. Na jednotlivých skalních blocích na vápencové vrcholové plošině jsou horizontálně vyryty velké postavy býků (ojediněle i nosorožce).*



■ Obr. 5 „Bölareinen“ – sob z Böla, severní Norsko. Ve skalním stupni protátém vodopády jsou vyryty velké postavy soba a medvěda, na nižším skalním stupni opodál jsou labutě a postava lovce na lyžích. Celek působí dojmem příběhu rozloženého do krajiny: lyžař vyjíždí přes hranu skály a u vodopádu potkává obě zvířata.

intervalu vyčlenil Breuil (1952) a posléze André Leroi-Gourhan (1965) několik cyklů, resp. stylů, jimž oba klasikové přisoudili chronologický význam. Při nedostatku přímých datovacích kritérií se však opírali především o určité lineární evolucionistické interpolace. V tomto pojetí se umění vyvíjí ve směru „primitivní“ – „komplexní“, statický – dynamický, monochromní – polychromní, konturový – plastický...

Pochyby o tomto schematu se objevovaly průběžně, ale nejvýraznějším přelomem byl objev jeskyně Chauvet v roce 1995, neboť zde se prokázalo umění formálně dokonalé již v nejstarší fázi před více než 30 tisíci lety (Clottes et al. 2001). To ostatně už dříve naznačovaly například drobné řezby v mamu-

tovině z německého aurignacien (Vogelherd, Geissenklösterle, Hohlenstein a nejnověji i Hohle Fels), zhruba stejného stáří (obr. 1). Nastoupilo krátké, tzv. „poststylistické“ období, které chronologický význam stylu zpochybňovalo v samé jeho podstatě, ale taková skepse byla předčasná.

Stylistická analýza nesporně svůj význam má, pokud je s chronologií korelována - a nikoli stavěna do protikladu. Teprve pak se totiž mohou objevit nové vztahy. Příkladem z poslední doby je například definice dříve jen tušeného horizontu gravettského parietálního umění ve francouzských jeskyních: nová radiokarbonová data získaná přímo z černého barviva dokládají současnost určitých maleb (Cosquer, Gargas, Cougnac, Pech Merle, Cussac, obr. 2), přičemž podobnosti ve stylu a formě tuto integritu dobře stvrzují.

Ani nové objevy nic nezměnily na dávno známé skutečnosti, že malby, které jsou nejpůsobivější z hlediska dynamiky, plasticity, polychromie i umístění v prostoru – tedy Lascaux a Altamira – jsou magdalénské a tedy nejmladší. Dojem, kterým obě lokality podnes na příchozího zapůsobí, je nesporně řadí na vrchol paleolitického umění.

### Archeologické pojetí stylu

V současné době se vývoji umění nadřazuje jeho archeologický kontext, který je pro datování spolehlivější. Souvisí to i s rozvojem datovacích metod, z nichž prioritní jsou stále se zdokonalující (tedy pracující s menšími kvanty vzorku a zpřesňující se kalibrací) metody založené na radioaktivním uhlíku. Oproti lineárnímu pojetým zákonitostem evolucionismu je tu spíše mnohoseměrnost vývojových trendů, akcentujících realismus či abstrakci až geometrizaci, dynamické či statické pojetí, konturovou kresbu či plasticitu, monochromii či polychromii.

Pomineme-li sporné leč stále živě diskutované „proto-umění“ starého a středního paleolitu, pak můžeme vylénit tři základní panevropské horizonty mladopaleolitického umění: **aurignacien** (38 – 28 tis. let), **gravettien** (30 až 15 tis. let) a **magdalénien** (17 – 12 tis. let).

V rámci všech tří horizontů se dále vyděluje velké parietální umění, které se napříč časem vyvíjí v jeskyních frankokantabrijského západu, oproti drobným až miniaturním uměleckým artefaktům z otevřených sídlišť střední a východní Evropy a severní Asie (obr. 1-3). Jen výjimečně se parietální umění objevilo i mimo západní Evropu, jmenovitě na Urale.

Komponenta mobilního umění je v rámci tří hlavních horizontů proměnlivá. V aurignacien jsou to drobné figurky zvířat i lidí, vyřezávané z mamutoviny a výjimečně vybrušované z kamene. V gravettien se dále vyvíjejí figurky v mamutovině i v měkkých kamenech, přičemž nejnapadnějším rysem doby je horizont tzv. „venuší“ rozložený v mladším gravettien v obrovském stepním pásmu mezi Francií a Sibiří. Jako specifikum pavlovien se zejména na velkých sídlišťích jižní Moravy koncentrují první plastiky z vypálené hlíny. Na celém území jsou typické plošně zdobené nástroje, zbraně, ozdoby či prostě kosti, a to především svým geometrickým ornamentem. V magdalénien převládá realistické rytiny zvířat v kamenných destičkách, na kosti a parohu. Charakteristická je tu zejména plošná i plastická výzdoba nástrojů a zbraní z parohu (hroty, vrhače kopí, „náčelnické hole“). Postavy žen jsou silně stylizované v duchu doby, tedy v boční siluetě.

Mimo zorné pole tohoto článku ponecháváme jemnější kulturní a chronologické členění, například v rámci gravettského umění na pavlovskou a willendorfsko-kostěnkovskou fázi, dále epigravettien, solutrén, azilien, atd.

Na sklonku epipaleolitu, resp. mezolitu a na počátku neolitu se znovu objevuje velké lovecké umění, tentokrát na skalních plochách Sahary a severní Skandinávie; obvykle se tu hovoří o posledním realistickém stylu „velké fauny“, neboť rytiny zvířat často dosahují životní velikosti (obr. 4-5). Další vývoj skalního umění v mladším pravěku už směřuje jinam (schematizace, obvykle i menší rozměry, narativní a scénický obsah s důrazem na člověka spíše než na zvíře) a našeho tématu se přímo netýká. Přesto

i tyto chronologicky mladé rytiny a malby přitahují zájem odborníků na nejstarší umění, už jen pro formální analogii vyplývající z využití skalního podkladu. Cituji zde alespoň dvě přehledné, celosvětově koncipované práce o skalním umění, vzešlé z hlavních center tohoto výzkumu v Capo di Ponte v Itálii (Anati 1984) a ve Foix ve Francii (Clottes 2002).

## Prehistorie myšlení: Definice času

Vznik symbolismu je v podstatě technologický proces, svého druhu „domestikace jevů“. Komunikace uvnitř i vně lidské skupiny je zprostředkovávána symboly, tj. slovy, gesty či předměty. Avšak pouze poslední typ symbolu může svůj význam nejen vyjádřit, ale i uchovat přes hranici okamžiku. Proto je umění součástí takového systému myšlení a chování, který podmiňuje uvědoměním a definováním času a prostoru. Teprve čas totiž vytváří rozměr, v němž se mohou symboly dlouhodobě realizovat (Svoboda 2002, 2004).

Že tato nadčasová kvalita uměleckého artefaktu mohla, ale také nemusela být využita, svědčí různé formy umění, které bychom mohli označit jako „krátkodobé“ a „dlouhodobé“. První z nich posloužily jen v určitém rituálu, po jehož ukončení zmizely i jejich významy: kresby v písku, modelace v hlíně a do značné míry i malby či rytiny zanechané v obtížně dostupných partiích jeskyní nebo rytiny následně překreslované novými tématy. Do druhé

skupiny patří amulety, zdobené nástroje či zbraně. Dále i malby či rytiny v trvale viditelných a opakovaně frekventovaných částech jeskyní a skalních převisů.

Čas každého jedince, alespoň v našem kulturně podmíněném pojetí, se otevírá zrozením a přirozeně se ukončuje smrtí. Nepřekvapí nás tedy, že konec středního paleolitu a především pak mladý paleolit přináší rovněž první rituálně uložené hroby a že mezi oběma jevy bude určitá provázanost. Ani to, že v některých případech vstupují umělecké předměty přímo do kontextu hrobů – např. Brno 2, Sungir, Arene Candide, Oberkassel...

## Symbols, paměť a příběh

Je známo, že paleolitické umění zpravidla nevytváří scény s nějakým epickým významem. Paleolitický symbol – zvíře, člověk nebo znak – vyjadřuje svůj význam každý sám o sobě (obr. 6). Teprve jejich kombinací se mohou utvářet vyprávění, příběhy s vlastní gramatikou a rétorikou, do nichž vstupují zvířata, lidé, piktogramy a jejich kontext (Leroi-Gourhan 1964-65, Hodder 1993). To je jeden z důvodů, proč je v současnosti na studium symbolů v kontextu kladen takový důraz: u mobilních předmětů jde o nálezkové situace kolem ohnišť, resp. uvnitř obydlí; u parietálního umění o rozmístění maleb a rytin ve vnitřním prostoru jeskyně.

Klasickým příkladem je malba v Šachtě mrtvého muže jeskyně Lascaux (obr. 7). Není to scéna, ale asociace: realisticky pojatý býk,

schematický padající člověk se zobenem, symbol ptáka a lineární znaky (harpuny?). V jeskyni La Pasiega je ještě abstraktnější asociace, tentokrát – s výjimkou dvou lidských chodidel – už zcela nečitelná (obr. 8). Tušíme, že za oběma asociacemi jsou příběhy, ale klíč k jejich četbě chybí.

To je ovšem pouze omezený kontext jediné skalní plochy. Např. na lokalitě Böla v severním Norsku jsou ve skalním stupni prořezané dvěma vodopády vyryté velké postavy soba a medvěda, na nižším skalním stupni opodál jsou labutě a postava lovce na lyžích. Celek působí dojem příběhu rozloženého do krajiny: lyžař vyjíždí přes hranu skály a u vodopádu potkává a pozoruje ta dvě zvířata.

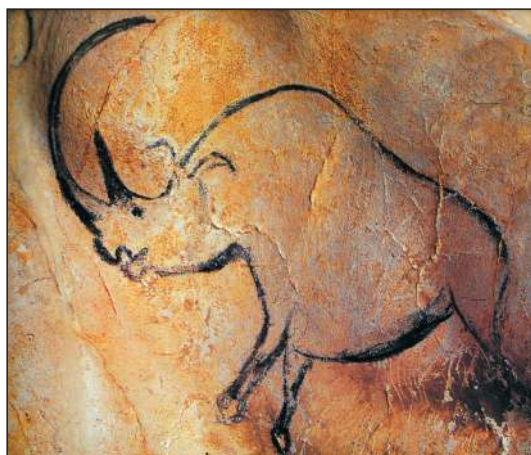
Komplexní kontextuální výzkum by tedy měl vzít v potaz lokalitu či jeskyni jako celek, její ozdobené i prázdné části, a dokonce i umístění jeskyně v širším prostoru, tedy v krajině. Všechny tyto okolnosti jsou důsledkem lidské volby a tvořily rámec nejen pro umění v jeho výtvarné podobě, ale i pro akci, která jeho vznik provázela.

## Symbols v akci: Otevřené sídliště

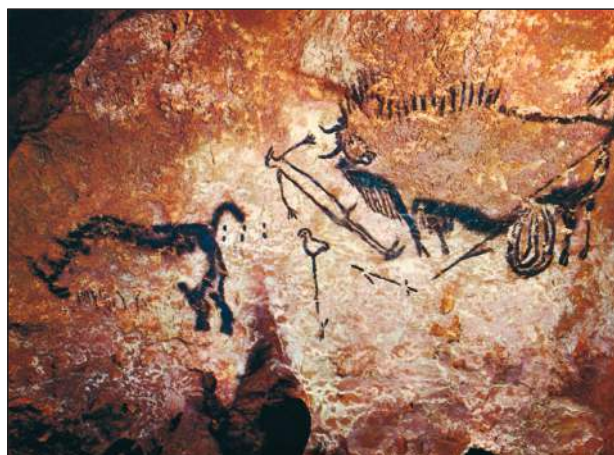
Příkladem jsou terénní situace v Dolních Věstonicích I a Pavlově I, kde plošný výzkum dokumentoval ohniště či větší popelovitý útvar obklopený drobnými plastikami a fragmenty z vypálené hlíny. V některých případech je patrna i kontura obydlí, které celou situa-



■ Obr. 8.  
Asociace symbolických znaků - „nápis“, La Pasiega, Španělsko.



■ Obr. 6. Individuální malba s pregnančně vyjádřeným obsahem. Nosorožec, jeskyně Chauvet, Francie.



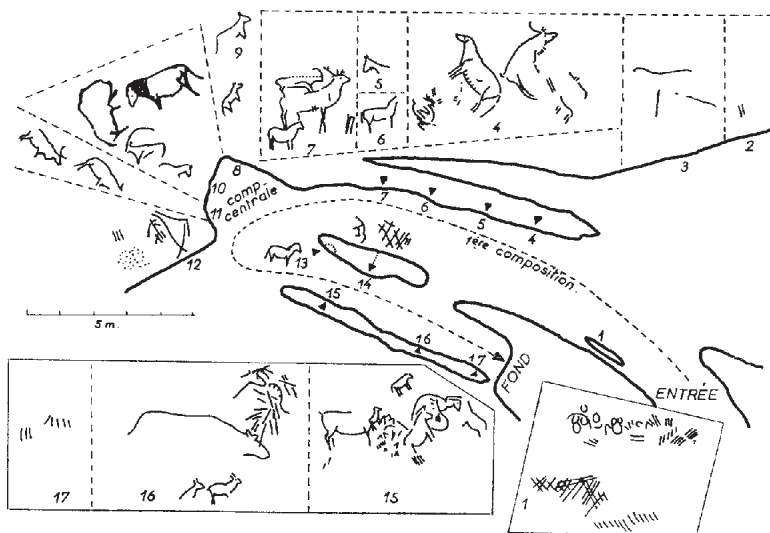
■ Obr. 7. Příběh: Asociace figurálních maleb a symbolů v Šachtě mrtvého muže, Lascaux, Francie.



■ Obr. 11  
Hlava ženy,  
zřejmě konkrétní  
osobnosti, Dolní  
Věstonice.

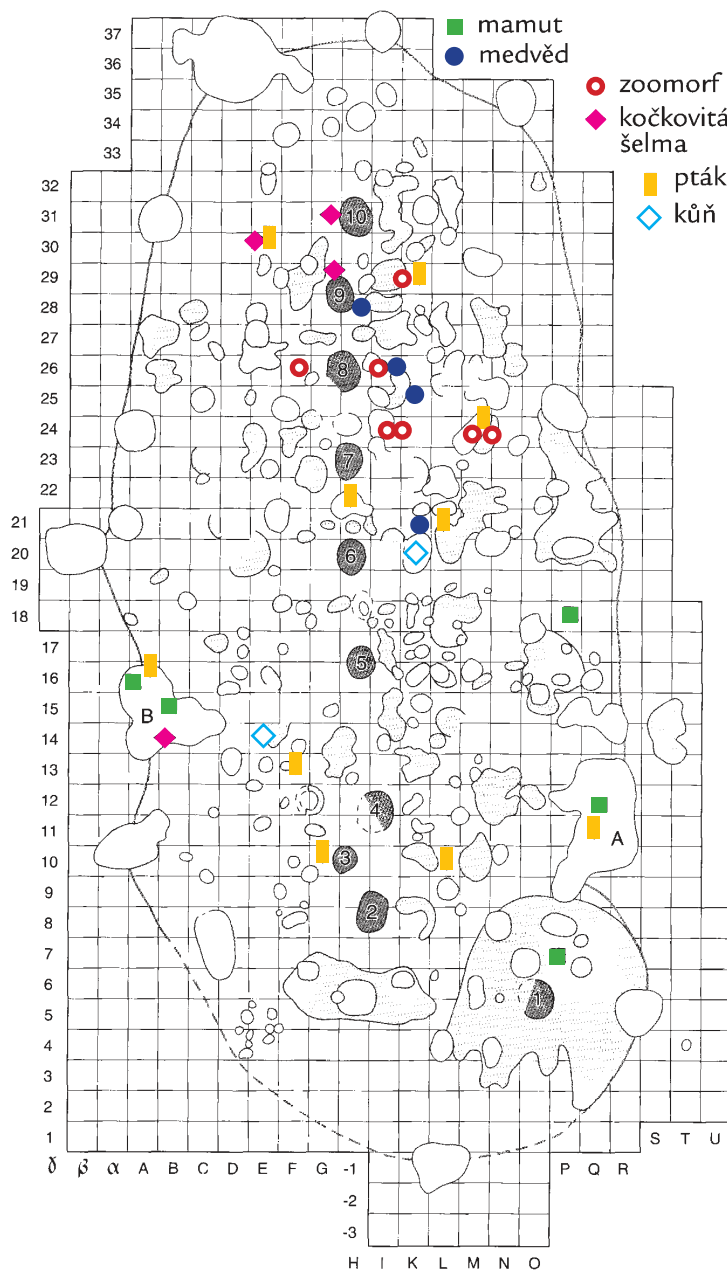
ci zastřešovalo (Dolní Věstonice I, sídelní celek 2 v horní části lokality; zřejmě i Pavlov I, sídelní celek 13 v SZ části lokality). Z této asociace lze vyvozovat akci, která zde proběhla: modelování figurek, záměrné poškození (vpichy, fraktury), vypálení a případně i další poškození vyvolané prudkou změnou teploty. Paleodermatoglyfický výzkum (otisky prstů v dosud vlhké hlíně, srv. REA 4/2003) v současné době naznačuje, že tohoto procesu se zúčastnily i děti.

Jak již bylo uvedeno, nejstarší keramika je charakteristickým rysem moravského pavlovienu. Tam, kde tato technika nebyla známa, budou mít zástupný význam figurky



■ Obr. 10 Plán jeskyně s vyznačením jednotlivých maleb.  
Las Monedas, Španělsko. Podle Leroi-Gourhane.

■ Obr. 9. Plán  
sídelního celku 1  
s vyznačením pro-  
storového rozptýlu  
mobilního umění  
podle témat.  
Kostěnků I, Rusko.  
Podle Jakovlevy.



řezané z měkkých kamenů, rovněž rozlámané (východoevropský gravettien, zejména Kostěnků) či brádicové destičky s rytinami, které se vzájemně překrývají (magdalénien, např. La Marche či Gönnersdorf). V žádném z těchto případů ale celková situace nenaznačuje, že by šlo o místa (či obydlí) k rituální a umělecké funkci specializovaná, spíše se zdá, že akce prostě probíhala – spolu s plejádou dalších aktivit – v centrálních sídlišťích zónách (obr. 9).

### Symboly v akci: Jeskyně

Naproti tomu jeskyně s parietálním uměním představují specializované lokality umělecké a rituální činnosti (obr. 10). Stopy běžného osídlení většinou chybí a vzhledem ke značné vzdálenosti od vchodu je zde ani neočekáváme. Místo toho nacházíme stopy jiných aktivit: krátkodobá ohniště, kamenné lampy, nápadné pozůstatky zvířat (lebka medvěda na kamenném bloku v Chauvet, koňský zub zaražený do středu ohniště v Isturitz), ojedinělé artefakty, někdy ukládané do bočních dutin či vsouváné do skalních puklin (Trois Freres), modelace ve vlhkém jeskynním jílu na zemi a zde ovšem i šlépěje, a konečně otisky rukou na stěnách. Svou roli hrál přirozený celek jeskyně, zakomponování přirozených tvarů, krápníků či skalního podkladu (Bédouilhac, Castillo), blízkost podzemního potoka (Tito Bustillo), zrcadlení maleb ve vodě (Chauvet) a scénografie akce, kterou do takových prostředí vkládali lidé.

Podle F. Djindjiana (2004) představuje taková jeskyně jakýsi model teritoria, v němž se lovci pohybují, včetně vzorku fauny, která je obývá. Protože však ze současného šamanismu víme, že světy tam bývají strukturovány do jakýchsi etází, jeví by se jeskyně spíše než jako konkrétní „model“ jako „průměr“ reálného světa do úrovně podzemí.

Tak jako na jihomoravských sídlištech i v západoevropských jeskyních svědčí otisky rukou i nohou o přítomnosti mladých lidí a dětí. Nedomnívám se, že by snad děti samy vytvářely umělecká díla, prostě tu „zfossilizovala“ obecně dětská potřeba všechno si (doslova) osahat.

## Záznam vnějšího světa: Zoomorfní tematika

Tematický rozbor zoomorfních témat ukazuje, že jak v mobilním tak v parietálním umění převládají zvířata silná, nebezpečná či prostě nápadná. Nešlo (jen) o běžnou loveckou magii, tedy o zobrazování zvířat, která měla být následně ulovena, snědena a jejichž procentuální zastoupení posléze zachytí osteologický záznam na příslušném sídlišti. Spíše lze vybraná zvířata spojovat s imponujícími vlastnostmi jako je velikost a síla, ale i klid, odvaha či obratnost. Na jejich základě zvířata vstupují do kosmologického systému, do rituálů a zřejmě i mytologických příběhů, které za celou situaci můžeme tušit.

## Sebereflexe: Antropomorfní tematika

Je obecně známo, že téma „člověk“ je v paleolitickém umění oproti dominantním zvířatům vzácnější. Rovněž skutečnost, že mezi antropomorfními tématy naprosto převažuje motiv ženy, je dostatečně známa a jistě ji podmiňuje základní, biologicky přirozená atraktivita tohoto tématu. Mohla se realizovat v celé plejádě forem (estetických, sociálních, mytologických, kosmologických...), které ostatně rozvádí a diskutuje rozsáhlá literatura. To neznámá, že by motiv muže chyběl nebo snad byl nějak tabuizován (jak se někdy uvádí, např. L. McDermott). Nejvýraznějším dokladem je figurka muže, jistě výrazného jedince, v kontextu mužského pohybu Brno 2. Celkově to ale nijak zvláštní není: paleolitické umění

se svým prioritním zájmem o motiv ženy nijak neliší od umění prakticky všech dob následných, až po současnost.

Zvláště paleolitického umění je spíše určitá anonymita antropomorfních témat. Jen výjimečně se tu objeví náznak konkrétní individuality (ženské portréty z Dolních Věstonic, obr. 11, či Brassempouy; rytiny na destičkách z La Marche). Jinak bývá hlava redukována, geometrizována, případně karikována či jinak deformována (obr. 12). U některých jeskynních rytin je pravděpodobné, že šlo spíše o duchy než o reálné lidské bytosti (Marsoulas, Massat, Cougnac, Los Casares).

## Přechodné formy a dvojí čtení

Výše uvedené základní kategorie, tedy zvířata – lidé a muži – ženy, v paleolitickém umění překlenuje řada přechodných forem. V prvním případě je to celá plejáda pololidských a polozvířecích bytostí, kdy lidskou postavu završuje zvířecí hlava (Vogelherd, obr. 13) nebo naopak zvířecí tělo, hlava člověka (Trois Freres) či prostě přechodný, polo lidský a polo zvířecí tvar (Pech Merle, obr. 14). V kategorii mužského a ženského jsou nejtýpčtějším příkladem jednoduché ženské figurky, tedy postava se zvýrazněnými prsy (či hýžděmi), které při změně optice čtení evokují mužský orgán (obr. 15).

## Přechod mezi funkčním a estetickým

Na staropaleolitické lokalitě Berekhat Ram na Předním východě byl nedávno objeven prostý kamenný artefakt se žlábkem vymezenou hlavicí. Svým „primitivním“ pojetím se stal pádným argumentem zastánců tzv. „proto-umění“ jako jednoduché ztvárnění lidské postavy. V tomto evolucionistickém pojetí by se člověk – řekněme – sto tisíc let učil oddělit v kameni hlavu, za padesát tisíc let by pochopil, že může naznačit končetiny, za deset tisíc let také oči, atd....

Obdobné předměty, např. broušené mamutí kly či mamutí prstní články se žlábkem vymezenou hlavicí, se však vyskytují i později v gravettien (Pavlov, Předmostí, Alberndorf,

Willendorf, Kostěnky, Avdějevo) a ještě v tomto kontextu bývají interpretovány jako „primitivní“ antropomorfní skulptury.

Domnívám se, že u všech těchto předmětů byla primární jejich funkce: váha předmětu a hlavičky evidentně sloužící k fixaci. Tedy jakési závaží, i když jeho konkrétní využití neznáme. To neznámá, že paleolitický člověk antropomorfní tvar – „kuželku“ – nezaregistroval. Naopak, v některých případech lidské rysy jednoduchým způsobem doplnil, podobně jako to činil s přirozenými tvary připomínajícími zvíře nebo člověka v jeskyních.

Jiným příkladem jsou vidlicovité nástroje moravského pavlovienu (Předmostí, Dolní Věstonice). I tyto artefakty zřejmě měly praktickou funkci, danou rozpětím hrotů („nohou“), což neznámá, že nemohly současně vyjadřovat motiv člověka. Evidentní je to například u vidlicovité zkratky ženského těla – přívěsku z Dolních Věstonic.

## Redukce tvaru. Znaky

Základní idea symbolu může být redukována s překvapující důsledností, a to až na samou hranici čitelnosti. Místo celého zvířete pak postačí jen charakteristická linie hřbetu (mamut, kůň), u koně třeba jen hřívka. Ženu nahradí redukované schema postavy, jehož úhel pohledu je dokonce kulturně podmíněn – frontální pohled je typický pro gravettien, boční pro magdalénien. Symbol „ženy“ byl ovšem vyjádřen i jinak, geometrizací motivu jejího klína, která je díky svému transkulturnímu významu dobře srozumitelná ve všech kulturních kontextech podnes.

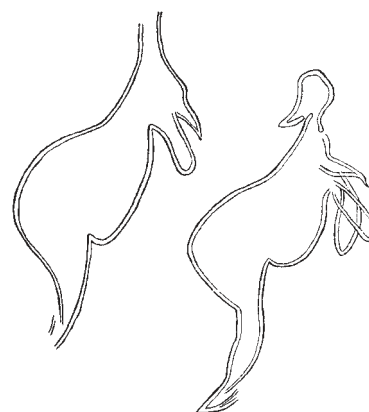
Redukce tvaru poté směřuje dále, pro diváka z jiného kulturního



■ Obr. 12  
Stylizované  
anonymní hlavy,  
Pavlov.



■ Obr. 13  
Přechod  
člověk – zvíře:  
muž se lví hlavou,  
Vogelherd,  
Německo.



■ Obr. 14  
Přechod člověk  
– zvíře: postavy  
žen v kontuře  
zvířecího hřbe-  
tu, Pech Merle,  
Francie.



■ Obr. 15

Dvojitý čtení:  
Stylizovaná řezba  
ženy – mužského  
pohlaví. Dolní  
Věstonice.

kontextu až za hranici čitelnosti, a získává formu schematického znaku (piktogramu, **obr. 16**). Nejčastější jsou tyto znaky na stěnách jeskyní, a to v konkrétních asociacích s realistickými malbami zvířat, ale mohou se objevit i v umění mobilním. A. Leroi-Gourhan je formálně rozčlenil na široké – úzké, tedy v jeho interpretaci na ženské – mužské, a ve svých publikacích toto schema důsledně hájil. Znaky však nesporně odrážejí podstatně širší vokabulář významů, zahrnující prakticky celý okolní svět (krajina, obydlí...). B. a G. Dellucovi uvádějí výrok, který o paleolitických lovcích řekl sám Leroi-Gourhan krátce před svou smrtí: „V Lascaux jsem skutečně uvěřil, že se dostali velmi blízko k abecedě“.

Etnologie v oblastech, kde obdobné umění stále vzniká a je tedy ve svém prostředí srozumitelné (Austrálie), někdy nabízí překvapivě jednoduchá a dokonce vtípná čtení. V obecné rovině, a ve vztahu k paleolitu však poznatky tohoto druhu vynívají pouze jako varování před schematickým řešením. Je samozřejmé, že některé konkrétní významy mohou být časově a regionálně podmíněné, a tedy nepřenosné do jiných kulturních kontextů.

## Identita jednotlivce.

### Identita skupiny

Do sféry paleolitického umění vstupuje i sám živý člověk, ozdobený dekorativními předměty (a třeba i malbou, tetováním či ozdobným oděvem, což samozřejmě můžeme jen tušit). Provrtané ozdobné předměty se dokonce objevují dříve než figurální umění, už u pozdních neandertálců (Arcy sur Cure), v přechodných kulturách mezi středním a mladým paleolitem (jeskyně Ůčagizli) a poté v nejstarším aurignacienu. Zpočátku jsou to převážně provrtané naturfakty, například špičáky šelem či mušle, ale postupně se vyhraňuje široké spektrum tvarů, zřejmě s konkrétními významy (**obr. 17**). Na základě etnologických paralel u takto vyhraněných tvarů předpokládáme, že nešlo jen o ozdobu, ale také o informaci o jejím nositeli, o jeho statutu, vlastnostech či zásluhách.

V případě, kdy určitý dekor charakterizuje celé naleziště či komplex naleziště (např. geometrický dekor moravského pavlovienu na tzv. čer-

lenkách, **obr. 18**), a ozdoba byla nošena na viditelném místě, se informace může týkat i etnické příslušnosti (Wobst 1977).

## Kontextuální výzkum: Umění v krajině

Není jisté nutné zdůrazňovat, že výtvarné umění paleolitu, a to ještě jen ta jeho část, která odolala rozkladu, bylo v době svého vzniku organickou součástí širšího komplexu myšlení a chování. Klasická „kunsthistorická“ analýza, i když se opírá o kvalitní chronologii, je tu jen jednou, dílčí metodou. Komplexní výzkum celého fenoménu by měl vyjít z analýzy sídelně-archeologické, která by postihla rozložení lokalit s uměním v tehdejší krajině a jejich vztah k základním krajinným komponentám (řeky,

hory, strategická místa, výrazné geomorfologické tvary, orientace ke světovým stranám, nadmořské výšky...). Z toho vyplývá i vztah k sídelním centřům té doby, ať již dokládá překryv (např. velká sídliště v otevřené krajině s mobilním uměním) či odsun lokalit s uměním do odlehklých míst s výraznou krajinnou morfologií (některé jeskyně, skalní převisy). Bez významu nebude ani působivý krajinný rámec, například hřeben Pálavy, útesy grimaldských jeskyní či horská údolí v Pyrenejích, ale i skalní kaňony Sahary či soutěsky a fjordy severního Norska (**obr. 19-20**).

Jestliže Paul Bahn oceňuje u parietálního umění skutečnost, že každé dílo nacházíme přesně na tom místě, kde bylo vytvořeno, pak bude u mobilního umění na místě



■ Obr. 16 Symbolické znaky, v pojetí Leroi-Gourhana „široké“ a „úzké“. El Castillo, Španělsko.



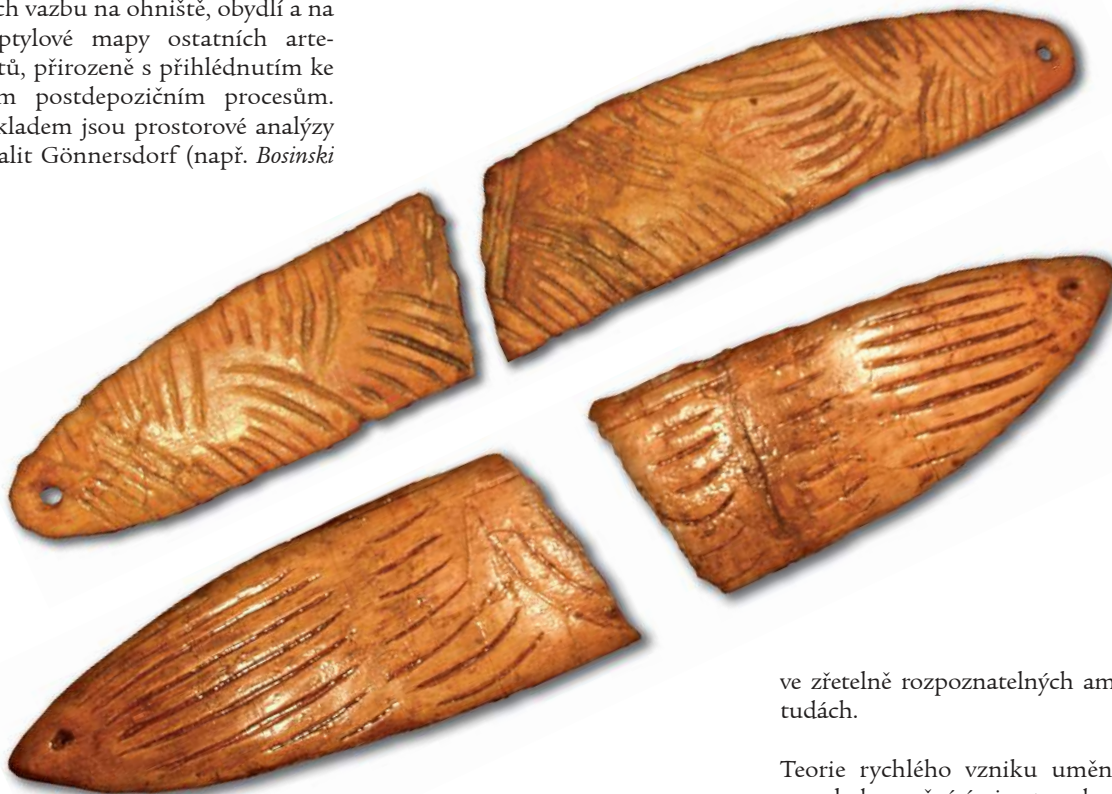
■ Obr. 19 Archeologická krajina. Morfologicky výrazný „hřbet“ Pálavy, na svazích vlevo jsou rozložena sídliště areálu Dolní Věstonice – Pavlov.

replika, že je nacházíme zhruba tam, kde bylo odhozeno. V další rovině tedy nastupuje prostorová analýza jednotlivých artefaktů, maleb a rytin uvnitř konkrétního sídliště, sídelního celku nebo jeskyně. U mobilních předmětů sledujeme jejich vazbu na ohniště, obydlí a na rozptylové mapy ostatních artefaktů, přirozeně s přihlédnutím ke všem postdepozicičním procesům. Příkladem jsou prostorové analýzy lokalit Gönnersdorf (např. *Bosinski*

ku 20. století si Pablo Picasso, Joan Miró a další zakladatelé moderního umění ve francouzských a španělských jeskyních uvědomili, že jsou tyto malby vlastně už formálně i obsahově dokonalé. „*Nevytvořili jsme nic nového*“, měl tehdy pronést

je technologie a informatiky, kterým lidstvo neustále prochází a jehož základní vzestupný trend je nesporný, osciluje kvalita uměleckého myšlení a projevu za posledních 35 tisíc let

■ **Obr. 18**  
Identita skupiny: „členky“ pokryté geometrickým ornamentem, typickým pro moravský pavlovien. Pavlov.



ve zřetelně rozpoznatelných amplitudách.

Teorie rychlého vzniku umění je v souladu s měnícími se trendy současného pojetí vývoje jako takového, který od gradualismu přechází ke koncepci náhlých změn. Dlouho se například hledalo (a dosud hledá) dlouhé období jakéhosi „proto-umění“, kdy by se člověk měl k umělecké tvorbě teprve „připravovat“.

– *Fischer 1980*), Kostěnky (např. *Iakovleva 2000*, obr. 9) a v současné době Pavlov I - Jihovýchod (*Svoboda, ed. 2005*).

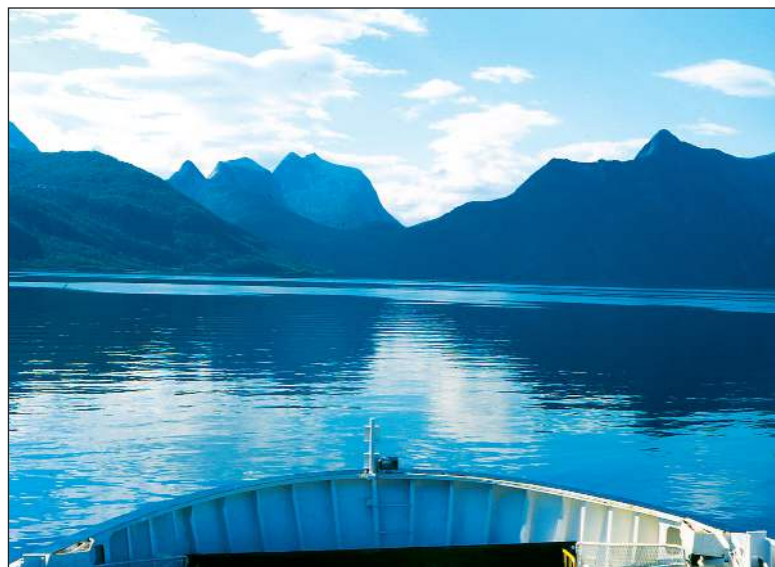
Picasso a jeho býci či Miróův symbolismus jsou toho dokladem.

Již v úvodu bylo řečeno, že umění je v podstatě technologií, a to především technologií komunikace. Avšak na rozdíl od prudkého vývo-

U parietálního umění zase vznikají mapy jeskyní, do nichž je vynášena lokalizace jednotlivých témat vůči vchodu, vnitřním prostorům, ohništím, či vůči sobě navzájem. Význam takových map zdůraznil již A. Leroi-Gourhan (1965, **obr. 10**), tehdy ovšem pod dojmem a za účelem potvrzení svých strukturalistických binárních koncepcí. V současné době jsou mapy jeskyní průběžně technicky zpřesňovány a oprošťovány od apriorních teorií (např. *Vialou 1986*, atd.).

## Hodnocení

Zdaleka není vyčerpán potenciál toho, že dnes může paleolitické umění sdělovat o nás samých, tedy anatomicky moderních *Homo sapiens*, pokud ovšem toto sdělení chceme „uvidět“. Již na počát-



■ **Obr. 20** Archeologická krajina. Leiknes, severní Norsko, pohled ve směru od lokality skalních rytin (velryba, sobi, medvěd, labuť...) do nitra fjordu.



■ Obr. 17  
Identita jedince:  
tvarově výrazné  
přívěšky, Pavlov.

Ale empirické výsledky archeologického výzkumu (včetně chronologie) na tyto teoretické presumpce odpovídají prostě: umění se objevilo náhle a hotové, ve chvíli, kdy bylo potřebné a funkční. Shodou okolností se tak stalo ve chvíli, kdy populace anatomicky moderního Homo sapiens opouštěly Afriku, osídlovaly severní Eurasii a setkávaly se tam s posledními neandertálci. Takže v době dost dramatické na to, aby kladla zvýšené nároky na sociální soudržnost a komunikaci.

### Exkurs o experimentu: Jezevčí přewis a Mariánská jeskyně

Repliky paleolitického umění patří k atraktivním tématům experimentální archeologie. Jen námátkou: v době sporů o „druhou“ Věstonickou venuši se experimenty

s řezbou ve fosilní mamutovině staly součástí soudního šetření; výsledky výpalu keramických figurek v jednoduché peci jsou vystaveny ve stávající věstonické expozici; po natáčení filmu „Úsvit géníu“ zbyly na Pálavě velké malby inspirované miniaturními rytinami moravského magdalénieny, konkrétně na Sirotčím hrádku i na Kočičím kameni. Tvorba parietálního umění v jeskyních je pro současného člověka nejen poučná a inspirativní, ale i příjemná (např. díla archeologa M. Lorblancheta či speleologa N. Castereta; srv. Clottes 2002).

Vzhledem k zaměření tohoto sborníku bych chtěl připojit dvě drobné poznámky k experimentům. Skalní stěna je do určité míry odrazem své doby, je pasivním podkladem, který uchová umělecká díla i lidské výtvořky zcela neumělecké, dále otisky rukou, podpisy a letopočty. Pokud v tomto kontextu zůstanou moderní experimentální díla, může být publikovaná zmínka o nich užitečná i jako prevence před „nečekanými objevy“ někdy v budoucnu, až se na experiment zapomene – případy toho typu už se staly.

V roce 1999 jsme zkoumali sekveni prehistorických ohnišť pod Jezevčím přewisem u Doubice (okr. Děčín). Je zřejmé, že do červena přepálené úlomky pískovce, které se kolem ohnišť vyskytují, zanechávají na skalním povrchu barevnou stopu. Tehdy jsme pomocí tohoto „barvíva“ – přímíšením pouhé vody – vytvořili na skalní stěně přewisu dvě červené malby; další, temně hnědého zbarvení, jsme docílili použitím přepáleného a rovněž lokálního čediče. Překvapivé je, že po pěti letech jsou malby stále viditelné a svěží, a to i přesto, že nejsou přewisem přímo chráněny a nebylo použito zvláštních pojiv (obr. 21-22).

Další malba, kůň, byla v roce 2003 vytvořena v Mariánské jeskyni ve střední části Moravského krasu. Tentokrát bylo použito barvivo různých odstínů z rudických vrstev v nejbližším okolí, opět promíšené pouhou vodou. Zajímavým poznatkem je, jak nepravdělný povrch jeskyně deformuje tvar zvířecího těla, k čemuž přispívá i nepravdělné osvětlení pohybujícím se plamenem. Když experimentátor (zvyklý

kreslit na rovnou stěnu) od své malby poodstoupí, čeká ho překvapující disproporce. Paleolitický umělec však s deformacemi musel počítat, neboť originální malby jsou obvykle proporčně dobře vyvážené. Nepravdělnosti povrchu i různé výstupky (Altamira) či výklenky (Font de Gaume) se dokonce využívají k zvýraznění objemu zvířecího těla a při změně osvětlení rovněž k jeho oživení.

### Literatura:

- Anati, E. 1984: The state of research in rock art. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 21, 13-56.
- Bosinski, G. – Fischer, G. 1980: Mammut- und Pferdendarstellungen von Gönnersdorf. Wiesbaden: F. Steiner.
- Breuil, H. 1952: Quatre cent siecles de l'art pariétal. Montignac.
- Clottes, J. 2002: World rock art. Los Angeles: The Gelly Conservation Institute.
- Clottes, J. et al. 2001: La grotte Chauvet. L'art des origines. Paris: Seuil.
- Conkey, M.W., Soffer, O., Stratmann, D., and Jablonski, N.G., eds. 1997: Beyond art. Pleistocene image and symbol. San Francisco: California Academy of Sciences.
- Djindjian, F. 2004: L'art paléolithique dans son système culturel. In: M. Otte, ed., La spiritualité. ERAUL 106, Liège, 127-152.
- Hodder, I. 1993: The narrative and rhetoric of material culture sequences. *World Archaeology* 25, 268-282.
- Iakovleva, L. 2000: The Gravettian art of Eastern Europe as exemplified in the figurative art of Kostenki 1. In: W. Roebroeks, M. Mussi, J. Svoboda, K. Fennema, eds., Hunters of the Golden Age. University of Leiden, 125-133.
- Leroi-Gourhan, A. 1964-65: La geste et la parole. Paris: A. Michel.
- Leroi-Gourhan, A. 1965: Préhistoire de l'art occidental. Paris: Mazenod.
- Lewis-Williams, D. 2002: The mind in the cave. Consciousness and the origin of art. London: Thames and Hudson.
- Marshack, A. 1972: The roots of civilization. New York: McGraw Hill.
- Mithen, S. 1996: Prehistory of the mind. London: Thames and Hudson.
- Svoboda, J. 2002: Paleolit a mezolit. Myšlení, symbolismus a umění. In: Panorama biologické a sociokulturní antropologie 6. Brno: Universitas Masarykiana.
- Svoboda, J. 2004: The hunter's time. In: M. Otte, ed., La spiritualité. ERAUL 106, Liège, 27-35.
- Svoboda, J. 2005: Art, Paleolithic. In: Berkshire Encyclopedia of World History, vol. 1. Great Barrington: Berkshire, 180-184.
- Svoboda, J.A., ed. 2005: Pavlov I – Southeast. A window into the Gravettian lifestyles. Dolnověstonické studie, Brno.
- Vialou, D. 1986: L'art des grottes en Ariège magdalénienne. Paris: XXII supplément a Gallia-préhistoire.
- Wobst, H.M. 1977: Stylistic behavior and information exchange, in: Ch.E. Cleland, ed., For the Director: Research essays in honor of James B. Griffin. Ann Arbor: Museum of Anthropology, 317-342.



■ Obr. 21 Experiment: Malba koně, do červena přepálený pískovec (vpravo). Jezevčí přewis, severní Čechy, 1999.



■ Obr. 22 Experiment: Malba jelena a lovice, do červena přepálený pískovec. Jezevčí přewis, severní Čechy, 1999.