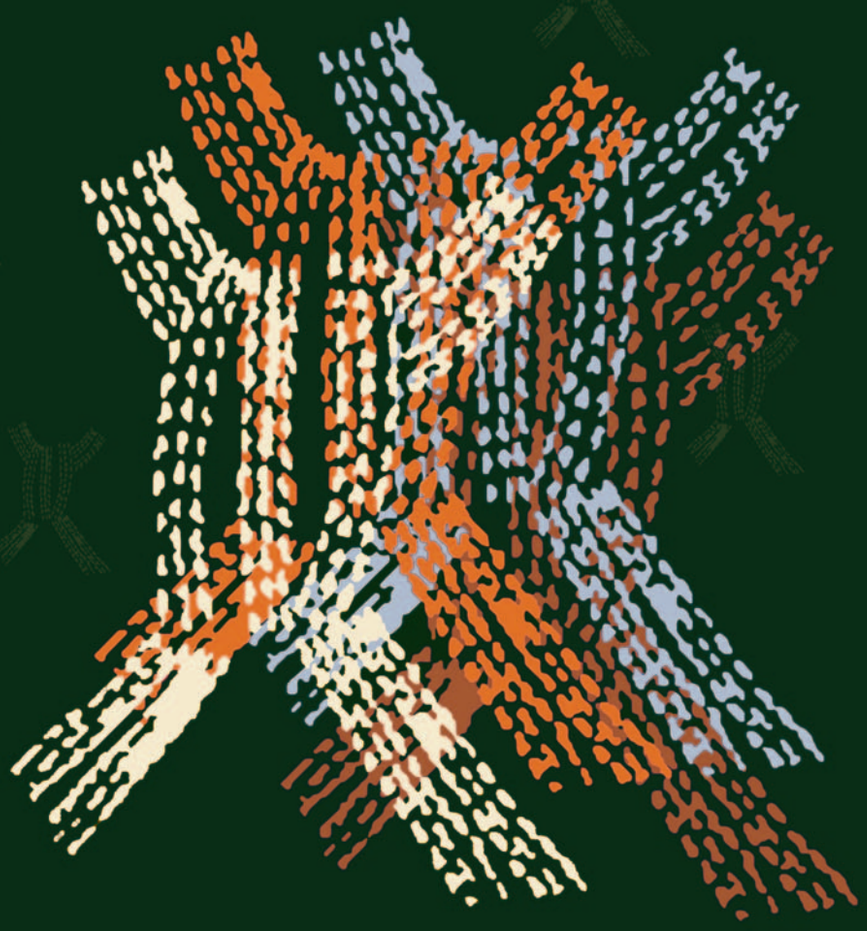
PAMÁTKY ARCHEOLOGICKÉ

CXV/2024



ARCHEOLOGICKÝ ÚSTAV AV ČR, PRAHA, V. V. I.

PAMÁTKY
ARCHEOLOGICKÉ

CXV/2024

PEER-REVIEWED
OPEN ACCESS
JOURNAL

FOUNDED 1854

INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY OF THE CZECH ACADEMY OF SCIENCES, PRAGUE

170 let

PAMÁTKY ARCHEOLOGICKÉ

170 years

Editor-in-chief

Pavel BURGERT, burgert@arup.cas.cz

Editorial board

Miroslav BÁRTA, Martin BARTELHEIM, Miroslav DOBEŠ, Michal ERNÉE, Lenka KOVAČIKOVÁ, Michal LUTOVSKÝ, Tomáš MANGEL, Karel NOVÁČEK, Peter PAVÚK, Rudolf PROCHÁZKA, Michaela PTÁKOVÁ, Klára ŠABATOVÁ, Petr ŠKRDLA, Dagmara H. WERRA

Editor

Barbora URBANOVÁ, urbanova@arup.cas.cz

Type-setting, layout

Agama® poly-grafický ateliér, s. r. o., Na Výši 424/4, 150 00 Praha 5, Czech Republic, agama@agamaart.cz
Cover design Michal ERNÉE

Print

TNM PRINT s. r. o., Czech Republic

Volume DOI: 10.35686/PA2024
Open Access since 2015 available for free on:
www.pamatkyarcheologicke.cz

The journal *Památky archeologické* is indexed and abstracted in *Arts and Humanities Citation Index*® (*Web of Science*®).
The journal *Památky archeologické* is also indexed or abstracted in *SCOPUS*, *ERIH PLUS*, *EBSCO* and *Ulrich's Periodicals Directory*.

Vydává Archeologický ústav Akademie věd České republiky, Praha, v. v. i.
Published by the Institute of Archaeology of the Czech Academy of Sciences, Prague
Registrováno pod ev. č. MK E 4240
Redakce — Office: Letenská 4, CZ 118 01 Praha 1, tel.: +420 257 014 382, e-mail: burgert@arup.cas.cz
Rozšiřuje, informace o předplatném podává a objednávky přijímá:
Archeologický ústav AV ČR, v. v. i., Knihovna, Letenská 4, CZ 118 01 Praha 1, tel.: +420 257 014 415, +420 257 014 318, e-mail: knihovna@arup.cas.cz
Orders from abroad:
Mr. František Ochrana, LIBRARY, Letenská 4, Praha 1, CZ 118 01, Czech Republic, tel.: +420 257 014 415, e-mail: ochrana@arup.cas.cz
Yellow Point Publications, ul. Nowowiejska 110/2, Wrocław, PL 50-340, Poland, www.ypp.com.pl
SUWECO CZ, s. r. o., Sestupná 153/11, Praha 6 - Liboc, CZ 162 00, Czech Republic, tel.: + 420 242 459 205, e-mail: suweco@suweco.cz

Toto číslo vyšlo v prosinci 2024 v nákladu 450 výtisků

ISSN 0031-0506 (Print)
e-ISSN 2570-9496 (Online)

© Institute of Archaeology of the Czech Academy of Sciences, Prague 2024

Obsah — Contents — Inhalt

Pavel Burgert
Úvodník — Editorial 7

Miloš Hlava
První století Památek archeologických (1854–1948/1950) — The first century of *Památky archeologické* (1854–1948/1950) 9–44

Martin Oliva
K otázce jeskynních svatyní a motivace paleolitického výtvarnictví — Cave Sanctuaries and Palaeolithic Artistic Motivation . . . 45–75

Katarína Petriščáková – Petr Limburský – Miluše Dobisíková
Únětické pohřebiště v Nových Butovicích (k. ú. Praha-Stodůlky). Příspěvek k analýzám kovových předmětů ve starší době bronzové — The Únětice Cemetery in Nové Butovice (Cadastral Territory of Prague-Stodůlky). An analysis of Metal Artefacts from the Early Bronze Age 77–150

Ludmila Kaňáková – Vojtěch Nosek – Daniel Hlásek – Michal Ernée
Exceptional Set of Lithic Arrowheads from an Early Bronze Age Site in Hosty (South Bohemia). Evidence of Sieges, Hunting, or Armed Escorts? — Mimořádný soubor kamenných šipek z lokality starší doby bronzové Hosty (jižní Čechy). Doklad obléhání, lovu, nebo ozbrojeného doprovodu? 151–184

Radka Šumberová – Hana Brzobohatá – Luboš Jiráň – René Kyselý – Lucie Vojáčková – Jaromír Beneš
Nové nálezy velkých hrobů bylanské kultury na Kolínsku — New finds of large Bylany culture graves in the Kolín region 185–240

Ivan Čižmář – Hana Čižmářová – Mária Hajnalová – David Hons – Lukáš Kučera – Lenka Lisá – Jiří Militký – Irena Ostrá – Miroslav Popelka – Joëlle Rolland – Martina Roblíčková
Němčice. Výsledky terénního výzkumu v roce 2021 a nejstarší sklářská dílna v zaalpské Evropě — Němčice. Results of Field Research in 2021 and the Oldest Glass Workshop in Transalpine Europe 241–314

Jan Schuster
Auf der Suche nach den Langhäusern. Wohnten die Germanen nördlich der mittleren Donau anders als ihre Verwandten im Norden und Westen? — In Search for Long-houses. Did the Germanic Tribes North of the Middle Danube Live Differently from their Relatives in the North and West? — Na cestě za hledáním dlouhých domů. Bydleli Germáni severně od středního Dunaje jinak než jejich příbuzní na severu a západě? 315–340

Recenze — Reviews — Rezensionen

Petra Goláňová – Peter Milo – Mária Hajnalová /eds./, **Oppidum as an urban landscape.** A multidisciplinary approach to the study of space organisation at Bibracte. *Collection Bibracte*, 33 (rec. Natalie Venclová – Roman Křivánek – Dagmar Dreslerová) 341–343

Ines Spazier, **Dornburg/Saale.** Von der ottonischen Pfalz zur spätmittelalterlichen Stadt. *Beiträge zur Frühgeschichte und zum Mittelalter Ostthüringens,* Band 12 (rec. Daniel Dvořáček) 344

170 let
PAMÁTKY ARCHEOLOGICKÉ
170 years

Úvodník

Není zvykem, aby Památky archeologické otiskovaly redakční předmluvu. Aktuální svazek však pro lepší porozumění krátký komentář zasluhuje. Letos totiž náš časopis slaví kulaté výročí – 170 let od svého založení, a co je důležitější, také 170 let nepřerušené kontinuity. Nejde tak o událost uzavřenou v minulosti, jejíž výročí bychom si dnes s pietou připomínali, ale o živý a stále se rozvíjející projekt.

Doba, ve které byl v roce 1854 položen počátek našeho časopisu, je v mnohém těžko srovnatelná s tou dnešní. Stejně tak jsou současné Památky jiné než jejich první ročník před 170 lety. Bylo by ostatně nezdravé, kdyby tomu bylo jinak. Co však někdejší časopis s tím dnešním spojuje, je upřímná snaha o kvalitní a srozumitelný obsah. To je patrné, zalistujeme-li v kterémkoli ze 115 dosud vyšlých svazků, jakkoli těžké chvíle se nevyhýbaly ani našemu časopisu.

Památky archeologické jsou výjimečným úkazem oborové vydavatelské snahy nejen ve střední Evropě. Společným úsilím vydavatelů, redakcí a především autorek a autorů se daří již sto sedmdesát let držet při životě linku, na které je možné sledovat vývoj oboru téměř od jeho počátků až do současnosti. Bezmála padesát tisíc stran jediného časopisu dává možnost těžit z úspěchů archeologické badatelské obce, stejně jako vzít si poučení z jejích chyb. S vědomím, jakou hodnotu tato skutečnost představuje a jaká odpovědnost z ní vyplývá, se snáze čelí výzvám, které před naším časopisem denně stojí.

Editorial

While it is unusual for *Památky archeologické* to print an editorial preface, the current issue deserves a short explanation for better understanding. This year our journal is celebrating a special anniversary – 170 years since its founding, and more importantly, 170 years of uninterrupted continuity. As such, it is not an occasion completed and isolated in the past, one whose anniversary we could commemorate today with piety. It is in fact a project that is still alive and continuously evolving.

In many ways, the period in which our journal was founded back in 1854 is difficult to compare with today, and today's *Památky archeologické* is likewise far different from the first volume that came out 170 years ago. It would be strange if this was not the case. But what actually joins the two distant poles of this lengthy timeline is the sincere effort to ensure the high quality and intelligible content of the journal, which is fully evident when one thumbs through the 115 volumes published thus far, despite the hard times naturally encountered along the way.

Památky archeologické is a quintessential example of a specialised professional publication in Central Europe and even much further afield. The joint efforts of publishers, editors, and above all authors have managed to keep alive for one hundred and seventy years a line on which it is possible to follow the development of our scientific discipline almost from its very beginnings up to the present day. The nearly fifty thousand pages of a single journal create the opportunity to benefit from the successes of the archaeological research community – and also to learn from its mistakes. Knowing the value of this situation and the responsibility that comes with it makes it easier to deal with the challenges that our journal faces each and every day.

Za redakci Památek archeologických / On behalf of the editorial board of *Památky archeologické*,

Pavel Burgert, vedoucí redaktor / editor-in-chief

https://doi.org/10.35686/PA2024.2 45–75

K otázce jeskynních svatyní a motivace paleolitického výtvarnictví

Cave Sanctuaries and Palaeolithic Artistic Motivation

Martin Oliva

Redakci předloženo v srpnu 2023, upravená verze v březnu 2024

Řemeslně dokonalé provedení obrazů zvířat připadalo novodobým badatelům tak umělecké, že dalece převyšovalo jejich představy o duševní úrovni tvůrců a vyžadovalo nějakou interpretaci, která by se vymykala z řádu každodenního života. Vzhledem k tomu, že často šlo o obrazy skryté v hlubinách země, to byly většinou interpretace náboženské. Na přirozené lidské vlastnosti, jako je tvořivost, snaha překvapit něčím novým, touha vyniknout, humor, dětská hra či důkaz odvahy, se nebral zřetel a je tomu tak stále. S takto jednoduchým odmítnutím se autor nechtěl spokojit, a proto bere v potaz všechny jevy jeskynního umění, z nichž se usuzuje na náboženské motivace tvorby. Nešlo o náboženské symboly, ale o podoby zvířat, teprve druhotně obdařované možným symbolickým významem. Vyvstává tedy rozdíl mezi domnělou náboženskou motivací vzniku maleb, rytin a značek a náboženskými či mytologickými jevy, které odrážejí nebo s nimi byly spojované až dodatečně. Výtvarné aktivity se ovšem mohly rozvinout jen ve společnosti, která takové nepraktické činnosti oceňovala. Pokud to nenastalo, zůstávaly jejich výtvory osamocené. Přitom je zřejmé, že projevy spirituality lze studovat i na jevech zdánlivě zcela profánních, jako jsou třeba velké depozice kostí nebo přebujelá těžba silicitů.

paleolitické umění – magdalénien – lovecká magie – plodnostní rituály – mýtogramy – jeskynní svatyně

The rendering of the animal images seemed so artistic to modern researchers that it far exceeded their ideas about the intellectual level of the creators and required an interpretation beyond the realm of everyday life. Given that these were pictures often hidden in the depths of the earth, the majority of interpretations were religious, while natural human qualities such as creativity, desire to surprise others with something new, longing to stand out, humour, child's play, or proof of courage were not taken into account. And for that matter, these impulses remain unsung to this day. Unsatisfied with such an outright rejection, the author of this current work therefore takes into account all the phenomena of cave art to which religious motivations are ascribed. In short, these prehistoric artists did not paint symbols, but images of animals, which were only secondarily endowed with a possible symbolic meaning. As such, the author emphasises the difference between the supposed religious motivation for the creation of paintings, engravings, and signs and the religious or mythological phenomena that reflect or were subsequently connected with them. Of course, artistic activities could only develop in a society that valued such impractical activities. Without this approval, creative efforts would have remained isolated. At the same time, it is clear that expressions of spirituality can also be studied on seemingly entirely profane manifestations such as depositions of bones and the excessive mining of flint.

Palaeolithic art – Magdalenian – hunting magic – fertility magic – mythograms – cave sanctuaries

Úvod

O interpretaci paleolitického umění[1] se toho napsalo až příliš. Není divu, vždyť paleolit končí civilizací magdalénienu, který byl nesporně nejumělečtější kulturou lidských dějin – alespoň dle poměru počtu lidí k počtu vynikajících výtvorů (*obr. 1*). A na rozdíl od evropského umění z historických dob šlo o tvorbu méně spoutanou kánony, tedy plnou různých nepravidelností, rozmarů a nesmyslů. Jaké pokušení vymýšlet nejrůznější výklady a dávat vše do souvislosti se zasvěceneckým symbolismem, mytologií či náboženstvím (tyto termíny tu používám v jejich tradičním archeologickém smyslu, nikoli v duchu současné religionistické diskuse). Do omrzení se spekuluje, proč se u nějakého výčnělku, otvoru nebo pouhé škvíry objeví právě taková tečka, čárka či ruka, proč je jich tam více či méně nebo proč zrovna tahle tu je a jinde není. Explanace jeskynního a skalního umění je typickým příkladem *Sinngebung des Sinnlosen* (Lessing), protože ve prospěch jedné interpretace se využívají i fakta zcela protichůdná – např. nedostatek štípané industrie svědčí o výjimečné funkci prostoru, přičemž nález každého pazourku je pak vítán jako doklad magických praktik (*Bégouën – Clottes 1981*). Dokladem nábožensky motivovaného chování

[1] Zejména ze strany amerických antropologů se občas ozývá námitka vůči používání termínu umění, protože tento pojem vznikl až v renesanční Itálii, zatímco pravěké umění mělo být v praktickém smyslu funkční. Zde se bez další argumentace (viz *Oliva 2021*) spokojíme s používáním termínu v jeho současném smyslu, aniž bychom jej definovali – definici ostatně dosud marně očekáváme i od historiků umění, kteří jsou k tomu mnohem povolanější.

Obr. 1. *Paul Jamin: Malíř v jeskyni Font-de-Gaume (1903). Díky vnadným obdivovatelkám odpovídá tato představa umělecké tvorby jak tehdejšímu modelu lartpourlartismu, tak modelu nezbytnosti společenského oceňování tvorby. —* ***Fig. 1.*** *Paul Jamin: A painter in Font-de-Gaume Cave (1903). Thanks to the voluptuous admirers, this idea of artistic creation corresponds both to the period model of art for art's sake and to the model of the necessity of social creative appreciation.*

má být i ničení uměleckých výtvorů (*Clottes 1989*, 311), stejně jako by jím byl pravý opak, totiž jejich ochrana. Z koloběhu spekulací, které všemu přisuzují nějaký hlubší význam, není po čase úniku, pokud nechceme být nařčeni z neinformovanosti a povrchnosti. Pokud takovou argumentaci aplikujeme na výtvory současných sprejerů, nevyjdeme z údivu, jaké se nám tu objevilo nové náboženství. Náhoda, přirozená psychika či vrtochy návštěvníků jeskyň zde nemají žádné místo, vše musí být neúprosně účelové – až po tvrzení, že všechny obrazy v jeskyních souvisejí s náboženskou magií (*Clottes 2007*, 51; *Lorblanchet 1997*, 287) a že účelem *celého* skalního umění má být komunikace, včetně zanechání neurčitých poselství (*Clottes 2011*, 17; *Svoboda 2020*, 17, 215). Jeskyně s kresbami bývá hned v titulu publikace či kapitoly nazývána svatyní (např. *Jordá Cerdá 1981*; *Züchner 1981*; *Clottes 1997a*, 159; *Leroi-Gourhan 1965*, 114; *Lorblanchet 2001*; *Bégouën et al. 2014*). Zapomíná se, že ne vše, co nelze vysvětlit praktickým jednáním (např. *Bégouën – Clottes 1981*; *1982*, 518–520) musí hned mít skrytý magický, nebo přímo náboženský význam, a nebere se v úvahu, že oba pojmy jsou vlastně protikladné. Magie je opakem náboženství (*Kubalík 1984*, 11; *Delluc 2006*, 231). Chce jej totiž obejít (z opačné strany než ateismus) tím, že místo komunikace s božstvy se pokouší komunikovat přímo s přírodními silami, příp. s osudem, jako by šlo (stejně jako v ateismu) o zcela nezávislé a svébytné veličiny. V rámci interpretací jeskynního umění jsou ty strukturalistické bližší náboženství a ty šamanistické zase magii. Pokud se ovšem chceme zapojit do stávající diskuse, je nutné protikladnost obou pojmů potlačit a zahrnout i magické aspekty mezi náboženské – tím spíše, že v pravěku mohly praktiky, považované později za magické, představovat běžně používanou techniku nějakých zárodečných náboženství (*Podborský 2006*, 29). Vedle značně přetížených ideologických výkladů se dostupná svědectví o jiných aspektech lidského života, jako je vyjádření individuálních schopností, soutěživost, humor a smysl pro nesmysl, nechávají ležet zcela ladem. Ve svém příspěvku chci ukázat, jak lze právě jimi vysvětlit mnohé z toho, čemu bývá přisuzován hluboký symbolický význam.

1. Proč mystika, magie a pravěké svatyně?

1.1. Skrytost a nedostupnost

Mezi důvody mystické podstaty jeskynního umění se nejčastěji objevuje jeho skrytost, takže se u této vlastnosti chvíli pozdržíme. Za průvodní znak magických praktik začal odlehlost zdobených jeskynních prostor jako první považovat *Salomon Reinach* (*1903*). Tomuto argumentu ustupoval i náš klasik *I. L. Červinka* (*1925–27/2023*, 540), jinak odpůrce náboženských interpretací pravěkého umění, když připouštěl, že v hlubokých jeskyních se musely odehrávat nějaké čáry či oběti. Odlehlost malovaných jeskynních prostor zdůrazňovali všichni přední autoři kompendií paleolitického umění (*Breuil – Lantier 1951*, 311–315; *Leroi-Gourhan 1992*, 366–367; *Ucko – Rosenfeld 1967*, 168; *Clottes 2011*, 174–175; *Bahn 2011a*, 356).

I autoři vyznávající představu jeskynních svatyň však připouštějí, že umělecké výtvory jsou skryté jen zčásti (*Leroi-Gourhan 1965*, 114; *Beaune 1995*, 205; *Lorblanchet 1997*, 53; *White 2003*, 118–119), přičemž rytin a reliéfů je dokonce více pod převisy a ve vchodech, což u maleb nelze zjistit, protože na denním světle zanikly (a někdy se posunuly směrem dovnitř i samotné vchody: *Clottes 2011*, 158). Malby se mohou vyskytnout i v osídleném jeskynním sálu, jako v jeskyni La Garma v Kantábrii (*Arias Cabal et al. 2005*), přičemž sídlištní vrstvy magdalénienu se nacházejí před všemi skalními reliéfy pod širým nebem (*Fritz 2010*, 214). V některých (i hlubokých) jeskyních se obrazy vyskytují hned za vchodem, ale za „svatyně" byly vybrány prostory odlehlé (*Clottes 1997b*, 205, 212), přičemž i velmi příhodné stěny mohly

být opomenuty (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 114–115). Skrytost je ve skutečnosti poněkud umělou otázkou – díla se soustřeďovala prostě tam, kam bychom je umístili i my – do nejvhodnějších prostor, zpravidla největších a s příhodnými stěnami (*Bahn 2003*), ale i dostatečně intimních a klidných či nějakým subjektivním způsobem „silných". Některé pomalované stěny mohly splňovat jen některé z těchto podmínek: např. medvědi v jeskyni Ekain byli namalováni na drsném povrchu příhodně plochého stropu (*Altuna 1996*, 88–91).

Důvody skrytosti některých zdobených prostor nevyřešíme prostým názorem, že co je skryté, musí svědčit o vykonávání náboženských obřadů. Velkou roli může hrát psychika, např. nechuť být rušen či záměr podat důkaz o proniknutí do obávaných či obtížně dostupných prostor: obrazce najdeme třeba i v nejzazším výběžku jeskyně Font-de-Gaume a v chodbách jeskyně Niaux vzdálených 2 km od vchodu; plazivka v Mas-d'Azil a ústí propasti v jeskyni La Cullavera jsou posety červenými skvrnami (*Vialou 1989*, 190). Se značnými obtížemi mohlo být spojeno i vytváření dominantních obrazů na zdánlivě příhodných stěnách. Malování „velké černé krávy" z jeskyně Lascaux mělo být spojeno s největším bezpečnostním rizikem (*Geneste – Hordé – Tanet 2004*, 71), které vyžadovalo stav plné střízlivosti, nikoli nějakého šamanistického vytržení. V úvahu je nutno vzít i zasvěceneckou atmosféru a psychedelický ráz skrytých zákoutí. Spíše ve skrytu se vykonávají obřady skupin lidí, jejichž hodnoty (včetně víry) nejsou sdíleny obecně, a představují tedy jistou minoritu. Klasickým příkladem jsou vyznavači mithraismu a křesťané ve starém Římě, kteří dějiště svých obřadů raději situovali do obtížněji přístupných katakomb, přičemž dominantní nadzemní chrámy byly vyhrazeny oficiálnější ideologii. V paleolitu to navíc nemuselo znamenat mnoho; do věčné tmy byly ponořeny i celé sídlištní plochy v jeskyních Býčí skála, Bédeilhac a Isturitz, což muselo být pro vykonávání běžných prací i kvůli vlhku, kouři a nedostatku světla velmi nevýhodné. Někdy osídlení do takových tmavých zadních prostor zasahovalo z osvětleného předku, jako v jeskyni Enlène (*Clottes 2011*, 169). Ostatně i dnes nejvíce jedinců zanechává své grafické stopy ne na reprezentativních vnějších plochách, ale ve skrytu, totiž na záchodech, včetně těch univerzitních, kde se kromě vulgarit objevují i jisté prvky ideologie, ovšem jiné, než je ta navenek dominantní. I převládající náboženství však mohlo být doprovázené jevy, které byly alespoň zčásti utajeny. Jsou to tzv. mystéria a obřady v hloubi jeskyň by mohly představovat jejich starší analogie. Chrámy těch náboženství, z nichž mystéria vyvěrala, se však tyčily ostentativně k nebi, takže analogii s mladým paleolitem tu nenajdeme – tam mají chrámy představovat právě a jen skryté prostory pod zemí.

Důkaz, že výtvarná činnost v jeskyních byla výzdobou svatyň (nebo vznikala během vykonávání rituálů), neposkytují ani pozdější rytiny ve skalách pod širým nebem, které nejen že neleží u sídlišť, ale jsou i bokem celých sídelních oikumen. Postačí vyjmenovat dvě nejznámější z těch západoevropských, a to Valcamoniku (*Anati 1960*) a Mont Bégo (*Lumley 2003*), ovšem totéž platí i pro skalní „galerie" skandinávské a částečně i mimoevropské, do jejichž složité problematiky se tu nechci pouštět (srov. např. *Bahn 1998*; *Fritz /ed./ 2017*; *Clottes 2000a*; *2000b*; *Svoboda 2020*). Ani v evropském skalním umění (*Abélanet 1986*) totiž nelze doložit primární spojitost jeho vzniku s vykonáváním rituálů, o výzdobě svatyň ani nemluvě. Odráží se v něm jistě mnoho z náboženských představ (lidé nežili v duchovním vakuu), ale to až druhotně, vedle aluzí spirituálních tu vidíme mnoho námětů zcela světských. Je tu zkrátka všechno, čím tehdejší lidé žili, co znali ze svého okolí a co si představovali a přáli. Je zřejmé, že lovci celé starší doby kamenné měli hlavu plnou zvířat, která navíc lovili nejen proto, že na ně byli subsistenčně odkázáni. Kde vytváření rytin a vyťukávání obrazců do skal přesahovalo až do historických dob, jejich tématika se odpovídajícím způsobem měnila, avšak psychické a společenské důvody spoluúčasti na těchto neobvyklých aktivitách zřejmě nikoli. Příčiny, proč se lidé skupinově odebírali na tato odlehlá nebo skrytá místa, lze přirovnat k poutím (ovšem bez vykonávání rozmáchlých rituálů), jejichž účastníci si od toho něco slibovali – v tomto případě třeba i od podílu na vytváření obrazů (*Abélanet 1986*, 300). Patrně se to ale týkalo jen některých účastníků, a spíše ve starších dobách. Tamní středověké rytiny totiž mnoho náboženských, tj. tehdy křesťanských motivů neukazují.[2]

Malované jeskyně však bokem sídlišť být nemusejí, a stranou sídelních oblastí nejsou nikdy. Někdy se obrazy vyskytují v jeskyních osídlených alespoň v oblasti vchodu (Marsoulas, Le Placard, Pair-non-Pair, Fontanet, Niaux, Mas-d'Azil, Isturitz, Altamira, El Castillo a Tito Bustillo: *Clottes 2011*, 167) a s bohatým sídlištním odpadem se setkáváme i pod převisy s paleolitickými reliéfy (Laussel v gravettienu, Roc-de-Sers a Fourneau-du-Diable u Bourdeilles v solutréenu, Cap Blanc, Chaire-à-Calvin a Roc-aux-Sorciers u Angles-sur-l'Anglin v magdalénienu). I ty nejbohatší zóny s paleolitickými obrazy se mohou nacházet na samotném začátku jeskyně (Lascaux, Altamira), zatímco nejznámějším příkladem velké sluje s hlavní „svatyní" daleko od vchodu je jeskyně Niaux v Pyrenejích. Jindy se hodily chodby s pěknými a snadno dosažitelnými stěnami (Cussac, Font-de-Gaume) či nápadnými útvary, jež volaly po doplnění do figur, eventuálně převládla touha umístit obrazce na každou, i tu nejnevhodnější plochu, ovšem zase dále od vchodu (Les Combarelles), nebo na plochu jen obtížně přístupnou. To se týká maleb v úzkých chodbičkách, miniaturních komůrkách, vysoko na stěnách, v kopulích a komínech. Výrazně to platí už pro nejstarší malovanou jeskyni Chauvet – Pont d'Arc, datovanou ještě do aurignacienu. V prvním a nejpřístupnějším sále (*Salle des Bauges*) je maleb nejméně a vyskytují se až na jeho konci, naproti tomu medvěd v zadní *Galerie du Cactus* mohl být namalován jen s obtížemi (*Clottes /ed./ 2001*, 60, 76). Malování některých tamních obrazů totiž vyžadovalo přímo akrobatické výkony (*obr. 2*; *Le Guillou 2005*, obr. 11–13), k jiným je třeba se proplazit a další lze spatřit jen vleže (*Le Guillou 2005*, obr. 15, 17). Hlavní panó s negativy rukou v jeskyni Cosquer (*Clottes – Půtová – Soukup 2021*, barevná

[2] Ani vlastní pouti nebyly nikdy záležitostí jen náboženskou – jestliže u účastníků nejnáročnějšího pochodu do Compostelly možná dnes převažují psychické a společenské motivace nad náboženskými, musely hrát důležitou roli již ve středověku.

Obr. 2. *Malování obrazů někdy vyžadovalo akrobatické výkony, jako v jeskyni Chauvet – Pont d'Arc (Le Guillou 2005).* — ***Fig. 2.*** *Painting pictures occasionally required acrobatic feats, such as in Chauvet – Pont d'Arc Cave (Le Guillou 2005).*

příloha III), datované do gravettienu a solutréenu, se nachází na hraně vodní propasti (*Clottes – Courtin 1995*, 71; *Clottes 2021*, 94), takže oprskávání rukou tu bylo nesporným důkazem odvahy. Mnohem více příkladů lze uvést z magdalénienu. V jeskyni Bernifal poblíž Les Eyzies jsou černou čarou nakresleni dva mamuti na kopuli zadního sálu ve výšce 5–6 metrů (*Vialou 2004*, 312), v poloze přístupné jen z předpokládaného lešení (*Roussot 1984*, 172 – ale kdo by je kvůli dvěma prostým kresbičkám stavěl?), nebo z vrcholku pyramidy mnoha mužů. Lešení ovšem zanechalo otvory ve stěně a stopy dřeva na zemi v Osové odbočce (*Diverticule axial*) jeskyně Lascaux, kde se jen díky němu podařilo nakreslit mnoho barevných obrazů praturů a koní (*Delluc – Delluc 1978a*, obr. 139). Jen s lezeckým výkonem je možné spojit malbu koně v těžce přístupné síňce 12 metrů vysoko nad krápníkovým „vodopádem" ve španělské jeskyni Candamo; malba je ovšem patrná hned při pohledu zdola (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, obr. 114; *Utrilla – Martínez-Bea 2008*, Fig. 3; *Bahn 2016*, 298). To kůň v jeskyni Pergouset je skrytý tak, že jej návštěvníci (ale ani sám tvůrce během rytí) vůbec neviděli (*Clifford – Bahn 2022*, 248), a jen stěží si mohli prohlédnout obraz mamuta v jeskyni Rouffignac, umístěný potměšile do chodbičky přístupné jen plazením (*Plassard – Dachary – Plassard 2020*, obr. 4). Do spodních pater španělské

jeskyně Etxeberri (Etcheberriko) se muselo sestoupit nejspíše po laně, ač velmi příhodná prostora se nabízela hned ve vchodu (*Leroi-Gourhan 1965*, 115). Do horní zdobené chodby v Kapové jeskyni na Uralu (epigravettien) se naopak vystupovalo po žebřících (*Svoboda 2011*, 254). Rovněž jen pomocí žebříků nebo lezecky jsou vyzdobené partie přístupné v pyrenejské jeskyni Fontanet (*Delteil – Durbas – Wahl 1972*). V jeskyni Le Portel se v komůrce pro jediného člověka nachází několik černých kreseb (*Clottes 2011*, obr. 15). K rytinám v jeskyni Tuc d'Audoubert se musí plout loďkou po ponorné říčce Volp (*Bégouën – Breuil 1958*) a návštěvě slavného sálu s plastikami zubrů brání uzoučký průlez jako pro kočku – *„la Chatière"*. Ještě horší plazivka brání v příchodu do zdobené „Svatyně" v sousední jeskyni Trois Frères (*Kühn 1958*, 69). K nevydařeným scénám se lvíčaty a s lovem zubra ve velmi obtížně přístupných koncových partiích jeskyně Lascaux se ještě vrátím. K magdalénienským rytinám v jeskyni Pergouset se návštěvníci (spíše ovšem jen samotní tvůrci) museli plazit 36 metrů dlouhou chodbou (*Lorblanchet 2001*). Jen s moderní speleologickou výbavou se jeskyňáři dostali do pokračování jeskyně Les Combarelles (*Clottes – Courtin 1995*, obr. 40; *Clottes – Půtová – Soukup 2021*, 94 a foto v barevné příloze III). Důkazy bravury, které takové výkony jednoznačně podávají (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 237, 239; *Bahn 2011*, 352), nijak nezvyšovaly domnělé rozechvívání oné membrány, kterou měly pro pravěké návštěvníky představovat stěny jeskyň (*Clottes – Lewis-Williams 1996*), ale zato vydatně probouzely soutěživost mužů, kteří se rozhodli po sobě něco v jeskyni zanechat. Pozdější analogií zanechávání svých značek na vzdálených, obtížně dostupných či prostě nějak zajímavých místech jsou podpisy návštěvníků. Není náhodou, že jimi byly až příliš často poznamenány výtvory paleolitiků (*Clottes 2008*, 198). Zcela novodobou analogií jsou pak obrazce a signatury (*tagy*) sprejařů, umísťované provokativně na vrcholky komínů a mrakodrapů.

1.2. Inspirace přírodními tvary a zvláštní výtvarné praktiky

Nejen občasná odlehlost a nepřístupnost obrazů, ale i jejich návaznost na přirozené tvary jeskynního interiéru měla v myšlení pravěkých lidí probouzet pocit, že jsou v nějaké přírodní svatyni. Měli je tu připravit nějací duchové a šlo jen o to je pochopit a dokreslit (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, 86–91; *Clottes 1997a*, 167; *2011*, 195; *2021*, 94; *Lewis-Williams 2007*, 257–261; *Robert 2016*).

Klasickým příkladem jsou zubři na stropě jeskyně Altamira, vtěsnaní do plochých okrouhlých výčnělků (*Beltrán et al. 1998*, 66–67; *Jelínek 1977*, obr. 444), jež vykazují tolik vzájemných podobností, že svědčí o ruce jediného malíře (*Züchner 1981*, 116, obr. 7). Vzhledem k tvaru výčnělků jsou zvířata nezbytně skrčená, možná odpočívající, ovšem jejich interpretace osciluje od projevů umírání (*Verworn 1920*, obr. 27; *Bahn – Vertut 1988*, 123, 153) až po rodící krávu (*Bahn 2016*, 217) či jedince v trysku (jak se v roce 1906 domníval H. Breuil, viz *Hoernes 1925*, 125), o čemž má svědčit údajně rozfázovaný pohyb předních kopyt u obrazu číslo 16 (dle *Breuil 1952*, obr. 21), resp. 27 (dle *Züchner 1981*, obr. 4; foto in *Beltrán et al. 1998*, 115). Právě jeho pozice je však také považována za typickou pro porod (*Drößler 1980*, tab. II). Mimo tyto výčnělky se zubři téměř vždy malovali v obvyklé pozici vestoje (*Bahn 2016*, 158). Strop z Altamiry může prý zobrazovat chování ohroženého stáda obklíčeného lovci (*Powell 1966*, 46). Podobný bochánkovitý výčnělek v jeskyni El Castillo byl domalován jen místy, protože již sám o sobě dostatečně evokoval tvar zubřího těla (*Svoboda 2011*, V.5). Markantní příklad vlivu podkladu na druh i postoj zobrazených tvorů poskytla jeskyně Chauvet – Pont d'Arc, vymalovaná většinou již v aurignacienu: spodek skalního stropního výběžku, připomínající zbytnělou ženskou pánev s končetinami, byl příslušným způsobem skutečně dotvořen; nad ohanbím se ale nenachází lidské břicho, nýbrž zubří hlava, která patří k tělu zobrazenému z boku ve svislé, jakoby lidské pozici na pravé straně výstupku (*Clottes /ed./ 2001*, obr. 137, 161–163; *Svoboda 2011*, obr. VII.27). Zleva na zubra ještě navazuje předek lva (*Clottes 2008*, 51). Místo nějakých mytologických reminiscencí bych v této zcela volné kompozici viděl důkaz naprosto nespoutané tvorby, která je pro tuto jeskyni ostatně typická. Právě díky nedodržování elementů pozdější (magdalénienské) tvorby se tu častěji objevují jevy, které ve skalním umění zdomácněly až mnohem později: jsou tu velké scény pronásledování stáda býložravců smečkou lvů (*Clottes /ed./ 2001*, obr. 125–126), vidíme hlavy koní vyjadřující různé chování (*Clottes et al. 2001*, obr. 182; *Clottes – Půtová – Soukup 2021*, obrazová příloha), rozfázovaný pohyb rohu nosorožce (*Clottes /ed./ 2001*, obr. 129), jiného černého nosorožce s jakýmisi červenými vousy (*Clottes 2008*, 51), „polidštěné" šelmy (*Geneste – Valentin 2019*, 90, obr. 9, 12 nahoře) nebo zvířata doplněná nerealistickými prvky, jako např. mamuty v jakýchsi papučích (*Clottes et al. 2001*, obr. 121) a nosorožce se svislými pásy uprostřed trupu (*Chauvet et al. 1995*, obr. 75–76; *Clottes /ed./ 2001*, obr. 111, 115, 173; *Clottes et al. 2021*, barevná příloha). Také mamuti jsou tu nerealisticky hubení (*Chauvet – Brunel Deschamps – Hillaire 1995*, obr. 30, 43, 83), stejně jako v možná soudobé jeskyni Baume-Latrone (*Drouot 1984*, obr. 1, 6–11; *Jelínek 1977*, obr. 502). V jeskyni Cussac s gravettienskými hroby se vyskytla rytina mamuta, jehož oko tvoří přirozený důlek ve stěně (*Jaubert – Feruglio – Fourment /eds./ 2020*, 190).

Pokročme však do magdalénienu, kde jsou stopy výtvarných aktivit mnohem bohatší. Skalní tvary s předním výčnělkem byly v zadní chodbě jeskyně Altamira a v Mas-d'Azil domalovány do podoby lidských masek (*Jelínek 1977*, obr. 415; *Vialou 1992*, 157–158; *Beltrán et al. 1998*, 47–48, 153–154), nohy koně zastupují ve Font-de-Gaume krápníkové náteky a škvíry ve stěně tam po nanesení červené barvy připomínají vulvy (*Vialou 1992*, 159–160). Jedna byla vytvořena i v hliněné podlaze jeskyně Bédeilhac, přičemž malý krápník představuje poštěváček (*Clottes 2008*, 254; *Svoboda 2011*, 203). V jeskyni Niaux se k otvoru ve stěně připojilo schematizované znázornění parohů, aby vznikla jelení hlava (*Bahn – Vertut 1988*, obr. 55; *Clottes 1997a*, obr. 142, 164; *Clottes – Půtová – Soukup 2021*, obrazová příloha). Inspirace přírodními tvary je tedy ve skutečnosti opakem

myšlenky, že vnitřek jeskyně je třeba vybavit obrazy jen určitých druhů zvířat v předem daném pořádku. Právě zde se nejmarkantněji projevuje dialog s utvářením jeskyně, který zatlačuje domnělou snahu o konstantní organizaci jeskynních obrazů do pozadí a je s ní ve vztahu nepřímé úměry.

Někdy se malíř nechal inspirovat tvarem skály ke ztvárnění určité anatomické partie, vesměs hlavy, ale ta je nakreslena mnohem menší, takže celý přírodní tvar nevyplňuje. Hlava puntíkovaného koně z Pech Merle je oproti tvarově odpovídajícímu výčnělku značně redukovaná (*Leroi-Gourhan 1965*, obr. 65; *Lommel 1972*, tab. 2; *Vialou 1992*, 161; *Lorblanchet 1997*, 181; *Lewis-Williams 2007*, obr. 19 v příloze), v jeskyni de Domme v Dordogni je do přirozeného výčnělku ve tvaru předku mamuta vmalován mamut mnohem menší (*Brot 2013*, 36–37). Vyskytl-li se na jeskynní stěně výčnělek v podobě rohu, nezbývalo než k němu domalovat obraz zubra a výčnělek vyplnit zářezy, aby se rohu podobal ještě více (*Fritz – Jarry – Tosello 2023*, obr. 3). Kdyby v jeskyni Altxerri nebylo skalního tvaru v podobě ptáčka, nikoho by asi nenapadlo tento nezvyklý motiv vytvořit, a to jen nepatrným doplněním obrysu (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, 54; *Bahn 2016*, 158). Skalní výběžek v jeskyni La Pasiega B se ptáku ve svislé pozici podobá natolik, že mu stačilo jen červeně doplnit oko a pařáty (*Groenen 2016*, obr. III.147). Horizontální vývalek ze stěny v jeskyni Las Chimeneas vypadá jako velká ryba, a proto jí byl do „tlamy“ jakožto kořist zasunut zlomek krápníku (*Groenen 2016*, obr. III.157). Tvar stěny v Grande Grotte v Arcy-sur-Cure připomíná zase ženu, tudíž má na hrudi a na pánvi stopy červeného hematitu (*Groenen 2016*, obr. III.165).

Přírodní tvary ovšem ovlivňovaly nejen druh zobrazeného zvířete, ale i jeho podání: jeden zubr v Niaux je dokreslen na skalní výběžek, jehož okraj se nabízel jakožto jeho hřbet, ve svislé pozici, což pramálo odpovídá jeho přirozenému postoji (*Clottes 1997a*, obr. 180; *Lewis-Williams 2007*, obr. 17, 18 v příloze). Svislá orientace zubřího těla byla předurčena tvarem skalního výběžku i v jeskyni El Castillo (*Jelínek 1977*, obr. 515; *Vialou 1992*, 174; *Clottes 2008*, 274; *Bahn 2016*, 159). Orientace zvířecích těl zde bývá různá i na jednom a tomtéž panó (*Svoboda 2011*, obr. V.17), což je typické i pro sousední jeskyni Las Monedas (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, 70; *Clottes 2008*, 275). Proto by neměl budit tolik pozornosti ani tzv. padající koník z konce Osové odbočky v Lascaux (*Ruspoli 1987*, 121; *Lewis-Williams 2007*, obr. 26 v příloze), který může nadto souviset s činností malíře ležícího naznak se zakloněnou hlavou na lešení, archeologicky doloženém (*Delluc – Delluc 1978a*), a který si teprve až ze země uvědomil, co vlastně namaloval. Jeden zubr ve skupině (stádu?) v jeskyni Niaux stojí svisle, protože tuto pozici nabízel tvar skalního podkladu (*Baffier 1992*, 479, obr. 82).

Zvláštností v podání zvířat najdeme velké množství: mohou zachycovat jejich rozdílné chování, kupříkladu hlavy koní z Chauvet a z Lascaux (*Roussot 2002*, 43; *Clottes – Půtová – Soukup 2021*, barevná příloha), vzácně jsou malována i zepředu nebo se zvětšenými či otočenými hlavami (*Roussot 2002*, 44, 56), jiná těla byla opravována, nebo naopak ničena (*Roussot 2002*, 45, 59). Zvířata jsou běžně vyobrazována v různých měřítkách, např. v Lascaux jsou pratuři dlouzí okolo pěti metrů, ale koně a hlavně jeleni jsou podstatně zmenšení (*Leroi-Gourhan 1965*, 127; *Bahn – Vertut 1988*, 114). Na Velkém stropě jeskyně Rouffignac jsou mamuti menší než koně a kozorožec (*Barrière 1984a*, 203). Zatímco ztvárnění jednotlivých druhů může být i v rámci jedné jeskyně rozdílné, najdeme překvapivé shody i mezi lokalitami vzdálenými od sebe 500 km (*Kühn 1929*, tab. 44; *Huyghe 1967*, obr. 10, 12; *Roussot 2002*, obr. 41, 54; *Sauvet et al. 2008*). Co se týče technik, běžně se vyskytuje monochromní i polychromní malba, a to obrysová, plošná i vnitřně členěná, rytiny (na rozdíl od piketáže běžné pod širým nebem), tahy v sintru či v hlíně (místy figurální), řidčeji reliéfy a modelace z hlíny. Mezi zvláštnosti patří polychromní obrazy zubrů z jeskyně Marsoulas, vyplněné velkými červenými tečkami (*Leroi-Gourhan 1965*, obr. 66). Mnoho dalších příkladů najdeme ve snadno dostupné knize J. Svobody (*Svoboda 2011*, 119).

Některé podoby zvířat jsou neúplné, chybí jim třeba i to nejdůležitější, totiž hlava (*Baffier 1992*, 482), jako medvědům z jeskyně Ekain (*Altuna 1996*, obr. 83, 89), nebo je hlava znázorněna jen zčásti, jako u černého koně z Niaux (*Svoboda 2011*, obr. VIII.1). Na panó č. 6 v jeskyni Las Chimeneas zase vidíme řadu hlav různých druhů zvířat bez těl (*Leroi-Gourhan 1965*, obr. 107).

Vybarvená plocha rozměrného zvířecího těla mohla posloužit k vyrytí obrysu menšího zvířete, který by na nenabarvené ploše nevynikl. V Lascaux byl takto menší kůň vyryt do těla většího jedince (*Geneste – Valentin 2019*, 177; *Ruspoli 1987*, 137 dole). Chaotické rytiny v boční prostoře zvané Apsida poškodily předchozí velké malby (*Leroi-Gourhan 1965*, 127). Takové divoce poryté stěny, kamenné tabulky a oblázky jsou pro magdalénien žel typické. Lze je jen stěží (a velmi subjektivně) rozluštit, na což se často záměrně rezignuje (viz níže úpornou tradici dvou „kouzelníků“ z jeskyně Trois Frères). Přesto jsou změti rytých obrazců pokládány za další důkaz šamanského čarování (*Clottes 2011*, 176), čemuž má nasvědčovat i záměrné rozbíjení tabulek a implantace jejich zlomků do hlíny (*Clottes 1989*). Za přepracování stály i rytiny prostému oku sotva viditelné. V jeskyni Les Combarelles byl ve skupině 88 kůň předělán na bovida přidáním rohu (*Barrière 1984b*, 113). Podobné proměny byly hlášeny i z jiných jeskyň, i když pokud bylo dost místa, staré obrazy se většinou respektovaly (*Leroi-Gourhan 1965*, 139; *Lorblanchet 1997*, 288).

Popsané výtvarné „vychytávky“ jen stěží zvýšily magickou sílu obrazů, takže pomocí symbolismu či mytologie bychom je vysvětlovali jen velmi násilně. Vysvětlení v mezích využití výtvarných vyjadřovacích schopností v soutěživé atmosféře se naproti tomu přímo vnucuje. Nelze přitom ztratit ze zřetele projevy přirozené bravury a různých rozmarů, které byly lidem vždycky vlastní.

Hledání skrytého smyslu v přírodních tvarech je věčné (srov. třeba Starostu a Starostovou v Adršpašských skalách) a připomíná současné jeskynní průvodce, kteří se snaží návštěvníky pobavit připodobňováním krápníků k různým Sněžkám, panenkám Mariím a lidským orgánům (*„která se toho dotkne, do roka se vdá“*). Na rozdíl od vědců to však průvodci nemyslí vážně. Značná výpovědní hodnota bývá také přičítána

výrokům domorodců z oblasti výskytu holocenních skalních obrazců (*Bednarik 2013*; *Clottes 2011*, 145–149), většinou však nikoli jejich autorů (*Geneste – Valentin 2019*, 187–190). Řada politicky zorientovaných domorodců tím dnes zvyšuje svou zajímavost a ostentativně ukazuje, jak jejich světu nelze naší hlavou porozumět. Vesměs se s překvapením dozvíme, co má kresba zobrazovat, ale nikoli proč vznikla.

1.3. Symbolická konstrukce jeskynních prostor

Co však věčné není a přišlo až v rámci filozofie strukturalismu počátkem druhé poloviny 20. století, byla snaha odhalit v motivech jeskynního umění určitý řád, jednotlivé prvky sémanticky pospojovat a obdařit je nějakým skrytým smyslem kořenícím v dávných mýtech a náboženstvích. Za protagonistu tohoto přístupu je pokládán *André Leroi-Gourhan* (*1965*), který však jen dovršil a statisticky doložil názory svých předchůdců, Maxe Raphaëla (*Raphaël 1945*) a Annette Laming-Emperairové (*Laming-Emperaire 1962*). Zmínění badatelé si povšimli, že na ústředních panó zpravidla dominují koně a bovidi, kolem nichž se mohou objevit ještě jeleni a kozorožci, zatímco šelmy se skrývaly v bočních chodbách (*Leroi-Gourhan 1965*, obr. 763; *Lewis-Williams 2007*, 77–82). Podlouhlé značky včetně šipek jsou symboly samčí podstaty, ty plošné patří ženám či vůbec samicím. Z obrazů zvířat patří k těm prvým koně, jeleni, kozorožci a nebezpečná zvířata, samice mají reprezentovat pratuři a zubři, zkrátka bovidi (*Leroi-Gourhan 1965*, 147), a to bez ohledu na pohlaví konkrétně zobrazených jedinců. Zařazení odvěkého symbolu samčí síly (což uznávala i Laming-Emperairová), tj. býka, mezi ženské symboly, bylo prvním kamenem úrazu nového paradigmatu (bez bovidů by ovšem celá genderová koncepce padla, protože prvek ženství zastupovali jako jediní). K tomu se pak přidružila námitka, že se nebere ohled na počet zobrazených kusů, jejich velikost, zbytečně detailní podání, chronologii a vývoj maleb (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 195–223; *Baffier 1992*, 489–491; *Clottes – Lewis-Williams 1996*, 74–75; *Lorblanchet 1997*, 192–199; *Bahn 2016*, 284–291). Již v jeskyni Chauvet byli černě provedení mamuti přepracováni na nosorožce, avšak jinde i po rekonstrukci maleb zůstal tento druh zachován (*Feruglio – Baffier 2005*, obr. 3). Zatímco jednotlivé jeskyně a regiony se co do druhů zobrazených zvířat liší, druh dominantní pro tu kterou jeskyni zpravidla převládá ve všech jejích hlavních zdobených prostorách, což bylo doloženo na příkladu nejbohatěji zdobené jeskyně Lascaux (*Pastoors – Weninger 2011*, tab. 1; *Leroi-Gourhan 1984*). Radiokarbonová data ze stylově homogenního panó s malbami z jeskyně Cougnac vykazují rozdíl skoro šest tisíc let (*Clottes 1997b*, obr. 5). Jeskynní prostory se prý klasifikovaly podle toho, jaká na nich byla zvířata, čímž se vytvářel bludný kruh (*Lewis-Williams 2007*, 82–84). Běžný byl i opačný postup, tj. přiřazování nejasně vyobrazených zvířat (*Lorblanchet 1997*, 284–289; *Groenen 2016*, 184) účelově k tomu druhu, který byl na daném místě žádoucí. To se zračí v tendenčních překresbách, čehož se dopouštěl hlavně již abbé H. Breuil (který jeskynní malby s D. Peyronym prý i každoročně „vylepšoval“: *Hauser 1922*, 164), i když před jeho pastely klobouk dolů. Někdy nejde rozhodnout ani mezi zubrem a ženou, protože obrazce přecházejí plynule jeden do druhého, jak je doloženo v jeskyni Pech Merle (*Lorblanchet 1997*, 180; *Clottes – Lewis-Williams 1996*, 71; *Jelínek 1977*, obr. 475). Doložit organizaci prostoru v intencích strukturalistického modelu se pokusil Denis Vialou podrobným rozborem hlavních zdobených jeskyň v Pyrenejích, každá jeskyně se však projevila jakožto samostatná jednotka (*Vialou 1986*, 359). Nejpočetnější druh zvířete (*Lorblanchet 1997*, 58) nemusí vždy být ten opticky dominantní, pratuři a zubři bývají nápadnější než obvykle nejpočetnější koně, což je zřejmé třeba v jeskyni Lascaux. A jak se s teorií ústředních témat srovnává fakt, že ta v některých jeskyních chybí a převládají tam tzv. témata doplňková, např. mamuti v jeskyni Rouffignac? Nelze také opomenout, jak byly druhy zastoupených zvířat inspirovány přírodními tvary, jak jsem popsal výše. Varováním proti zařazení bovidů do světa samic nebyl ani fakt, že v dominantní prostoře jeskyně Niaux se v nich nejčastěji objevují údajné samčí symboly v podobě šípů. Dalo se to totiž obejít myšlenkou komplementarity. Systém genderové duality obrazů byl nakonec tak gumový, že jej nebylo možné přesvědčivě doložit ani vyvrátit. Asi proto má dodnes své zastánce. Pokud by ale mladopaleolitickým lidem nějaký neměnný tajuplný systém učaroval natolik, jak jeho zastánci tvrdí, byla by „symbolická konstrukce jeskynních prostor“ i nám hned patrná a nemusela by se tak složitě a důmyslně dokazovat.

Na rozmístění motivů na jeskynních stěnách lze dle mého názoru pohlížet zcela přirozeným způsobem. Je pochopitelné, že centrálními tématy jsou velká hojná zvířata, tj. bovidi (pratuři a zubři) a koně, zatímco ta malá a vzácnější zůstávají bokem. Je jen přirozené, že velká zvířata vyvolávala větší potřebu znázornit je většími obrazy (někdy až zvětšenými oproti realitě, srov. téměř pět metrů dlouhé pratury v Lascaux) než zvířata malá. Rýsuje se však jistý rozdíl mezi zvířaty v oné době běžnými (bovidi, koně, sobi, jeleni) a již vzácnými nebo „vzpomínkovými“. Mamuty a srstnaté nosorožce tudíž stačilo vyobrazit v menším měřítku. Výjimkou jsou velké rytiny v jeskyni Cussac, které však spadají do gravettienu, kdy se mamuti vyskytovali běžněji; rozměrnější tam ostatně jsou rytiny všech zvířat (*Jaubert – Feruglio – Fourment /eds./ 2020*, 194). Dominantní zjev mamuta (zčásti už jen tradovaný) mohl ještě i v magdalénienu někdy převládnout (Rouffignac) a je otázkou, do jaké míry lze tuto skutečnost spojovat s jeho zvláštním postavením v duchovní sféře. Převaha mamutů v této jeskyni je regionální výjimkou, protože mamuti jsou v Périgordu méně početní než třeba v Ardèche. Tam je v jeskyni Chauvet, která je ovšem starší, třikrát více nosorožců než všude jinde dohromady a rovněž hodně lvů (*Démoule 1997*, 43).

Na dominantním, tj. vesměs největším panó byla tedy zobrazována zvířata dominantní i v terénu (*Lorblanchet 1997*, 284–289; *Djindjian 2009*; *Fritz 2010*), která byla navíc stádní. Velké plochy bývají ve větších dómech s výraznější akustikou, což je rovněž jen přirozené (*Reznikoff – Dauvois 1988*). Jen na velkou plochu, nejvíce připomínající volnou krajinu, se také vešlo více zvířat, aby to odpovídalo stádu. Tvrzení, že zvířatům chybí přírodní scéna tedy neplatí tak univerzálně. Naopak dějové scény, typické pro tzv. levantské umění, plují volně

Obr. 3. *Jeskynní obrazy lidí propíchnutých oštěpy (Roussot 2002).* — ***Fig. 3.*** *Cave painting of people pierced by spears (Roussot 2002).*

v prostoru a nejsou nijak vkomponovány do krajiny, takže absence krajiny není tím, co by paleolitické a pozdější nástěnné umění odlišovalo. Již *A. Roussot* (*2002*, obr. 47) dovozoval, že pod některými skupinami zvířat se nachází linie znázorňující povrch terénu, která může být i přirozenou horizontální škvírou (*Leroi-Gourhan 1992*, 247–249). Na rozdíl od východošpanělského skalního umění jsou scény lovu vzácné, nezačleněné do krajiny a pouze individuální, tj. střetnutí jednoho lovce s jediným zvířetem. Scény skupinového lovu chybí, jakkoli mělo jít o prvořadou vymoženost mladého paleolitu (*Klíma 1994*, 181). Obrazy karnivorů v chodbičkách nebo kdekoli bokem potom odpovídají chování šelem, jež rády přebývají a číhají ve skrytu, i když obraz lva může být – snad vzhledem k jeho významu ve zvířecí říši – umístěn centrálně, jako je silně stylizovaný lev na stropě jeskyně Baume Latrone (*Combier 1996*, 73, 80). Pouze v tomto smyslu tedy není rozmístění obrazů náhodné. V drobném umění je vyobrazení šelem častější hlavně proto, že tam na umístění nezáleží, jelikož drobné plastiky jsou přenosné. Lidé se v celém paleolitickém umění příliš nezobrazovali, a to proto, že člověk by na rozdíl od anonymního (pouze „typového“) zvířete měl být konkrétním jedincem. K tomu tehdejší umění nedospělo, takže postavy lidí zůstávaly jen částečné a neumělé a často nějak ohrožované nebezpečnými zvířaty či prokláté hroty, jako by šlo o reminiscence konkrétních událostí, kterými se ti zdatnější malíři nezabývali (*obr. 3*). Nepropíchané zůstávají ženské protomy podané z boku, na nichž jsou patrné jen zbytnělé hýždě vedle malých prsou, jež často chybí. Jsou typické pro mladší magdalénien a nikdy nevyjadřují žádnou konkrétní ženu ani událost.

K vysvětlení samozřejmostí v umístění zvířecích figur se tedy nemusíme odvolávat k žádné neznámé mytologii. Nelze kupodivu konstatovat ani žádnou spojitost mezi antropomorfními motivy a pohřbenými lidmi. V jeskyni Cussac, navštěvované během gravettienu, se ve třech medvědích brlozích vyskytly koncentrace lidských pozůstatků z minimálně šesti individuí (přičemž jen *locus 2* obsahoval celou skrčenou kostru jednoho muže), ale mezi rytými motivy nejsou žádné podoby lidí a kresby se nadto soustřeďují bokem lidských kostí (*Jaubert – Feruglio – Fourment /eds./ 2020*, 23).

Za samotný klíč k ideologii „jeskynních svatyň“ bývá často považována scéna v tzv. Studni v jeskyni Lascaux (*Ruspoli 1987*, 149; *Bosinski 1990*, 173; *Leroi-Gourhan, Arl. 1990*, 24, 28; *Vialou 1990*, 42; *Mohen 1995*, 34; *Picard 2003*; další viz *Bahn 1997*, 62 a *Beaune 1995*, 294, pozn. 9). Zdržím se popisu této velmi známé scény a odkážu na dostupné vyobrazení (*Lommel 1972*, tab. 4; *Lewis-Williams 2007*, obr. 28; kvalitněji *Ruspoli 1987*, 149, 151). Dle D. Lewise-Williamse (*Lewis-Williams 2007*, 315) právě toto místo dovoluje průhled rozhraním našeho světa a světa duchů za jeskynními stěnami. Další citace v duchu šamanistické interpretace uvádí *P. Paillet* (*2018*, 252). K dosažení tohoto místa bylo nutno sešplhat pět metrů po laně nebo slézt po žebříku (*Leroi-Gourhan, Arl. 1978*, 61–64; *Delluc – Delluc 1978a*, 182–183), a navíc se tu shromažďuje kysličník uhličitý (*Clottes 2011*, 242). Šamanismus předpokládá stav transu, v němž lze stěží něco náročnějšího vytvořit, a už vůbec ne na takových nebezpečných místech. Bylo by také zvláštní, kdyby

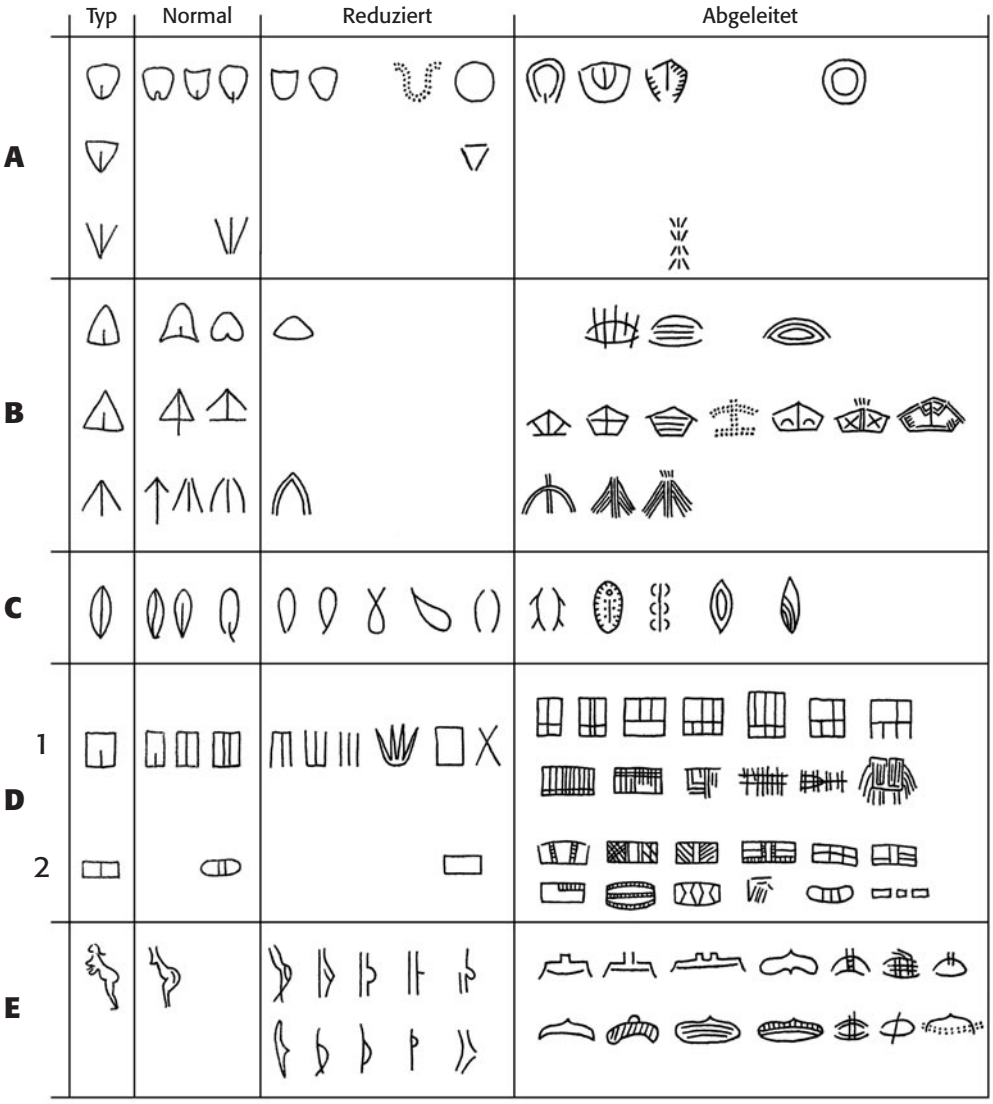
Obr. 4. *Scéna nešťastného lovu v tzv. Studni jeskyně Lascaux (Roussot 2002).* — ***Fig. 4.*** *'Well Scene' in Lascaux depicting catastrophic hunt (Roussot 2002).*

samu podstatu duchovních preokupací tvůrců nádherných nástěnných maleb v přístupnějších prostorách měla ztělesňovat právě technicky i umělecky nejméně povedená malba (*obr. 4*), takže její styl je dokonce pokládán za dílo jiné skupiny lidí (*Bahn 1994*). Nejde spíše o ubohý pokus odstrčeného neumělce vyjádřit nějaký výrazný děj (nešťastný lov?), kterého byl třeba svědkem a který jej přeplnil dojmy? Podobně primitivně je zobrazen i rej lvíčat v Dómu koček na konci boční chodby, v místech s velmi obtížným přístupem (*Geneste 2016*, 22), kam se vejde jen jeden člověk (*Lewis-Williams 2007*, 275). Že by skupiny teček, které obě scény provázejí, byly signaturou jednoho a téhož druhořadého malíře?

1.4. Značky a otázka lovecké magie

Tím se dostáváme k otázce geometrických značek (*obr. 5*), kterou s oblibou tematizují zastánci všech univerzálních explanací paleolitického umění, jednou jako důkaz lovecké magie, poté strukturalistické genderové duality (viz jejich přehled in *Leroi-Gourhan 1965*, 109), ale i šamanismu a dialogu s jeskynním interiérem. Tzv. mužské značky v podobě střel se objevují v tělech různých zvířat a často se pojí se zubry, kteří mají ztělesňovat ženský princip. Je tedy zřejmé, proč se genderovou příslušností značek není nutno nadále zabývat. A pokud by v nich mytologický význam výrazně převládal, už by se na něj studiem konstantních asociací přišlo. Jejich význam bude tudíž mnohoznačný a proměnlivý (*Paillet 2018*, 174). Soudím, že mohlo jít o symboly malířů nebo jejich skupin, geograficky odlišných (proto se regionálně zčásti liší), které byly využívány různě – někteří je přidávali (a opět jen někdy a některé) ke svým obrazům, jiní jimi označovali konce jeskyň či různé odbočky a škvíry, ale opět nesystémově, asi jako se v posledních stoletích v exteriéru využívaly podpisy a *tagy*.[3] Ne náhodou jsou značky vesměs tam, kde vidíme i podpisy novodobých návštěvníků (*Clottes 1997a*, obr. 91, 181), a nemálo jich mohly zanechat děti, které jeskyněmi procházely a bavily se (viz níže). Každý jedinec (či skupina) mohl mít přitom značek několik, ale i když se používala jen jedna, vytvářela se v různých obměnách (*Jelínek 1977*, obr. 692–705). Pokud by značky byly symbolem zcela individuálním, šlo by je snadno ztotožnit s určitým stylem či nějakou zvláštní praktikou, což se nestalo. Proto spíš půjde o znak kolektivní. Výskyt typů značek v jednotlivých jeskyních zobrazují publikované plánky (*Leroi-Gourhan 1992*, obr. 1–7). Geografické rozšíření značek probírají *M. Lorblanchet* (*1997*, 65), *J. Clottes* a *D. Lewis-Williams* (*1996*, 46–47), *M. Groenen* (*2016*, 56–57) a mnozí jiní, přičemž vždy zjistili jak shody, tak značné rozdíly. Je jen přirozené, že tu a tam se ke značkám mohly přidružit i nějaké symbolické významy. Jejich konkrétní využití se ovšem vyjeví jen zřídka a má nanejvýš jen místní platnost. Protože značky mění svůj význam, všechny pokusy vnést do nich nějaký konkrétní řád nutně selhaly (např. *Sauvet – Wlodarczyk 1995*). Uvedl jsem skupiny teček u maleb z Lascaux, okrajových jak svou polohou, motivem a obtížnou přístupností, tak svou podřadnou kvalitou. Poblíž vchodů má být více značek lineárních a dále v jeskyni těch plošných (*Démoule 1997*, 44), což se ale asi netýká lineárních šipek v tělech zvířat. Někdy se značky mohly vybarvit

[3] V Chauvetově jeskyni je barevnými skvrnami označeno pouze nízké místo, za nímž se ještě vyskytují kresby (*Le Guillou 2005*, obr. 15). Kdyby měly značky informační význam, jak předpokládá *S. Mithen* (*1990*), očekávali bychom je u samotných jeskynních vchodů, kde by upozorňovaly na vnitřní zdobené „svatyně". Tam se však nevyskytují, i když v dosahu povětří by se uchovaly spíše jen značky ryté. Takové jsou kupodivu ojedinělé i uvnitř jeskyní.



Obr. 5. *Značky z jeskynních stěn (Drössler 1980).* — ***Fig. 5.*** *Marks from the cave walls (Drössler 1980).*

pigmenty, jež se využívaly na přilehlých malbách, a mohly tím zastupovat jakýsi vzorník či paletu. Zde mám na mysli třeba šachovnice pod velkou černou krávou v Lodi v Lascaux (*Lommel 1972*, tab. 8), jejichž políčka jsou vyplněna několika vrstvami pigmentů (*Geneste – Valentin 2019*, 176).

Pokud by lineární znaky měly mužský význam a plošné znaky ženský, vyskytovaly by se jistě častěji ve vzájemné kombinaci – ve skutečnosti se vyskytují spíše v oddělených skupinách jedněch nebo druhých. Střelám v podobě šípů a částečně i opeřených střel (*penniformes*), pokud jsou ve zvířecích tělech nebo k nim směřují, by bylo nepřirozené upřít podobnost s hroty a afinitu k lovu (*Huy – Le Quellec 2010*). Zasažených zvířat je i tak méně než 5 % (*Baffier 1990*). V tělech zvířat se v souladu s tím vyskytují častěji než značky plošné (*White 2003*, 118). Kvůli tomu však ještě nesvědčí o existenci lovecké magie. Když dítě namaluje nějakou figuru, často ji pak počmárá či zmačká, čímž vyjadřuje nějaký pocit. Malíř dokázal sobě i ostatním, že zvíře namalovat dovede, tak co už s ním. Může se stát cílem resentimentů (tvůrce nebo někoho jiného), přemaleb či ničení ze strany těch, kteří to tak dobře nedokázali nebo si takové tvorby nevážili. I takových příkladů bychom dodnes našli habaděj. Hotové obrazy zvířat se asi většinou nestřežily. V některých z nejlepších či dominantních maleb se tyto značky nenacházejí. Týká se to třeba tzv. černé krávy z Lodě v Lascaux nebo velkých bovidů z Rotundy, z nichž někteří překrývají starší malby (*Lommel 1972*, tab. 13). Jejich tvůrci si možná své výtvory dovedli pohlídat, na rozdíl od autorů neméně mistrovských obrazů v Niaux a Altamiře. Možná že ne vždy na tom záleželo. Ve světle těchto loveckých resentimentů lze značky v podobě střel přece jen považovat za bližší mužům, i když nikoli za symboly vyvěrající z tvaru jejich pohlaví, jak to bylo myšleno původně. Zvířata se šípy jsou drtivou většinou předvedena v plné síle (*Hoernes 1925*, 174; *Leroi-Gourhan 1992*, 154; *Breuil – Lantier 1951*, tab. VIII; *Jelínek 1977*, obr. 486–488; *Delluc 2006*, 232–233), stejně jako ta bez nich, takže proces zobrazování střel byl od fáze kreslení zvířete oddělen; jde o nejméně dvě různé etapy aktivit, které spolu koncepčně nesouvisely. To svědčí proti názoru Stevena J. Mithena (*Mithen 1990*), že šlo o návody k lovu. Zpochybnit lze i znázornění ran (*Beaune 1995*, 209–210). Zubr se šipkami z jeskyně Niaux má být zobrazen mrtvý vleže (*Clottes 1997a*, 138), ale je to jen názor jednoho zoologa. Ovšem na boku tu prý leží i jiný zubr, tentokrát ale bez

Obr. 6. *Zraněná lvíčata z koncové partie jeskyně Lascaux (Leroi-Gourhan 1979).* — ***Fig. 6.*** *Wounded lion cubs from the end of Lascaux Cave (Leroi-Gourhan 1979).*

šipek (*Lewis-Williams 2007*, obr. 13). V Cosquerově jeskyni byla namalovaná šipka na místě dokonce dřív než obraz zvířete (*Beaune 1995*, 209).

Tato nesouvislost kompromituje myšlenku lovecké magie mnohem víc než často uváděná neshoda zobrazené a lovené fauny (*Hoernes 1925*, 161; *Altuna 1996*, 193–199; *Beaune 2022*, 11 s citacemi). Ta zpochybňuje jen magii zaměřenou k obstarání obživy, ale o té se nikdy nemluvilo – snad aby se nemuselo trapně vysvětlovat, proč mezi zobrazenými zvířaty chybí hojně lovení zajíci. Lov totiž nesloužil jen k obstarání potravy, ale je i relaxací a prestižní mužskou záležitostí podrobenou celé škále rituálů (*Lot-Falck 1953*). Šípy namalované do těl velké, byť vzácné lovné zvěře, stejně jako tlučení do obrazů (*Groenen 2016*, 197; *Beaune 1995*, 212), mohou souviset s touhou pochlubit se právě takovým prestižním úlovkem – ať už to jsou zubři, jako třeba v Niaux, koně v Lascaux nebo šelmy v Trois Frères (*Bégouën – Breuil 1958*, obr. 1). Kamenné destičky s chaotickými rytinami zvířat, často se šipkami, byly v jeskyních Enlène a Labastide úmyslně rozbíjeny, a pak implantovány do sedimentu nebo hozeny do ohniště (*Clottes 1989*, 312–313). Díry v tělech hliněných plastik medvěda a koně v jeskyni Montespan (*Clottes 2008*, 238; *Jelínek 1977*, obr. 519), bodané dle původních představ přes navlečenou kůži (*Kühn 1929*, 466; *Huyghe 1967*, obr. 4), jsou zčásti udělané prsty, zčásti pozdějšího původu (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 188–200; *Rivenq 1984*, 445; *Vialou 1992*, 335–336). Nepříliš povedení lvi či lvíčata na konci jeskyně Lascaux jeví – jako jedny z mála obrazů – stopy skutečných zranění. Nejen že v sobě mají šípy, ale jeden chrlí krev a přitom ještě močí (*obr. 6*). Zdánlivě věrohodným obrazem umírajícího zvířete se spoustou ran v těle je medvěd z jeskyně Trois Frères (*Bégouën – Breuil 1958*, obr. 50–52), vyluštěný ze změti rýh.

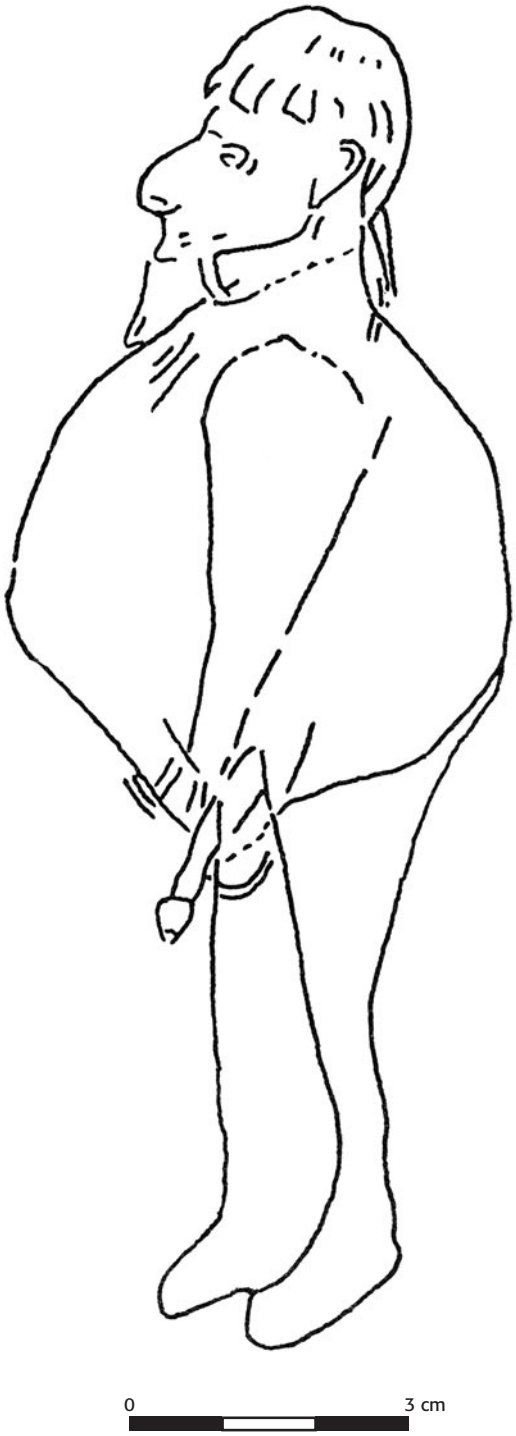
1.5. Ruce na stěnách

Otisky a obstříkané negativy dlaní (ty druhé jsou mnohem častější) s roztaženými prsty jsou rozšířené po celém světě (*Vialou 1992*, 286–302; *Clottes – Courtin 1995*, 63–66), ovšem jen tam, kde to převažující technika zobrazování dovolovala – jako rytiny se ruce objevily jen v jeskyních Bara Bahau a Bernifal (*Paillet 2018*, 151). Mohou mít význam zcela profánní („byl jsem tady“), doložený etnologicky, i hluboce magický (*Svoboda 2011*, 213–214; *Groenen 2016*, 82), což je ale spíše jen religionistický předpoklad. Ten má převládat tam, kde jsou ruce v doprovodu značek či obrazů zvířat. Jejich autoři si v těchto případech měli chtít odnést trošku z magického efektu „mocného místa“ (*Clottes 2011*, 100). Tato představa pochopitelně nahrává teoriím, které za takové silné, duchy obdařené místo považují právě jeskyně. V souvislosti s tím se argumentuje, že ruce přiložené ke skále a oprskané barvou kolem dokola splynou se skálou jistě více než ruce namalované (*Lewis-Williams 2007*, 265). Zmíněná technika ani výskyt v malovaných jeskyních ovšem ještě nevylučují jejich profánní původ. Otisky a negativy rukou se sice vyskytují i poblíž obrazů zvířat, obvykle se ale soustřeďují do určitých míst bokem jiných motivů (nejčastěji se uvádí jeskyně Gargas, datovaná nejpravděpodobněji do gravettienu). To připomíná současné panely s podpisy návštěvníků jeskyní, tím spíše, že tu jsou i dlaně dětí,

které musely být vyzvednuty (*Clottes 2011*, 182; *Clifford – Bahn 2022*, 196) nebo vylezly kamarádovi na ramena. I na dětských rukou pozorujeme některé chybějící prstní články (*Beaune 2022*, 274), přičemž dětské ruce převládají nad obrazy rukou dospělých zhruba desetinásobně (*Guthrie 2005*). Schematický přehled variant defektů přinesl *R. Drößler* (*1980*, 199). Podle Paula Bahna (*Bahn 2016*, 179) bylo ze 124 studovaných rukou jen 10 úplných. V jeskyni Lascaux jsou zdánlivě mutilované ruce dospělých i dětí vtlačeny do hliněné lavice pod malbami (*Delluc – Delluc 2020*, 325). Hlavně s ohledem na značnou převahu dětských rukou je nepravděpodobné, že by šlo o dlaně nemocných jedinců nebo o následek omrzlin (jak připouští *P. Bahn 2016*, 78–79) či nějakých rituálů provázených odsekáváním prstů. Chybějící články mohly být někdy pouze zamalovány, což se ale opět zpochybňuje (*Clottes – Courtin 1995*, 67). Gramotní lidé se znamenají podpisem, negramotní jen nějakou značkou nebo otiskem ruky, a ty lze za použití daných technik rozlišovat jen pomocí manipulace s prsty. Ničení starších otisků rukou, doložené v jeskyni Cosquer (*Clottes – Courtin 1995*, 62, 75, 185), s tím není v rozporu. O nevelkém symbolickém významu obrazců rukou ovšem svědčí hlavně to, že jde o snadné otisky, příp. negativy, a nikoli o náročnější podání rytinou či reliéfem.

1.6. Sex a prokreace

Zobrazení scén páření by skvěle zapadalo do představ o vykonávání tajuplných ceremonií v „plodném lůně“ země. Nejčastěji se uváděla unikátní hliněná plastika dvojice zubrů, údajně rozdílného pohlaví (jaká kritéria kromě pořadí postav umožnila rozeznat samce od samice?), těsně před spářením z jeskyně Tuc d'Audoubert. Stopy adolescentů kolem nich měly svědčit o zasvěcovacím tanci (*Bégouën 1924*; *Kühn 1929*, 464; *1958*, 62), což jeden z objevitelů dokonce ztvárnil i v románu (*M. Bégouën 1925*). Pak se přišlo na to, že stopy patří dvojici dítěte s dospělým (*Pastoors et al. 2015*), nikoli adolescentům, a že domnělé hliněné plastiky penisů (*Kühn 1929*, 464) jsou válečky modelářské hlíny (*Beasley 1986*; *Clottes – Lewis-Williams 1996*, 59). Zvířata jsou zobrazována bez pohlavních orgánů (*Baffier 1992*, 482). Obrazů kopulace se v jeskynním umění (kupodivu) nedostává (*Delluc 2006*, 216–220; *Clifford – Bahn 2022*, 161) a vcelku běžná samostatná znázornění pohlavních orgánů již tak přesvědčivě nepůsobí. V jeskyni Niaux se přesto objevil padělek obrazu vulvy v podobě nánosu červeného barviva na skalní puklinu (*Clottes 1997a*, obr. 2). Připomínky vulv ale známe už z aurignacienu (Chauvetova jeskyně: *Chauvet – Brunel Deschamps – Hillaire 1995*, obr. 93), gravettienu (Cussac: *Jaubert – Feruglio – Fourment /eds./ 2020*, obr. 133, částečně Cosquer), solutréenu (Micolón: *Clottes – Lewis-Williams 1996*, 44; částečně Cosquer) a z epigravettienu. V Kapové jeskyni na Uralu vagínu připomíná svisle zaoblená chodba s červeným znamením (*Ščelinskij – Širokov 1999*, obr. 113). V souladu s větším množstvím obrazů jsou ovšem nejběžnější v magdalénienu. Vedle ženských pohlavních orgánů ty mužské zcela zanikají (*Paillet 2018*, 153). V jeskyni Tito Bustillo jsou namalované tři oblé vulvy vedle sebe (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, obr. 40), v jeskyni La Lloseta vidíme svislé skalní „pysky“ a ve Font-de-Gaume štěrbinu v krápníkovém náteku zvýrazněnou červenou barvou (*Balbín Behrman – Alcolea Gonzáles – Gonzáles Pereda 2003*, obr. 76; *Démoule 1997*, 46), zatímco v jeskyni Bédeilhac je vulva vymodelována z hlíny na podlaze (*Delluc 2006*, obr. 73; *Svoboda 2011*, 203). Nic z toho ovšem není nutno spojovat s nějakým kultem, protože primárně jde o záležitosti pudové. Je proto vlastně s podi-



Obr. 7. *Žertovné zobrazení muže na destičce z lokality La Marche (Pales – Tassin de Saint Pereuse 1976).* — ***Fig. 7.*** *Humorous depiction of man on slab from the La Marche site (Pales – Tassin de Saint Pereuse 1976).*

Obr. 8. *Tzv. kouzelník s hudebním lukem či píšťalou z jeskyně Trois Frères ve změti rytých obrazů a starší vyluštění téže situace (Richard 2006 a H. Breuil in Bégouën – Breuil 1958).* — ***Fig. 8.*** *'Magician' with musical bow or whistle from Trois Frères Cave in the tangle of engraved images and an older interpretation of the same scene (Richard 2006 and H. Breuil in Bégouën – Breuil 1958).*

vem, že těchto zobrazení je tak málo, např. ve srovnání se současnými záchody a skrytými zákoutími, kde jim podobných můžeme vidět mnohem víc. S aspektem sexu či prokreace souvisí i představa jeskynní dutiny jakožto ženského lůna, doložená prý původní červenou výmalbou hlavní prostory v jeskyni Gargas (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, obr. 106; *Clottes 2011*, 176).

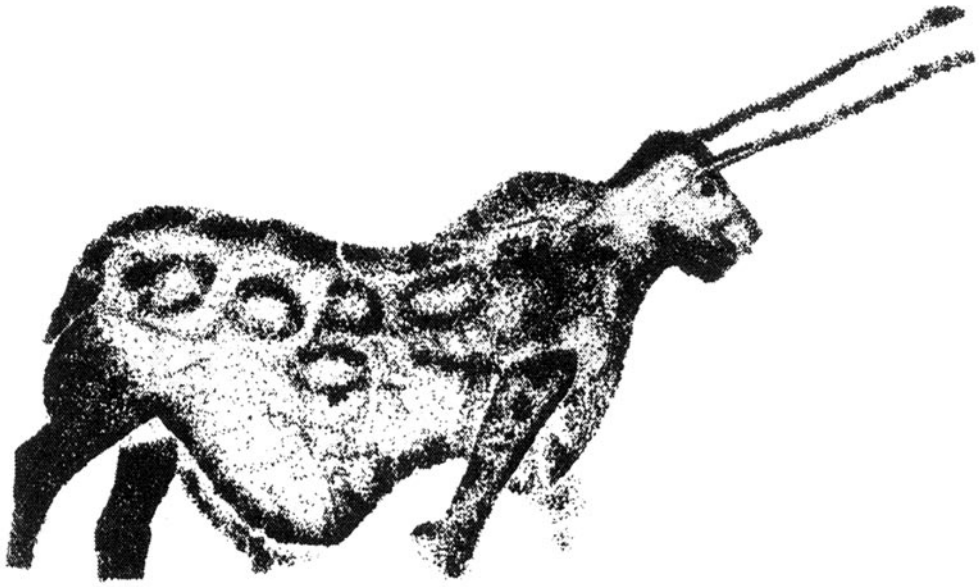
Se zobrazením či symbolem kopulace se můžeme ojediněle setkat v drobném umění, kde se vyskytují vedle různých rozpustilých karikatur a rytinek, které bychom dnes označili za sprosťárny (*obr. 7*: muž z La Marche; *Pales – Tassin de Saint Péreuse 1976*, tab. 92). V jeskyních se však neobjevují ani v této jednoduché podobě, natož aby provázely ty hodnotnější a pracnější malby, rytiny či reliéfy. Nejpracnějšími a současně umělecky nejhodnotnějšími erotickými motivy jsou bezpochyby skalní reliéfy „Tří Grácií" na skalisku Roc-aux-Sorciers u Angles-sur-l'Anglin (*Iakovleva – Pinçon 1997*; *Clottes 2008*, 212; *Jelínek 1977*, obr. 462) a dva reliéfy nedbale ležících žen v jeskyňce La Magdelaine des Albis (*Rouzaud et al. 1989*; *Huyghe 1967*, obr. 7). Obě panó jsou doplňků sexuálního významu zcela prosté.

V podzemních svatyních mají své místo i teriantropové, tj. podoby tvorů dílem lidských a dílem zvířecích, jen není jasné, zda představují mytologickou podobu nějakého ducha zvěře (*Breuil – Lantier 1951*, 323–327), nebo jen převlečeného člověka, třeba lovce kradoucího se v přestrojení po čtyřech (jak známého „tančícího šamana" s píšťalou či hudebním lukem z jeskyně Trois Frères reorientuje a interpretuje Frédéric Demouche: *Demouche – Slimak – Deflandre 1996*). Právě tento „zvěročlověk" je však důkazem, jak se v případě potřeby rádo zapomíná na obvykle vyžadovanou kritickou analýzu starých záznamů (*obr. 8*). Neodbytnému dojmu, že jde o účelovou kompozici z několika zvířecích těl v nerozluštitelné směsici rytých čar (*Bégouën – Breuil 1958*, obr. 128–129), odpovídá starší Breuilův náčrt, kde „kouzelníkovi" chybí např. obě nohy i zádová linie (*Richard 2006*, 86). Dodatečné spojení právě těchto linií ze zmíněného chaosu bylo asi inspirováno bizoním tancem severoamerických indiánů (*Bahn – Vertut 1988*, 142), takže figura je považována za „poněkud pochybnou" (*Leroi-Gourhan 1965*, 97). *Denis Vialou* (*1986*, 176, obr. 93, 98) ve své strukturalistické revizi pyrenejských jeskyň proto raději použil beze změn Breuilovu překresbu. Publikovaná fotografie (*Ucko – Rosenfeld 1967*, obr. 18) tyto pochyby nerozptyluje a moderní analytickou kresbu tohoto místa hledáme v literatuře marně (stejně jako druhého zvěročlověka s obrácenou tuří hlavou poněkud níže vlevo). Účelově se napřimuje i nejznámější teriantropomorf z téže jeskyně, horizontálně namalovaný (parohy doplněné rytinou) v nepřístupné poloze čtyři metry vysoko na stěně v tzv. „Svatyni". Virtuálním napřímením se ze čtyřnožce stává dvounožec. Jeho skutečnou polohu vidíme na tab. XVIII v knize *Bégouën – Breuil 1958*, zatímco na tab. XIX je již napřímený (stejně jako později: *Leroi-Gourhan 1965*, obr. 57; *Ucko – Rosenfeld 1967*, obr. 89; *Bahn – Vertut 1988*, obr. 97; *Vialou 1992*, obr. 75; *Bahn 2016*, 248, 251). V nejznámější a umělecky nejhodnotnější jeskyni, jíž je bezpochyby Lascaux (kde je zdokumentováno 1 963 obrazů: *Aujoulat 2004*, 64), takové stvůry chybí. Ptačí hlavu oběti zraněného zubra v tzv. Studni vysvětlíme stěží, protože neznáme tehdejší folklór – např. nováčkům na vojně se u nás postupně říkávalo bažanti, holubi, ptáci či zobáci (*Altman 2020*), což bylo jistě mnohokrát vyjádřeno i kresebně, aniž by to jakkoli souviselo s mytologií. V paleolitu o symbol smrti ovšem jít mohlo (ale proč je tak ojedinělý?), ale to je vše, co lze o tom říct. Domnělé postavy čarodějů v podobě jakýchsi slaměných panáků, svévolně separované ze změtí rýh v Apsidě (*Vialou 1978*,

Obr. 9. *Antropomorfní tvor s rohatou hlavou z jeskyně Gabillou (Gaussen 1964).* — ***Fig. 9.*** *Anthropomorphic creature with horned head from Gabillou Cave (Gaussen 1964).*

tab. XIa–b, XIXb), jsou jen dalším důkazem hledání těchto mytických bytostí za každou cenu. Tím ovšem nechci zpochybnit existenci věrohodnějších kreseb takových kombinovaných tvorů, doložených především v zadních prostorách chodbovité jeskyně Gabillou (*obr. 9*; *Gaussen 1964*, tab. 7: 1, 35–36, 52, 69; *Clottes 2008*, 126–127). Je zajímavé, že v jeskynním umění jsou provedeny s daleko větší zručností a výtvarnou představivostí než právě tak ojedinělé, ale daleko primitivnější obrazy lidí. Spíše jen naznačená jsou taková „monstra" v zadním Sálu IV jeskyně Pergouset, kde se vzájemně překrývají a patrně vyvěrají z chvilkové inspirace jediného člověka (*Lorblanchet 2001*).

Obrazy fantastických, tj. neexistujících zvířat (*Groenen 2016*, 184), bývají ovšem hledány i tam, kde šlo asi jen o selhání výtvarných schopností autora, např. v jeskyni Gabillou (*Gaussen 1964*, tab. 25, 60; *Bosinski 1990*, 185). Přesvědčivější podoba neexistujícího tvora se nachází u úzkého průlezu k sálu s hliněnými býky v Tuc d'Audoubert (*Bégouën – Breuil 1958*, obr. 92; *Jelínek 1977*, obr. 583). Rozmanitému smyslu takových obrazů nedohlédneme, avšak ani tu se nemusíme uchylovat k hluboce mytologickým interpretacím. Nejznámějším příkladem těchto monster je tzv. *Licorne* (jednorožec) v jeskyni Lascaux (*obr. 10*), který – vzdor svému mytologickému názvu – má rohy dva, vybíhající vodorovně do dálky z bizarní hlavy na břichatém těle s neforemnými skvrnami (*Leroi-Gourhan 1965*, obr. 72; *Lewis-Williams 2007*, obr. 20). I ten je vděčným pramenem hlubokomyslných úvah (souhrnně *Leroi-Gourhan 1965*, 254; *Bahn 1997*, 62). Nepovedený obrazec vítá návštěvníky jako první na levé stěně Sálu býků neboli Rotundy. Byl v jeskyni namalován jako jeden z prvních, ještě dříve, než zdejší výtvarnou tvorbu ovládli mistři velkých býků a černých krav, překrývající starší (a menší) obrazy koní. Tito čelní malíři zde ve výtvarných záležitostech dodržovali nezvyklý pořádek. Největší malby, nedotčené symboly střel, se nacházejí právě ve zmíněném sále, z něhož dopředu pokračuje Osová odbočka (*Diverticule axial*) s velmi kvalitními stropními malbami, pro-



Obr. 10. *První polychromní malba z jeskyně Lascaux, tzv. Licorne („Jednorožec"). Dle Pozzi 2004.* — ***Fig. 10.*** *First polychrome painting from Lascaux Cave, the Licorne ('Unicorn'). After Pozzi 2004.*

vedenými z lešení. Doprava se dostaneme do další chodby, jejíž části zvané Průchod (*Passage*) a Loď (*Nef*) s krásnými, byť často předělávanými malbami odděluje tzv. Apsida s nerozluštitelným chaosem rytin (*Vialou 1978*). Z Apsidy se napravo dostaneme ke Studni (*Puits*) s legendární, ale výtvarně nevydařenou scénou (viz výše), zatímco pokračováním Lodi je úzká chodba vedoucí k podobně špatně zvládnutému vypodobnění skupiny lvíčat (*obr. 6*; *Leroi-Gourhan, Arl. 1978*, 324, obr. 316). Druhořadí kreslíři tu asi byli odkázáni do okrajových, běžně nenavštěvovaných koutů. Jestliže se tedy jedno z těchto nepovedeně namalovaných zvířat nedopatřením ocitlo na nejprestižnějším místě (nebo tam bylo jako první?), nenabízelo se nic přirozenějšího než jej „anulovat" přikreslením nesmyslně dlouhých přímých rohů a učinit z něj neexistujícího tvora, ať už malba měla původně představovat cokoliv.

Vezmeme-li jeskynní umění jako celek, je každé z těchto hybridních či neexistujících zvířat vždy originální něčím jiným a jedno druhému se nepodobá. To jistě více nasvědčuje volné fantazii než zpodobňování nějakých mytických tvorů, u nichž bychom očekávali jistou standardizaci.

2. Domnělé svatyně v praktickém provozu a jejich předpokládaná role

Dosud jsem zpochybňoval výtvarné prvky, v nichž žrecové teorie jeskynních svatyň spatřují účinky nějakých magických sil na lidskou mysl. Snažil jsem se ukázat, že ne všemu, co se nezdá být praktické, lze hned přisuzovat symbolický, magický, či přímo náboženský význam.

Může se vyskytnout námitka,[4] že se všemi zmíněnými komplikacemi je nutno počítat, ale že to ve svém souhrnu existenci jeskynních svatyň ještě nevyvrací. Zaměřme se tedy tímto směrem. Svatyní lze určitý prostor nazvat jen tehdy, jestliže se v něm odehrávají nějaké obřady. Ať byly jejich důvody jakékoli, jejich zastánci by měli vysvětlit, proč byly zapotřebí jen v oblastech, kde se vyskytuje jeskynní umění. Byla poptávka po obřadech o tolik větší v Périgordu, Pyrenejích a Kantábrii než v jiných krasových oblastech? A běda lidem mimo skalnaté terény, protože tam jim šamani nemohli nic přičarovat. Pokud tam roli svatyň zastávaly stanice pod širým nebem s rozvinutou výtvarnou tvorbou, proč jsou i ty mimo zmíněná území tak izolované? Kromě desítek stanic ve výše zmíněných oblastech lze zmínit pouze Gönnersdorf na Rýnu, jinde se uměleckých předmětů vyskytují nanejvýš jen jednotky (např. jeskyně Pekárna či Maszycká), nikoli stovky a tisíce. Pokud měla tato centra nějak napomáhat životu, ať již přenosem informací (*Conkey 1978*, 63), organizováním ceremonií za účelem přístupu k obživě (*Pfeiffer 1982*, 119), udržováním sociálních sítí (*Gamble 1982*) či jinak, jak potom vysvětlit, že kultura magdalénienu je co do subsistence všude stejně vyspělá? Tato okolnost zřejmě uniká názorově určujícím badatelům z oblastí, v nichž je jeskynní i drobné umění zcela běžné. Domorodí Australané neměli svatyně vůbec, avšak skalního umění byly plné převisy.

Druhá zásadní námitka vychází z toho, že si nelze představit žádný schůdný způsob vzniku a provozu takových jeskynních svatyň. Na rozdíl od rytin v Americe a jižní Asii, na nichž se většinou opakují geometrické značky a tradiční výtvarné zkratky, jsou malby v západoevropských jeskyních skutečně umělecké. Najímali si snad šamani nebo jiní vykonavatelé obřadů takto obdařené jedince? Nebo jimi byli (podivnou náhodou) sami a během malování zůstávali dočasně střízliví a jen mumlali nějaká zaklínadla? Obojí se zdá nepřijatelné.

Třetím pádným důvodem je fakt, že v nich překvapivě chybí výraznější stopy dalšího využívání (*Beaune 1995*, 235–239; *Clottes 2011*, 178–190) i jakékoli úpravy pro účastníky případných obřadů – očekávali bychom přinejmenším nějaká velká ohniště či kamenná sedátka. I když většina průchozích tras ve zdobených jeskyních byla po objevu pošlapána a znehodnocena, ani první novodobí návštěvníci si kolem nich žádných zvláštností nevšimli. Nejvýraznější a dodnes nápadnou úpravou v jeskyni tak paradoxně zůstávají dva kruhovité útvary z ulámaných krápníků v jeskyni Bédeilhac, které vytvořili už neandertálci a s jeskynním uměním nesouvisejí (*Jaubert et al. 2016*). Nejcennější z tohoto hlediska mohla být situace v nejintenzivněji zdobené a prostorově organizované jeskyni, což je jistě Lascaux, jejíž hlavní prostory byly žel poničeny v průběhu zpřístupňování. Práce však sledoval abbé André Glory a žádných mimořádných situací (které by byly ostatně patrné již na povrchu sedimentů) si nepovšimnul (*Delluc – Delluc 1978b*). Nejsou známy ani ze Sálu býků, který by připadal v úvahu nejvíce, ani z jiných, méně poničených prostor. S rituální aktivitou tu lze eventuelně spojit jen samotné výtvarnictví (*Gittins – Pettitt 2017*, 18). Ani v ostatních malovaných jeskyních tomu není jinak. V Altamiře se pod slavným malovaným stropem také žádné úpravy neuchovaly. Z původní úrovně terénu ani nebylo možné strop přehlédnout, takže pro novodobé návštěvníky se tam musel vyhloubit metr hluboký průkop (*Benz-Zauner 2012*, 80). Na dokonale uchovaných a prozkoumaných podlahách jeskyní Chauvet, Cosquer, Cussac a Pergouset se rovněž žádné úpravy neobjevily. V Chauvetově jeskyni byla shromážděna pouze hromádka kamení (*Clottes /ed./ 2001*, obr. 122; *Geneste – Valentin 2019*, 75, 77) a zjištěny hrázky k vytvoření malých kaluží (*Debard et al. 2015*, 28) a nevýrazná ohniště (*Geneste 2005*, obr. 3–4). Několik úprav ve španělských jeskyních shrnul *R. Pigeaud* (*2018*, 107), jejich

[4] Marnou, ale často opakovanou námitkou je, že nevíme, zda pravěcí lidé měli týž smysl pro např. humor, soutěživost, symetrii, uměleckou úroveň, … (doplnit lze takřka cokoli) jako my. Smysl pro tyto přirozené záležitosti je u lidí obecný; to, že jsou přítomné u všech zdokumentovaných etnik, naznačuje, že je lze předpokládat už v pravěku. Samozřejmě, smysl pro něco znamená jen to, že jev je vnímán, ale ne to, že byl vždy stejně respektován či oceňován; např. gravettienské nefigurální rytiny jsou vždy asymetrické, a to i když jsou aplikovány na symetrických předmětech (*Oliva 1997*, 19). To by nebylo možné bez záměrné snahy potlačit přirozenější symetrii, která tedy musela být pozorně vnímána. Pochyby o citu pro základní pojmy se vyslovují vždy, když se popírají primárně ekonomické motivace jednání pravěkých lidí, zatímco když se zdůrazňují, má to být v pořádku. Přitom je jisté, že třeba smysl pro efektivitu práce, ekonomii surovin, těžby a zpracovávání kamene či pro vynalézání optimálních adaptací na přírodní podmínky byl u pravěkých lidí nejen jiný než nyní, ale že sotva jaký vůbec existoval (*Oliva 2022*, 34–37, 138–140).

souvislost s nástěnným uměním je ale nejasná. Podobné jevy, jako např. hromádky kamení, jež údajně nespadly ze stropu, bývají v jeskyních s obvyklým osídlením opomíjené. Místa, z nichž byly obrazy nejlépe viditelné (*Villeneuve – Hayden 2007*), jsou pravě tak nepoznamenaná lidskou přítomností jako kterákoli jiná. Někdy jsou malbami a rytinami opatřeny právě jen nejužší chodby, v nichž byly návštěvy cizích lidí spíše nežádoucí, jako v jeskyních Las Covalanas, Gabillou a Les Combarelles. Lidských stop se v jeskyni Chauvet zaznamenalo asi 20, patří ale jen procházejícím bosým jedincům, stejně jako stopy zvířat (*Garcia 2005*). Pokud se najdou nějaké lidské stopy ve zdobených jeskyních, patří převážně dětem (*Leroi-Gourhan 1965*, 123, 231; *Clottes – Lewis-Williams 1996*, 96–99; *Clottes 2011*, 179–182; *Bahn 2016*, 16–17; *Beaune 2022*, 97–103), které tam neprováděly nic vážného; např. v Hluboké chodbě jeskyně Niaux dupaly do kaluží (*Pales 1976*; *Clottes 1984*), a nelze dokonce vyloučit, že je tam zanechaly úmyslně (*Pigeaud 2007*, 166). Stopy se nikdy nesoustřeďují k malovaným stěnám, ani se k nim neobracejí.

Procházet odlehlými chodbami se děti odvažovaly i mnohem později, jak svědčí datování druhé série dětských stop v Réseau Clastres u Niaux do neolitu (*Clottes – Simonnet 1972*, 15; *1984*). Novátorský rozbor stop okolo plastik zubrů v jeskyni Tuc d'Audoubert (*Jelínek 1977*, obr. 510) provedli tři zkušení stopaři jihoafrického lidu San (*Pastoors et al. 2015*). Z domnělého iniciačního tance dospívajících kolem pářících se zubrů se stala ojedinělá návštěva dospělého s dítětem za účelem odebírání a přenášení hlíny pro zmíněné plastiky. Na patách chodili možná proto, aby dle stop nebyli k poznání a zmátli stopaře, kteří to prý rozpoznat dovedou. V celé jeskyni se ovšem pohybovalo alespoň 14 jedinců, z poloviny dětí. Je tedy možné, že děti při odvážném průniku chodbami nějakou značku či kresbičku zanechaly, což je stejně jako dnes vysvětlitelné psychologicky. Ve zmíněném sále jeskyně Tuc d'Audoubert to mohly být stopy prstů v hlíně, jimž býval připisován hluboký mystický význam (*Clifford – Bahn 2022*, 195). Některé linie v hlíně, tzv. makaróny, byly tažené dětskou rukou (*Sharpe – Gelder 2006*).

Jaký smysl by mělo zobrazování zvířat dle nějakého strukturalistického schématu (*Leroi-Gourhan 1965*), když vyzdobené jeskyně se pak nenavštěvovaly a na obrazy už nebyl nikdo zvědavý (*Leroi-Gourhan 1965*, 116)? Podle Sophie A. de Beaunové (*Beaune 1995*, 226) lze pobyt lidí v některých jeskyních omezit na dobu vytváření výzdoby. Na domnělé jeskynní svatyně tedy nebylo třeba dohlížet a kritérium dobré viditelnosti obrazů (analyzované v článku *Villeneuve – Hayden 2007*) asi nepatřilo mezi ty nejdůležitější.

Ojedinělé stopy pravěkých návštěvníků se potom neomezují na malované části, ale táhnou se celou jeskyní do nezdobených partií (*Beaune 2022*, 94–95). V jeskyni Fontanet lze dětské stopy sledovat za několik propastí a provázejí je i stopy lišky nebo štěněte (*Clottes 1980*, obr. 2–5; *Clottes – Rouzaud – Wahl 1984*, 434–435). Stopy v Černém sále v Niaux i v Sále hliněných zubrů v Tuc-d'Audoubert svědčí o jediné návštěvě obou předních „svatyň" evropského paleolitu (*Clottes – Simonnet 1984*, 421; *Bégouën – Clottes 1984*, 414). Jen ojediněle se procházelo také chodbovitou jeskyní Cussac s gravettienskými hroby a rytinami. Zajímavostí je, že procházející lidé byli tentokrát obutí (*Ledoux 2020*), což se v případě dětských stop v jeskyni Fontanet nepotvrdilo (*Clifford – Bahn 2022*, 113).

Nelze také opomenout, že v malovaných sálech se nevyskytuje prakticky žádné drobné umění (příklady jsou skutečně jen ojedinělé: *Clottes 1989*, 313–314). Proč byly domnělé podzemní a otevřené svatyně tak přísně separované, když ve všech dobách se největší množství liturgického umění soustřeďuje právě ve svatyních? Odpověď může znít, že to nebylo umění liturgické a že vykonávání náboženských obřadů tedy nebylo tím, co obě sféry umělecké tvorby spojovalo.

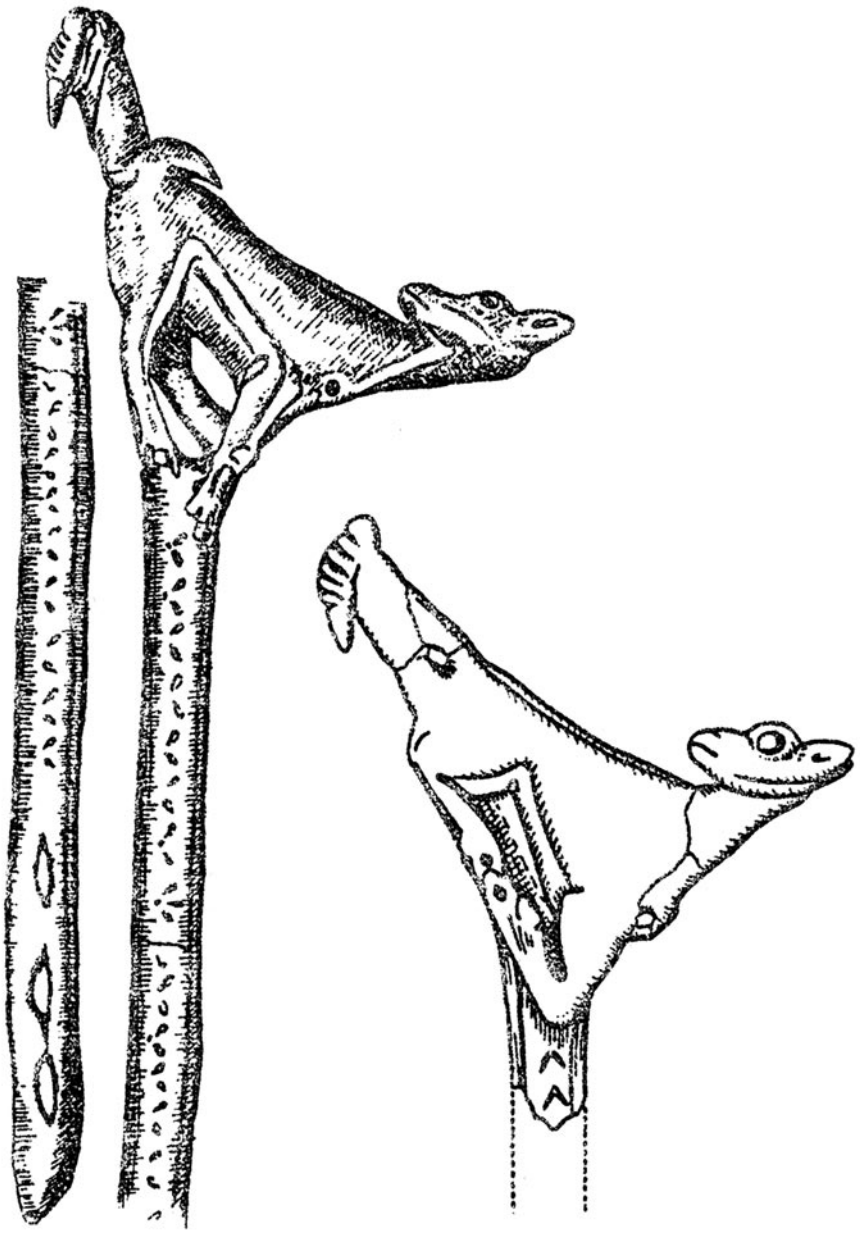
Pokud připustíme, že v náboženském „rauši" tvořili (shodou okolností?) právě schopní malíři, jež nikdo neřídil, proč zanechali tolik obrazů? Věřili, že čím více obrazů „zaznamenají", tím budou přihlížející duchové spokojenější? Nevadilo jim, že ve změti rytin jednotlivé figury splývají, takže je rozpoznával jen ten, kdo je právě vytvářel (*Jaubert – Feruglio – Fourment /eds./ 2020*, 156)? A opět, jinde v Evropě, kde nástěnné obrazce chybí, si lidé duchy získávat nemuseli? Pokud tak ovšem paradoxně nečinili jen prostřednictvím pomíjivých materiálů, ač měli vždy k dispozici ty nepomíjivé. Klíč k těmto otázkám je právě v kvalitě a koncentraci obrazů a rytin.

3. Cesta k vysvětlení

Dosavadní argumenty se nesly v převážně negativně pochybovačném tónu. Je načase přinést něco pozitivního, co by šlo zpochybnit jen stěží.

Důležitou a nedostatečně zohledňovanou dimenzí jsou prvky humoru. Jako příklad se uvádějí vrhače oštěpů s řezbami kolouchů, kteří se ohlížejí, co jim to leze ze zadku (*obr. 11*) – buď je to plod (to by ovšem nebyli kolouši), nebo obří výkal, ale v každém případě na tom sedí dva ptáci s velkými zobáky. *Thomas Powell* (*1966*, 62) má zvířata za kozorožce. Celý artefakt je znám z jeskyně Mas-d'Azil, ulomené plastiky jsou z Bédeilhacu (*Jelínek 1977*, obr. 530), jeskyně La Vache naproti Niaux a z několika dalších lokalit, takže tento zcela nesmyslný, a přitom velmi složitý a pracný motiv se opakuje, což nemůže být náhodné. Převážně humorná nám připadne řada dalších výtvorů mobilního umění, např. tzv. milostné pronásledování z jeskyně Isturitz (*obr. 12*), ale i některé výtvory umění jeskynního. V nejstarší bohatě vyzdobené jeskyni Chauvet – Pont d'Arc návštěvníka pobaví mamut v jakýchsi papučích, zubr se sedmi končetinami, nosorožci se svislými přehozy, podivná hlava s vyplazeným jazykem nad obrazy zubrů, kombinace zubra s ženským klínem apod.

V magdalénienu nesou prvky zlomyslného humoru např. karikatury obličejů z lokality La Marche (*Pales – Tassin de Saint Péreuse 1976*, obr. 4–9; *Roussot 2002*, obr. 33), jejichž pitvornost je v přímém protikladu k vážnosti mytologie (*obr. 13*). Velkou legrací je pro australské domorodce otiskování dlaní na skálu (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 160). Rozmanitost technik a různých výtvarných triků mohla mít svůj protipól v rozmanitosti pocitů prožívaných při kreslení a rytí.

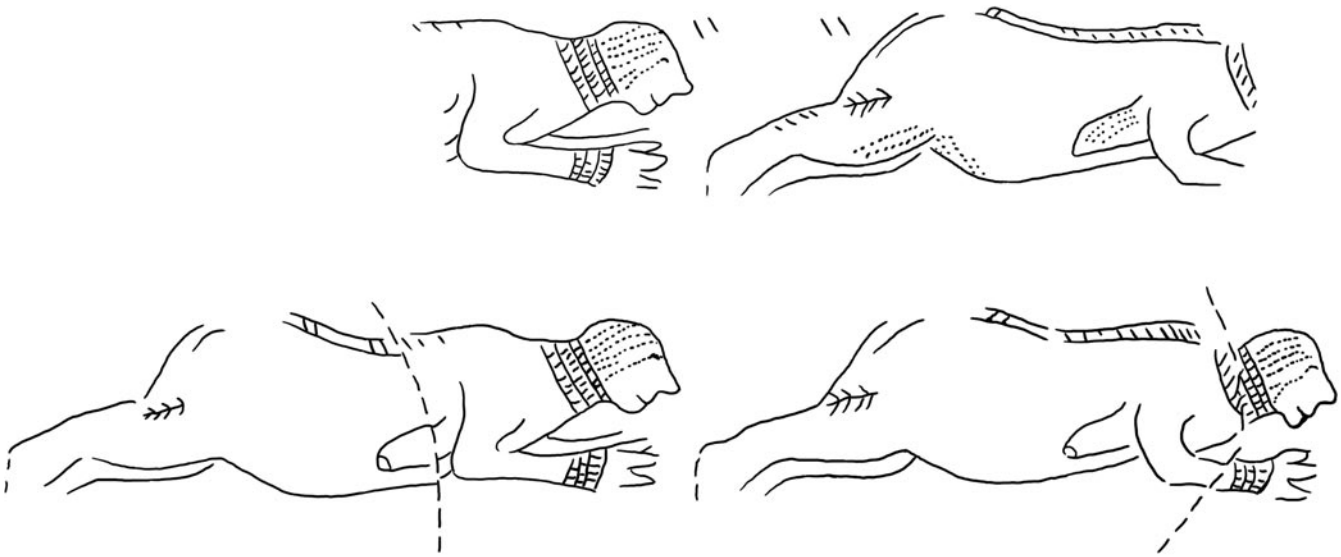


Obr. 11. *Kolouši na vrhačích oštěpů z pyrenejských jeskyň Mas-d'Azil a La Vache (Clottes 2011).* — ***Fig. 11.*** *Fawns on spear throwers from the Mas-d'Azil and La Vache caves in the Pyrenees (Clottes 2011).*

K dalším přirozeným činitelům, jež však značně narušují interpretace nálezových situací, patří dětská hra (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 239). V oblasti pravěkého umění to platí dvojnásob, protože jde o projevy z praktického hlediska nesmyslné, čímž se nabízejí interpretace v duchu religionistiky a magie (*Clifford – Bahn 2022*, 192–197). S čím větším nesmyslem se totiž vědci v jeskynním umění setkají, tím hlubší význam mu často přiznávají. Jestliže se ovšem v jeskyních vyskytují převážně stopy dětí, které se tu honily s malými zvířaty a cákaly vodu v kalužích (viz výše), lze jim přisoudit např. i zálibu ve strkání zlomků kostí do trhlin (*Clottes 2007*; *2011*, 212–221, obr. 27; *2009*; *2021*, 95), a to vždy spíš u míst se stopami běžného osídlení bokem nástěnného umění (*Clifford – Bahn 2019*, 58), nebo házení koulí hlíny na stěnu (jeskyně Montespan: *Bégouën – Clottes 1988*, 25–26) a všelijaké znetvořování obrazů (*Bahn 2011*, 252–254).

Zastánci existence jeskynních svatyní a primárně magické interpretace jeskynních obrazců mají jednu výhodu, jíž rádi zneužívají. Snahu o vysvětlení paleolitického umění převážně profánními motivacemi připodobňují k jeho vůbec první interpretaci, jíž byl tzv. *lartpourlartismus* (*Bahn – Vertut 1988*, 149–150; *Roussot 2002*, 109; *Bahn 2016*, 265–266). Jak koncovka napovídá, šlo o umělecký směr, obestřený koncem 19. století ve Francii poněkud dekadentní ideologií.[5] Ta měla být kvůli své vyumělkovanosti pravěkým lidem cizí, takže se jí už není nutno zabývat (*Clottes – Lewis-Williams 2001*, 212; *Bahn 2016*, 266). Přírodní lidé pojem umění neznali a nesnažili se jeho prostřednictvím uniknout z lůna své společnosti, nebyli prý vůči ní v opozici apod. Podobné myšlenky vyhovovaly již dříve marxistům: v paleolitu byly cíle tvůrčího jedince a kolektivu totožné (*Mirimanow 1973*, 53). Není jasné, čím by hledání individuálního

[5] Méně ideologicky chápal tento termín *H. Breuil* (*1967*, 30): „Kdyby se nebylo zrodilo umění pro umění, nebylo by nikdy vzniklo ani magické nebo náboženské umění."



Obr. 12. *Tzv. Milostné pronásledování na drobné rytině z jeskyně Isturitz možná představuje dvě ženy (Clottes – Půtová – Soukup 2021).* — ***Fig. 12.*** *'Amorous pursuit' on a small engraving from Isturitz Cave possibly shows two women (Clottes – Půtová – Soukup 2021).*

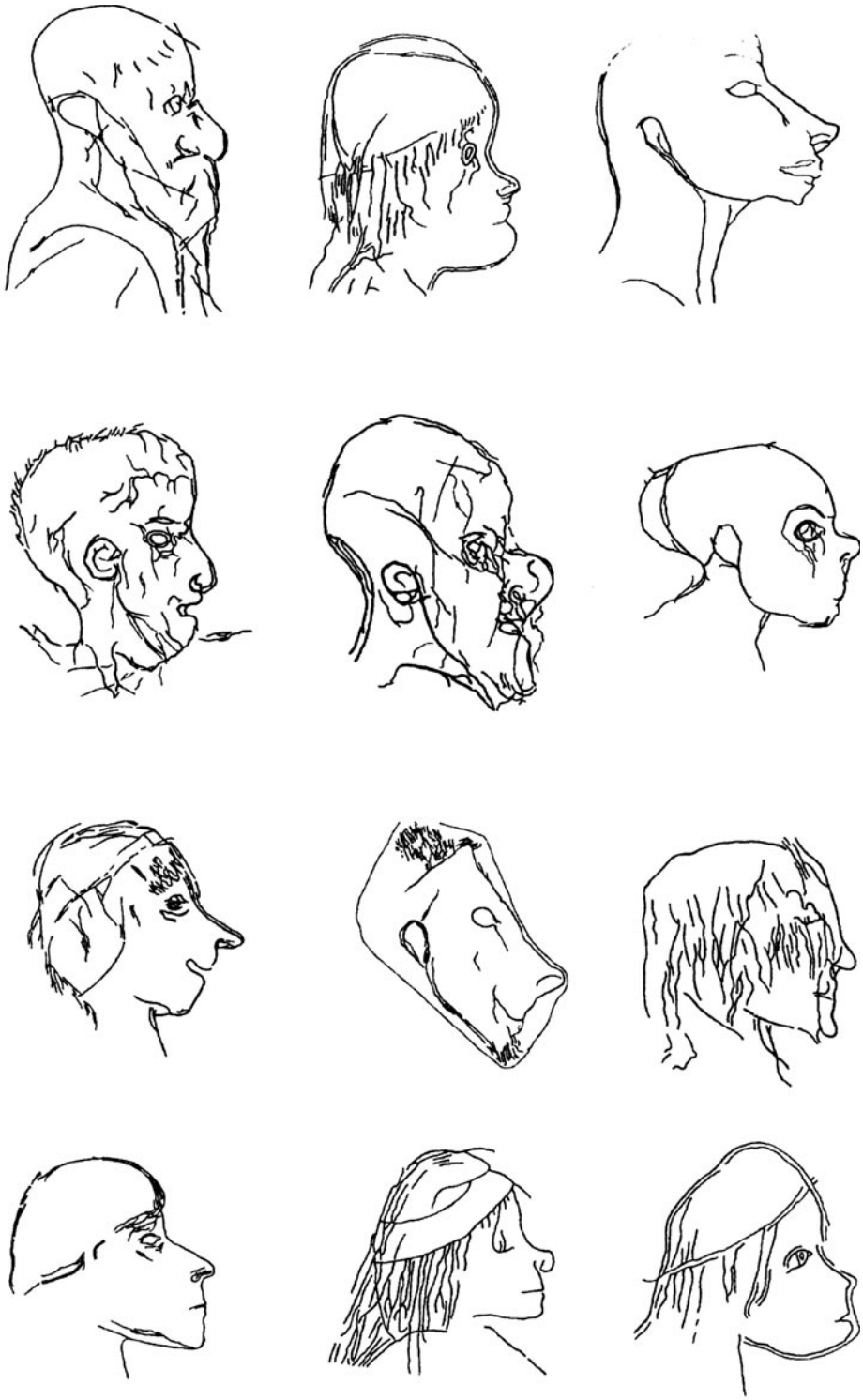
výrazu tvůrců (bezpočtukrát doložené) ohrožovalo cíle společnosti, ale pokud tomu tak skutečně bylo, společnost se musela ke svým uměleckým posluhům stavět velmi tolerantně, takže individuální zvláštnosti a soutěživost se opět mohly vkrádat zadním vchodem.

Jisté ale je, že přirozená tvořivost, soutěživost a rozdílné přijímání obrazů společností se mezi důvody tvorby nástěnných obrazů neuvádějí (srov. *Ucko – Rosenfeld 1967*, 158; *Paillet 2018*, 245–257), i když prvky humoru a hravosti se připouštějí (*Bahn 2011*, 354; *Clifford – Bahn 2022*, 226). Zatímco abbé *Henri Breuil* (*1952*, 3) ještě v pozdním věku skutečně argumentoval „pudem zbožňování krásy", připouštěl současně i celou škálu motivací tvorby včetně těch spontánně tvůrčích a společenských (*Breuil – Lantier 1951*, 214–215). *Marcellin Boule* (*1923*, 262) již dříve soudil, že jako náboženské ikony jsou tyto obrazy zbytečně krásné, a proto jim nelze upřít umělecký rozměr.

Zdá se, že interpretace paleolitického umění vždy doplácela na snahu podřídit jeho živelnost nějakým myšlenkovým proudům soudobé vědy. Přínosnější než proud dominantní mohl být nějaký náhled alternativní, např. „teorie nákladné signalizace" (*costly signalling theory*), která náročné a z praktického hlediska zbytečné výkony (např. chození po řeřavých uhlících či malování příliš náročných obrazů) spojovala se snahou o vyniknutí ve společnosti. Právě tato teorie však byla na příkladu jeskyně Lascaux odmítnuta (*Gittins – Pettitt 2017*). Jiným zdrojem dalekosáhlého rozumování o nejstarších uměleckých projevech je to, že jejich krásná vyobrazení bývají součástí drahých, a přitom dobře prodejných uměleckých publikací. Autoři se je proto snaží obestřít úvahami o jejich skrytém symbolickém, až náboženském smyslu. Nenabízí se také mnoho jiných podkladů k rekonstrukci vývoje samotných neuropsychických vlastností člověka, což je zapotřebí k tomu, aby se věda o náboženství zcela nerozešla s exaktnější biologií.

Za hlavní důvod rozvoje paleolitického umění, jeskynního i drobného, považuji společenské přijímání obrazů a oceňování jejich tvůrců, což vedlo k uvolnění přirozené lidské kreativity a soutěživosti.[6] Zatímco o kreativitě svědčí samotná existence maleb, rytin a plastik, přijetí do hodnotové škály dané společnosti (nebo její části) je nezbytnou podmínkou k rozmachu této činnosti, jejímu opakování a zdokonalování. Úvahy R. D. Guthrieho (*Guthrie 2005*) nejsou takovému názoru příliš vzdálené. Tato soutěživost přivedla obrazy zvířat k dokonalosti, kterou výrazně vynikly nad předpokládané duševní schopnosti svých tvůrců, což také dlouho bránilo uznání pravosti vrcholných výkonů paleolitického umění. Pokud společnost obrazivé vyjádření nepřijme a nic jí neříká, zůstanou ojedinělé pokusy bez odezvy – jako paleolitické malby v Anglii (Church Hole: *Bahn – Pettitt 2009*), Rumunsku (*Cârciumaru – Niţu – Bahn 2019*, 21), jižní Itálii (*Palma di Cesnola 2001*, obr. 87–89) a ve dvou jeskyních na Urale (*Ščelinskij – Širokov 1999*). Je to také příčina příkrých rozdílů v objemu výtvarné produkce mezi regiony. V magdalénienu pozorujeme značnou převahu západní Evropy, a i tam jsou podstatné rozdíly – např. velmi vyspělý a dobře prozkoumaný magdalénien z Pařížské pánve je téměř bez umění – rytinka koně a fantastické bytosti na oblázku pochází jen z Étiolles (*Fritz – Tosello 2011*). Z celého mladého

[6] Při hodnocení umění gravettienu, resp. pavlovienu bývá nastolována myšlenka o každodenním „lidovém" umění, které mají představovat keramické plastiky zvířat, a umění vysokém („zasvěceneckém"), jež ztělesňují velmi abstrahované řezby z mamutoviny se zakódovaným bisexuálním poselstvím (*Kehoe 1991*; *Svoboda 1995*, 271). Studium nálezových okolností ale ukázalo, že tzv. „prsatá tyčinka" a všechny „prsaté korály" s trnovitými výčnělky (jež prý představují penisy: k tomu kriticky *Oliva 1997*, 24; *Cook 2013*, 70) byly nalezené v okolí dolní části někdejšího úvozu a pod jeho dnem (*Oliva 2014*, obr. 45–46), takže zřejmě jde o výsledek práce nějakého nadaného řezbáře, který tvořil někde poblíž. Jsou provázené i nefigurálními řezbami (zdobené válečky a destičky) a patrně nebyly nikdy nošeny ani jinak využívány. Po jednom z válečků a prsatých korálů zůstalo dokonce ve fázi polotovarů (*Oliva 2015*, 112 nahoře, 114 dole).



Obr. 13. *Karikatury lidských hlav na kamenných destičkách z jeskyně La Marche (sestava Clifford – Bahn 2022, dle Pales – Tassin de Saint Pereuse 1976).* — ***Fig. 13.*** *Caricatures of human heads on stone slabs from La Marche Cave (composition from Clifford – Bahn 2022, after Pales – Tassin de Saint Pereuse 1976).*

paleolitu Blízkého východu je známa jen nepovedená rytina koně na zlomku kamene z jeskyně Hayonim (*Belfer-Cohen – Bar-Yosef 1981*).[7] Pochází z aurignacienu, který v Evropě zanechal tři velká centra výtvarné tvorby: vápencové bloky s rytinami vulv a několika zvířat v JZ Francii („*Art Aquitaine*“: *Delluc – Delluc 1991*), osamocenou Chauvetovu jeskyni se skvělými monochromními malbami a dokonalé zvířecí plastiky v mamutovině ze tří švábských jeskyní (*Conard – Kind 2017*). Míra uznání obrazivého umění tedy byla i v rámci jedné kultury velmi rozdílná. Pouze společensky navozenou kreativitou lze také vysvětlit touhu vyniknout nad ostatní, ať již co nejdokonalejšími výtvory, vymýšlením všelijakých vtipů a překvapení (třeba fantastických bytostí),

[7] Symbolická komunikace a vytváření obrazů jsou spojovány s anatomicky moderními lidmi, jak se poněkud korektněji nazývají tzv. „sapienti“. Ti měli do Evropy přijít právě přes Blízký východ. O důvod víc nepovažovat rozmach obrazů v západoevropském mladém paleolitu za příznak samotného vzniku symbolického myšlení a komunikace, ale jen za průvodní jev přijetí tohoto způsobu sebeprezentace soudobou společností.

zaváděním různých výtvarných triků, malováním obrazů do nepřístupných míst apod. Snad až na drobnosti, vzniklé dětskou hrou (*Beaune 2022*, 144–146, 278) nebo čirou náhodou, není nic, co by do této představy nezapadalo. Vysvětluje také skrytost některých malovaných sálů či chodeb (viz *kap. 1.1*) i krátkodobé navštěvování a absenci terénních úprav k opakovaným pobytům. Samozřejmě, že vzniku takové tvůrčí společenské aktivity napomáhala hustota osídlení (srov. chybějící jeskynní malby ve střední Evropě, kde bylo magdalénienské osídlení jistě řidší), která ale nebyla jedinou podmínkou (v bohatém magdalénienu Pařížské pánve, kde se jeskyně nevyskytují, chybí i drobné umění). Snadněji pochopíme, že celá tato aktivita s koncem poslední velké paleolitické civilizace zcela zanikla – byla opřena o příznivě nakloněný segment společnosti, nikoli o hluboce zakořeněné, a proto tradované mýty a rituální praktiky. Nemá ostatně cenu se ptát, proč mimořádně rozvinuté jevy zanikly (*Bárta – Kovář /eds./ 2011*) – zánikem se totiž jen vrátily k obvyklému stavu. Nebudou nám připadat divné ani rozdíly v zobrazené zvěři, které dělají zastáncům náboženských interpretací těžkou hlavu. I mezi pozdějšími malíři někdo raději maloval koně a jiný třeba baletky. Pokud k vysvětlení rozmachu paleolitického umění hledáme *„best-fit hypotheses“* (*Clottes – Lewis-Williams 2001*, 185), mohla by to být právě ona. Ovšem ani tam, kde výtvarná tvorba došla uznání, a proto se rozvíjela, nemusely být její čelné výtvory nějak zvlášť ceněné (*Fritz 2010*, 217). Kamenné tabulky s rytinami zvířat byly v jeskyni Enlène rozlámány a zašlapány (*Bégouen – Clottes 1981*; *Clottes 1989*; *Clifford – Bahn 2019*, 56) a s podobnou neuctivostí se zacházelo s plastikami v jeskyni Isturitz (*Mons 1986*). Poškozená Věstonická venuše nebyla z ohniště, v němž se vypalovala, vůbec vyzvednuta; posudek zkušené keramičky totiž ukázal, že dělicí plochy na obou zlomcích, vzdálených od sebe asi 10 cm, vznikly termicky v průběhu vypalování. Význam výtvarné subkultury mohl někdy být jen pomíjivý, a to i mezi vlastními tvůrci.

Tvůrci těchto maleb samozřejmě nežili v symbolickém vzduchoprázdnu a nebyli ateisty, takže do svých maleb a rytin, jakož i do drobného umění jistě promítali mnoho ze své spirituality. Jako analogie se nabízí rozlišování svatých obrazů a obrazů svatých po odeznění ikonoklastických bouří v křesťanství. Tento zásadní významový rozdíl není v literatuře o jeskynním umění vůbec reflektován. Tu a tam se mohla projevit lovecká magie, resp. touha po skolení nějakého nebezpečného zvířete, symbolická sounáležitost určitých obrazců, erotické motivy (dané ostatně již pudově) a zcela jistě i prvky šamanismu, který tehdy mezi magickými technikami nepochybně převládal. Na to vše je nadále možné poukazovat, ale nemá smysl se o to přít, nebo to naopak zcela popírat, jak bláhově učinil John Halverson (*Halverson et al. 1987*). Náboženský aspekt se ovšem projevuje spíš v parafernáliích než v celku, spíš v detailech než v kompozici. Významové znaky se mísí, mění s časem svůj význam a mohou se stávat pouhým grafickým motivem bez původního obsahu.

Naprosto potom nelze předpokládat, že by tyto projevy byly univerzální a vzájemně výlučné. Bokem těchto snah stojí studium „dialogu“ s jeskynními prostory, které přináší velmi zajímavé výsledky, zbavené ideologického nátěru (*Lorblanchet 1997*).

Nelze ovšem popřít, že nějaké jeskynní svatyně existovat mohly. Lze je vystopovat v odlehlých partiích několika obydlených jeskyní s nevýraznou parietální výzdobou nebo většinou zcela bez ní, kde jsou doložené terénní úpravy a předměty drobného umění, které se tam mohly i vyrábět (*Arias 2009*). Již dříve byla za kultiště považována např. jeskyně El Juyo v Kantábrii se vztyčeným kamenem s lidskou maskou, ojedinělou malbou nějakého čtyřnožce na stěně, drobným uměním a bohatou štípanou a kostěnou industrií (*Gonzáles Echegaray – Freeman 1992*). Nedořešenou otázkou zůstává údajná „svatyně“ z Laugerie-Haute Ouest, sestávající z nahromaděniny zvířecích lebek a mamutích zubů s rozštípanými dlouhými kostmi a zdobenými kostěnými předměty a lemovaná prý kameny s rytinami (*Hauser 1915*, 193).

Co činí prosazování myšlenky malovaných jeskynních svatyní nepravděpodobným, tedy není zdůrazňování jejich náboženské role, ale povýšené opomíjení všech zpochybňujících hlasů (jako je např. *Pigeaud 2007*) a naprosté zamlčování přirozených sklonů k rozmanitému, zdánlivě „nesystémovému“ chování, které je u lidí všudypřítomné.

Tvrzení, že tyto přirozené lidské sklony jsou projevem revolty, typické pro moderní společnost (*Clottes – Lewis-Williams 2001*, 212; *Clottes 2011*, 17; *Bahn 2016*, 266), a jejich přirovnávání k uměleckému lartpourlartismu jsou dle mého názoru tendenčními obmysly, jejichž úkolem je odvrátit badatele od normálního uvažování. Kdyby zastánci mytologické a náboženské podstaty malování jeskynních obrazců chtěli tyto přirozené motivace popírat, museli by za hlavní faktor vývoje štípaných industrií – což je jim jistě téma nejbližší – považovat uvědomělou snahu o výrobu co nejdelšího ostří k uříznutí největšího kusu masa. Proto se o přirozených a věčně fungujících faktorech raději mlčí a proto také stavím teorii rozmachu paleolitického umění právě na nich. Pravda, jedna z velmi blízkých analogií těchto psychosociálních aspektů je až příliš současná: jsou to mladí muži zanechávající svou signaturu (*tagy*, *graffiti*) na komínech, vysokých budovách, vrcholcích a jiných místech, pokud možno těžko přístupných. I při naprosté bezbožnosti odráží *street art* nejrůznější společenské a politické tendence. Druhý příklad je tradičnější, ale zase ne tak rozšířený a známý. Jsou to tvůrci betlémů, pocházející z určitých tradičních rodin, vzájemně se sice respektujících, ale hrdých na svůj individuální um a soustředěných do několika regionálních center (*Karasek – Lanz 1974*). Z nenáboženských a jen částečně zištných důvodů vytvářejí vynikající díla uměleckého řemesla, jež mají ryze náboženský obsah. To však není důvod, abychom jejich dílny (nebo vánočně vyzdobené pokoje) pokládali za svatyně.[8]

[8] Úsilí o barvité označování prostor dle jejich předpokládané funkce se zračí i v lehkomyslném používání termínu „dílna“ či „ateliér“. Ponechání odpadu z vyštípání nějakého artefaktu na místě vykonané činnosti nečiní z tohoto stanoviště okrsek vyhrazený pro tento druh prací, právě tak jako nelze místo, na němž táta vyřeže synkovi lodičku a odřezanou kůru si neodnese s sebou, považovat za jeho dílnu. O existenci prostor vyhrazených k vykonávání určitých prací nelze asi pro pravěk uvažovat.

Vedle toho postavme záměrnou výzdobu svatyň jakéhokoli náboženství: ani stopy po překrývání motivů, po nedbání těch starších, a každý obraz je svým způsobem ideologický, takže jednoduché motivy – jako je třeba zvíře či nějaká prostá věc – zde samostatně neexistují. Prostor, organizovaný, unifikovaný a autoritami střežený, je vybavený k okázalým návštěvám co největšího počtu lidí a plný svědectví jejich přítomnosti. Co z toho více odpovídá paleolitickému umění? Jistě, existovaly i svatyně skryté, buď zasvěcenecké (třeba starověká *mithraea*), nebo méně nápadné, aby vykonávání neoficiálních obřadů (třeba mší starořímských křesťanů) příliš neprovokovalo. I v těchto případech však platí všechny zmíněné vlastnosti svatyň s výjimkou okázalosti, a jako analogie k proponovaným paleolitickým „svatyním" proto posloužit nemohou. Ostatně, pokud by se v domnělých paleolitických svatyních provozoval nějaký tajný či pronásledovaný kult (na což bychom mohli usuzovat z jejich skrytosti), v jakých svatyních by se odehrával ten převládající? Již z toho vyplývá, že myšlenku paleolitických svatyň je lépe opustit. Bude to odpovídat i etnologickým poznatkům – které společnosti lovců-sběračů budují svatyně? A naopak, nějaký symbolismus a odrazy náboženských představ se při bližším pohledu objeví i v činnostech považovaných obvykle za zcela profánní – např. v deponování kostí (včetně zasouvání jejich úštěpků do puklin, *Clottes 1989*, 310; *2007*; *2009*), později v těžbě silicitů apod. (např. *Oliva /ed./ 2009*; *2022*). Je tu však jeden důležitý rozdíl. Zatímco vytvářet obrazy lze i ze zcela profánních důvodů, protože pro mnoho lidí je to věcí záliby a seberealizace (pročež je zde možné náboženské důvody potlačovat), nesmírně pracné a „nezábavné" dolování silicitů a snášení starých kostí mimo praktickou potřebu nějaký důvod „navíc" mít musí. Je příznačné, že vypjaté zdůrazňování náboženské motivace vytváření obrazů zvířat nebylo ani v nejmenším provázeno poukazy na zvláštní zacházení s jejich pozůstatky, které se odráží např. v akumulacích mamutích kostí na gravettienských sídlištích.

4. Závěrem

Novodobí návštěvníci zdobených jeskyň byli překvapeni kontrastem mezi uměleckou úrovní obrazů a jejich skrytostí, odlehlostí, a chtěli to nějak vysvětlit. Čelní badatelé se již přes sto let přou o možné rituální a magické významy, a ač se vzájemně kritizují, reálněji uvažující autory mezi sebe nepouštějí. Rozdílná umělecká či řemeslná úroveň obrazů, jejich soustředění a přirozené pohnutky jejich vytváření a umístění se neberou v úvahu. Namísto toho se donekonečna spekuluje o skrytých významech a hledají se univerzální vysvětlení, z nichž poslední je to šamanistické. Proti němu lze použít podobné argumenty jako proti lovecké magii, neboť k úkolům šamanů patřilo i zajištění dostatku zvěře. Proč tedy na stěny jeskyně Lascaux (a jiných) malovali koně a bovidy, když lidé tu chtěli lovit soby? Jeskynní prostředí ovšem působí na současné badatele snad ještě více než na pravěké návštěvníky (např. *Kühn 1958*, 123; *Clifford – Bahn 2022*, 221), takže se dnes všemu přisuzuje hluboký smysl, jaký by v případě otevřených stanic nepřišel badatelům ani na mysl. Ve všem časem vytuší nějaké poselství, které nebudou schopní odhalit, takže vypovídací schopnost dokumentů značně přetíží (viz např. *Geneste – Valentin 2019*, 84).

Pravěké umění se stalo disciplínou bez pravidel, kde je možné vždy přinést něco nového. Na tento zasvěcenecký diskusní kroužek by bylo již třeba „hodit stůl", ale pouze na jeho strukturu, protože zastoupení jednotlivci jsou většinou velmi znalí, přemýšliví a invenční odborníci, kteří získali nenahraditelné zkušenosti na svých četných cestách. Zatímco dnes přibývá těch, kteří se pravěkým uměním zabývají celý život, dříve jím většina badatelů svou profesní dráhu končila. K těm patří i autor této stati; na rozdíl od svých předchůdců se však snažím k pravěkému umění přistupovat se stejnou kritičností a racionalitou jako k ostatním aspektům života lovců a sběračů. Občasná skrytost a tajuplnost malovaných jeskynních prostor z nich totiž ještě nedělá svatyně (ať již vyzdobené dopředu jako kostely, nebo malované v průběhu obřadů). Projevy spirituality lze studovat i na jevech zdánlivě zcela profánních. Nemalovaly se zkrátka symboly, ale obrazy zvířat (*Halverson et al. 1987*, 69), většinou možná trochu idealizované, z nichž se teprve druhotně symboly mohly stát. Je ovšem třeba dobře pochopit rozdíl mezi domnělou náboženskou motivací vzniku maleb, rytin a značek a náboženskými či mytologickými jevy, které odrážejí nebo s nimi byly spojené dodatečně. Tu a tam mohl někdo něco tvořit samostatně, ale převážně skupinová, až davová účast na vytváření obrazů snese srovnání s některými aspekty pozdějších poutí nebo s tvůrci sprejového umění či betlémů. Z vyhlašované „symbolické konstrukce" jeskynních prostor nezbývá ovšem po kritické analýze takřka nic.

To nelze pominout, protože studium pravěkého umění se vždy honosilo tím, že jako jediné – snad ještě se studiem tehdejšího pohřbívání – přináší vhled do duchovna pravěkých lidí. Vzhledem k časoprostorovým a lidským aspektům zcela nepřijatelnou ambicí všech explanačních modelů byl jejich nárok na univerzální platnost, alespoň v rámci evropského paleolitu, což se setkávalo s rozsáhlou kritikou. Námitky proti zneužití floskule o „touze po krásnu" jsem už uvedl, následovaly kritické reflexe totemismu (*Hoernes 1925*, 187; *Lewis-Williams 2007*, 58), lovecké magie (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, 66–91; *Bahn 2016*, 266–274), plodnosti a sexu (*Bahn 2016*, 278–284), strukturalismu (viz výše) a šamanismu (*Lorblanchet et al. /eds./ 2006*; *Beaune 1998*; *Bahn 2010*, 67–136; *2016*, 274–278). Vedle toho v posledních letech klíčilo přesvědčení, že žádný všeobecně platný explanační model nemůže existovat, protože každá jeskyně je jiná, navozuje jiný typ dialogu s tvůrcem, význam znaků býval zapomenut či měněn a proměňovaly se i náboženské představy. Musíme si uvědomit, že mezi činností v jeskyních Chauvet a Altamira uběhlo více času než mezi malbami v Altamiře a současností. Během takové doby se způsob odrazu ideologických představ (též proměnlivých) měnil jistě rychleji než psychosociální faktory, s nimiž tedy lze jeskynní umění spojovat s mnohem větší pravděpodobností. Pod tímto zorným úhlem je nutno posuzovat i konec paleolitického umění, jenž se zdá náhlý jen z naší zpětné perspektivy. V Evropě se umění na jeskynní stěny už nevrátilo, protože jeskyně už nebyly středem pozornosti. Pozdější skalní (ale i drobné) umění

bylo tak proměnlivé právě proto, že bylo pod větším vlivem společenských a ideologických sil. K zásadní proměně ideologie a mentalit došlo již na přelomu pleistocénu a holocénu (*Cauwin 1994*), což se časově shoduje s vymizením jeskynního umění i s opouštěním jeskyň jakožto sídelního prostředí. O paleolitických svatyních se ale mluvit nepřestává, i když dnes se jim častěji přisuzuje funkce informační a neurčitěji i skrytá poselství (*Vialou 1996*, 16; *Clottes 2011*, 17; *Paillet 2018*, 245) – v tom případě musela být opravdu skrytá, a to skutečně až na věky, jen ta informační funkce veškerého nástěnného umění se při převládající skrytosti realizovala jen stěží (o ní diskuse in *Bahn – Vertut 1988*, 180–190; *Dawson 1998*, 71; *Bahn 2016*, 304–305). Některé nástěnné rytinky jsou tak drobné a přečmárané (*Vialou 1978*; *Geneste – Valentin 2019*, 92), že byly i pro současníky stěží viditelné. Obvyklé osídlení se „zdobeným" jeskyním vyhýbá natolik, že dle zanechaných artefaktů kulturní příslušnost maleb stanovit nelze a je nutno vycházet z přímých radiometrických dat nebo pomocně z jejich stylu. Týká se to i dvou hlavních malovaných jeskyní ve Francii – Chauvet a Lascaux – jejichž kulturní klasifikace není jednotná (např. *Pettitt – Bahn – Züchner 2009*; *Geneste – Valentin 2019*, 144, 153). Zcela přitom selhává i stylistická komparace maleb (*Combier 1996*, 79), což zpochybňuje také platnost modelů stylistického vývoje figur, jak je formulovali H. Breuil a A. Leroi-Gourhan. Stěží tedy mohly jeskynní stěny představovat jakousi zásobárnu tradičních idejí a mýtů, kam se mladí lidé vodili proto, aby se s nimi seznámili (*Clifford – Bahn 2022*, 219). Magdalénienci z Pařížské pánve a ze stovek jiných míst bez výtvarných projevů takové zásobárny zřejmě nepostrádali. K těmto tradovaným symbolům měly patřit i údajné mapy, plánky a pohledy na tábořiště, vyjádřené především rytinami na kostech. O nejednoznačnosti takových vyobrazení svědčí už to, že mohou být interpretovány jako obrazy krajiny i tehdy, když jsou obráceny a např. hřbet Pálavy směřuje dolů (*Clifford – Bahn 2022*, obr. 6.17). Jde o známou geometrickou rytinu na klu, o jejímž kartografickém významu jsem vyjádřil pochyby už dříve (*Oliva 2017*, 110).

Pokud na nás pravěké umění působí jako tajuplné poselství, je to jen naše věc, protože ti, co jej zanechali, to tak zcela jistě nemysleli a asi by se divili, s čím si jejich výtvory spojujeme. Zjištěná fakta totiž vylučují, že by měli zájem na tom, aby místa s obrazy někdo navštěvoval, nechával se o něčem informovat, a dokonce tam vykonával obřady.

Bylo již mnohokrát napsáno, že univerzální explanační modely pomocí nějakých náboženských představ nezbytně selhávají. Vysvětlení, které nabízím v tomto článku, je však rovněž univerzální – ale to jen proto, že se náboženstvím ani mýty nezabývá, ač uznává jejich mnohostranný odraz, a důvod k tvorbě, a hlavně k jejímu rozmachu a koncentraci, spatřuje v přirozených lidských a společenských pohnutkách, které fungovaly tehdy stejně jako dnes, a to ve všech světadílech. Nejsou to důvody povahy sakrální, ani obecně symbolické, ale ani (v technickém smyslu) praktické. Podobně jako důvodům rozvoje většiny jiných fenoménů hmotné a duchovní kultury by jim nejlépe slušel přídomek psychosociální, protože vyvěrají z psychických aspektů, nevyhnutelně provázejících jakékoli předvádění a zdokonalování individuálních schopností ve společnosti podobně motivovaných tvůrců, a případně za sociálního (soutěživého, prestižního, statutárního) uplatňování jejich výsledků.

Poděkování

Autor děkuje Mgr. Martině Galetové, Ph.D., za zapůjčení kopií literatury a PhDr. Karlu Sklenářovi, DrSc., a PhDr. Daliboru Papouškovi, Ph.D., za cenné připomínky k textu.

Summary

Introduction

That a great deal has already been written about the interpretation of Palaeolithic art is hardly a surprise; after all, the Palaeolithic period ends with Magdalenian civilisation, undoubtedly the most artistic culture in human history, at least based on the ratio of the number of people to the number of outstanding works of art (*Fig. 1*). Assuming we do not want to be accused of being uninformed and superficial, there is no end to the cycle of speculation attributing some deeper meaning to everything. There is a relentless need to assign intentionality, down to the claim that all cave paintings are related to religious magic (*Clottes 2007*, 51; *Lorblanchet 1997*, 287) and that the purpose of all rock art is to communicate, including leaving vague messages (*Clottes 2011*, 17; *Svoboda 2020*, 17, 215). Caves with drawings are immediately labelled 'sanctuaries' directly in the title of a publication or chapter (e.g. *Jordá Cerdá 1981*; *Züchner 1981*; *Clottes 1997a*, 159; *Leroi-Gourhan 1965*, 114; *Lorblanchet 2001*; *Bégouën et al. 2014*).

Even completely contradictory facts are used to support one interpretation, e.g. the lack of lithic industry testifies to the exceptional function of the space, while the discovery of each flint is then welcomed as evidence of magical practices (*Bégouën – Clottes 1981*). The destruction of artistic creations is meant to be evidence of religiously motivated behaviour (*Clottes 1989*, 311), as is the opposite conduct, i.e. the protection of the pictures. It is forgotten that everything that cannot be explained by practical behaviour (e.g. *Bégouën – Clottes 1982*, 518–520) need not immediately have a hidden magical or even directly religious meaning. Aside from heavily overladen ideological interpretations, the available evidence for other aspects of human life, such as expressions of individual abilities, competitiveness, humour, and a sense of the absurd is completely ignored. In this article, I would like to show that these can in fact be used to explain much of that to which deep symbolic meaning is otherwise commonly ascribed.

1. Why mysticism, magic, and prehistoric sanctuaries?

Among the frequent reasons for the mystical quality of cave art is the fact that it is concealed. However, we will not explain this simply with the opinion that what is hidden must testify to the performance of religious ceremonies. Groups of people whose values are not generally shared and thus represent a certain minority often resort to hiding. After all, even today, most individuals leave their graphic traces not on formal external surfaces, but in secret, namely in the toilets, including university toilets, where, in addition to vulgarity, certain elements of ideology appear, albeit different from the one that is dominant on the outside.

Proof that artistic activity in caves was the decoration of the sanctuaries (or was created during the performance of rituals) is not even provided by rock art under the open sky, which not only does not occur at settlements, but is also away from entire settlement areas – e.g. Mont Bègo (*Lumley 2003*) and Valcamonica (*Anati 1960*). Not even with European rock art (*Abélanet 1986*) can the primary connection of its creation to the performance of rituals be proven, even though it certainly reflects many of the religious ideas. There is simply everything that the people of that time lived by, what they knew from their surroundings, and what they imagined

and wished for. Where the creation of engravings and the tapping of figures into the rocks extended back to historical times, their subject matter changed accordingly, but the psychological and social reasons some people came specifically to these locations to express themselves apparently did not. They can probably be compared to pilgrimages (albeit without the performance of grandiose rituals) from which the participants had certain expectations – in this case, e.g. from their involvement in the creation of images (*Abélanet 1986*, 300). But evidently this concerned only some of the participants, probably in earlier periods. The medieval engravings there do not depict many religious (Christian) motifs.

In contrast, painted caves needn't be away from settlements and are in fact never outside of settlement territories. Even those richest zones with Palaeolithic images can be located at the very front of the cave (Lascaux, Altamira), whereas the best-known example of a large cavern with the main 'sanctuary' far from the entrance is the Cave of Niaux in the Pyrenees. However, distance from the entrance is only one of the aspects of difficult access; impediments can also occur closer to the entrance (*Fig. 2*). In Bernifal Cave, two mammoths are drawn at the height of 5–6 meters in the back hall (*Vialou 2004*, 312), in a position accessible only from a presumed scaffold. It was likely necessary to use a rope to descend to the lower levels of Etxeberri Cave in the Basque Country, although a very convenient space was offered right at the entrance (*Leroi-Gourhan 1965*, 115), while the upper decorated corridor in Kapova Cave in the Urals (Epigravettian) was, in contrast, reached by ladders (*Svoboda 2011*, 254). To view the paintings in Tuc d'Audoubert Cave, you have to take a boat on the underground Volp Stream (*Bégouën – Breuil 1958*) and a visit to the famous hall with sculptures of bison is restricted by a narrow hatch, as if for a cat – *la Chatière*. Evidence of the brilliance that these works of art clearly provide (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 237, 239; *Bahn 2010*, 352) does not in any way increase the supposed vibration of the membrane that the cave walls were supposed to present to prehistoric visitors (*Clottes – Lewis-Williams 1996*), but on the other hand, they heavily stimulated the competitiveness of men who decided to leave something behind here.

The feeling that they were in some kind of natural sanctuary should also have awakened in the minds of prehistoric people a connection to the natural forms of the cave interior. They were to have been prepared by some spirits, and it was only a matter of understanding them and adding the details (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, 86–91; *Clottes 1997a*, 167; *2011*, 195; *2021*, 94; *Lewis-Williams 2007*, 257–261).

The flat protrusions from the ceiling of the Cave of Altamira were used to depict lying bisons and are a typical example of the influence of the surface on the type and posture of the rendered creatures. However, the shape of the projection could have inspired the creation of non-existent or composite beings: in Chauvet – Pont d'Arc Cave, the bottom of the rocky ceiling projection was transformed into the image of a female pelvis, followed by a bison head belonging to a body in a vertical position (*Clottes /ed./ 2001*, Fig. 137, 161–163). Instead of some mythological reminiscences, I see in this completely free composition evidence of entirely unrestrained creation, which is typical for this cave. Rock forms with a front projection were painted into human masks in the back passage of the Cave of Altamira and in the Cave of Mas-d'Azil (*Vialou 1992*, 157–158). In the Cave of Niaux, a schematic depiction of antlers was attached to a hole in the wall to form a stag's head (*Bahn – Vertut 1988*, Fig. 55). If there wasn't a rock formation in the form of a bird in the Cave of Altxerri, no one would probably have thought to create this unusual motif with only a slight addition to the outline (*Clottes – Lewis-Williams 1996*, 54). Typical for the Magdalenian are *panneaux* with a chaotic jumble of engravings that are difficult to decipher and then only very subjectively (*Vialou 1978*; *Bégouën – Breuil 1958*). They are indisputable evidence of creative zeal and there is absolutely no reason to consider them as further evidence of shamanic magic (*Clottes 2011*, 176).

Also, various artistic 'tricks' would hardly increase the magical power of the images, so we would only explain them very heavy-handedly with the help of symbolism or mythology. On the other hand, an explanation within the limits of the use of creative expressive abilities in a competitive atmosphere is directly imposed. At the same time, one cannot lose sight of the manifestations of natural brilliance and various whims that have always been characteristic of people.

The symbolic construction of cave spaces is cited as proof of the existence of cave sanctuaries (*Leroi-Gourhan 1965*). The central panels are usually dominated by horses and bovines, around which stags and ibex may also appear, while beasts of prey hid in the side corridors. Elongated marks (including arrows) are symbols of the male essence, while flat ones belong to women or females in general. From the images of animals, the first include horses, deer, ibex, and dangerous beasts; females are supposed to be represented by aurochs and bison (*Leroi-Gourhan 1965*, 147). But it would be pointless to repeat the criticism of this interpretation (e.g. *Ucko – Rosenfeld 1967*, 195–223; *Lorblanchet 1997*, 192–199; *Clottes – Lewis-Williams 1996*, 74–75). It can be added that the animal occurring most frequently (*Lorblanchet 1997*, 58) may not always be the optically dominant one; bovines tend to be more prominent than the typically most numerous horses. I showed how the species of represented animals were inspired by natural shapes. In the Cave of Niaux, the fact that arrows, i.e. allegedly a male symbol, appear most frequently in bovines (mostly bulls!) was not a warning against including them in the world of females. It could be circumvented by the idea of complementarity. In the end, the system was so pliable that it could not be convincingly proven nor refuted, which is why it has its supporters to this day.

In my opinion, the placement of motifs on cave walls can be looked at in an entirely natural way. Understandably, the central themes are the large abundant animals, i.e. bovines and horses, while the small and rarer ones remain less common. It is only natural that large animals created a greater need to depict them with larger images (sometimes even enlarged: aurochs at Lascaux) than small animals. However, there is a certain difference between animals that were common at that time (bovines, horses, reindeer, stags) and those that were already rare or 'memorial'. It was enough to depict mammoths and woolly rhinos on a smaller scale. On the main and mostly largest *panneaux*, dominant animals (sometimes in herds) were depicted even in the terrain (*Lorblanchet 1997*, 284–289; *Djindjian 2009*; *Fritz 2010*). Only a large area reminiscent of an open landscape accommodated more animals to match the herd. Images of carnivores in corridors or anywhere to the side then correspond to the behaviour of beasts that like to dwell and lurk in hiding. Only in this sense, then, is the placement of the images non-random. In smaller art, the depiction of beasts of prey is more common because the placement is not critical (the position of the statuettes changes). Humans were not often depicted in Palaeolithic art (*Fig. 3*), since a human should be a specific individual, unlike an anonymous (only 'typal') animal. Surprisingly, no connection can be established between anthropomorphic motifs and buried people. In Cussac Cave, which was visited during the Gravettian, concentrations of human remains from at least six individuals were found, but there are no human depictions among the engraved motifs; the drawings are to the side of the human bones (*Jaubert – Feruglio – Fourment /eds./ 2020*, 23).

The scene in the *Puits* (Well) in Lascaux Cave is often regarded as the actual key to the ideology of 'cave sanctuaries' (*Vialou 1990*, 42; *Picard 2003*; *Bahn 1997*, 62; *Paillet 2018*, 252). To reach this space, it was necessary to climb a rope or ladder 5 metres (*Delluc – Delluc 1978a*, 182–183). It would be strange if the very essence of the spiritual preoccupations of the creators of beautiful wall paintings in more accessible spaces was to be embodied by the least technically and artistically successful painting (*Fig. 4*). Isn't it perhaps a poor attempt by a forsaken colleague to express some significant event (unsuccessful hunt?) that he perhaps witnessed and which overwhelmed him with impressions? Lion cubs from the *Cabinet des félins* (*Fig. 6*) are similarly primitively depicted at the end of a side corridor very difficult to access (*Geneste 2016*, 22). Are the groups of dots accompanying both scenes the signature of one and the same secondary painter?

It is precisely these geometric marks (*Fig. 5*) that are often widely used by proponents of all universal explanations of Palaeolithic art, i.e. as evidence of hunting magic (arrows), sexual duality (*Leroi-Gourhan 1965*, 109), shamanism, and dialogue with the cave interior. I think they could have been the symbols of painters or

groups of them, geographically different (and therefore differing regionally to some extent), who applied them in various way – some groups (or individuals) added them to their paintings, others used them to mark the ends of caves or various turns and crevices, but again unsystematically, much like the use of signatures and tags outside in the past two centuries. More than a few of them could have been left by children walking through the caves and having fun. Each individual or group could have several marks, but even if only one was used, it was applied in different variations, because signs change their meaning and all attempts to bring some concrete order to them are destined to fail (e.g. *Sauvet – Wlodarczyk 1995*).

Arrow-shaped projectiles cannot be denied their resemblance to points and their association with hunting. As such, they are more common in animal bodies than flat marks (*White 2003*, 118) and therefore they do not yet testify to the existence of hunting magic. The painter proved to himself and others that he could paint an animal, and that was the end of it for him. The painting could become a target of resentment (*Fig. 10*), repainting, destruction by those less skilled or who did not value such creation – plenty of examples of which can be found to this day. Consistent with this is the fact that some of the best or dominant paintings do not have these marks. This applies, for example, to the large aurochs from the Rotunda and 'black cows' from the nave in Lascaux, where their creators perhaps managed to keep an eye on their work. In the light of these hunting resentments, projectile marks can be considered closer to men after all, just not as symbols based on the shape of their genitals, as originally thought. Animals with arrows are overwhelmingly shown as healthy individuals (*Hoernes 1925*, 174; *Breuil-Lantier 1951*; *Leroi-Gourhan 1992*, 154), just like those without them, so the process of depicting the arrows was separated from the stage of drawing the animal; these are at least two different conceptually unrelated stages of activity. The depiction of wounds can also be challenged (*Beaune 1995*, 209–210).

This incoherence discredits the idea of hunting magic far more than the oft-cited disagreement between depicted and hunted fauna (*Hoernes 1925*, 161; *Altuna 1996*, 193–199; *Beaune 2022*, 11 with citations). Sophie A. de Beaune questions only magic focussed on securing subsistence, but that was never actually discussed. Hunting was about more than just the procurement of food; it was also a form of relaxation and a prestigious male domain subject to a whole range of rituals (*Lot-Falck 1953*). The arrows drawn on the bodies of large (albeit rare) beasts, just like pounding into their images (*Groenen 2016*, 197; *Beaune 1995*, 212), could have been related to the desire to boast of such a prestigious kill.

Prints and negatives of palms with spread fingers are common all over the world and could have an entirely profane ('I was here') significance documented ethnologically, but even deeply magical (*Groenen 2016*, 82), which, however, is just a religious assumption. We even know palm prints of children, who must have been picked up to reach the relevant height (*Clottes 2011*, 182; *Clifford – Bahn 2022*, 196) or who climbed on a companion's shoulders. Missing digits are also observed on the hands of children (*Beaune 2022*, 274). Children's hands predominate over images of adult hands by roughly ten to one (*Guthrie 2005*), so it is unlikely that these are real palms without fingers. Literate people sign their name, illiterate people leave only by a mark or a handprint, and these can be individualised using the given techniques only by manipulation of the fingers.

The cave interior is often compared to the fertile womb of the Earth and therefore images of copulation are sought (*Delluc 2006*). But these are found only in small art, where they appear in rare instances next to various licentious caricatures and engravings that we would today call vulgarities (the man from La Marche: *Fig. 7*; *Pales – Tassin de Saint Péreuse 1976*, Tab. 92). However, they do not appear in caves even in this simple form, let alone accompanying the more valuable and laborious paintings, engravings or reliefs – e.g. the 'Three Graces' rock reliefs on the Roc-aux-Sorciers rock shelter near Angles-sur-l'Anglin (*Iakovleva – Pinçon 1997*) and two reliefs of reclining women in the La Magdeleine-des-Albis Cave (*Rouzaud et al. 1989*) do not carry any sexual aspects.

Even therianthropes have a place in subterranean sanctuaries. They are not always credible, e.g. the *'Sorcier à l'arc musical'* from Trois-Frères (*Bégouën – Breuil 1958*, Fig. 128–129) is apparently a tendentious composition from a jumble of engraved lines. Corresponding to this is Breuil's sketch (*Fig. 8*) in which the 'magician' is missing both legs and the back line (*Richard 2006*, 86). Of course, I do not mean to doubt the existence of more believable drawings of these combined creatures, documented primarily in the rear spaces of corridor-shaped Gabillou Cave (*Fig. 9*; *Gaussen 1964*, tab. 7: 1, 35–36, 52, 69; *Clottes 2008*, 126–127).

2. Alleged sanctuaries in practical operation and their assumed role

A particular space can be called a sanctuary only if certain ceremonies are held there. Whatever their reasons may have been, their proponents should explain why they were only necessary in areas where cave or rock art exist. If they served the role there as open-air sanctuary sites with advanced artwork, why are those in Central Europe so isolated? And what about the fact that Aboriginal Australians had no sanctuaries at all, but rock shelters were full of rock art?

The second major objection is that it is impossible to imagine any feasible way the cave sanctuaries were created. Unlike engravings in America and South Asia, on which geometric marks usually repeat, paintings in Western European caves are truly artistic. Did shamans or other performers of ceremonies hire gifted individuals? Or were they (by some strange coincidence) alone, muttering some incantations while painting the engraving? Both possibilities seem unacceptable.

A third strong reason is the fact that they surprisingly lack traces of further use (*Beaune 1995*, 235–239; *Clottes 2011*, 178–190) and any modifications for participants in possible ceremonies. According to *Sophie A. de Beaune* (*1995*, 226), the time spent by people in caves can sometimes be limited to the period in which the art was created. No modifications are known from the Hall of Bulls in Lascaux Cave (*Delluc – Delluc 1978b*), which comes to mind the most, or even from less damaged spaces. The act of creation itself is all that can possibly be connected with ritual activity (*Gittins – Pettitt 2017*, 18), and the situation is no different in other painted caves. There are also no modifications beneath the famous painted ceiling in Altamira Cave. It was not even possible to see the ceiling from the original ground level, so a meter-deep trench had to be dug there for modern visitors (*Benz-Zauner 2012*, 80).

And it is likewise curious that virtually no mobilary art occurs in the painted halls. One possible answer is that the performance of religious ceremonies was not what connected the two spheres of artistic creation.

Elements of humour (*Figs. 11–12*) are an important and inadequately studied dimension. In the Magdalenian, caricatures of faces from La Marche (*Pales – Tassin de Saint Péreuse 1976*, Fig. 4–9; *Roussot 2002*, Fig. 33) have elements of mischievous humour and their grotesqueness is at odds with all seriousness and mythology (*Fig. 13*). Leaving palm prints on the rocks was great fun for Aboriginal Australians (*Ucko – Rosenfeld 1967*, 160), and the variety of techniques and different art tricks could have its counterpart in the variety of feelings experienced while drawing and engraving.

Supporters of the existence of cave sanctuaries and the primarily magical interpretation of cave paintings have one advantage they enjoy exploiting: they liken the attempt to explain Palaeolithic art with mainly profane motivations to its very first interpretation, the so-called 'l'art-pour-l'art' (art for art's sake, *Bahn – Vertut 1988*, 149–150; *Roussot 2002*, 109; *Bahn 2016*, 265–266). This was an artistic direction surrounded by a rather decadent ideology in France at the end of the 19th century, which should have been alien to prehistoric man (*Clottes – Lewis-Williams 2001*, 212; *Clottes 2011*, 17; *Bahn 2016*, 266). Similar ideas once suited Marxists: the artistic goals of the individual and the collective were identical in the Palaeolithic (*Mirimanow 1973*, 53). It is not clear how the search for individual expression of creators (documented countless times) could threaten the goals of society, but if it actually did, society must have been very tolerant of its artistic servants, so that individual idiosyncrasies and competitiveness could creep in again

through the back door. It seems that the interpretation of Palaeolithic art has always suffered from efforts to subordinate its spontaneity to some currents of thought of contemporary science.

They do not talk about natural creativity, competitiveness, and varying degrees of social acceptance, although elements of humour and playfulness are acknowledged (*Bahn 2011*, 354; *Clifford – Bahn 2022*, 226).

3. A path to illumination

I consider the main reason for the development of Palaeolithic art, both cave and small, to be the social acceptance of images and the appreciation of their creators, which led to the release of natural human creativity and competitiveness. While the very existence of paintings, engravings, and sculptures testifies to creativity, acceptance into the value scale of a given society (or part of it) is a necessary condition for the expansion, repetition, and improvement of this activity. If society does not accept symbolic expression and does not speak of it, isolated attempts will remain without response – such as Palaeolithic pictures in England (Church Hole: *Bahn – Pettitt 2009*), Romania (*Cârciumaru – Niţu – Bahn 2019*, 21), southern Italy (*Palma di Cesnola 2001*, Fig. 87–89), and two caves in the Urals (*Ščelinskij – Širokov 1999*). Of course, the emergence of such creative social activity was fostered by the density of settlement (cf. the lack of cave paintings in Central Europe, where Magdalenian settlement was certainly less dense), but it was not the only condition (small art is also missing in the rich Magdalenian of the Paris Basin). It is easier to understand that all of this activity vanished completely with the end of the last great Palaeolithic civilisation – it was based on a favourably inclined segment of society, not on deep-rooted and therefore passed-down myths and ritual practices. After all, there is no point in asking why the extraordinarily developed phenomena disappeared – things simply returned to their usual state afterwards. If we are looking for 'best-fit hypotheses' (*Clottes – Lewis-Williams 2001*, 185) to explain the Palaeolithic boom, this could be it.

Of course, the creators of these paintings did not live in a symbolic vacuum and were not atheists, so they certainly projected much of their spirituality into their paintings and engravings as well as small art (which *Halverson et al. 1987* imprudently denied). Good analogy is the distinction between holy images and images of saints after the iconoclastic storms in Christianity. Of course, they did not paint symbols but images of animals, which could then secondarily become symbols. A distinction must therefore be made between the supposed religious motivation for the creation of paintings, engravings, and signs and the religious or mythological phenomena that reflect or were subsequently connected with them. If the proponents of the mythological and religious nature of cave painting wanted to deny these natural motivations, they would have to consider the main factor in the development of lithic industries – which is certainly a topic closest to them – a conscious effort to produce the longest blade to cut the largest piece of meat. The newly proposed model also corresponds to ethnological knowledge – which hunter-gatherer societies built sanctuaries? Taking a closer look, some symbolism and reflections of religious ideas appear even in activities usually considered completely profane, e.g. in bone deposition, later in exaggerated flint mining, etc. (e.g. *Oliva /ed./ 2009*; *2022*), albeit with one important difference. While images can be created for completely profane reasons, because for many people it is a hobby and self-realisation (which is why religious reasons can be suppressed here), the extremely laborious and 'unfun' mining of flint and the handling of old bones must have had some 'added' purpose.

4. Conclusion

For over a century, leading scholars have been arguing about possible ritual and magical meanings, and although they criticise each other, they do not allow more realistic authors to come between them. Differences in the artistry or craftsmanship of the images, their concentration, and the natural motives for their creation and placement are not taken into account. Instead, there is endless speculation about hidden meanings and search for universal explanations, the last of which is the shamanistic one. Similar arguments can be used against it as against hunting magic, since one of the tasks of the shamans was to ensure the abundance of game. So why did they paint horses and bovids on the walls of Lascaux Cave (and others) if people wanted to hunt reindeer?

It is necessary to bear in mind that more time passed between activities in the Chauvet and Altamira caves than between the time paintings were created in the Cave of Altamira and the present day. During this period, the ways in which ideological notions (mutable themselves) were expressed certainly changed more quickly than the psychosocial factors with which cave art can be associated with far greater probability.

Therefore, I find the reason for artistic creation, and especially for its expansion and concentration, in natural human and social motivations that worked then as they do today, on all continents. These are not reasons of a sacred nature, nor generally symbolic or even (in a technical sense) practical. Similar to reasons for the development of most other phenomena of material and spiritual culture, the label 'psychosocial' would suit them best, because they spring from psychological aspects inevitably accompanying any demonstration and improvement of individual abilities in a society of similarly motivated creators and the possible social (competitive, prestigious, statutory) application of their results.

English by David Gaul

Literatura

Abélanet, J. 1986:
Signes sans paroles: Cent siècles d'art rupestre en Europe occidentale. Paris: Hachette.

Altman, K. 2020:
„Kult čísla" jako determinanta sociálního statusu i každodennosti příslušníků základní vojenské služby v období tzv. normalizace. Národopisný věstník 37(79)/2, 44–70.

Altuna, J. 1996:
Ekain und Altxerri bei San Sebastian: Zwei altsteinzeitliche Bilderhöhlen im spanischen Baskenland. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag.

Anati, E. 1960:
La civilisation du Val Camonica. Paris: Arthaud.

Arias, P. 2009:
Rites in the Dark? An evaluation of the current evidence for ritual areas at Magdalenian cave sites. World Archaeology 41/2, 262–294.
https://doi.org/10.1080/00438240902843964

Arias Cabal et al. 2005:
Arias Cabal, P. – Ontañón Peredo, R. – Álvarez Fernández, E. – Aparicio, M. T. – Chauvin, A. – Clemente Conte, I. – Cueto Ropado, M. – Gonzáles Urquijo, J. E. – Ibáñez Estévez, J. J. – Tapia Sagarna, J. – Teira Mayolini, L. C.:
La estructura Magdaleniense de La Garma A: Aproximación a la Organización Espacial de un Hábitat Paleolítico. In: Bicho, N. – Corchón Rodríguez, M. S. /eds./: O Paleolítico. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular, Faro, 14 a 19 Setembro de 2004. Algarve: Universidade do Algarve, 123–141.

Aujoulat, N. 2004:
Lascaux: Le geste, l'espace et le temps. Paris: Seuil.

Baffier, D. 1992:
L'art du Paléolithique supérieur européen. In: Garanger, J. /ed./: La Préhistoire dans le monde. Paris: Presses Universitaires de France, 456–494.

Bahn, P. G. 1994:
Lascaux: Composition or Accumulation? Zephyrus 47, 3–13.

Bahn, P. G. 1997:
Membrane and numb brain: A close look at a recent claim for shamanism in Palaeolithic art. Rock Art Research 14/1, 62–68.

Bahn, P. G. 1998:
The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art. Cambridge: Cambridge University Press.

Bahn, P. G. 2003:
Location, location: what can the positioning of cave and rock art reveal about Ice Age motivations? In: Pastoors, A. – Weniger, G.-C. /eds./: Höhlenkunst und Raum: Archäologische und architektonische Perspektiven — Cave art space: Archaeological and architectural perspectives. Wissenschaftliche Schriften des Neanderthal Museums 3. Mettmann: Neanderthal Museum Schnell und Steiner, 11–20.

Bahn, P. G. 2010:
Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress. New York: Cambridge University Press.

Bahn, P. G. 2011:
Religion and Ritual in the Upper Palaeolithic. In: Insoll, T. /ed./: The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion. Oxford: Oxford University Press, 344–357.
https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199232444.013.0023

Bahn, P. G. 2016:
L'Art de l'époque glaciaire. Paris: Errance.

Bahn, P. G. – Pettitt, P. 2009:
Britain's Oldest Art: The Ice Age cave art of Creswell Crags. Swindon: English Heritage.

Bahn, P. G. – Vertut, J. 1988:
Images of the Ice Age. London: Windward.

Balbín Behrmann, R. de – Alcolea Gonzáles, J. J. – Gonzáles Pereda, M. A. 2003:
El macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo. In: Balbín Behrmann, R. de – Bueno Ramírez, P. /eds./: El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo 21. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. Ribadesella: Asociación Cultural, 91–151.

Barrière, C. 1984a:
Grotte de Rouffignac. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 201–207.

Barrière, C. 1984b:
Grotte des Combarelles I. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 109–113.

Bárta – Kovář et al. 2011:
Bárta, M. – Kovář, M. – Brůna, V. – Cílek, V. – Čornej, P. – Danielisová, A. – Ellinger, J. – Gombár, E. – Hampl, M. – Houska, O. – Charvát, P. – Chrastina, P. – Janák, J. – Kozák, J. – Křížová, M. – Křováková, K. – Kvaček, R. – Lisá, L. – Lutovský, M. – Maršálek, J. – Militký, J. – Musil, J. – Neustupný, E. – Opatrný, J. – Pánek, J. – Pokorný, P. – Pullmann, M. – Rychlík, J. – Státníková, P. – Svoboda, J. – Ševčík, M. – Ševčíková, M. – Turek, J.:
Kolaps a regenerace: Cesty civilizací a kultur. Minulost, současnost a budoucnost komplexních společností. Praha: Academia.

Beasley, B. 1986:
Les bisons d'argile de la grotte du Tuc d'Audoubert. Préhistoire Ariégeoise: Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées 41, 23–30.

Beaune, S. A. de 1995:
Les Hommes au temps de Lascaux: 40 000–10 000 avant J.-C. Paris: Hachette.

Beaune, S. A. de 1998:
Chamanisme et préhistoire: Un feuilleton à épisodes. L'Homme 147, 203–219.

Beaune, S. A. de 2022:
Préhistoire intime: Vivre dans le peau des Homo sapiens. Paris: Gallimard.

Bednarik, R. G. 2013:
Aperçu des manifestations d'Art asiatiques du Pléistocène. In: Clottes, J. /ed./: Préhistoire, Art et Sociétés: L'art pléistocène dans le monde. Revue éditée par la Société préhistorique Ariège-Pyrenées 65–66, Actes du Congrès IFRAO Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 183–185.
https://doi.org/10.4000/palethnologie.1884

Bégouën, H. 1924:
La magie aux temps préhistoriques. Mémoires de l'Académie des Sciences 12/2, 417–432.

Bégouën, H. – Breuil, H. 1958:
Les Cavernes du Volp: Trois-Frères – Tuc d'Audoubert. Paris: Arts et Métiers Graphiques.

Bégouën, M. 1925:
Les bisons d'argile. Paris: Fayard.

Bégouën, R. – Clottes, J. 1981:
Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc-d'Audoubert). In: Altamira Symposium, Madrid-Asturias-Santander, 15–21 Octobre 1979. Madrid: Ministerio de Cultura, 157–188.

Bégouën, R. – Clottes, J. 1982:
Des ex-votos magdaléniens? La Recherche 132/13, 518–520.

Bégouën, R. – Clottes, J. 1984:
Grotte du Tuc d'Audoubert. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 410–415.

Bégouën, R. – Clottes, J. 1984:
Un cas d'érotisme préhistorique. La Recherche 157, 992–995.

Bégouën, R. – Clottes, J. 1988:
Matériaux pour servir á l'histoire de Montespan. Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrenées 43, 13–33.

Bégouën et al. 2014:
Bégouën, R. – Clottes, J. – Feruglio, V. – Pastoors, A.:
La caverne des Trois-Frères: Anthologie d'un exceptionnel sanctuaire préhistorique. Paris: Somogy Éditions d'art.

Belfer-Cohen, A. – Bar-Yosef, O. 1981:
The Aurignacian at Hayonim Cave. Paléorient 7/2, 19–42.

Beltrán et al. 1998:
Beltrán, A. – Bernaldo de Quirós, F. – Lasheras Corruchaga, J. A. – Múzquiz Pérez Seoane, M.:
Altamira. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag.

Benz-Zauner, M. 2012:
Die Altamira-Höhle in Spanien. In: Benz-Zauner, M. /ed./: Altamira: Höhlenmalerei der Steinzeit. Ein Begleitbuch zur Ausstellung. München: Deutsches Museum, 78–89.

Bosinski, G. 1990:
Homo sapiens: L'histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40 000-10 000 av. J.-C.). Paris: Errance.

Boule, M. 1923:
Les hommes fossiles, 2. vydání. Paris: Masson.

Breuil, H. 1952:
Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du Renne. Montignac: Centre d'études et de documentation préhistoriques.

Breuil, H. 1967:
Paleolit. In: Huyghe, R. /ed./: Umění pravěku a starověku. Praha: Odeon, 26–35.

Breuil, H. – Lantier, R. 1951:
Les hommes de la pierre ancien (Paléolithique et Mésolithique). Paris: Payot.

Brot, J. 2013:
L'utilisation des reliefs naturels dans l'art pariétal paléolithique. In: Clottes, J. /ed./: Préhistoire, Art et Sociétés: L'art pléstocène dans le monde. Revue édité par la Société préhistorique Ariège-Pyrenées 65–66, Actes du Congrès IFRAO Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 40–43.

Cârciumaru, M. – Niţu, E.-C. – Bahn, P. 2019:
Coliboaia is not Chauvet. L'Anthropologie 123/1, 19–38. https://doi.org/10.1016/j.anthro.2019.02.005

Cauwin, J. 1994:
Naissance des divinités: Naissance de l'agriculture. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Clifford, E. – Bahn, P. 2022:
Everyday Life in the Ice Age: A New Study of Our Ancestors. Oxford: Archaeopress.

Clottes, J. 1980:
Éléments sur l'art rupestre paléolithique en France. Préhistoire ariégeoise: Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège 35, 79–110.

Clottes, J. 1984:
Grotte de Niaux. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 416–423.

Clottes, J. 1989:
Le Magdalénien des Pyrénées. In: Rigaud, J. P. /ed./: Le Magdalénien en Europe: La structuration du Magdalénien. ERAUL 38. Liège: Université de Liège, 281–357.

Clottes, J. 1997a:
Niaux: Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen in der Ariège. Sigmaringen: Thorbecke.

Clottes, J. 1997b:
Art of the Light and Art of the Depths. In: Conkey, M. W. et al. /eds./: Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol. Wattis Symposium series in anthropology 23. Berkeley: University of California Press, 203–216.

Clottes, J. 2000a:
Grandes girafes et fourmis vertes Petites histoires de préhistoire. Paris: La Maison des roches.

Clottes, J. 2000b:
Le musée des roches. L'Art Rupestre dans le Monde. Paris: Le Seuil.

Clottes, J. 2007:
Un geste paléolithique dans les grottes ornées: os et silex plantés. In: Desbrosse, R. – Thévenin, A. /eds./: Arts et Cultures de la Préhistoire. Hommage à Henri Delporte. Documents préhistoriques 24. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, 41–54.

Clottes, J. 2008:
L'Art des cavernes préhistoriques. Paris: Phaidon.

Clottes, J. 2009:
Sticking Bones into cracks in the Upper Palaeolithic. In: Renfrew, C. – Morley, I. /eds./: Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 195–211.

Clottes, J. 2011:
Pourquoi l'art préhistorique? Paris: Gallimard.

Clottes, J. 2021:
Rituální využití jeskyní v Evropě v období mladšího paleolitu. In: *Clottes, J. – Půtová, B. – Soukup, V.*: 85–97.

Clottes, J. /ed./ 2001:
La grotte Chauvet: L'art des origines. Paris: Le Seuil.

Clottes, J. – Courtin, J. 1995:
Grotte Cosquer bei Marseille: Eine in Meer versunkene Bilderhöhle. Sigmaringen: Thorbecke.

Clottes, J. – Lewis-Williams, D. 1996:
Les chamanes de la préhistoire: Transe et magie dans les grottes ornées. Paris: Le Seuil.

Clottes, J. – Lewis-Williams, D. 2001:
Les chamanes de la préhistoire: Texte intégral, polémiques et réponses. Paris: La Maison des roches.

Clottes, J. – Půtová, B. – Soukup, V. 2021:
Pravěké umění: Evoluce člověka a kultury. Praha: Karolinum.

Clottes, J. – Rouzaud, F. – Wahl, L. 1984:
Grotte de Fontanet. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 433–437.

Clottes, J. – Simonnet, R. 1972:
Quelques élements nouveaux sur le Réseau René Clastres de la caverne de Niaux. Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège-Pyrenées 27, 3–20.

Clottes, J. – Simonnet, R. 1984:
Le Réseau René Clastres. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 424–427.

Combier, J. 1996:
Les grottes ornées de l'Ardèche. Dossiers d'Archéologie 209, 66–85.

Conard, N. J. – Kind, C.-J. 2017:
Als der Mensch die Kunst erfand: Eiszeithöhlen der Schwäbischen Alb. Stuttgart: Theiss Verlag.

Conkey, M. W. 1978:
Style and information in cultural revolution: Toward a predictive model for the Paleolithic. In: Redman, C.-L. et al. /eds./: Social Archeology: Beyond subsistence and dating. New York: Academic Press, 61–85.

Cook, J. 2013:
Ice Age art: Arrival of the modern mind. London: British Museum Press.

Červinka, I. L. 1925–1927:
O umění palaeolithickém. Edice rukopisu in: Kalábková, P. – Kostrhun, P. – Hlava, M. /eds./ 2023: Innocenc Ladislav Červinka a jeho doba. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 499–544.

Dawson 1998:
Rock Art: Handmaiden to Studies of Cognitive Evolution. In: Renfrew, C. – Scarre, C. /eds./: Cognition and Material Culture: the Archaeology of Symbolic Storage. McDonald Institute Monographs. Cambridge: University of Cambridge, 67–76.

Debard et al. 2015:
Debard, E. – Delannoy, J.-J. – Ferrier, C. – Jaillet, S. – Kervazo, B. – Sadier, B.:
L'apport des géosciences. Dossiers d'Archéologie, Hors-série 28, 24–29.

Delluc, B. – Delluc, G. 1978a:
L'accès aux parois. In: Leroi-Gourhan, A. – Allain, J. /eds./: Lascaux inconnu. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 175–184.

Delluc, B. – Delluc, G. 1978b:
Lascaux, les dix premières années sous la plume des témoins. In: Leroi-Gourhan, A. – Allain, J. /eds./: Lascaux inconnu. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 21–34.

Delluc, B. – Delluc, G. 1991:
L'art pariétal archaïque en Aquitaine. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Delluc, B. – Delluc, G. 2020:
Lascaux (Salle des Taureaux): traces oubliées. In: Paillet, E. – Paillet. P. – Robert, E. /eds./: Voyages dans une forêt de symboles: Mélanges offerts au Professeur Denis Vialou. Treignes: Musée du Malgré-Tout, 315–326.

Delluc, G. 2006:
Le sexe au temps des Cro-Magnons. Périgeux: Pilote 24 édition.

Delteil, J. – Durbas, P. – Wahl, L. 1972:
Présentation de la galerie ornée de Fontanet (Ornolac-Ussat-les-Bains, Ariège). Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège 27, 11–20.

Demouche, F. – Slimak, F. – Deflandre, D. 1996:
Nouvelle approche de la gravure du „petit sorcier á l'arc musical" de la grotte des Trois Frères (Ariège). Préhistoire et Anthropologie Méditerranéennes 5, 35–37.

Démoule, J.-P. 1997:
La Préhistoire. In: Schnapp, A. /ed./: Histoire de l'Art: Préhistoire et Antiquité. Paris: Flammarion, 22–107.

Djindjian, F. 2009:
L'art pariétal et l'art mobilier pour l'identification des territoires de peuplement dans le Paléolithique supérieur européen: l'approche par les bestiaires. In: Djindjian, F. – Oosterbeek, L. /eds./: Symbolic Spaces in Prehistoric Art: Territories, travels and site locations — Espaces symboliques dans l'art préhistorique: Territoires, déplacements et localisation des sites. BAR international series 1999. Oxford: Archaeopress, 3–20.
https://doi.org/10.30861/9781407305332

Drößler, R. 1980:
Kunst der Eiszeit: Von Spanien bis Sibirien. Leipzig: Koehler und Amelang.

Drouot, E. 1984:
Grotte de la Baume-Latrone. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 333–339.

Feruglio, V. – Baffier, D. 2005:
Les dessins noirs des salles Hillaire et du Crâne, grotte Chauvet-Pont-d'Arc: chronologie relative. Bulletin de la Société préhistorique française 102/1, 149–158.
DOI:10.3406/bspf.2005.13347

Fritz, C. 2010:
Le Magdalénien. In: Clottes, J. /ed./: La France préhistorique: Un essai d'histoire. Paris: Gallimard, 202–228.

Fritz, C. /ed./ 2017:
L'art de la Préhistoire. Paris: Citadelles et Mazenod.

Fritz, C. – Jarry, M. – Tosello, G. 2023:
La grotte Mas d'Azil. In: Mistrot, V. /ed./: L'art préhistorique de l'Atlantique à la Méditerranée. Bordeaux: Errance & Picard, 244–247.

Fritz, C. – Tosello, G. 2011:
Un témoin privilégié de l'art paléolithique dans le Bassin parisien: le galet gravé d'Étiolles (Essone). Bulletin de la Société préhistorique française 108/1, 47–51.
DOI:10.3406/bspf.2011.13992

Gamble, C. 1982:
Interaction and Alliance in Palaeolithic Society. Man: New Series 17/1, 92–107.
https://doi.org/10.2307/2802103

Garcia, M.-A. 2005:
Ichnologie générale de la grotte Chauvet. Bulletin de la Société préhistorique française 102/1, 103–108.

Gaussen, J. 1964:
La grotte ornée de Gabillou (Près Mussidan, Dordogne). Bordeaux: Delmas.

Geneste, J.-M. 2005:
L'archéologie des vestiges matériels dans la grotte Chauvet-Pont-d'Arc. Bulletin de la Société préhistorique française 102/1, 135–144.

Geneste, J.-M. 2016:
Cheminement intime dans la grotte de Lascaux. Dossiers d'Archéologie 376, 18–25.

Geneste, J.-M. – Hordé, G. T. – Tanet, C. 2004:
Lascaux: A Work of Memory. Périgueux: Fanlac.

Geneste, J.-M. – Valentin, B. 2019:
Si loin, si près: Pour en finir avec la préhistoire. Paris: Flammarion.

Gittins, R. – Pettitt, P. 2017:
Is Palaeolithic cave art consistent with costly signalling theory? Lascaux as a test case. World Archaeology 49/4, 466–490.
https://doi.org/10.1080/00438243.2017.1386590

Gonzáles Echegaray, J. – Freeman, L. G. 1992:
Las excavaciones de la Cueva del Juyo (Cantabria). Kobie: Paleoantropología 20, 29–42.

Groenen, M. 2016:
L'Art des grottes ornées du paléolithique supérieur. Bruxelles: Académie Royale de Belgique.

Guthrie, R. D. 2005:
The Nature of Paleolithic Art. Chicago: University of Chicago Press.

Halverson et al. 1987:
Halverson, J. – Abrahamian, L. H. – Adams, K. M. – Bahn, P. G. – Black, L. T. – Davis, W. – Frost, R. – Layton, R. – Lewis-Williams, D. – Llamazares, A. M. – Maynard, P. – Stenhouse, D.:
Art for Art's Sake in the Paleolithic. Current Anthropology 28/1, 63–89.

Hauser, O. 1915:
Aus den Fundstätten des diluvialen Menschen im Vézèretal. Mannus 7, 190–198.

Hauser, O. 1922:
Ins Paradies des Urmenschen. Hamburg–Berlin: Hoffmann und Campe Verlag.

Hoernes, M. 1925:
Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa: von den Anfängen bis um 500 vor Christi, 3. vydání. Wien: Anton Schroll.

Huy, J. d'– Quellec, J.-L. Le 2010:
Les animaux 'fléchés' à Lascaux: nouvelle proposition d'interprétation. Préhistoire du Sud-Ouest 18/2, 161–170.

Huyghe, R. 1967:
Umění, život a ideje. In: Huyghe, R. /ed./: Umění pravěku a starověku. Praha: Odeon, 12–20.

Chauvet, J.-M. – Brunel Deschamps, E. – Hillaire, Ch. 1995:
Grotte Chauvet: Altsteinzeitliche Höhlenkunst im Tal der Ardèche. Sigmaringen: Thorbecke.

Iakovleva, L. – Pinçon, G. 1997:
La Frise sculptée du Roc-aux-Sorciers: Angles-sur-l'Anglin (Vienne). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

Jaubert, J. – Feruglio, V. – Fourment, N. /eds./ 2020:
Grotte de Cussac: -30 000. Bordeaux: Éditions Confluences.

Jaubert et al. 2016:
Jaubert, J. – Verheyden, S. – Genty, D. – Soulier, M. – Cheng, H. – Blamart, D. – Burlet, C. – Camus, H. – Delaby, S. – Deldicque, D. – Edwards, R. L. – Ferrier, C. – Lacrampe-Cuyaubère, F. – Lévêque, F. – Maksud, F. – Mora, P. – Muth, X. – Régnier, É. – Rouzaud, J.-N. – Santos, F.:

Early Neanderthal Constructions deep in Bruniquel Cave in southwestern France. Nature 534, 111–114. https://doi.org/10.1038/nature18291

Jelínek, J. 1977:
Velký obrazový atlas pravěkého člověka. Praha: Artia.

Jordá Cerdá, F. 1981:
El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos. In: Almagro Basch, M. /ed./: Altamira symposium. Symposium Internacional Sobre Arte Prehistórico 1979. Madrid: Ministerio de Cultura, 277–288.

Karasek, A. – Lanz, J. 1974:
Krippenkunst in Böhmen und Mähren vom Frühbarock bis zur Gegenwart. Marburg: N. G. Elwert.

Kehoe, A. B. 1991:
No possible, probable shadow of doubt. Antiquity 65/246, 129–131.
https://doi.org/10.1017/S0003598X00079382

Klíma, B. 1994:
The Period of Homo sapiens sapiens to the beginnings of food production: an overwiew (excluding art). In: Laet, S. J. de /ed./: History of Humanity, Volume 1: Prehistory and the Beginnings of Civilization. London – New York: Routledge – UNESCO, 176–184.

Kubalík, J. 1984:
Dějiny náboženství. Praha: Česká katolická charita.

Kühn, H. 1929:
Kunst und Kultur der Vorzeit Europas: Das Paläolithikum. Berlin – Leipzig: Walter de Gruyter.

Kühn, H. 1958:
Auf den Spuren des Eiszeitmenschen. München: Paul List.

Laming-Emperaire, A. 1962:
La signification de l'art rupestre paléolithique. Paris: Picard.

Le Guillou, Y. 2005:
Circulations humaines et occupation de l'espace souterrain à la grotte Chauvet-Pont d'Arc. Bulletin de la Société préhistorique française 102/1, 117–134.

Ledoux, L. 2020:
Ichnologie: Empreintes d'ours, empreintes d'homme. In: *Jaubert, J. – Feruglio, V. – Fourment, N. /eds./*: 176–179.

Leroi-Gourhan, A. 1965:
Préhistoire de l'art occidental. Paris: Mazenod.

Leroi-Gourhan, A. 1978:
La Nef et le Diverticule des Félins. In: Leroi-Gourhan, A. – Allain, J. /eds./: Lascaux inconnu. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 301–342.

Leroi-Gourhan, A. 1984:
Grotte de Lascaux. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises Paris: Ministère de la culture, 180–200.

Leroi-Gourhan, A. 1992:
L'art pariétal: Langage de la préhistoire. Grenoble: Jérôme Millon.

Leroi-Gourhan, Arl. 1978:
La stratigraphie et les fouilles de la grotte de Lascaux. In: Leroi-Gourhan, A. – Allain, J. /eds./: Lascaux inconnu. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 45–74.

Leroi-Gourhan, Arl. 1990:
Les artistes de Lascaux. Les dossiers d'archéologie 152, 24–29.

Lewis-Williams, D. 2007:
Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění. Praha: Academia.

Lommel, A. 1972:
Pravěk a umění přírodních národů. Praha: Artia.

Lorblanchet, M. 1997:
Höhlenmalerei: Ein Handbuch. Sigmaringen: Thorbecke.

Lorblanchet, M. 2001:
La Grotte ornée de Pergouset (Saint-Géry, Lot). Documents d'archéologie française 85. Paris: Maison des sciences de l'homme.
DOI : 10.4000/books.editionsmsh.48018

Lorblanchet et al. /eds./ 2006:
Lorblanchet, M. – Le Quellec, J.-L. – Bahn, P. G. – Francfort, H.-P. – Delluc, B. – Delluc, G. /eds./:
Chamanisme et arts préhistoriques: Vision critique. Paris: Errance.

Lot-Falck, E. 1953:
Les rites de chasse chez les peuples sibériens. Paris: Gallimard.

Lumley, H. de 2003:
Le mont Bego: Vallées des Merveilles et de Fontanalba. Paris: Ministère de la Culture.

Mirimanow, W. B. 1973:
Kunst der Urgesellschaft. Dresden: VEB Verlag der Kunst.

Mithen, S. J. 1990:
Thoughtful foragers: A study of prehistoric decision making. Cambridge: Cambridge University Press.

Mohen, J.-P. 1995:
Préhistoire et protohistoire. In: Holtzmann, B. /ed./: L'Art de l'Antiquité 1: Les origines de l'Europe. Paris: Gallimard, 18–103.

Mons, L. 1986:
Les statuettes animalières en grès de la grotte d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques): Observations et hypothèses de fragmentation volontaire. L'Anthropologie 90/4, 701–712.

Oliva, M. 1997:
Estetické projevy moravského gravettienu. Pravěk Nová řada 7, 17–37.

Oliva, M. 2014:
Dolní Věstonice I (1922–1942): Hans Freising – Karel Absolon – Assien Bohmers. Anthropos: Studies in Anthropology, Palaeoethnology, Palaeontology and Quaternary Geology 37, N. S. 29. Brno: Moravské zemské muzeum.

Oliva, M. 2015:
Umění moravského paleolitu: Atlas sbírky Ústavu Anthropos MZM — Palaeolithic art of Moravia: The Anthropos Collection of the Moravian Museum. Anthropos: Studies in Anthropology, Palaeoethnology, Palaeontology and Quaternary Geology 38, N. S. 30. Brno: Moravské zemské muzeum.

Oliva, M. 2017:
Palaeolithic and Mesolithic of the Czech Lands (Moravia and Bohemia) in the European Context. Brno: Moravské zemské muzeum.

Oliva, M. 2021:
Předmluva. In: *Clottes, J. – Půtová, B. – Soukup, V.*: 9–13.

Oliva, M. 2022:
Těžební krajinou předků: O tajemném podzemí Krumlovského lesa — Mining landscape of Our ancestors: On the mysterious underground of "Krumlovský les". Brno: Moravské zemské muzeum.

Oliva, M. /ed./ 2009:
Sídliště mamutího lidu u Milovic pod Pálavou: Otázka struktur s mamutími kostmi — Milovice: Site of the Mammoth People below the Pavlov Hills: The question of Mammoth bone structures. Anthropos: Studies in Anthropology, Palaeoethnology, Palaeontology and Quaternary Geology 27, N. S. 19. Brno: Moravské zemské muzeum.

Paillet, P. 2018:
Qu'est-ce que l'art préhistorique? Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Pales, L. 1976:
Les Empreintes des pieds humains dans les cavernes: Les empreintes du réseau nord de la caverne de Niaux (Ariège). Paris: Masson.

Pales, L. – Tassin de Saint Péreuse, M. 1976:
Les gravures de la Marche 2: Les humains. Paris: Ophrys.

Palma di Cesnola, A. 2001:
Le Paléolithique supérieur en Italie. L'homme des origines 9. Grenoble: Jérôme Millon.

Pastoors, A. – Weniger, G. C. 2011:
Höhlenbilder in ihrem Kontext: Methoden der Raumplanung bei der Analyse eiszeitlicher Bilderhöhlen am Beispiel von Lascaux (Dordogne, Frankreich). In: Wulf-Rheidt, U. – Schneider, P. /eds./: Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur. Regensburg: Schnell und Steiner, 15–30.

Pastoors et al. 2015:
Pastoors, A. – Lenssen-Erz, T. – Ciqae, T. – Kxunta, U. – Thao, T. – Bégouën, R. – Biesele, M. – Clottes, J.:
Tracking in Caves: Experience Based Reading of Pleistocene Human Footprints in French Caves. Cambridge Archaeological Journal 25/3, 551–564.
https://doi.org/10.1017/S0959774315000050

Pettitt, P. – Bahn, P. – Züchner, C. 2009:
The Chauvet Conundrum: Are Claims for the 'Birthplace of Art' Premature? In: Bahn, P. G. /ed./: An Enquiring Mind: Studies in Honor of Alexander Marshack. Oxford: Oxbow, 253–278.

Pfeiffer, J. E. 1982:
The Creative Explosion: An inquiry into the Origins of Art and Religion. New York: Harper & Row.

Picard, J. J. 2003:
Le Mythe fondateur de Lascaux. Paris: L'Harmattan.

Pigeaud, R. 2007:
Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques. In: Beaune, S. de /ed./: Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 161–170.

Pigeaud, R. 2018:
L'image dans la pierre. La domestication de l'espace dans les grottes ornées. L'Homme 227–228, 101–112.
https://doi.org/10.4000/lhomme.32298

Plassard, F. – Dachary, M. – Plassard, J. 2020:
Du nouveau à Rouffignac: des mammouths confinés. Données préliminaires. In: Paillet, E. – Paillet, P. – Robert, E. /eds./: Voyages dans une forêt de symboles: Mélanges offerts au Professeur Denis Vialou. Treignes: Musée du Malgré-Tout, 353–360.

Podborský, V. 2006:
Náboženství pravěkých Evropanů. Brno: Masarykova univerzita.

Powell, T. G. E. 1966:
Prehistoric Art. New York – Washington: Praeger.

Raphaël, M. 1945:
Prehistoric Cave Paintings. New York: Pantheon books.

Reinach. S. 1903:
L'Art et la Magie à propos des peintures et des gravures de l'Age du Renne. L'Anthropologie 14, 257–266.

Reznikoff, I. – Dauvois, M. 1988:
La dimension sonore des grottes ornées. Bulletin de la Société préhistorique française 85/8, 238–246.
DOI:10.3406/bspf.1988.9349

Richard, N. 2006:
En quête des mentalités préhistoriques: Henri Breuil, l'ethnographie et l'art des cavernes. In: Coye, N. /ed./: Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil, du Périgord á l'Afrique du Sud. Paris: Somogy, 83–97.

Rivenq, C. 1984:
Grotte de Ganties-Montespan. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 438–445.

Robert, E. 2016:
Le rôle du support dans la construction des images au sein l'art paléolithique européen. In: Groenen, M. – Groenen, M.-C. /eds./: Styles, Techniques and Graphic Expression in Rock Art. Actes de la session A11d du 17e Congrès mondial de l'UISPP (Burgos 1–7 September 2014). British Archaeological Reports, International Series 2787. Cambridge: Archaeopress, 174–195.

Roussot, A. 1984:
Grotte de Bernifal. In: Leroi-Gourhan, A. /ed./: L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: Ministère de la Culture, 170–174.

Roussot, A. 2002:
L'art préhistorique, 3. vydání. Bordeaux: Sud Ouest.

Rouzaud et al. 1989:
Rouzaud, F. – Bisio, A. – Lautier, J. – Soulier, M.:
Grotte de la Magdeleine-des-Albis, à Penne (Tarn): Essai de synthèse à l'occasion de la découverte d'une nouvelle figure féminine. Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées 44, 21–70.

Ruspoli, M. 1987:
The Cave of Lascaux: The final Photographs. New York: Abrams.

Sauvet, G. – Wlodarczyk, A. 1995:
Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. L'Anthropologie 99/2–3, 193–211.

Sauvet et al. 2008:
Sauvet, G. – Fortea, J. – Fritz, C. – Tosello, G.:
Echanges culturels entre groupes humains paléolithiques entre 20.000 et 12.000 BP. Préhistoire, Art et Sociétés: Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées 63, 73–92.

Sharpe, K. – Gelder, L. van 2006:
Evidence for cave marking by Palaeolithic children. Antiquity 80/310, 937–947.
https://doi.org/10.1017/S0003598X00094527

Svoboda, J. 1995:
L'art gravettien en Moravie: Contexte, dates et styles. L'Anthropologie 99/2–3, 258–272.

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

Svoboda, J. A. 2020:
Počátky umění II. Praha: Academia.

Ščelinskij, V. E. – Širokov, V. N. 1999:
Höhlenmalerei im Ural: Kapova und Ignatievka. Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen im südlichen Ural. Sigmaringen: Thorbecke.

Ucko, P. J. – Rosenfeld, A. 1967:
Palaeolithic Cave Art. New York – Toronto: McGraw-Hill.

Utrilla, P. – Martínez-Bea, M. 2008:
Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux „sacrés". Préhistoire, Art et Sociétés: Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées 63, 109–133.

Verworn, M. 1920:
Die Anfänge der Kunst, 2. vydání. Jena: Gustav Fischer.
https://doi.org/10.11588/diglit.63475

Vialou, D. 1978:
Le Passage et l'Abside. In: Leroi-Gourhan, Arl. – Allain, J. /eds./: Lascaux inconnu. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 191–300.

Vialou, D. 1986:
L'Art des grottes en Ariège magdalénienne. Supplément à Gallia Préhistoire 22. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Vialou, D. 1989:
L'Art pariétal Magdalénien. In: Mohen, J.-P. /ed./: Le Temps de la Préhistoire 2. Paris: Société préhistorique française et archéologique, 180–183.

Vialou, D. 1990:
Lascaux ou le rêve éternel. Dossiers d'Archéologie 152, 2–3.

Vialou, D. 1992:
Frühzeit des Menschen. München: C. H. Beck.

Vialou, D. 1996:
Art pariétal et sociétés paléolithiques. Dossiers d'Archéologie 209, 4–17.

Vialou, D. 2004:
Bernifal. In: Vialou, D. /ed./: La Préhistoire: Histoire et dictionnaire. Paris: Bouquins, 312–313.

Villeneuve, S. – Hayden, B. 2007:
Nouvelle approche de l'analyse du contexte des figurations pariétales. In: Beaune, S. A. de /ed./: Chasseurs-Cueilleurs: Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 151–159.

White, R. 2003:
Prehistoric art: The Symbolic Journey of Humankind. New York: Harry N. Abrams.

Züchner, Ch. 1981:
Altamira: Die Geschichte eines jungpaläolithischen Heiligtums in Nordspanien. Quartär 31/32, 107–120.
https://doi.org/10.7485/QU31_05

Doc. PhDr. Martin Oliva, Ph.D., DSc., Moravské zemské muzeum – Ústav Anthropos, Zelný trh 6, 659 37 Brno;
e-mail: moliva@mzm.cz

INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY
OF THE **CAS** PRAGUE