



Eseje / Essays

Antropologie skalního umění: Cesta do údolí Côa

Václav Soukup

Ústav etnologie, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, nám. Jana Palacha 1/2, 116 38 Praha 1

Do redakce doručeno 25. listopadu 2020; k publikaci přijato 6. dubna 2021

ANTHROPOLOGY OF ROCK ART: JOURNEY TO THE CÔA VALLEY

ABSTRACT This anthropologic study presents prehistoric rock art in the Côa Valley, Portugal. The study focuses on discovery of this unparalleled archaeological site and on subsequent endeavour to conserve it. The texts are based on empirical data gathered during field research. The study strives for describing, analysing and interpreting several samples from the greatest gallery of prehistoric engravings in the world that have preserved under the open sky.

KEY WORDS prehistoric culture; rock art; Upper Palaeolithic; Côa Valley; zoomorphic engravings

ABSTRAKT Předmětem narativně koncipované antropologické studie je prezentace pravěkého skalního umění v portugalském údolí Côa. Pozornost je věnována jak objevu této výjimečné archeologické lokality, tak následné snaze o její záchranu. Při zpracování textu byla využita empirická data získaná v průběhu terénního výzkumu. Cílem studie je popsat, analyzovat a interpretovat vybrané ukázky největší světové galerie pravěkých rytin, které se dochovaly pod širým nebem

KLÍČOVÁ SLOVA pravěká kultura; skalní umění; mladý paleolit; údolí Côa; zoomorfní rytiny

PROLOG

Na počátku byla slova. Slova, která rytmicky skandoval mnohatisícový dav: „Rytiny neumí plavat.“ Místo činu? Městečko Vila Nova de Foz Côa, okres Guarda, stát Portugalsko. Rok? 1995. Protagonisté? Studenti a další aktivisté bojující za zastavení stavby velké přehradě na řece Côa, která by zaplavila unikátní komplex pravěkých rytin. Důsledky? Ukončení stavebních prací na přehradě a zapsání skalního umění v údolí Côa na *Seznam světového dědictví UNESCO*.

Od chvíle, kdy jsem se dozvěděl o existenci největší světové galerie pravěkých rytin dochovaných pod širým nebem, jsem věděl, že musím tuto lokalitu navštívit. A nyní se mi tento sen splnil. Jako účastník terénního výzkumu jsem se ocitnul na levém břehu řeky Côa, nedaleko míst, kde měla v 90. letech 20. století vyrůst mohutná přehrada. Mlčky pozoruji řeku

a myslím na prehistorický svět, který se nachází všude kolem mě, ale je i skrytý pod vodní hladinou. V myšlenkách se vracím do roku 1995, kdy se k vědcům bojujícím za jeho záchranu přidali středoškolští studenti a učitelé z Vila Nova de Foz Côa. Právě z jejich iniciativy se po celé zemi rozšířila rozsáhlá kampaň, jíž doprovázel slavný slogan: „Rytiny neumí plavat“ (*As gravuras não sabem nadar*). V březnu roku 1995 údolí Côa osobně navštívil portugalský prezident Mário Soares, který se po zhlédnutí rytin vyslovil pro jejich záchranu, a naznačil, že potopení rytin by bylo „zločinem proti lidskosti“. Stavba přehradě ale i nadále pokračovala. Její budování již ovšem bylo doprovázeno nejen vnitrostátní, ale i mezinárodní diskusí na téma negativních důsledků jejího dokončení. Kauza „přehrada ve Foz Côa“ přitahovala zájem archeologů, politiků, ekonomů, ekologů i širokého spektra světových médií. Stavba přehradě byla pod nátlakem veřejnosti zastavena v roce 1995.



Městečko Vila Nova de Foz Côa, Guarda, Portugalsko. © Barbora Půtová.



„Rytiny neumí plavat.“ Slogan středoškolských studentů a učitelů z Vila Nova de Foz Côa bojujících v 90. letech za záchranu skalních rytin. © Dalila Correia.

Následně byly zahájeny komplexní výzkumy celé lokality. Postupně byly objeveny skalní panely se stovkami prehistorických rytin. Význam pravěkého umění v údolí Côa byl potvrzen v roce 1998, kdy byla tato lokalita zapsána na *Seznam světového dědictví UNESCO*.

Navzdory všem bojům o záchranu pravěkého skalního umění se nedokončené torzo přehradní hráze i nadále vypíná jako hrůzné memento nad řekou Côa. Smutné je, že svojí existencí přispívá k nežádoucím výkyvům vodní hladiny, což v období záplav pravěkým rytinám příliš neprospívá. Obracím se na svojí průvodkyni, již je portugalská archeoložka Dalila Correia, která mě na mé cestě za skalním uměním doprovází. Moje otázka je přímočará: „Jak jste boj o rytiny prožívala vy?“ Víím totiž, že se v roce 1995 zúčastnila boje studentů usilujících o jejich záchranu. Usmála se a v jejích očích zasvitl

plamínek vzdoru: „Být součástí tohoto hnutí byla jedinečná a neopakovatelná věc. Jsem velmi hrdá na to, že jsme se jako studenti postavili na obranu něčeho, co nemělo přímo nic společného se školou.“ Věřím jí to. Původně chtěla být ošetřovatelkou, ale když viděla na vlastní oči místní pravěké rytiny, změnila své rozhodnutí a vystudovala archeologii. Dnes patří k renomovaným odborníkům na skalní umění v údolí řeky Côa. Znovu jsem si uvědomil, že jsem „dítě štěstěny“. Stejně jako Danta v jeho *Božské komedii* na cestě doprovázela Beatrice, i já mám skvělou průvodkyni. Možná proto zavírám oči, abych si představil obraz tisíců lidí, kteří zde v době stavby přehrady vytvořili lidský řetěz a nad hlukem rypadel a těžkých nákladních strojů skandovali: „Rytiny neumí plavat.“

MILOSTNÉ SKALNÍ ETUDY

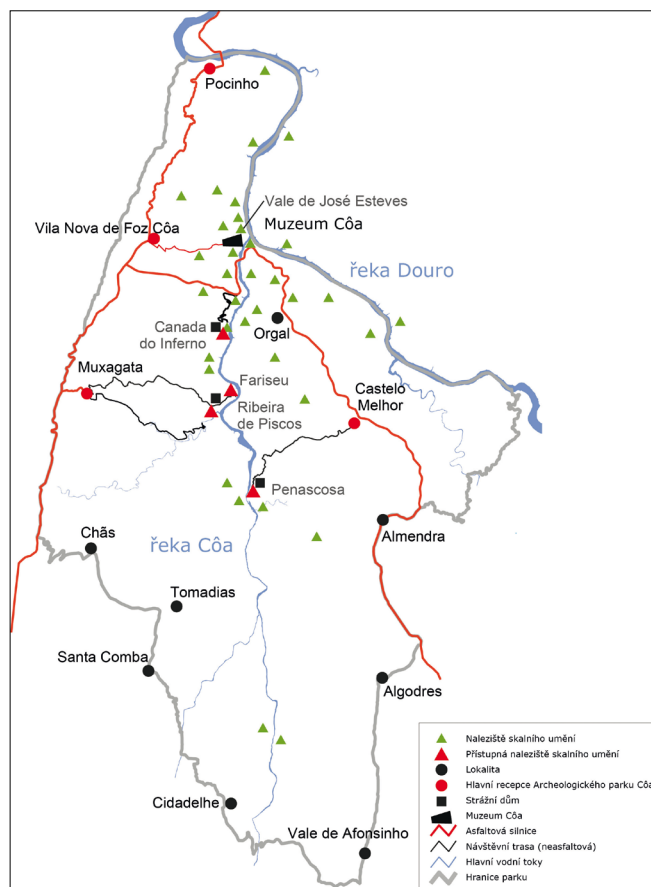
Láska ke skalnímu umění někdy může být škodlivá, aneb ne každý „dotyk“ je pro rytiny zdrojem slasti. Ukázkou takové necitlivosti byla v letech 1995 až 1996 aplikace invazivních postupů, které měly přispět ke zvýšení viditelnosti rytin za účelem jejich dokumentace. Konkrétně se jednalo o mechanické „vykartáčování“ lišejníků, čištění rytin dřevěnými nástroji nebo obnažování původní struktury rytin proudem říční vody. Ponechme však stranou relativně drobné chyby, jichž se objevitelé na svých láskách dopustili, a pokusme se zvládnout základní etudy umožňující navázat vztah s fenoménem označovaným jako skalní umění v širším kulturním, historickém a ekologickém kontextu. Pojem etuda je zde používán v jeho původním francouzském významu (étude) označujícím proces učení nebo cvičení. V žádném případě se nejedná o učení hudebním skladbám. Jde o cvičení v řešení původně detektivních postupů, hledajících při pátrání po pachateli zločinu, v tomto případě tvůrců rytin v údolí řeky Côa, odpověď na otázky (1) „kdy“, (2) „kde“, (3) „kdo“, (4) „jak“, (5) „co“ a (6) „proč“ skalní umění vytvářel. Skutečnost, že spojují archeologické etudy s lidskými emocemi, není náhodná. Podle mého názoru archeologové zkoumající skalní umění někdy vstupují do vzájemných vědeckých polemik s velkým nejen racionálním, ale i citovým zápalem, za kterým se často skrývá silná láska k předmětu jejich vědeckého bádání. Proto se domnívám, že „etudy“ vyryté v kameni jsou dílem lidských emocí, vyrůstajících z víry pravěkých lovců a sběračů v sílu přírody, magie a rituálů.

Etuda číslo 1, aneb cvičení na téma „kdy“? Archeologické výzkumy prokázaly, že pravěcí lidé obývali údolí řeky Côa již v období gravettienu a jejich usídlení zde pokračovalo během solutréenu až do pozdního magdalénienu. Přestože v minulosti byla otázka stáří rytin objevených v údolí řeky Côa předmětem četných sporů a diskusí, dnes poměrně jednoznačně datujeme horizont jejich vzniku do širokého časového kontinua, které zahrnuje mladý paleolit, pozdní paleolit (epipaleolit), dobu bronzovou a železnou. Nejstarší rytiny pravděpodobně vznikaly již před 25 000 lety a s revitalizací snahy vyrývat do kamene zoomorfnní, antropomorfnní nebo symbolické motivy se setkáváme i v novověku, zejména

v průběhu 17. až 20. století. Z historické perspektivy mají největší hodnotu pravěké rytiny. Jejich stáří je ale problematické určit metodami absolutního datování (radiokarbonové datování, mikroerozní datování, kosmogenní datování, analýza skalního laku aj.), neboť mají v případě dochovaných kamenných rytin jen omezenou účinnost. Mnohem efektivnější se tak ukázalo užívání metod relativního datování, využívajících ke stanovení stáří rytin z Côa, komparaci jejich stylu a motivů s obdobným, dobře datovaným pravěkým uměním nalezeným ve Španělsku a Francii. Důležitou podmínkou umožňující komparaci rytin z různých archeologických lokalit je, že konkrétní motivy skalního umění lze třídit do typů. „Typy představují standardizované výtvarné prvky, vzory nebo konfigurace, které jsou opakovány v dalších dílech a kompozičních celcích. Typy zahrnují motivy (antropomorfní a zoomorfní) a jejich vlastnosti (odlišení paží na antropomorfních figurách). Zde je důležitá četnost (vzácné nebo obvyklé atributy) a rozsah variací nebo kontinuity (nepřetržitost v užití jednotlivých vlastností nebo přináležitost rozsahu k zdánlivě jasnému shluku).“ (Půtová 2015, 73) Tak jako jiné druhy výtvarného umění, také skalní rytiny v průběhu svého vývoje procházely stylovými proměnami, které je možné popsat, analyzovat a klasifikovat, což umožňuje jejich komparaci v čase i prostoru. Styl reprezentuje konkrétní kulturní tradici a dobově sdílený typický umělecký názor. Ten se promítá do výtvarné preference určitých formálních prvků, uměleckých technik, motivů i principů jejich sdružování a distribuce.

Ke stanovení chronologie vzniku a vývojových proměn pravěkých rytin v Côa přispěla také analýza superpozice (vzájemného překrývání) motivů, vycházející z předpokladu, že starší rytiny jsou umístěny pod rytinami vytvořenými v pozdějším období. V neposlední řadě k odpovědi na otázku „kdy“ přispěly i rytiny vyhynulých živočišných druhů. O době jejich vymizení z ekosystému totiž máme na základě kosterních pozůstatků nalezených v prehistorických depozitech poměrně jasnou představu.

Etuda číslo 2, aneb cvičení na téma „kde“? Pravěké mlado-paleolitické skalní umění v údolí řeky Côa zahrnuje celkem 45 archeologických lokalit, které se částečně nacházejí na žulových vyvýšeninách, a především v hlubokých břidlicových roklinách, široce otevřených skalních oblastech nebo v malých údolích blízko říčních břehů. Naleziště jsou roztroušena v délce 17 kilometrů podél toku řeky Côa v blízkosti ústí řeky Douro. Z paleogeografického a geologického hlediska je na první pohled pozoruhodné, že tok řeky Côa směřuje z jihu na sever, kde se stéká s řekou Douro. Tato specifická orientace řeky souvisí s tektonickými zlomy ve střední části jejího povodí tvořenými převážně žulou. V posledních 15 kilometrech se ale původně žulový substrát říčního údolí dramaticky proměňuje do podoby břidlicového terénu, charakteristického vertikálními svahy, jehož součástí jsou odkryté, vzhůru směřující geologické struktury. Procesy přirozeného tektonického lámání a pukání břidlicové skalní hmoty daly vzniknout vystouplým skalním panelům, které byly postupně vyhlazovány říčním proudem. Tak se poté, co se vynořily nad hladinu řeky, zrodila „tabula rasa“, jako stvořená pro kreativní mentální



Mapa archeologického parku v údolí Côa. © Kateřina Šišperová.

projekce pravěkých „mistrů kamenného dláta“. Nejstarší rytiny jsou umístěny na okraji svahů v místech koncentrovaných usazenin naplavenin. Nižší počet rytin vznikl na izolovaných břidlicových plochách ve vyšších polohách svahu. Zvýšený výskyt rytin byl registrován podél migračních tras, přítoků řeky a blízko říčních brodů, což zřejmě souvisí s jejich strategickou a symbolickou funkcí. Pro polohu rytin je také charakteristické, že mnoho z nich bylo umístěno na místech, která jsou dobře viditelná z různých vzdáleností, což naznačuje, že fungovaly jako orientační ukazatele.

Z hlediska zeměpisné polohy, ve směru jih – sever, lze v údolí řeky Côa identifikovat tři základní „shluky“ archeologických nalezišť. Nejjižněji, ve velmi úzké a hluboké části údolí, se nachází naleziště Faia. Zde, na žulové vertikální stěně tvořené sedmi panely, byly vytvořeny zoomorfní rytiny, které jsou datovány do období mladého paleolitu, neolitu a eneolitu. Mezičlánek mezi jižními a severními archeologickými lokalitami reprezentují naleziště Penascosa a Quinta da Barca, ležící na protilehlé straně řeky břehu řeky Côa. Na rozdíl od geologické „tabula rasa“, jíž byla v nalezišti Faia žula, se v Penascosa umělecká tvořivost našich předků promítla do břidlicových panelů. Ty zdobí zoomorfní rytiny koní, kozorožců, turů a jelenů, které zde vznikaly kontinuálně od období gravettienu až do doby magdalénienu. Působivost zdejších rytin podporuje jak jejich proměnlivá patina, která osciluje mezi zelenou, hně-



Pohled do údolí řeky Douro. © Barbora Půtová.

dou a oranžovou barvou, tak skutečnost, že zde lze sledovat proměny výtvarných technik rytí do kamene v čase. Nejsevernější shluk nalezišť reprezentuje lokalita Ribeira de Piscos, která se nachází na levém břehu přítoku Piscos ústícího do řeky Côa. Jedná se o místo, kde se poměrně široké údolí dramaticky proměňuje v hlubší roklinu, což možná pravěké tvůrce inspirovalo k využití širokého spektra výtvarných technik, jež dodala dynamiku pohybu zobrazených koní, kozorožců a turů. Zde objevené pravěké rytiny jsou unikátní i tím, že v této lokalitě byly nalezeny rytiny antropomorfních bytostí (Panely 2, 24), jejichž ztvárnění vykazuje animální rysy (Půtová 2015). Odpověď na otázku „kde“ by ale neměla být omezena na suchý výčet geografických a geologických údajů. Na rozdíl od parietálního umění, jež je svým umístěním odsouzeno žít ve tmě, kterou v pravěku na omezený okamžik narušil svit lamp nebo hořících loučí, skalní umění v Côa je trvalou součástí sluncem nebo měsícem osvětlené krajiny. Mezi atributy skalního umění, jež bylo vytvořeno pod širým nebem – na převisu nebo na skalních panelech v otevřené krajině, patří jeho pravidelné denní osvětlení, dosažitelnost, vizuální efekty způsobené pohybem slunce nebo proměnou perspektivy diváka, možnost jeho

spontánních nebo pravidelných návštěv a kontextuální zasazení do krajinných struktur. Mezi preferovaná místa, kde vznikalo skalní umění, patřily horské masivy, dramatické přírodní převisy a skalní útvary nacházející se poblíž vodních toků. Tvůrce pravěkých rytin přitahovala také hluboká údolí, dráždila lidskou fantazii svým neobvyklým vzhledem, umožňovala panoramatický výhled nebo plnila důležitou roli jako orientační a navigační body, směřující k brodům, zdrojům vody nebo surovin. V neposlední řadě bylo skalní umění spjata s místy, jimž byla přičítána zvláštní transcendentní moc a duchovní síla nebo kde se konaly posvátné rituály. Skalní umění se od jiných forem umělecké kreativity liší třemi různými kontextuálními úrovněmi. První kontext tvoří širší geomorfologický krajinný systém, například blízkost vodních toků, strmých roklin, skalních masivů a převisů, včetně terénu, který obklopuje lokalitu, kde se skalní umění nachází. Druhý kontext stanovuje samotná lokalita, její přirozená morfologie, prostorová dostupnost a vizuální orientace. Třetí kontext tvoří formální a obsahové zpracování daného skalního umění a atributy umožňující při pohybu krajinou tento umělecký výtvar vnímat jako součást přirozeného ekosystému (Whitley 2005; Půtová 2015, 28–29).

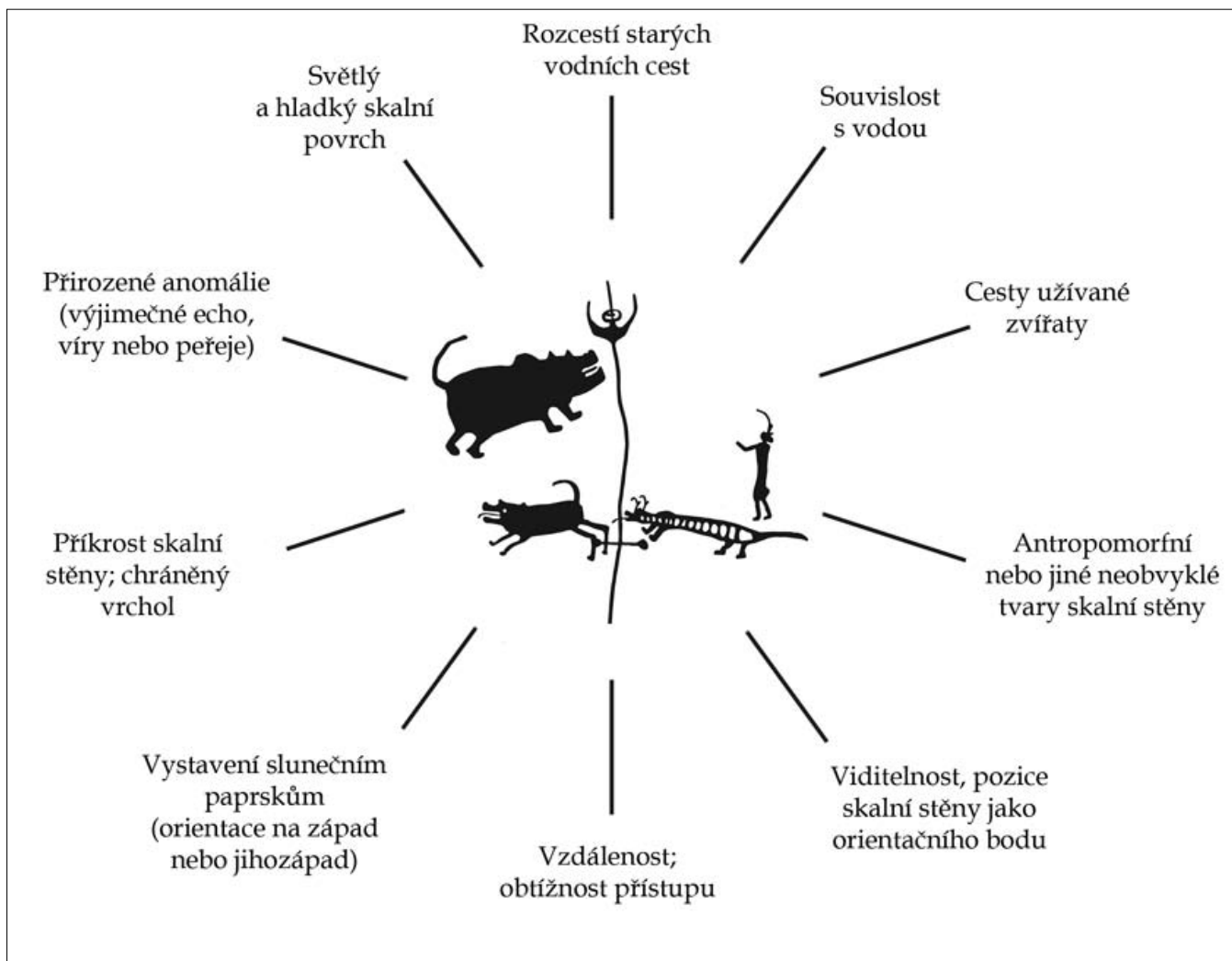


Hlavy dvou koní na Panelu 6, Penascosa. © Barbora Půtová.

Umístění skalního umění do konkrétního přírodního prostředí, kromě snahy jeho tvůrců dosáhnout optické a vizuální působivosti svých děl, ovlivňovaly také zvukové, dotekové a pachové vlastnosti dané krajinné lokality. „Lze konstatovat, že na volbě konkrétního místa určeného pro vytvoření skalního umění se podílelo mnoho fyzikálních, optických, akustických, estetických, duchovních a transcendentních faktorů.“ (Půtová 2015, 20) Například celá řada míst, kde se nachází skalní rytiny, vykazuje akustické vlastnosti, které po úderu kamenem, dřevem nebo kostí vytváří působivé zvukové efekty. Je pravděpodobné, že pravěcí tvůrci věnovali zvýšenou pozornost i přirozeným „hlasům přírody“, jako jsou ozvěny, rytmus dopadajících dešťových kapek nebo zvuky tekoucí řeky. Do vztahu pravěkých lovců a sběračů k přírodě se zřejmě promítaly všechny lidské smysly. Prostřednictvím vizuálního kontaktu s krajinou se formoval jejich vztah k místům, která svým tvarem, dostupností, orientační hodnotou nebo geologickou strukturou přitahovala jejich pozornost. Součástí interakce s přírodním prostředím byl i haptický kontakt se skalní hmotou a akustické efekty, které se nesly krajinou. Významnou roli hrál i čich a s ním související preference, které se v průběhu roku proměňovaly společně s vůní a pachy přírody. Charakteristickým rysem myslí pravěkých lidí byla také kulturně modifikovaná intencionalita (zaměre-

nost) jejich vědomí. Lidé se vztahovali ke světu přírody, který je obklopoval, selektivním způsobem. Pod vlivem své víry v nadpřirozené bytosti, sílu magie a posvátných rituálů přikládali přírodním věcem a jevům kulturní význam. Tak došlo k tomu, že skalní plochy pokryly znaky a symboly, které zde pak žily svým vlastním životem. Svým způsobem se jedná o vytváření zárodků „kulturní krajiny“, jež o mnoho tisíc let později, v období neolitické revoluce, začala převrstvovat původní člověkem nedotčenou přírodu.

Není těžké na okamžik zavřít oči a představit si, jak se díky existenci lidského rodu proměňovala tvář naší planety. Již v pravěku jsme se totiž postupně vymanili z role kořisti výkonných predátorů a stali se lovci. Vidím naše předky – pravěké anatomicky moderní lidi, jak se šíří světem a na své cestě „ven z Afriky“ zabíjejí nebo ekologicky vytěsňují všechny své rivaly. Je to pozoruhodný, fascinující ale i obludný příběh. Příslušníci druhu *Homo sapiens* jsou totiž nekompromisní. Neandertálci v Evropě? Vymizeli! Pravěká megafauna? Vymizela! Mezidruhová rovnováha v přírodě? Vymizela! V současné době v nám známém univerzu existují jenom dva predátoři. Ten jeden je plodem přírody. Jmenuje se „přirozený (přírodní) výběr“. Je základní silou a zdrojem biologické evoluce. Jedná se o geniálního dravce, jehož praporec nese nápis „selektce“. Pravidla jeho činů jsou přímá: Při troše štěstí se narodíš. A vy-



Faktory ovlivňující umístění a polohu skalního umění. © Kateřina Šišperová.

kážeš-li adaptivní biologické znaky, které ti umožní přežít v daném ekosystému, nechám tě přežít. V opačném případě vyhyneš. Jméno druhého dravce zní „kultura“. Jejím tvůrcem i produktem je člověk. Kultura, stejně jako přirozený výběr, je svojí podstatou také adaptivní mechanismus. Od přirozeného výběru ji ale odlišuje skutečnost, že je svojí podstatou nadbiologická. Kultura je historická, symbolická, strukturálně organizovaná a kumulativní. Z generace na generaci ji nepředávají geny, ale „memy“ – negenetické jednotky informace, které jsou produktem sociálního učení. Z evoluční a ekologické perspektivy ale lze lidskou kulturu označit za nebezpečný a v řadě aspektů také ničivý fenomén. Produktem její existence se totiž staly hypertrofované urbánní, industriální a institucionální struktury, které připomínají zhoubné rakovinové nádory. Na počátku světa vládl zemi přírodní bůh jménem přirozený výběr. Ten byl ovšem postupně vytlačován bohem lidí – kulturou. Ta změnila svět původní flory a fauny ve svět lidmi domestikovaných rostlin a zvířat. Mnoho živočišných druhů bylo v průběhu kulturní evoluce nevratně vyhubeno.

Jiné byly „ochočeny“ a již v době neolitické revoluce se staly „sluhy“ lidského rodu. Skutečnost, že v neolitu postupně klesal výskyt rytin zvířat, svědčí o tom, že v mysli lidí začaly ztrácet svůj praktický i magický význam. Není těžké si představit jak neolitická revoluce, související s šířením zemědělství, vznikem starověkých měst a států, stratifikované struktury společnosti, rozvojem obchodu a řemesel, začíná ničit přírodu. Ve středověku sice přirozený výběr ještě využil svojí selekční sílu prostřednictvím „černého moru“, ale v novověku již jeho soupeřník jménem kultura, získal nad přírodou jednoznačnou převahu. Planetu již neobjímají pouze pole a stáda pasoucího se dobytka, ale také průmyslové komplexy, doly, komunikace a teritoriálně expandující města. Nad naší planetou navíc krouží satelity, umožňující kontrolu myšlení a jednání lidí z kosmické perspektivy. Svět lovců a sběračů byl navždy převrstven virtuální realitou. Nicméně, kdo ví. Možná nás přirozený výběr pod značkou jménem koronavirus přesvědčí, že člověk není „vyvolený primát“ na věčné časy. Etuda číslo 3, aneb cvičení na téma „kdo“? Hledání odpovědi

na otázku „kdo“ byli tvůrci pravěkých rytin v údolí řeky Côa se na jedné straně opírá o archeologické nálezy, na straně druhé o výzkumy kulturních antropologů, kteří již více než sto let prostřednictvím terénního výzkumu studují způsob života současných domorodých preliterárních společností. Na základě získaných empirických dat je proto možné vytvářet analogie a modely rekonstruující svět pravěkých lovců a sběračů. Je pravděpodobné, že stejně jako současné lovecké a sběračské komunity, i lidé obývající v mladém paleolitu údolí řeky Côa, byli limitováni, stimulováni a determinováni vlivy prostředí, ve kterém se jako nomádi flexibilně pohybovali. Z tohoto hlediska poskytoval ekosystém údolí Côa spolehlivé a pro přežití nezbytné zdroje vody, potravy a paliva. Počet příslušníků těchto migrujících tlup byl poměrně nízký a obvykle varioval mezi 15 až 40 jedinci. Pokud ovšem počet členů tlupy překročil číslo 25, docházelo k tomu, že se daná komunita rozdělila na dvě menší nezávislé sociální jednotky. Základem potravní adaptace byl systematický a efektivní lov, průběžný sběr divokých plodin a rybolov. Charakteristickým rysem lovecké strategie byla specializace na lov jednoho nebo dvou druhů zvířat. Rozvoj kolektivních technik lovu velkých stádních zvířat vtiskl kulturám mladého paleolitu jejich osobitou tvář. Kočovní lovecký způsob života v klimaticky náročných podmínkách poslední doby ledové výrazně podporoval dělbu práce uvnitř jednotlivých tlup a pozitivně působil na růst solidarity a reciprocity mezi členy loveckých pospolitostí. Rozvoj kolektivních technik lovu ale také přispěl k růstu závislosti žen na mužích. Ženy se patrně zásadním způsobem podílely na sběru rostlinné potravy, ale v přísunu masa byly do velké míry závislé na mužích. Tato situace vedla k prohloubení spolupráce a reciprocity mezi mužem a ženou a rozvoji specificky lidské sexuality, umožňující ženám připoutat muže k trvalejší kooperaci v oblasti vzájemného spoluzití a výchovy dětí.

Součástí potravní strategie pravěkých lovců a sběračů byl vysoký stupeň mobility a rozvoj adaptačních kulturních technologií, umožňujících uspokojovat lidské potřeby z dostupných přírodních zdrojů. Pohyb v poměrně rozsáhlém geografickém teritoriu prohluboval vztah lidí k různým dimenzím přírody a rozvíjel jejich schopnost orientovat se v různě členitém terénu. Migrační stezky často vedly podél vodních zdrojů nebo k nim směřovaly. Vodní plochy jako zásobárny pitné vody totiž umožňovaly přežití nejen lidí, ale také zvířat, která se v jejich blízkosti vyskytovala ve zvýšené míře, a mohla se tak stát cílem loveckých výprav.

Motivem k pohybu geografickým prostorem nebyl pouze imperativ lovu zvířat a sběru rostlinné potravy, ale také výměnný obchod, jehož cílem bylo získat cenné suroviny. V případě pravěkých obyvatel údolí řeky Côa se jednalo o vysoce cenný pazourek, který se zde nevyskytoval. Z archeologických nálezů je zřejmé, že obyvatelé údolí řeky Côa měli dostatek lokálních surovin, jako jsou křemen, kvarcit a křišťál. Již v období gravettienu ale docházelo k transportu kvalitnějších a barevně atraktivních materiálů ze vzdáleností nejméně 150 až 250 kilometrů. Jednalo se zejména o křemičitany, dosažitelné v omezených zdrojích sedmihodinovou chůzí, a pazourek, jehož získání vyžadovalo přesun trvající 20 až 30 hodin chůze.

Je pravděpodobné, že část tlupy se v pravidelných časových intervalech vydávala do oblastí, kde se pazourek nacházel nebo jej na hraničním území získávala směnou od místních obyvatel. Nelze ovšem vyloučit, že do údolí řeky Côa sezónně migrovali lovci a sběrači, kteří přicházeli z oblasti výskytu pazourku. Vzájemné setkání obou tlup tak bylo spojeno s výměnou žádoucích kamenných surovin za maso, kožešiny a další lokální suroviny.

V období mladého paleolitu se v údolí řeky Côa postupně rozšiřoval stále složitější systém importu surovin, zejména pazourku, jenž byl nezbytný k výrobě kvalitních kamenných industrií. Neustálé zdokonalování lovecké strategie se pozitivně promítlo do úrovně zpracování kamenných nástrojů, u nichž můžeme sledovat další nárůst funkční mnohotvárnosti. Mladopaleolitické zbraně a nástroje (škrabadla, rydla, hroty, vrtáky, dláta, vruby, drásadla, pilky aj.) jsou charakteristické zejména svými útlými čepelemi, tvarovou a funkční rozmanitostí a strmou úpravou hran. Technologický vývoj u určitých typů nástrojů dále směřoval k růstu drobnotvarosti a geometrické pravidelnosti. Významnou součástí výroby kamenných nástrojů se také stala produkce drobných mikrolitů stále přesnějších geometrických tvarů.

Odpověď na otázku „kdo“ ale nelze omezit pouze na popis materiálních technologií, které mladopaleolitičtí lovci a sběrači používali jako nástroj utilitární adaptace na životní prostředí. Objev skalního umění v údolí řeky Côa prokázal, že zdejší obyvatelé dokázali překročit pragmatickou hranici svého vztahu k přírodě a ve stále větší míře využívali potenciál kognitivní adaptace, který jim umožnil začít vytvářet symbolickou kulturu. Ta zahrnuje široké spektrum znalostí a dovedností, včetně výtvarných projevů, které dnes označujeme jako pravěké umění. Jeho zrození je spjaté s nenadálou emergencí lidské výtvarné tvořivosti, k níž došlo v Evropě před 40 000 až 30 000 lety. V období mladého paleolitu zde totiž začali anatomicky moderní lidé vytvářet ve stále větší míře široké spektrum artefaktů, které svědčí o jejich schopnosti umělecké invence a tvořivé inovace.

Z pravěkých skalních rytin, které se dochovaly v údolí řeky Côa, je zřejmé, že myšlení zdejších pravěkých lovců a sběračů bylo ovládáno světem živé přírody. Lze dokonce předpokládat, že považovali zvířata za rovnocenné partnery. Vzhledem k dominantní roli, jež zvířata v jejich potravní strategii a životním způsobu hrála, je tento postoj zcela pochopitelný. Lov zvěře totiž představoval vedle sběru divokých plodin základní strategii obživy i efektivní prostředek společenského uznání. Vztah člověka k přírodě v období mladého paleolitu dokumentují jak umělecké artefakty, malby, kresby a rytiny ztvárňující zejména objekt jeho loveckých aktivit (svět zvířat), tak nástroje a zbraně, jimiž si lidé přírodu osvojovali (čepelová industrie). V údolí řeky Côa se vztah pravěkých lovců a sběračů k místní krajině utvářel nejen pragmatickým využíváním místních přírodních zdrojů, ale také její transformací prostřednictvím rytin do podoby svébytné kulturní konstrukce. Krajina ozvláštňena skalním uměním se podle koncentrace rytin diferencovala v „posvátný prostor“. Ten plnil celou řadu sociálních a rituálních funkcí a prostřednictvím sdílených



Pravěcí lovci a sběrači totiž považovali krajinu, jež je obklopovala, za komplexní celek, jehož se cítili být nedílnou součástí. Ribeira de Piscos. © Barbora Půtová.

znaků rozmístěných na významných místech posiloval lokální solidaritu, reciprocitu a sociální integraci zdejších obyvatel. V neposlední řadě skalní umění plnilo funkci „kulturní paměti“, která zajišťovala dlouhodobou kulturní kontinuitu a transmissi tradic místních obyvatel.

Životní způsob pravěkých lovců a sběračů žijících v údolí řeky Côa ovlivňovala skutečnost, že se jednalo o orální kulturu, se specifickým vnímáním a interpretací místa a času. V orálních společnostech bylo mluvené slovo tmelícím prvkem i kolektivní pamětí dané kultury. Je důležité si uvědomit, že řeč, na rozdíl od písma, je bytostně spojena s mluvčím, posluchači, konkrétní situací, přírodním prostředím a kulturním kontextem. Mezi atributy řeči patří verbální přizpůsobivost, tvořivost, bezprostřednost, spontánnost a orální imaginace. Každý člen tlupy disponoval osobitým řečovým projevem, který vyrůstal z jeho schopnosti „vdechnout řeči život“ prostřednictvím rytmu, intonace, pauzy, akcentu a přednesu, jež mohl zahrnovat i zpěvné prvky. Řečový akt doprovázela také gestika a mimika, která posluchače a diváky přenášela do jiné reality, například imitací pohybu zvířat, jež byla nedílnou součástí života pravěkých lovců. Členové pravěké tlupy již zřejmě dokázali selektovat mezi pro ně důležitými orálními informacemi a těmi méně nebo zcela nepodstatnými. Verbální a nonverbální sdělení se stávala součástí sdílené „živé“ databanky informací a událostí, které se staly součástí jak kul-

turní tradice dané společnosti, tak praktikovaných rituálů, jež obsahovaly zárodky divadelního vystoupení.

Způsob života lovců a sběračů v údolí řeky Côa ovlivňovalo také vnímání prostoru a času. Antropologické výzkumy jednoduchých preliterárních kmenových společností naznačují, že již v pravěku byli lidé úzce spjati s geografickým prostorem a preferovanými místy, jimiž putovali. Nedílnou kolektivně sdílenou součástí jejich životů proto byly řeky, jezera, lesní porosty, hory, skalní masivy nebo údolí. Tyto krajinné prvky se poté stávaly součástí řeči zhmotnělých příběhů, vzpomínek a událostí, které se v tomto přírodním kontextu odehrály. Vnímání přírody však nebylo omezeno pouze na konkrétní místa. Pravěcí lovci a sběrači totiž považovali krajinu, jež je obklopovala, za komplexní celek, jehož se cítili být nedílnou součástí. Na rozdíl od současných společností, které mezi člověkem a přírodou narýsovaly ostrou hraniční čáru, prehistorické komunity hranici oddělující svět lidí a přírody zřejmě nevnímaly. Svědčí o tom například totemické kultury, jejichž podstatou je identifikace příslušníků určitého kmene nebo klanu s konkrétním živočišným druhem. Ten byl kmenem chráněn a respektován, neboť se stal jeho strážcem a ochráncem.

Myšlení a jednání lovců a sběračů v údolí řeky Côa neovlivňovalo pouze přírodní prostředí, ale také jejich vnímání a interpretace času. Čas představuje objektivně měřitelný fyzikální fenomén. Může ale také fungovat jako lidmi vytvořená kultur-

ní konstrukce, která příslušníkům dané společnosti umožňuje orientovat se v přírodním a sociálním světě. Moderní civilizované západní společnosti, jež se identifikovaly s osvícenskou a evolucionistickou ideou pokroku, považují plynutí času za lineární, jednosměrný a progresivní růst kultury. Lineární vnímání času jako neustále narůstajícího pokroku ale stojí v přímém kontrastu k tomu, jak byl čas vnímán v tradičních zemědělských a pasteveckých kulturách. Příslušníci těchto společností, inspirovaní koloběhem přírody, čas vnímali cyklicky jako neustále se opakující fáze zrození, růstu, vrcholu, regrese a zániku. Otázkou zahalenou tajemstvím ovšem zůstává, jak čas vnímali a interpretovali pravěcí lovci a sběrači. Podle mého názoru jim představa času jako lineárního pokroku byla absolutně cizí. Nálezy pravěkých artefaktů, na nichž jsou zřejmě zaznamenány lunární nebo solární cykly, ale naznačují, že již v pravěku lidé registrovali existenci přírodních cyklů. To ovšem neznamená, že čas jako svébytnou „kulturní konstrukci“ také vnímali cyklicky. Za pravděpodobnou považuji hypotézu, podle níž pravěcí lovci a sběrači žili v „bezčasém čase“, pro který je charakteristická spíše kauzální nežli chronologická návaznost. Možná lovci a sběrači v údolí řeky Côa, podobně jako původní obyvatelé Austrálie (Aboriginové), vnímali čas jako prapůvodní „dobu snění“.¹ Ta zahrnovala časový úsek zrození věcí a jevů, v níž nelze chronologicky oddělit minulost od přítomnosti nebo budoucnosti. Bylo-li tomu tak, pak se životy pravěkých lovců a sběračů v údolí řeky Côa odehrávaly v existencionálním trojúhelníku, jehož pomyslné stěny tvořily tři základní dimenze: 1. orálně objektivovaná narativní realita, 2. geografický prostor ozvláštňený významnými krajinnými prvky a 3. ničím nelimitovaný a bezbřehý „čas snění“. Ostatně i my jsme zajatci stále více se zužujícího existenciálního trojúhelníku tvořeného „slovem“, „místem“ a „časem“. Charakteristickým rysem současné civilizace je totiž ničím neřiditelná hypertrofie slov šířených moderními informačními technologiemi, mizící přírodní prostor pohlcovaný betonem a nekontrolovatelná akcelerace času. Čas dnes není cyklický, lineární ani bezbřehý, protože již přestává existovat. Topíme se v množství informací, vlečeme se auty přeplněnými ulicemi měst a postupně nám dochází, že již vlastně nemáme na nic a na nikoho „žádný čas“. Myslím se zívám na pravěké obyvatele údolí řeky Côa. Věřím, že nebyli zajatci „prázdných slov“. Nepochybuji o tom, že ke krajině, která je obklopovala, se chovali s úctou. A přestože lovili zvířata, vážili si jich jako svých partnerů nebo je dokonce prostřednictvím skalních rytin uctívali. A závidím jim, že „měli čas“. I když to byl „čas snění...“

1 Doba snění, někdy označovaná jako Doba zrodu, byla původními obyvateli Austrálie považována za období, kdy na Zemi žili tvořiví duchové, kteří se byli schopni proměňovat do podoby rostlin, zvířat i neživých předmětů. Tito duchové ale také dokázali vytvářet a pojmenovávat pestrý svět přírodních útvarů i rozmanitých biologických forem flóry a fauny. Když období snění skončilo, měly všechny věci a jevy v přírodě pevně stanovené místo. Na konci doby snění se duchové trvale proměnili v různé živočišné druhy nebo Zemi opustili. Posvátná místa, která duchové obývali, se po jejich odchodu stala zdrojem síly i uctívání.

Odpověď na otázku „kdo“ byli tvůrci skalního umění v údolí řeky Côa se nemusí opírat pouze o „suché“ archeologické teorie, „spekulativní“ antropologické analogie nebo poněkud „mlčenlivé“ prehistorické artefakty. Dejme proto prostor fantazii a oživme dávno zmizelý svět pravěkých lovců. Přenesme se na okamžik do období mladého paleolitu a prožijme „na vlastní kůži“ epizodu ze života našich předků. Abychom ji nenarušili svojí přítomností, zůstaňme skryti ve stínu skalního převisu. Odtud můžeme z bezpečné vzdálenosti pozorovat tlupu asi dvaceti pravěkých lovců a sběračů, kteří se právě s jistou námahou úspěšně přebrodivili mělkým, ale místy zrádným korytem jednoho z přítoků řeky Côa. Právě se všichni zastavili, aby si odpočinuli na břehu řeky. Jeden z členů tlupy ale chlad stínu stromů nevyhledal. Naopak. Přebrodivil se zpět na opačný břeh na místo, kde byl vstup do řeky nejbezpečnější. Na blízkém skalním panelu pak kamenem vyryl obrazec – navigační značku, která tlupě při nomádských poutích krajinou umožní dobře identifikovat místo mělkého brodu. Zbývající část tlupy se mezitím začala věnovat každodenním aktivitám. V průběhu odpoledne postupně na břehu řeky, v blízkosti životodárné vody, vznikl malý dočasný tábor. Několik mužů se po krátké poradě vydává na lov. Ženy s odrostlými dětmi již začínají prozkoumávat blízké okolí a sbírat požitelné divoké plody. Matky s malými dětmi se snaží plnit své mateřské a výchovné povinnosti. Starší, manuálně zruční muži, kteří se nezúčastnili lovecké výpravy, zhotovují z místních kamenných surovin jednoduché nástroje. Toužebně ale vyhlíží k obzoru, kde pátrají po skupince mužů, kteří se před třemi dny vydali směniti kožešiny za vysoce ceněné pazourky. V pozdním odpoledni se vrací lovci s tělem uloveného jelena. Ten bude hlavním chodem blížící se večere doplněné lesními plody, které v okolí nasbíraly ženy a děti. Těsně před soumrakem několik mladých lovců se zájmem pozoruje mladé, dosud bezdětné dívky. Jeden z nich se dokonce pokouší vyjádřit svojí sexuální touhu malým dárkem – ozdobným náhrdelníkem, který tvoří několik provrtaných, na kůži zavěšených, říčních mušlí. Dívka však při pohledu na zlostný pohled náčelníka tlupy odmítavě zavrtí hlavou. Mladík ihned pochopí, že není vítán. Nepatří k mužům, kteří do tábora pravidelně přináší kořist a není ani ctěn pro svou moudrost a lovecké znalosti. Naopak. Je o něm známo, že je líný, a kromě touhy po masu a mladé samičce vlastně neví, co chce. Přichází noc ozářená úplňkem měsíce. Vládu nad tlupou bere do svých rukou šaman, který mlčky vydává pokyn, aby muži opustili tábor a vydali se na posvátné místo. Jdou najisto a po několika minutách chůze se shromažďují u skalního panelu, na němž jsou vyrytá těla koní, kozorožců a turů. Měsíční svit a pohyb hořících loučí vytváří pocit, že se zvířata stávají živými bytostmi. Šaman bere do rukou kamenné dláto, aby jemnými liniovými zářezmi překryl dílo svých předků rytinou dnes uloveného jelena. Dobře ví, že jeho potomci dřív nebo později jeho rytinu také převrství. Je to příběh o kontinuitě a bezbřehém čase, který nikdy neskončí...

Etuda číslo 4, aneb cvičení na téma „jak“? Odpověď na otázku, jakými technologickými postupy bylo skalní umění vytvářeno, poskytují archeologické výzkumy. V jistém smyslu lze



Kamenné důlky z australské lokality Jimmim. © Paul Taçon.

skalní umění označit za „kulturní univerzálii“, neboť jeho doklady v různých podobách nacházíme na všech kontinentech, kam se v průběhu lidské evoluce rozšířil anatomicky moderní člověk. Obvykle se s ním setkáváme na skalních stěnách, horských masivech, útesech, převisích, kamenných blocích a balvanech. Podle typu kulturní modifikace přírodních útvarů je možné skalní umění klasifikovat na petroglyfy, piktografy, petrosomatoglyfy, geoglyfy a kupule. Klasickou ukázkou skalního umění jsou petroglyfy. Jedná se o zobrazení zvířat, lidí, věcí, krajiny nebo abstraktních znaků a symbolů, které jsou zhotoveny na povrchu skály nebo volného kamenného bloku. K jejich vytvoření v mladém paleolitu sloužil ruční zahrocený kamenný nástroj – rydlo nebo nůž, které umožňovaly přímo odebírat materiál ze skalní plochy a vytvářet tak například obrysové linie. K vytvoření petroglyfů ale bylo možné současně využít i dva nástroje – kamenné dláto, jehož působení na skalní plochu úderem zprostředkoval jiný nástroj, například kamenné kladivo. Tak bylo možné vytvářet jako součást zobrazení provedených rytím plasticky prohloubené plochy (Půtová 2015).

Pravěcí umělci využívali při tvorbě petroglyfů širokou škálu výtvarných technik, jako jsou rytí, vytloukání, vyklepání, sekání, broušení, škrabání, řezání nebo vrtání. Výraznou roli při volbě efektivní techniky hrála tvrdost podkladového materiálu, do něhož výtvarník projektoval své umělecké vize. Byl si například dobře vědom toho, že technika škrabání je vhodná pro opracování měkkého vápence, broušení lze

úspěšně aplikovat na středně tvrdé horniny, jako je pískovec, zatímco rytí je možné efektivně uplatnit na velmi tvrdé sopečné vyvřeliny reprezentované břidlicí. S vysokou koncentrací pravěkých petroglyfů se setkáváme především v údolí řeky Côa. Mnoho paleolitických rytin ale bylo nalezeno také ve Francii, Španělsku, Itálii, Skandinávii a v severní Africe.

Samostatně používanou a někdy ve vztahu k petroglyfům komplementární technikou byly piktografy (piktogramy). Jednalo se o vytváření maleb a kreseb nanášením červených, černých, bílých a dalších dostupných pigmentů na povrch skály, kamenných bloků nebo balvanů a valounů. Se skalními malbami pod širým nebem, často kombinovaných s rytinami, se setkáváme zejména v severní Africe nebo v Arnhemské zemi na severu Austrálie. Specifickou třídou skalního umění představují petrosomatoglyfy, tedy dílčí motivy zobrazující části lidských nebo zvířecích těl, jako jsou například lidské končetiny, chodidla, oči, genitálie apod. Za skalní umění a současně formu krajinného umění lze označit také geoglyfy – výtvarná díla, která vznikla na povrchu země odstraněním vrstvy půdy nebo kamenných substrátů, čímž bylo dosaženo efektu vizuálního kontrastu označovaného jako negativní geoglyf. Ukázkou takto vytvořených děl jsou obrazce na peruánské planině Nazca, které pravděpodobně plnily funkci kalendáře a prostorové orientace ve vztahu k vodním zdrojům. Do třídy geoglyfů lze také zahrnout na povrchu krajiny cílevědomě uspořádané linie a struktury vytvořené z posbíraných valounů, které jako celek představují typ označovaný

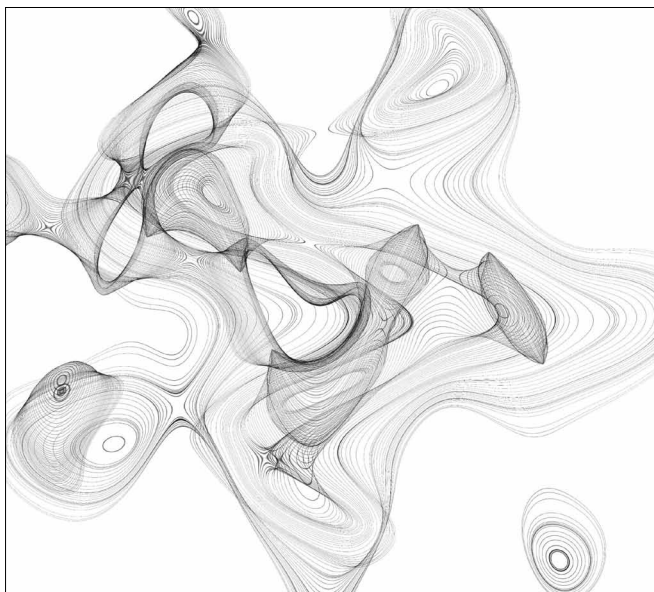


Skupina čtyř hlav turů nesoucí stopy červeného pigmentu na Panelu 6, Faia. © Barbora Půtová.

jako pozitivní geoglyf. Velmi svěbytnou ukázkou skalního umění jsou pravidelné kulovitě vyhloubené důlky, připomínající svým tvarem misky, do vertikálních skalních útvarů. Význam těchto pravěkých člověkem vytvořených kulovitých útvarů, obvykle se vyskytujících ve větších koncentrovaných shlucích, zůstává záhadou. Možná sloužily jako dekorace skalních úkrytů nebo ozvlášťovaly posvátná místa. Nelze ovšem vyloučit, že plnily také orientační funkci, neboť se často nacházejí poblíž řek a vodních zdrojů. Možná to mohla být právě tekoucí voda, která probouzela imaginaci pravěkých tvůrců, kteří vytvářeli kamenné důlky jako symboly změny a nepřetržitého toku života. Jedny z nejstarších nálezů těchto artefaktů pocházejí z australské lokality Jinmium, na Kimberlejské náhorní plošině. Zde, na pískovcovém asi 40 metrů vysokém skalisku, bylo nalezeno několik tisíc kruhových důlků pravidelného tvaru, které podle jedné z teorií mohly sloužit jako jednoduchý záznam lunárních cyklů (Fullagar – Price – Head 1996). Pravěké skalní umění v údolí řeky Côa primárně reprezentují petroglyfy. Jedná se převážně o rytiny zvířat vytvořené v dlouhém časovém období zahrnujícím gravettien, solutréen a magdalénien, které byly zhotovené širokou škálou technologií umožňujících opracování kamenné plochy. Na konzervaci této galerie rytin v otevřeném terénu má svůj podíl jak břidličnatá hornina, tak středomořské mikroklíma. Původně barevný kontrast, způsobený odlišným skalním pozadím a vyrytými rýhami, potlačuje nárůst eroze a zvětrávání. Více než polovina (55 %) petroglyfů nalezených v údolí Côa byla vytvořena technikou „vlasovky“, pro kterou jsou charakteristické jemné liniové zářezy vytvářející jak ob-

rysovou konturu zobrazeného zvířete, tak dokreslující gracilními liniemi vnitřní plochu jeho těla. Tato technika byla preferována v období magdalénien, kdy vznikaly poměrně malé asi 15 až 20 centimetrů velké, vzájemně se nepřekrývající rytiny skupin zvířat. Asi čtvrtina (25 %) zoomorfních petroglyfů nacházejících se v údolí Côa vznikla technikou vyklepávání, pro niž je typické opracování skalní plochy prostřednictvím kamenného dláta, které umožňuje vytvářet poměrně široké linie a plošky tvořící vnější i vnitřní strukturu těla zobrazeného zvířete. Mezi další, již méně zastoupené techniky vytváření petroglyfů, patří zejména abraze, využívající efektu obroušení a následného prohloubení nebo plošného rozšíření zoomorfních linií a tvarů. Techniky vyklepávání a broušení byly preferovány při vytváření velkých petroglyfů, jejichž velikost variovala mezi 50 až 200 centimetry. V údolí řeky Côa se setkáme také s technikou vyškabávání, které je obvykle aplikováno na plochu vytvořenou broušením, což prohlubuje vizuální efekt následně vytvořené zoomorfní rytiny. Některé indicie (nálezy pozůstatků barviva) ale naznačují, že součástí skalního umění v Côa byly také barevné piktografy, které ovšem pod vlivem nepříznivých vlivů v přírodním otevřeném prostředí podlely zkáze. Například v lokalitě Faia byly nalezeny stopy červeného pigmentu jak v kontuře obrysové rytiny, tak v ploše hlavy zobrazeného zvířete (Půtová 2015, 103–105; Půtová 2017).

Styl i technika vytváření zoomorfních mladopaleolitických rytin v Côa se v průběhu času postupně proměňovaly. Rané rytiny zvířat byly vytvářeny prostřednictvím jednoduchých konturových linií. V průběhu gravettien se ale stále více

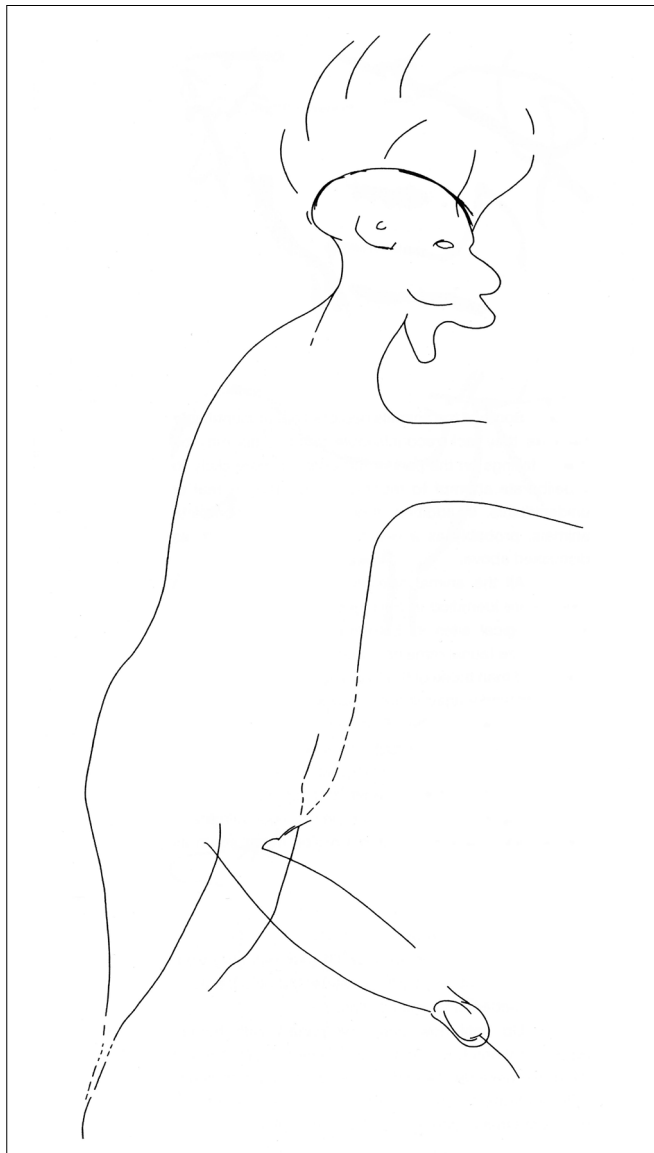


Entoptické vize vznikají v nervovém systému, modifikují lidské vnímání a vyvolávají před očima geometrické obrazce, jako jsou mřížky, tečky, kruhy, skvrny, linie a křivky. © Oistros.

prosazovala technika vyklepávání a broušení těl zobrazených zvířat, včetně jejich opětovného překrývání novými rytinami. To svědčí o snaze tvůrců prostřednictvím superpozice motivů znovu obnovovat a využívat skalní panely, kde již zanechali stopy své tvořivosti jejich předchůdci. Tento typ petroglyfů se nachází zejména v lokalitách Faia a Canada do Inferno. Následující vývojová fáze proměn forem skalního umění v údolí řeky Côa zahrnuje periodu pozdního solutrénu a raného magdalénienu. V tomto období dochází k rozkvětu techniky jemných liniových zářezů. Mizí zobrazování zvířat na principu superpozice. Prostřednictvím gracilních, tenkých a ostrých zářezů tvůrci rytin dodávali svým výtvorům jemnost a eleganci. Motivy zvířat, zobrazených jednotlivě nebo ve skupinách, se již nepřekrývají a mají svojí autonomii. Ve srovnání s velikostí petroglyfů, vzniklých ve starším období, vykazují rytiny zobrazených zvířat menší formát a vstupují do vzájemných strukturálních vztahů. Tento typ umělecké tvorby se nachází podél přítoků řeky Côa a v místech, kde vtéká do řeky Douro (Aubry – Carvalho – Zilhao 1996; Půtová 2015).

Podle některých teorií vznikala díla pravěkého skalního umění v průběhu rituálů spjatých se šamanismem. Součástí výtvarné produkce rytin tedy nebyly pouze technologické dovednosti jejich tvůrců, ale také schopnost vyvolat prostřednictvím psychotropních látek, dechových cvičení, fyzického a psychologického stresu, půstu, bolesti, modliteb, rytmických zvuků, pohybů nebo pohledu do plamenů ohně změněný stav vědomí. Následná změna v chemické rovnováze mozku způsobí navození transu, optických a zvukových halucinací, stavů psychologické a fyzické euforie, oscilaci rozumu a emocí i zkreslené vnímání prostoru, času a pohybu. Výsledkem jsou entoptické vize vznikající v nervovém systému, které modifikují lidské vnímání a vyvolávají před očima geometrické

obrazce, jako jsou mřížky, tečky, kruhy, skvrny, linie a křivky, jež se ocitají ve vzájemně se prolínajícím, dynamickém a proměnlivém vztahu. Tyto mentální obrazy mozek zpracovává do podoby ikonických vizí, které geometrické obrazce spojují s vidinami, jež vyrůstají z paměti a emocionálních zkušeností jedince. Jedná se o tvořivé iracionální halucinace, v nichž dochází ke spojování, replikaci, fragmentaci, rotaci a superpozici fantazijních i reálných představ. Tyto mentální stavy transformují lidskou psychiku do té míry, že jedinec své představy prožívá jako reálnou skutečnost oscilující na pomezí světa věcí, zvířat a lidí. Zadíváme-li se na podivně reálné a současně iracionální kompozice mladopaleolitických rytin v údolí řeky Côa z této perspektivy, pak pochopíme, proč jsou zde konkrétní motivy zobrazeny ve vzájemné superpozici s důrazem na převrstvení původních rytin v prostoru a čase nezakotvené metafory létání. Způsob, „jak“ pravěcí tvůrci svá díla vytvářeli, nelze redukovat na jejich technologické znalosti a dovednosti související s pouhým opracováním kamene. Součástí jejich umělecké tvorby totiž byla duchovní dimenze, která ovlivňovala jejich vnímání a interpretaci prostoru a času. Etuda číslo 5, aneb cvičení na téma „co“? Odpověď na otázku, co je skalní umění, není jednoduchá, neboť samotná kategorie „umění“ představuje kulturní konstrukci, kterou není snadné definovat. V původním etymologickém významu byl ve starověku tento pojem (řec. *techné*, lat. *ars*) užíván k označení dovednosti, znalosti a zručnosti s důrazem na učení dobře osvojený racionální a svobodný tvůrčí postup. Středověká výtvarná díla, která dnes vnímáme jako umění, byla v době svého vzniku považována za pouhý produkt řemeslné dovednosti. Teprve až v období novověku, začalo slovo umění označovat estetickou dimenzi, imaginaci a kreativitu vtělenou do výsledků výtvarné tvorby. Na rozdíl od standardní řemeslné a strojové výroby se slovo umění poukazovalo na výjimečnou dokonalost výkonu určité činnosti a její produkty. Atributem umění se stala estetická výjimečnost, jedním slovem „krása“. Dnes na umění pohlížíme jako na kreativní proces (umělecká tvorba), jeho výsledky (umělecké dílo) a roli, kterou hraje ve společnosti (estetická nebo „ozvlášťující“ funkce). Je evidentní, že evropocentricky vymezený pojem umění je složité aplikovat na výtvarnou tvorbu a kreativní aktivity nezápadních civilizací a kultur, které si vytvořily své vlastní představy o fenoménu estetiky a kánonech krásy. Velmi těžké je také pracovat s tímto pojmem ve vztahu k pravěkým kulturám, o jejichž kritériích krásy můžeme pouze spekulovat. V neposlední řadě je nutné vzít v úvahu, že pravěké předměty, které označujeme pro jejich estetickou působivost jako umění, vůbec nemusely v době svého vzniku plnit estetickou funkci, ale mohly být součástí zcela odlišné třídy lidských aktivit souvisejících například s pragmatickou adaptací na přírodní prostředí, magií nebo náboženskými rituály (Půtová 2014). Inspirativní přístup k fenoménu pravěkého umění zaujal americký neurovědec indického původu Vilayanur Ramachandran, podle jehož názoru užití širokého spektra výtvarných postupů již v době pravěku nemělo za cíl dosáhnout realistického ztvárnění skutečnosti nebo objektivního zobrazení okolního světa. Údajně šlo spíše o to zaujmout mysl



Antropomorfní postava na Panelu 2, Ribeira de Piscos. © Barbora Půtová.

diváka a obrátit jeho pozornost k mentální „virtuální realitě“, jejíž vnímání zpětně ovlivňovalo reálný způsob života tehdejších lidí. Zrození třídy věcí a jevů, které dnes s odstupem času označujeme jako pravěké umění, pravděpodobně souviselo s kognitivní revolucí, která v mladém paleolitu zahájila období, v němž se postupně vytvářela symbolická báze kultury. Trvalou součástí lidského myšlení a jednání, jež vtiskla pravěkým artefaktům kreativní symbolickou dimenzi, byla reflexe vztahu příčiny a následku v kontextu širších časoprostorových souvislostí (Ramachandran – Hirstein 1999). Z neurologického hlediska představovalo konstituování moderní lidské mysli rozšíření kognitivního potenciálu „primárního vědomí“ o vědomí vyššího řádu („higher-order consciousness“). Podle amerického neurobiologa Geralda Maurice Edelmana je primární vědomí „stavem, v němž si uvědomujeme existenci věcí ve světě – máme mentální představy v přítomném čase. Neprovází ho však žádné vědomí člověka s minulostí a budouc-

ností... Postrádá jasný pojem nebo představu o vlastním já a neumožňuje modelovat minulost nebo budoucnost ve vztahu k tomuto obrazu.“ (Edelman in Lewis-Williams 2007, 229). Oproti tomu „vědomí vyššího řádu“, jímž v nám známém univerzu disponují pouze anatomicky moderní lidé, „zahrnuje schopnost budovat si individualitu spočívající na sociálním základu, modelovat svět z hlediska minulosti i budoucnosti, schopnost přímého uvědomění. Tyto schopnosti se nemohou rozvinout bez symbolické paměti...“ (Lewis-Williams 2007, 229). Zásadní podíl na vzniku „vědomí vyššího řádu“ měl pravděpodobně plně moderní komplexní jazyk, který přispěl jak k lidské sebereflexi, tak k formování osobnosti a kulturní identity a umožnil lidem využít potenciál rozšířené výkonné paměti k myšlení v časoprostorových souvislostech. K uvědomění si vztahu příčiny a následku v širších časových souvislostech přispěla také hloubka plánování („planning depth“) a schopnost lidí myslet a tvořit v rámci kauzálně spjatého „operačního řetězce“. Z archeologických výzkumů je zřejmé, že uplatnění hloubky plánování a operačního řetězce bylo při volbě adaptivních strategií a rozvoji kulturních technologií u anatomicky moderních lidí ve srovnání s jejich evolučními předky na kvalitativně vyšší úrovni. Svůj podíl na tom měla skutečnost, že „malovaný, rytý či vybrušovaný symbol v kameni, kosti či zubovíně překročí časově okamžik svého vzniku a informaci nese dlouhodobě“ (Svoboda 2014, 183).

Skalní umění je „dokladem symbolického myšlení a umělecké činnosti, přítomnosti fantazijních představ a výtvarné imaginace utvářející nové vztahy mezi člověkem, kulturou a přírodou.“ (Půtová 2015, 27) V údolí Côa tvoří dochované pozůstatky skalního umění zejména zoomorfní rytiny (95%) zobrazující především velké býložravé savce. V zanedbatelné míře se dochovaly abstraktní geometrické znaky (5%) představující klikaté nebo zvlněné linie. Za unikátní z hlediska výskytu lze označit dvě schematicky načrtnuté antropomorfní bytosti, které byly nalezeny na Panelu 2 a Panelu 24 v lokalitě Ribeira de Piscos. Rozporuplné pocity vyvolává zejména mužská postava zobrazená na Panelu 2. Jedná se o stojícího, kupředu nakloněného muže s protáhlým relativně úzkým trupem, z něhož vyrůstá animálně kulatá hlava. Expresivnost a pudovost čišící z této rytiny zvyšuje ztopořený dlouhý penis a výrazně rozevřená ústa naznačující divoký zvířecí výkřik. Svoji koncepcí „neskutečné bytosti“ tato rytina připomíná antropomorfní vztyčenou postavu se zvířecími prvky, která byla nalezena ve španělské lokalitě Hornos de la Peña. Interpretovat tento typ antropomorfních rytin znamená pohybovat se ve světě spekulací. V každém případě ale tyto zvláštní bytosti, podobně jako rytiny pravěkých „čarodějů“ nalezené ve francouzských jeskyních, podněcují lidskou fantazii. Vyvolávají například otázku, kde vlastně začíná a končí hranice oddělující člověka od zvířete (Clottes – Půtová – Soukup 2011, 2021). Skutečnost, že hlavními tématy rytin v údolí Côa nejsou lidé, ale zvířata, svědčí o mimořádném významu, který pravěcí lovci světa živé přírody přičítali. Mezi nejčastěji zobrazené živočišné druhy patří kozorožec iberský, kamzík horský, jelen obrovský, divoký kůň a pratur. Všechny tyto druhy spo-



Rytina koně na panelu 14, Canada do Inferno. © Barbora Půtová.

juje fakt, že se jedná o evolučně i adaptivně vysoce úspěšnou skupinu kopytníků, kteří vynikají svojí rychlostí a vytrvalostí. Z hlediska své fyzické morfologie se od sebe zástupci jednotlivých druhů kopytníků odlišují, ale spojuje je schopnost rychle identifikovat nebezpečí a prchat velkou rychlostí. To jim dovoluje stavba jejich končetin, které jsou dobře adaptovány na jednoduchý a dynamický pohyb vpřed a vzad. Mezi charakteristické znaky kopytníků patří dlouhý čenich, parohy nebo rohy, trup sudovitého tvaru, delší dolní části končetin, pohyblivé uši, výborný sluch a čich a dobré periferní vidění. Kopytníci většinou žijí v otevřených terénech, které jim poskytují dostatečné zdroje rostlinné potravy.

Zvířata zobrazená na rytinách v údolí Côa byla vysoce adaptivní ve vztahu k omezeným zdrojům potravy v ekosystému poslední doby ledové. Pravěký jelen obrovský v mladém paleolitu obýval rozsáhlé geografické teritorium sahající od Pyrenejského poloostrova až po hornaté oblasti Kavkazu. Délka jeho těla dosahovala téměř tří metrů a výška se v průměru pohybovala kolem dvou metrů v kohoutku. Pravěké lovce ovšem musel fascinovat nejen jako zdroj potravy, ale také jako symbol důstojnosti, kterou vyjadřovaly jeho 3,6 metru dlouhé, monumentální parohy. Také kamzíci nebyli pouze lovnou zvěří, ale zdrojem výtvarné inspirace. Díky pružným polštářkům svých kopytek dokázali obratně šplhat, běhat

i skákat jak po skalách, tak po kluzkém terénu. Zdrojem jejich potravy byla zejména tráva, mechy a květy. Oblíbeným tématem pravěkého umění byli hlavně na Pyrenejském poloostrově, i když se s jejich zobrazením můžeme setkat i ve střední Evropě. Kozorožci, stejně jako jeleni, v průběhu roku efektivně migrovali do výškově různě položených pastvin spjatými s lesními porosty. Působivý kontrast jejich mohutnému trupu a silným nohám tvořily z hlavy hrozivě trčící obloukovitě zahnuté 90 centimetrů dlouhé rohy. Vysoký stupeň schopnosti přežít v náročném prostředí vykazovali i divocí koně, kteří byli velmi vytrvalí a běhali vysokou rychlostí. Koně zřejmě zapůsobili na pravěké umělce nejen svojí adaptabilitou, ale také přirozenou krásou a anatomickými znaky, jako jsou dlouhý krk, protažená hlava a dlouhé štíhlé nohy. Navzdory tělesné robustnosti, připomínající anatomickými znaky dnešního koně Převalského, se jednalo o elegantní zvíře, které bylo harmonickou součástí stepních pásem celé pravěké Eurasie. Zdrojem jejich potravy, za níž migrovali ve sdružených stádech, byla čerstvá tráva, ale také listy rostlin. Na pravěké tvůrce rytin v údolí Côa nesporně udělal velký dojem také robustní evoluční předek zubrů (evropských bizonů) a tura domácího, dnes již vyhynulý pratur. Tento mohutný býložravec představoval významný zdroj masité potravy i výtvarné inspirace. Samci byli v kohoutku



Zobrazená zvířata „plují“ prázdným prostorem, v němž se nevyskytují hory, údolí, jezera, řeky ani náznaky existence rostlin či stromů. Penascosa. © Barbora Pütová.

vyšší asi 180 centimetrů, délka jejich těla činila 260 až 300 centimetrů a průměrně vážili 900 kilogramů. Přesto dokázali v případě ohrožení vyvinout rychlost až 60 kilometrů za hodinu. Jejich mohutné tělo s výraznými plecemi, velkou, nízko posazenou hlavou a výhružné „lyrovité“ zatočenými rohy nesporně u obyvatel údolí Côa budilo jak respekt, tak touhu ulovit a rituálně oslavovat tak výjimečnou kořist.

Kromě velkých býložravců se na rytinách v údolí Côa dochovala také zobrazení ryb, zejména pstruhů a lososů. Nevyskytují se zde ale sobi, nosorožci nebo ptáci. Součástí rytin není ani přírodní prostředí nebo nebeská tělesa. Zobrazená zvířata „plují“ prázdným prostorem, v němž se nevyskytují hory, údolí, jezera, řeky ani náznaky existence rostlin či stromů. Také se zde nesetkáváme se snahou zobrazit zvířata v perspektivě. Na pravěkých rytinách z údolí Côa se nevyskytují ani scény zobrazující vzájemnou interakci lidí zachycených při lovu, tanci, obřadech nebo jiných společenských aktivitách. Ve vzájemném kontaktu jsou ale někdy zobrazena zvířata.

Základním rysem tvorby pravěkých umělců v údolí Côa bylo používání širokého spektra výtvarných technik, které se někdy navzájem doplňují, což zvyšuje působivost takto vytvořených uměleckých děl. Typická byla také snaha animovat pohyb končetin nebo hlavy zvířat prostřednictvím multiplikace daného motivu s cílem zachytit je v dynamické akci. K zob-

razení aktivity zvířat sloužilo i výtvarně zdůrazněné lineární protažení nebo pokrčení končetin, které navozuje pocit, že divák sleduje zvíře v pohybu. Prostřednictvím zdvojené kontury v oblasti nozder a tlamy je naznačeno, že se jedná o zvíře, které hluboce vydechuje nebo žvýká potravu. Tvůrci rytin se snažili nejen zobrazit zvířata v pohybu, ale také vyjádřit jejich sounáležitost. Programově na skalních panelech novými rytinami překrývali starší rytiny zde již zobrazených zvířat, čímž vytvářeli efekt superpozice. K postižení tvaru některých částí těla zvířat, nejčastěji kontury hlavy, využívali přirozené geologické linie a struktury skalní plochy, čímž dosáhli působivé plasticity. Opětovné překrývání starších rytin nebo jejich obnovování svědčí nejen o snaze jejich tvůrců vyjádřit vzájemné sepejetí různých druhů zvířat, ale také o touze prostřednictvím svých výtvarných děl navázat kontakt se svými uměleckými předky. Princip superpozice tak není pouhou výtvarnou manýrou, ale má mnohem hlubší smysl. Pravěcí výtvarníci nemuseli nepřekrývat staré rytiny, neboť mohli vytvořit svá díla na prázdných skalních plochách, které se vyskytovaly v blízké vzdálenosti. V raných fázích vývoje výtvarné tvorby v údolí Côa k tomu ale neinklinovali. Naopak. Z neznámých důvodů raději rydly a dalšími výtvarnými prostředky symbolicky i fakticky komunikovali s kulturním dědictvím, které na panelech zanechali jejich předkové. Se vzájemně



Pro rytiny je charakteristický naturalismus, usilující o co nejkonkrétnější a nejreálnější zobrazení partií hlavy. Detail hlavy tura na Panelu 3, Penascosa.
© Barbora Pütová.

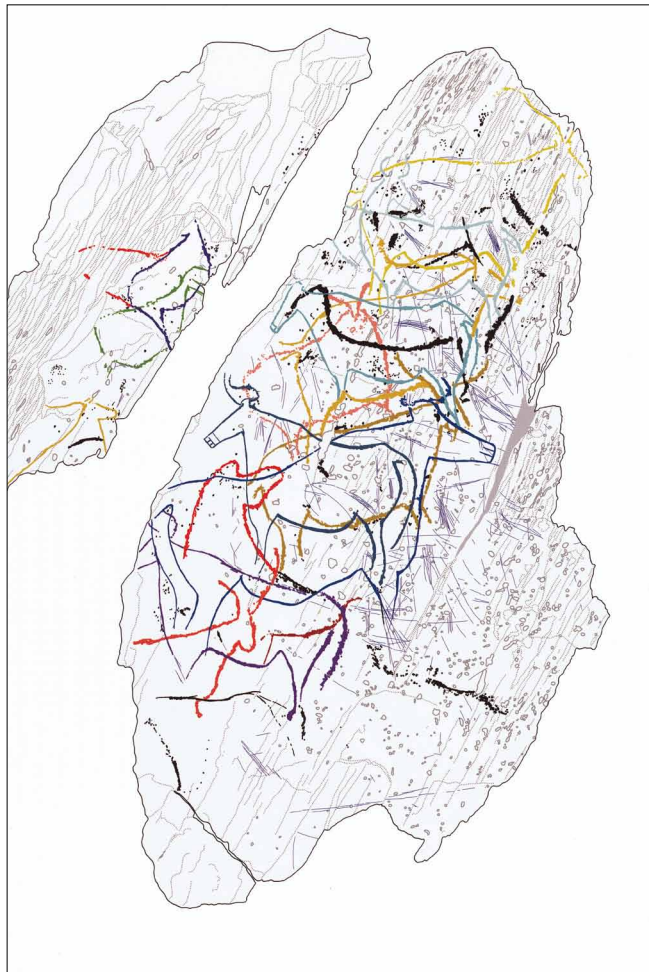
oddělenými rytinami jednotlivých zvířat, zobrazených velmi gracilními, tenkými zářezy, se setkáváme až v období solutrěnu a magdalénienu. V té době bylo charakteristické ztvárnění těl zvířat z boční perspektivy, využití jednoduchých linií k zachycení kontur těla a důraz na schematickou výtvarnou zkratku. Převažoval naturalismus, usilující o co nejkonkrétnější a nejreálnější zobrazení partií hlavy, zejména rohů nebo parohů, očí, uší, nozder, tlamy ale také ocasů, někdy i srsti nebo hřívý. Zvířata obvykle postrádají dolní část svých končetin, ale tvůrci věnovali zvýšenou pozornost zobrazení jejich polohy, aby tak vdechli tělu iluzi pohybu. Při pohledu na zoomorfni rytiny v údolí Còa si člověk uvědomí, co chtěl vyjádřit Anton Pavlovič Čechov slovy: „Stručnost je sestra talentu.“ Mlčky stojím před panelem pokrytým rytinami zvířat. Místo činu? Archeologická lokalita Penascosa nacházející se na pravém břehu řeky Còa. Předmět zájmu? Panel číslo 3. Krajinné prostředí? Malebně se rozšiřující široké údolí, jemuž protékající řeka dodává půvab a krásu třpytící se vodní hladiny. Vnitřně si vychutnávám perspektivu vnějšího pozorovatele, i když jsem si vědom toho, že rytiny, které si pečlivě prohlížím, nebyly stvořeny pro mé oči. Vznikly totiž ve zcela jiném historickém i kulturním kontextu a rozhodně ne s cílem stát se „uměleckým dílem“. Tato skutečnost ale nic nemění na tom, že tyto rytiny vykazují všechny atributy toho,

co dnes za výtvarné umění označujeme. Významnou roli v jejich působivosti ovšem sehrává krajinný kontext. Uvědomil jsem si to, když jsem přicházel k panelům s rytinami, které jsou umístěny podél výběžku západního svahu, neboť mě již z dálky upoutala barevná patina břidlicových skalních ploch. Samotné přírodní prostředí jako by zde nadčasově vybízelo k umělecké tvorbě. Panel, který zaujal mou pozornost, je dokonalou ukázkou vzájemného estetického souznění přírody a kultury. Přírodu reprezentuje geologická struktura skalního výchozu a její barevnost, oscilující mezi zelenou, hnědou a oranžovou. Kulturu reprezentuje skupina zoomorfni rytin vytvořených technikou vyklepávání. Již ve chvíli, kdy jsem se blížil k panelu, jsem pocítil magickou sílu skalního umění zasazeného do širšího krajinného kontextu a působivost změny perspektivy, kterou umožňuje lidská chůze. Čím blíže jsem byl k panelu, tím více se abstraktně působící směsice na něm vyrytých linií proměňovala. A pak se náhle ze struktury kamenného bloku vynořily rytiny těl a hlav dvanácti zvířat zobrazujících koně, kozorožce a tury. Orientace v kompozici vzájemně se překrývajících zvířecích těl, zachycených v superpozici, byla zpočátku složitá. Připadal jsem si podobně jako divák snažící se dešifrovat kubistický obraz. Ten se také pokouší najít logiku v redukci tvarů a linií na elementární geometrické obrazce, vylučující prostor i perspektivu. Při pohle-



Superpozici zoomorfních motivů reprezentuje Panel 3, Penascosa. © Barbora Půtová.

du na panel jsem si uvědomil, že překrývání starších obrazců novými rytinami vytváří novou realitu, která syntetizuje jak původní, tak nový zoomorfní motiv a umožňuje konkrétní těla vidět a interpretovat z různých úhlů pohledu. Ze způsobu zobrazení i celkové kompozice je cítit snaha tvůrců zachytit rytmus a dynamiku pohybu. Elegantní a graciální hlavy zvířat výrazně kontrastují s jejich robustními, téměř „obézními“ těly a pouze naznačenými nedokončenými končetinami. Nepochybují o tom, že setkání s takovým zvířetem v realitě by ve mně vzbudilo zmatek, strach i posvátnou úctu. Přesto bych podle tělesných znaků poznal, že se jedná o téměř archetypální podobu koně, kozorožce nebo pratury. Avšak co když právě tento způsob zobrazení těl zvířat, má svojí vnitřní kulturní logiku? Naturalistické zobrazení očí, uší, rohů a parohů, tlamy a nozder možná vyjadřovalo úctu lovců k duchovnímu světu zvířat umístěnému do oblasti hlavy, zatímco jejich mohutná těla byla projekcí jejich touhy po mase. Nedokončené končetiny, naznačující svojí polohou strnulou ostražitost nebo přípravu na rychlý pohyb. Možná chtěl tvůrce zachytit prchavost okamžiku – chvíli, kdy stádo lovené zvěře na okamžik znehybnělo, aby se poté dalo na zběsilý útěk a zmizelo v dáli. Uvědomil jsem si, že se sna-



Detailní kresba superpozice zoomorfních motivů na Panelu 3, Penascosa. © Barbora Půtová.

hou vyjádřit dynamiku těla jsem se setkal na mnoha dalších zoomorfních panelech, kde pohyb pravěcí tvůrci animovali zmnožením dolních končetin nebo rozčleněním obrazu do fází vytvářejícími iluzi pohyblivého děje.

Poté, co jsem si vychutnal působivost obrazové kompozice, která by i dnes mohla inspirovat svou koncepcí a originalitou tvorbu některého moderního nebo postmoderního výtvarníka, jsem obrátil pozornost k zobrazením konkrétních zvířat. Na samém vrcholu surrealisticky působící kompozice zvířat je umístěn kozorožec, který svoji hlavu otáčí čelem směrem k divákovi. Tvůrce rytiny využil ke ztvárnění linie parohů přírodní geologické struktury vrcholu výchozu, který tvar parohů symbolicky přirozeně obepínají. V centrální části panelu je nad sebou umístěno několik turů vytvářejících pocit vzájemně semknutého pohyblivého stáda. Poněkud kubizující, nicméně naturalisticky zachycený tvar hlav a krků zvířat, elegantně přechází do zvlněné linie hřbetu a téměř etologicky přesně zachycené polohy jejich ocasů. Ze způsobu zobrazení konkrétních anatomických částí těla je evidentní, že pravěcí tvůrci byli dobrými pozorovateli přírody a znali chování zvířat pohyblivých se v přirozených podmínkách. Je také zřejmé, že dokázali prostřednictvím umělecké tvorby diferencovat mezi

odlišnými živočišnými druhy. Svědčí o tom například tělo tura, jehož hlavu zdobí rohy ve tvaru lyry, který stojí zády otočený k hlavě koně pohlížejícího na opačnou stranu skalního výchozu. Při troše fantazie vás poněkud paradoxní poloha těl obou zvířat, které jsou umístěna do vzdušného skalního prostoru, může přenést do světa ruského malíře Marca Chagalla, jenž prostřednictvím své imaginace také na svých obrazech „naučil“ zvířata i lidi létat...

Podstoupil jsem od panelu a pocítil přítomnost jeho sousedů. Panel tu nestál v izolaci, ale byl součástí širšího komplexu dalších rytinami zdobených panelů, jejichž přítomnost nebyla náhodná. Připustil jsem si, že jsem se ocitl v centru pravěké svatyně existující pod širým nebem. Že procházím posvátným místem, jež v dávných dobách představovalo kulturní paměť krajiny a projekční plátno, na které pravěcí umělci promítali své vize. Uvěřil jsem, že je opravdu možné považovat údolí Cõa za posvátné místo, v němž se kříží v čase ztracené poutní cesty, které směřovaly k různým svatostánkům. Podobně jako v gotické katedrále, i zde jsem odevzdal svojí duši do rukou všeho, co nás přesahuje...

Etuda číslo 5, aneb cvičení na téma „proč“? Odpověď na otázku, proč pravěcí tvůrci vytvářeli v údolí Cõa skalní umění se vždy bude pohybovat v rovině spekulací. Lze se samozřejmě opřít o interpretace založené na výtvarných dílech vytvořených současnými lovci a sběrači, které v průběhu svých terénních výzkumů popsali kulturní antropologové. Tyto analogie ale mohou být zavádějící, neboť nelze současné preliterární společnosti považovat za přesné kopie pravěkých tlup. Je ovšem pravděpodobné, že rytiny v údolí Cõa plnily pragmatickou i duchovní a symbolickou funkci.

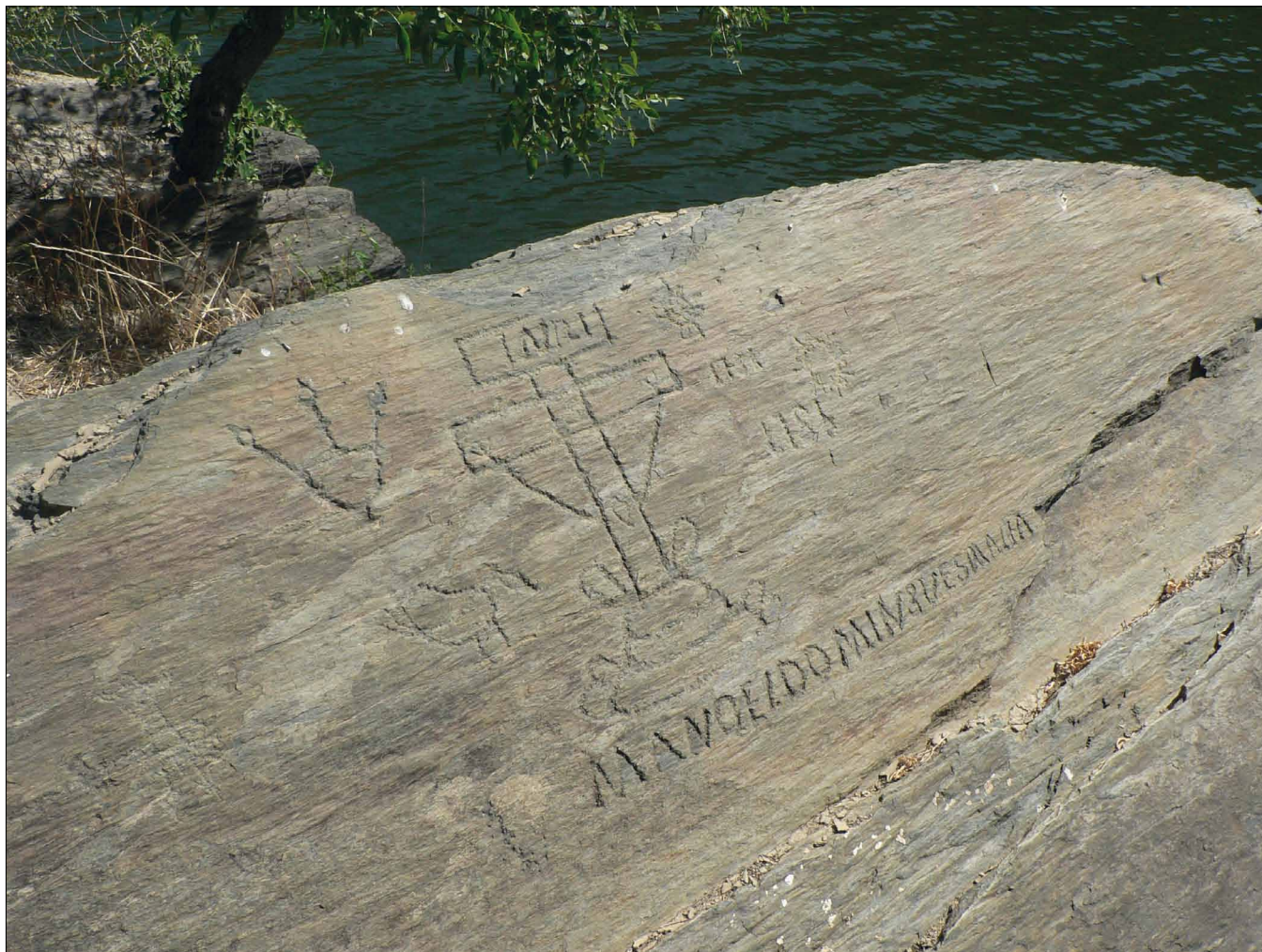
Prvním klíčem k pochopení toho, jakou roli hrály konkrétní prvky nebo komplexy prvků, které označujeme jako skalní umění, je krajina, do níž jsou zasazeny. Krajina, v níž se pravěcí lovci a sběrači pohybovali, pro ně nebyla pouze zdrojem potravy a surovin. Byla totiž spjata s historií migrující tlupy, loveckými příběhy, mýty, magií, rituály a primitivní kosmologií. Kognitivní revoluce, která před 40 000 lety dokončila přestavbu lidské mysli, umožnila lidem promítat do krajiny symboly a sdílené významy, jež se v materiální podobě dochovaly v podobě petroglyfů. Tato „kulturní paměť“, vtištěná do krajiny, pravděpodobně pomáhala udržet historickou kontinuitu, kulturní identitu a soudržnost tlup pravěkých lovců, kteří údolí Cõa dlouhodobě obývali. Je zřejmé, že tyto rytiny formovaly prostorovou vazbu jedince jak ke krajině, tak k vlastní sociální skupině a aktivitám, které souvisely s lidskými emocemi, sdílenými idejemi a respektovanými normativními systémy. Proto je nezbytné jednotlivé rytiny nebo jejich soubory zasazovat do širšího sociálního, kulturního a krajinového kontextu, který jim dodává smysl a význam.

Druhým klíčem umožňujícím odpovědět na otázku, proč lidé v údolí Cõa tvořili rytiny, je jejich poloha a téma. Distribuce panelů s rytinami v geografickém prostoru, jejich vzájemná vazba i vztah k přírodnímu prostředí nejsou náhodné. Například mnoho rytin se nachází nedaleko říčních brodů, kde pravděpodobně jako ukazatele plnily důležitou strategickou a navigační funkci. Řada rytin je také umístěna na dobře vidi-

telných vyšších skalních svazích, kde mohly sloužit jako orientační značky. Nelze také vyloučit, že prostřednictvím symbolů vyrytých do skal podávaly domorodé skupiny lovců a sběračů zprávu o hranicích svého území a současně tak demonstrovaly své odhodlání chránit místní zdroje potravy a surovin. Rytiny ovšem také mohly označovat místa, kde se odehrála nějaká významná událost nebo která byla spjata s místními mýty a příběhy. V neposlední řadě tato díla mohla souviset se specifickými vizuálními, optickými, akustickými, čichovými a haptickými efekty, které určitá místa v krajině ozvlášťovaly. Lidé zde pak za využití výtvarné tvorby vytvářeli prostor určený k slavnostním setkáním nebo provozování šamanských praktik. Možná právě takové prostředí mohlo být místem, kde si vyprávěli, a možná i vizuálně a akusticky dramatizovali, kosmologické příběhy a mýty o vzniku a vývojových proměnách vesmíru, světa i lidí.

Výzkumy kulturních antropologů naznačují, že ve všech světových kulturách, napříč časem a prostorem, vždy existovala touha lidí odhalit a interpretovat původ, počátek a podstatu světa. Tato primitivní kosmologie, oděná do podoby mýtů, plnila důležitou funkci v orientaci lidí ve vesmírném, přírodním i lidském řádu věcí a jevů. Například australská filosofka Freya Mathewsová je přesvědčena, že kosmologie byla vždy integrální součástí historické, sociální, kulturní a psychologické integrity každé společnosti. „Kosmologie slouží k orientaci daného společenství v jeho světě v tom smyslu, že vymezuje pro dané společenství místo lidstva ve vesmírném řádu... sděluje, kdo jsou a kde se nacházejí ve vztahu k ostatnímu stvoření.“ (Mathews 1994, 12) Velice podnětný přístup ve vztahu člověka, přírody a její reprezentace na úrovni symbolických a kognitivních modelů zaujal také americký antropolog Roy Rappaport, který upozornil na vztah mezi „obrazy“ přírody a skutečnou přírodní strukturou ekosystémů. „Přírodu lidé vidí prizmatem svých přesvědčení, znalostí a cílů a jednají právě na základě svých představ o přírodě, nikoliv na základě skutečné struktury přírody. Řídí se však přírodou samou a je to ta sama příroda, jež na ně působí, pečuje o ně nebo je ničí.“ (Rappaport 1979, 97)

Z této perspektivy můžeme zoomorfní rytiny v údolí Cõa vnímat jako sémiotickou zprávu o významu, který lidé v pravěku živé přírodě přikládali. Pravěcí lovci a sběrači postavili na samý vrchol hierarchie hodnot, které uctívali, svět zvířat, a nikoliv lidí. Lidé sedící na koních s oštěpem v ruce, vtrhli jako téma rytin do údolí Cõa až v době bronzové. Tento nájezd pokračoval i v 19. a 20. století, kdy se symbolem ovládnutí světa skalních panelů stal na jedné straně křesťanský kříž, na straně druhé rytina kouřící lokomotivy. Proměna témat rytin v údolí Cõa je ukázkou toho, jak se v průběhu historického času změnila i hodnoty, které zde v minulosti lidé vyznávali. Jak výstižně konstatoval Rappaport, dnes žijeme ve světě hospodářské racionálnosti, vyžadující, „aby se ekosystém skládal z prvků tří obecných druhů: těch, které se posuzují jako zdroje, těch, které jsou neutrálně zbytečné, a těch, které se pokládají za škodlivé, antagonistické či konkurenční. Naopak Pygmejové od řeky Ituri považují les kolem sebe za tělo boha. Tyto dva názory představují dva radikálně odlišné způ-



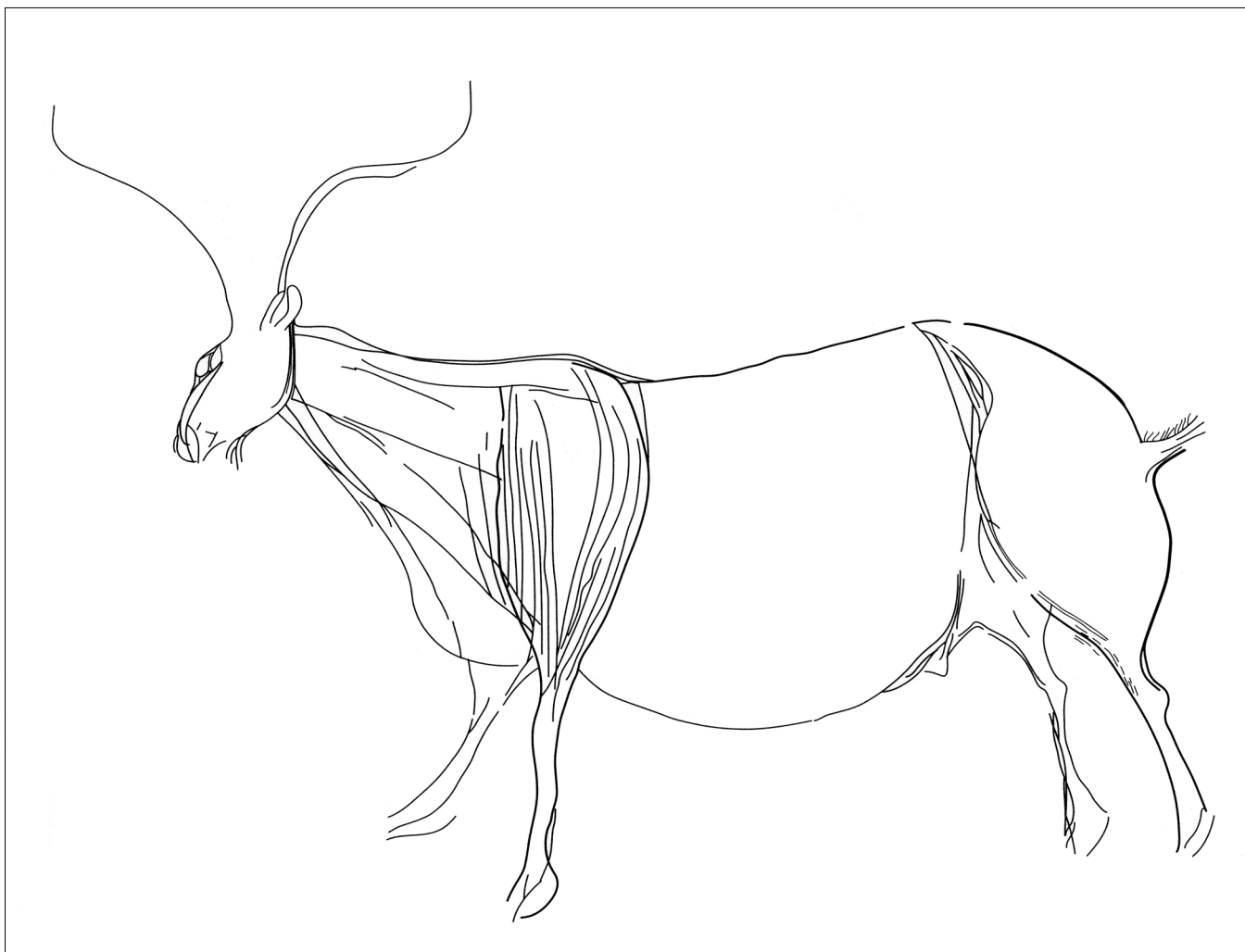
Motiv kříže z 20. století na lokalitě Canada do Inferno. © Barbora Pütová.

soby, jak v tomto světě žít“ (Rappaport 1979, 101). Zamysleme-li se z této perspektivy nad vývojovými proměnami témat skalního umění údolí Côa, pak můžeme sledovat smutný příběh nahrazení světa zvířaty lidmi, kteří ve stále větší míře začali užívat jako nástroj adaptace k vnějšímu prostředí symboly násilí, náboženské víry a technologického pokroku.

Třetím klíčem, nabízejícím pochopení smyslu pravěkých petroglyfů v údolí Côa, může být jejich umístění v přírodním prostoru. Konkrétní místo vzniku zoomorfních rytin totiž mohlo souviset s rolí rituálů. Na rozdíl od „přenosné“ víry v transcendentní svět, který může existovat v mysli migrujících pravěkých lidí nezávisle na čase a místě, rituály vyžadují ke své realizaci jasně vymezené posvátné místo. Řada indicií jako například umístění některých rytin na relativně skrytém a špatně dostupném místě, které nelze běžně registrovat při běžném pohybu krajinou, svědčí o tom, že se jedná o teritoriální prostor, v němž se odehrávaly rituály určené jen pro vybrané nebo již zasvěcené účastníky obřadu. Součástí každého rituálu jsou divadelní „scéna“, sdílený scénář „vystoupení“ a osobnostní „proměna“ účastníků v průběhu obřadu. Nezapomenutelnou součástí rituálu jsou také „symboly“, jejichž pou-

žívání poskytuje „emocionální kompromis, který uspokojuje většinu jednotlivců tvořících určitou společnost a který podporuje její hlavní instituce“ (Richards 1982, 169). Jak výstižně a stručně konstatoval americký antropolog Stanley Jeyaraja Tambiah: „Rituál je kulturně zkonstruovaný systém symbolické komunikace.“ (1979, 119) Jeho cílem může být změna společenského statusu (rituály přechodu), zvýznamnění událostí spojených s plynutím času (kalendářní rituály), potvrzení sociálních a ekonomických transakcí (rituály příbuzenství, spolupráce a obchodu), demonstrace síly a moci (politické rituály) nebo ozvláštňení sdílených slavností radosti či smutku (emotivní rituály). Připustíme-li, že součástí rituálů byly symboly a znaky, vystupující v podobě zoomorfních rytin, pak jsme svědky nadčasového příběhu, který prostřednictvím rytin umístěných na posvátných místech vypráví věčné poselství přírodních národů: Dokud jsou zde zvířata, budou zde i lidé. Až zmizí zvířata, zmizí i lidé...

Čtvrtým klíčem, který by mohl odkrýt tajemství pravěkých rytin v údolí Côa, je totemismus. Totemismus, jenž byl jako antropologické téma obvykle spojován s fenoménem příbuzenství, zahrnoval i vztah lidí ke světu zvířat a přírodních



Kozorožec na Panelu 24, Ribeira de Piscos. © Barbora Pütová.

jevů jako jsou duha, blesk nebo skála. Výstižně tento pojem vymezil britský antropolog Brian Morris, který jej označil za situaci, kdy byl nastolen „zvláštní vztah mezi jistou sociální skupinou a jedním nebo více třídami hmotných předmětů, konkrétně zvířaty a rostlinami“ (Morris 1987, 270). Ústřední ideou totemismu bylo sdílení a současně hledání genealogické linie, která ze světa lidí směřovala do v čase ztraceného světa klanových zvířat a s nimi spjatého božstva. Vírou v totemismus bylo možné zrušit hranici mezi profánním a posvátným světem a učinit předmětem uctívání zvířata, květiny, tajuplnou skálu, pramen vody i prostý oblázek. Pravěcí lidé věřili, že lidé a příroda tvoří součást jednoho duchovního celku a uctíváním klanového zvířete vzdávali hold jak přírodě, tak své vlastní klanové skupině. Důraz kladený na symbolickou hodnotu totemového zvířete posiloval sociální solidaritu, vnitřní integritu tlupy i její vztah k vnějšímu přírodnímu prostředí. Totemismus pravděpodobně také fungoval v myslích pravěkých lidí jako nástroj klasifikace věcí a jevů. Prostřednictvím rituálů, tanců, zpěvu, maleb a rytin vyjadřoval to, co bylo pro příslušníky dané etnické skupiny důležité. Nebyli to antropomorfovaní bohové, kteří v pravěku ovládli víru,

umění, náboženství nebo ctnost. Byla to zvířata. Prázdným nekonečným prostorem nitra jeskyně nebo skalních ploch plujících zvířata...

Na skalní umění v údolí Côa je možné pohlížet z mnoha úhlů pohledu. Lze zde aplikovat teorii lovecké magie, podle níž se lovci snažili symbolickým zobrazením živé přírody přivolat skutečná stáda lovné zvěře nebo teorii šamanismu, která na rytiny pohlíží jako na produkt jiných stavů lidského vědomí. Je možné se také odvolat na odvěkou lidskou touhu výtvornými prostředky uchopit svět, který nás obklopuje. Proto také můžeme s lehkou až hravou nadsázkou pravěké skalní umění označit za „produkt nudy“. Na základě antropologických poznatků kulturních ekologů, kteří ve druhé polovině 20. století prováděli terénní výzkumy mezi současnými africkými lovci a sběrači, došlo k přehodnocení tvrzení anglického filozofa Johna Locka, že život lovců a sběračů byl „zlý, krutý a ubohý“. Naopak! Podle amerického antropologa Marshalla Sahlins se jednalo o první „blahobytné společnosti“, v nichž lidé z omezených přírodních zdrojů bohatě uspokojovali své potřeby. Použijeme-li údaje získané antropologickými terénními výzkumy jako analogii odpovídající způsobu života pra-

věkých lovců a sběračů, pak můžeme formulovat hypotézu, že i nuda mohla být v období mladého paleolitu zdrojem lidské tvořivosti a inspirovat některé příslušníky tlupy k jejímu zahánění tím, že začali zdobit skalní panely rytinami. O nudě jako hybné síle dějin ostatně referoval již italský spisovatel Alberto Moravia ve své knize příznačně nazvané *Nuda*. Údajně již za vznik světa může nuda. Bůh se nudil, a tak stvořil svět a poté Adama a Evu. Ti se ovšem také nudili, a tak spáchali prvotní hřích. Po následných peripetiích spjatých s vyhoštěním z ráje se potomci Adama a Evy, již v roli zemědělců a pastevců, ocitli v relativní pohodě. Nuda a závist ale zasela rozkol mezi Kaina a Abela, výsledkem čehož byla bratrovražda. V následných pokoleních, budujících první vyspělé civilizace, lidstvo pravidelně dosahovalo fází relativního klidu, blahobytu a pohody, ale s tím souvisící nuda vedla ke konfliktům a nesmyslným válkám. Nuda vlastně postupuje i způsobem života západní konzumní společnosti. Ve své podstatě i moderní turismus vznikl jako reakce na nudu, kterou lidé zažívají ve své strukturálně organizované rutinní každodennosti. Není proto ani divu, že dnes lidé před nudou prchají do „hyperreality“ vytvářené masmédií nebo do virtuálního prostoru počítačových her. Kdo ví, možná i koronavirus je jen reakcí přírody, která je již znuděná ekologickými důsledky existence rodu *Homo*, nebo produktem konspirace ve stínu skrytých a neméně znuděných globálních vládců světa...

POUŤ NA PRAVĚKÝCH TEPNÁCH ÚDOLÍ CÔA

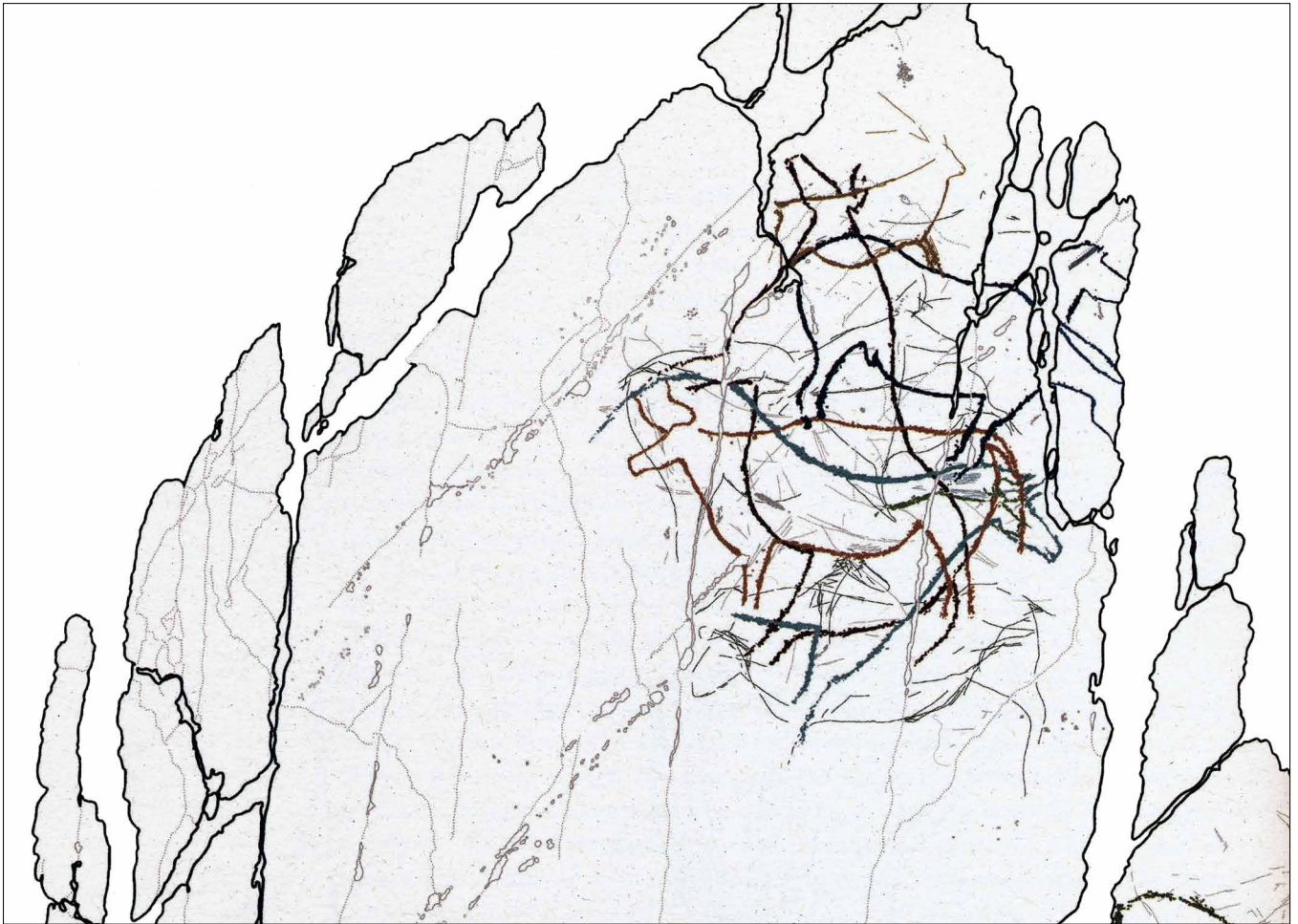
Na konkrétní naleziště pravěkého skalního umění v údolí Cõa lze pohlížet z různých úhlů pohledu. Jedna z teorií tvrdí, že se jedná o pravěké svatyně, umístěné v krajině. Zní trochu romanticky, ale proč by již v pravěku, stejně jako ve středověku, lidé nemohli v roli „poutníků“ směřovat na pro ně významná „posvátná“ místa, aby zde prostřednictvím kontaktu s rytinami pro jejich život důležitých zvířat prošli chvílí rituální duchovní katarze. Některé z rytin v údolí mohly na jejich pouti sloužit jako navigační značky, jiné jim mohly pomoci při překonávání vodních toků, další jako strážci plnily funkci ochránců svatého území před cizími vetřelci. Cílem pouti bylo dorazit do míst s vysokou koncentrací rytin umístěných na duchovně i svojí koncentrací vzájemně spjatých skalních panelech. Před nimi se mohly odehrávat rituály, jejichž cílem bylo na okamžik opustit svět každodennosti a vstoupit do alternativní nestrukturované liminality. Prostřednictvím dramatického obřadního představení a symbolické komunikace se světem posvátných zvířat zde mohla být vzdávána úcta transcendentní bytosti a mystické síle, která byla ohniskem víry, norem a hodnot lidí. Překrývání motivů zvířat na kamenných „oltářích“ na principu superpozice svědčí o tom, že tato posvátná místa byla navštěvována kontinuálně v dlouhodobé časové perspektivě. V tomto období byl zřejmě jádrem duchovního života lidí totemismus spjatý s rituálním uctíváním zvířat a snahou lidí komunikovat s přírodou prostřednictvím viditelné podoby zvířete, jež sloužilo jako klanový totem. Je také pravděpodobné, že v té době byly rituály „důležitěj-



Archeoložka Dalila Correia na lokalitě Canada do Inferno. © Barbora Pütová.

ší než náboženská přesvědčení, že jim předcházejí a že jsou prvořadě při vytváření a uchování sociálních vazeb.“ (Morris 1987, 113)

Jsem si vědom toho, že se teorie o duchovním světě pravěkých lidí pohybují na hranici spekulací. O důvod víc přejít od teorií k empirii. Všichni účastníci naší expedice již v roli „noviců“ prošli „portálem“, jímž bylo Museu do Cõa, a byli našimi portugalskými kolegy „zasvěceni“ do světa skalního umění v údolí Cõa. Nyní bylo nezbytné učinit poslední krok na naší pouti. Usednout s nimi do terénních vozů a putovat do pravěkých „svatyní“ v údolí Cõa. Opustili jsme muzeum, jež je srdcem vědeckých výzkumů místního skalního umění, a vydali se po jeho pomyslných tepnách hledat „tváří v tvář“ to velké „snad“. Naší první průvodkyní do pravěkého pekla nebyla Dantova Beatrice, ale zkušená archeoložka Dalila Correia, která svůj život i vlastní zdraví výzkumům rytin v údolí Cõa doslova zasvětila. Tisíce hodin strávených v terénním voze se podepsaly na fyzickém stavu její páteře, ale psychicky je tato žena je neustále mladá a odhodlaná své milované rytiny i nadále navštěvovat a studovat. To, že se jedná o cestu do pekla, není nadsázka. Sjíždíme totiž do archeologické lokality s mystickým názvem Canada do Inferno, která se nachází na levém



Panel 1 v Cova do Inferno s detailní kresbou motivů. © Barbora Pütová.

břehu řeky Côa nedaleko nedostavěné přehrady, která měla údolí pohltit. Poté, co jsme v již jízdně nepřístupném terénu odstavili auto, sestupujeme pěšky k hladině řeky. Periferně jsem zaregistroval, že stezka má svého strážce, který hlídá, kdo se k rytinám na břehu řeky blíží. V tu chvíli jsem si vzpomněl na francouzského prehistorika Jeana Clottes a jeho obavy, že když nebudou rytiny pečlivě hlídány, hrozí jim zničení vandaly. Náhle jsme se ocitli na místě, kde vše začalo a kde ještě „rytiny neuměly plavat“. Stojíme před slavným Panelem 1, jehož objevení v roce 1991 zahájilo boj o záchranu skalního umění v údolí Côa. Ocitli jsme se ovšem také před zvýšenou hladinou řeky, která v důsledku stavby již dokončené přehrady Pocinho mnoho panelů s pravěkými rytinami pohřbila pod svojí hladinou. Přepadl mě zvláštní pocit. Podobně jako Dante jsem se zcela nesmyslně ocitl v pekle, neboť jsem na toto místo cestoval tisíce kilometrů, díval se na slavný skalní panel, ale nic neviděl. Naštěstí, s úsměvem na tváři, k panelu přistoupila Dalila a jemně, bez fyzického kontaktu s rytinami, tenkou větvičkou začala kopírovat linie těl zde zobrazených zvířat. Cítil jsem se jako školák v první třídě, kterého učí číst. Na slova: „hlava“, „krk“, „hřbet“, „břicho“, „rohy“, „ocas“ hned tak nezapomenu, neboť díky nim ze skalního bloku začala vystupovat těla zvířat.

Náhle se objevil tur, kozorožec, kůň a jelen. V první chvíli jsem nemohl uvěřit, že zde opravdu jsou.

Rytiny zobrazené na panelu překlenuly propast času a promluví svým vlastním jazykem. Náhle jsem pochopil princip superpozice, na který mé vnímání výtvarných motivů nebylo připraveno, neboť součástí klasického evropského umění není překrývání starších motivů novými výtvarnými vrstvami. Oslovil mě i princip multiplikace, konkrétně rytina koně s dvěma hlavami navozující iluzi pohybu. Ocenil jsem také technickou dovednost tvůrců rytin. Vrcholu panelu dominuje kozorožec, vytvořený technikou zářezů, vyklepávání a následného vybroušení. Vyklepávání a abraze byly na panelu použity i při ztvárnění postav turů, koní a jelenů. Následná toulka „peklem“ byla inspirativní i z hlediska námětů, které zde jsou na dalších panelech zobrazeny. Nachází se zde kompletní bestiář skalního umění údolí Côa, ve kterém v této lokalitě dominuje zejména motiv tura, který je zobrazen z profilu s důrazem na zachycení výhružných rohů ve tvaru lyry a typickými morfologickými znaky jako jsou oválná hlava s protaženou tlamou, vlnitá linie hřbetu, vyklenuté břicho a robustní stavba těla (Panely 3, 11, 15, 32). V lokalitě jsou zastoupeny také motivy jelena zobrazeného s charakteristickými dlouhými

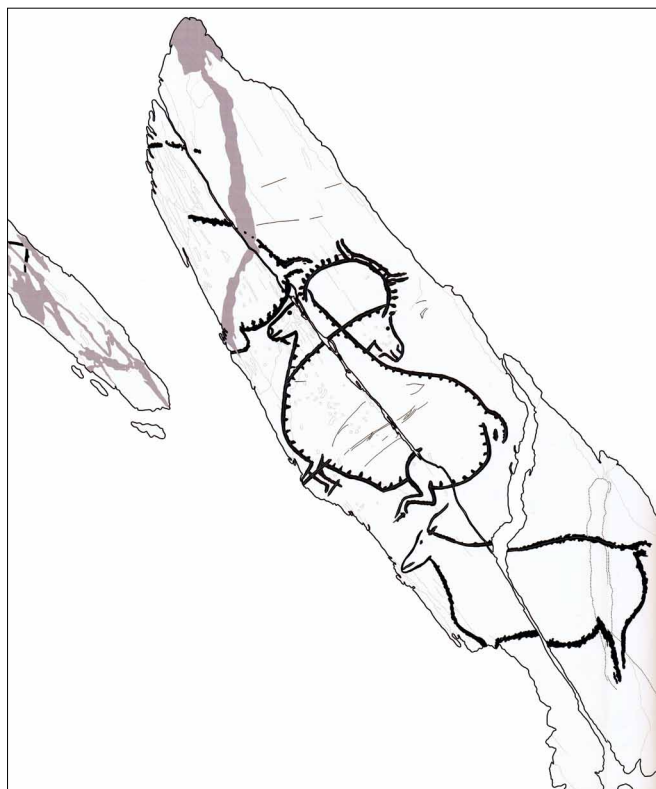


Pohyb koňské hlavy rozdělený do tří fází na panelu 4, Penascosa. © Barbora Půtová.

a rozvětvenými parohy (Panel 33), dynamických koní (Panel 14) a neobvyklého spojení elegantních kozorožců a ryb (Panel 36). Lokalita Canada do Inferno je unikátní i tím, že se zde nachází nejen pravěké petroglyfy (kontinuum od gravetienu do magdalénienu), ale také rytiny, které vznikly v době neolitu a době železné. Touha místních obyvatel vyryt svůj podpis do skalních bloků je kontinuálně čitelná i v podobě křesťanských symbolů, jako je kříž. Přiznávám, že poněkud zmateně hledím na rytinu, která se zde dochovala jako stopa nástupu a rozvoje průmyslové civilizace. Nejde o nic jiného nežli o zobrazení parní lokomotivy a vyryté nápisy moderních kolemjdoucích, kteří vyrytím svého jména toužili zvěstovat „byl jsem zde“. Nepřipojil jsem se...

Opět se z nás stali poutníci. Posvátná tepna, na kterou jsme se napojili, tentokrát směřuje do jedné z hlavních pravěkých svatyní údolí Cõa, lokality známé jako Penascosa. Na rozdíl od drsného sestupu do pekla si tentokrát vychutnáváme kouzlo místní krajiny. Již samotný pohyb cestou lemovanou poli osázenými mandlovníky a olivovníky vyvolává pocit přímého kontaktu s panensky krásnou přírodou. Na cestě k řece Cõa se náhle vynořily i pro tuto oblast typické terasovité vinice

Quinta de Ervamoira, proslulé produkcí kvalitních vín. Penascosa je kopec připomínající amfiteátr, který se tyčí nad řekou, jež zde teče v širokém jihovýchodně-západním ohybu, napříč širokým romantickým údolím. Z archeologické perspektivy je možné zdejší lokalitu rozdělit na severní sektor, kde se nacházejí nejen pravěké, ale také neolitické rytiny a petroglyfy z doby železné. Nás ale zajímá jižní sektor, který zahrnuje oblast blízko řeky, kde se na 22 panelech dochovaly špičkové ukázky pravěkého skalního umění, z toho deset panelů datovaných do období gravetienu a solutrénu. Po proudu řeky se ale nachází také řada zoomorfních rytin zhotovených v období magdalénienu. Již při vstupu do archeologické lokality, opět pečlivě hlídané před nežádoucími vetřelci strážcem, návštěvníka okouzlí přírodní prostředí, v němž se zde pravěké rytiny nachází. Na rozdíl od strmého a v rokli zakletého pekla jménem Canada do Inferno, se v této archeologické lokalitě snoubí půvab poklidně tekoucí řeky, širokého údolí, pozvolného kopcovitého terénu a břidlicové, mnohobarevné struktury skalních panelů zdobených rytinami. Toto místo muselo mít již v pravěku pro místní obyvatele „osudovou přitažlivost“. Přímo naproti nalezišti Penascosa se navíc na levém břehu



Animace pohybu krku kozorožce na Panelu 3, Quinta da Barca. © Barbora Pütová.

řeky nachází neméně významná archeologická lokalita Quinta da Barca proslulá zhuštěnou sítí superpozic zoomorfních rytin. Nejpůsobivější Panel 3 zde například zachycuje kozorožce, z jehož hrdla vyrůstá ještě druhá hlava simulující pohyb, patrně zvířecí ohlédnutí za zvukem potenciálního nebezpečí. Je možné, že právě zde v pravěku lidé vnímali řeku jako symbolickou hlavní „chrámovou loď“, kterou na obou stranách obklopovaly boční chrámové lodě zdobené skalními rytinami. Řeka byla pro obyvatele údolí Cõa pramenem života, a tak není divu, že místa tak magická jako jsou Penascosa a Quinta da Barca, sice oddělená řekou, tvořila jeden posvátný prostor. Doznávám, že jsem v jednu chvíli přestal vnímat zoomorfní rytiny na panelech jako předmět vědeckého výzkumu, ale zcela iracionálně jsem se cítil být vtažen do jejich výtvarné krásy. Kozorožci, tuři, koně a jelení zde žijí na působivě geologicky zbarvené a tvarové struktuře svým vlastním autentickým životem. Při pohledu na pravěké rytiny, za nimiž jsem putoval tisíce kilometrů, mi vytanula v mysl otázka, kterou ďábel kladl Faustovi: „Jsi šťastný?“ Mé vnitřní já nezaváhalo: „Ano. Jsem šťastný...“

Následovaly další pouti za pravěkým skalním uměním v údolí řeky Cõa. Jedna z nich pro mě ale byla výjimečná. Opravdu jsem totiž toužil potkat šamana z archeologické lokality Ribeira de Piscos. Znal jsem jeho rytinu z knih a stal se i součástí jedné z mých nočních vizí na ekologické farmě. Anglický biskup George Berkeley již v 18. století redukoval podstatu subjektivního idealismu do lakonického výroku: Být znamená být vnímán (*Esse est percipi*). Poselství tohoto tvrzení je

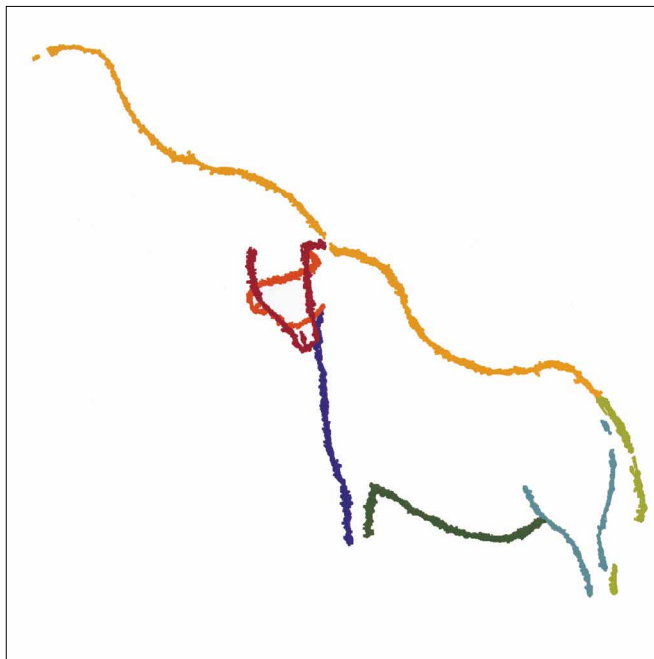
přímočaré – to, co vnímáme svými smysly, existuje. Problém ale spočívá v tom, že nás naše smysly mohou klamat. To ovšem neznamená, že například pravěcí šamani, pod vlivem psychotropních látek nebo holotropního dýchání a následného změněného stavu vědomí, nevstupovali do světa, který považovali za reálný, přestože se jednalo pouze o jejich vize. Mezi záhady pravěkého umění patří „imaginární bytosti“, které v sobě spojují antropomorfní a zoomorfní prvky. Podivné jsou také kresby a rytiny „nepřirozených zvířat“, které jsou výtvarně komponovány z několika živočišných druhů. Foz Cõa má svého čaroděje, který mohl být autorem rytin, hlavním aktérem obřadů, které zde probíhaly, nebo mužem, jehož duše se pohybovala mezi reálným a iracionálním světem. Ať již tomu bylo jakkoliv, musím mu konečně reálně stanout tváří v tvář. Naše cesta vede do míst, kde je ve skalním masivu vyryta jeho podivně obludná postava. Směřujeme do Ribeira de Piscos, archeologické lokality, která se nachází na levém břehu toku Piscos, jenž ústí do řeky Cõa. Naším průvodcem tentokrát není Dalila, ale archeolog Mário Reis, který nás uvádí do „svého“ terénu, v němž strávil pátráním po rytinách mnoho let svého života. Ihned poté, co jsme opustili jeho terénní vůz, bylo jasné, že jdeme najisto. Že se budeme pohybovat na základě jeho kognitivní mapy, která podobně jako souhvězdí má jasně stanovená místa, kde se jednotlivé rytiny nacházejí, a cest, na nichž je možné se s nimi setkat. Krajina, kterou jsme se pohybovali, byla zcela odlišná od poněkud ponuré a melancholické lokality Canada do Inferno nebo sluncem prosluněné pravěké svatyně Penascosa. Naše cesta vedla širokým údolím, mírnými svahy, skalními převisy i okraji hrozivě vypadajících roklí. Teprve při pohledu na pestrý ekosystém, zejména na břehu malebného rybníka s bohatým ptactvem, mi ale došlo, že místní archeologové nepečují pouze o rytiny, ale také o místní ekologickou rovnováhu, s cílem chránit místní flóru a faunu. Polní cesta, jíž jsme zpočátku kráčeli, se náhle změnila ve stezku a další pěšinky, jimiž nás Mário neomylně vedl ke skalním blokům, na nichž se náhle zjevila těla pravěkých zvířat.

Ta pouť byla fascinující. Prostě z „ničeho nic“ se náhle vynořily vyloukané, někdy i broušené nebo jednoduchými liniovými zářezy zobrazení kozorožci, tuři a koně. Vlastně nevím, co mě víc okouzlo. Příroda nebo kultura? Jedno vím ale jistě. Ty rytiny se navzájem prolínaly s přírodními geologickými strukturami do té míry, že jsem chtěl zastavit čas. Náhle jsem si uvědomil, že se svým zrakem dotýkám chvíle, kdy naši dávní předkové vtiskli do struktury skály své výtvarné sny a vize. O důvod víc, najít „toho, koho jsem hledal“ – šamana z Ribeira de Piscos, který mě do této lokality přitahoval jako magnet. Mário si asi byl vědom mého očekávání a shovívavě mě upozornil, že pod vlivem klimatických faktorů rytiny na panelu, kde se šaman nachází, doslova mizí před očima. Jinými slovy, imaginární bytost s kulatou hlavou a ústy, která svým rozevřením mohou konkurovat Munchovu obraz *Křik*, bych bez Mária nikdy nenašel. S jeho pomocí, a mě již známou místní prehistorickou terminologií, „hlava“, „trup“, „ruce“, „nohy“ a v případě našeho šamana i „penis“, jsem ho spatřil. Opravdu tam stál ve vsi své velkoleposti. Setkali jsme se...



Archeolog Mário Reis a antropolog Václav Soukup. © Barbora Půtová.

EPILOG



Propletení dvou koňských hlav na Panelu 1, Ribeira de Piscos. © Barbora Půtová.

Každá pouť má svůj začátek a konec. Blíží se chvíle odjezdu. Liminalní období, které jsme strávili se svými portugalskými kolegy, teď už i přáteli, se chýlí ke konci. Při pohledu z okna mě ale naplňuje neklid. Na večerním obzoru je vidět blížící se záři. Vyprahlé sucho vyvolalo vlnu lesních požárů. V noci mě probudilo nešťastné hýkání osla a zvuky dalších zvířátek, které tvořily osazenstvo farmy. Ve vzduchu byl cítit strach. Majitelé farmy zvířátka odvažovali a s obavami pozorovali blížící se rudou záři. V té době jsem již věděl, že v boji s lesními požáry zemřelo několik portugalských hasičů. Přemýšlím nad tím, jak rychle se požár překlene přes údolí a zasáhne naši farmu. A pak, že antropologie nepatří mezi nebezpečné sporty...

Poslední den. Projíždíme kolem do černa zuhelnatělé země, která naštěstí nedosáhla k naší farmě. Jedeme se rozloučit se svými portugalskými přáteli, kteří nám byli po celou dobu pobytu nezištnými průvodci, postupně odkrývali prehistorické poklady údolí Còa a předávali nám cenné poznatky, které získali v průběhu svých terénních výzkumů. Děkujeme jim za jejich čas, přátelství i uvedení do nejvýznamnější galerie pravěkého skalního umění v Evropě. Vím, že naše výzkumná expedice nebyla zbytečná. Vím, že se příběh údolí Còa stane součástí našich přednášek a studií. Vím, že někdo z nás o rytinách z Foz Còa napíše knihu (Půtová 2015).



Nešťastné hýkání osla a zvuky dalších zvířátek, které tvořily osazenstvo farmy. © Barbora Pütová.

Chvilu loučení. Stojím na terase muzea a shlížím na tok poklidně plynoucí řeky a svahy lemované vinicemi. Před očima se mi míhají zážitky minulých dní. Znovu sedím v terénním voze směřujícím k archeologickým lokalitám, opět vidím skalní panely s rytinami zvířat v superpozici, slyším analýzy a interpretace struktur a linií obrazů a vnímám jedinečnou tvář krajiny i chuť místního vína. Kdybych byl pravěký lo-

vec, tak bych se sem v pravidelných migračních cyklech také vracel. S nákladem surovin nezbytných pro výrobu nových pazourkových nástrojů bych směřoval nejen za bohatstvím místní zvěře a ryb, ale také za pravidelnými rituály, které se cyklicky opakují. Člověk má věřit v to, co ho přesahuje – sílu přírody, kulturní hodnoty a sociální soudržnost. Slovy Jacka Londona: „Posláním člověka je žít, nikoliv jen přežít.“

LITERATURA

- Aubry, T. – Carvalho, A. F. – Zilhão J. (1996): *Côa Valley: Rock Art and Prehistory*. Lisboa: Ministério da Cultura e Parque Arqueológico do Vale de Côa.
- Bahn, P. G. (2010): *Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowie, F. (2008): *Antropologie náboženství: Rituál, mytologie, šamanismus, poutnictví*. Praha: Portál.
- Bradley, R. (1997): *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land*. London: Routledge.
- Clottes, J. (2002): *World Rock Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Clottes, J. – Pütová, B. – Soukup, V. (2011): *Pravěké umění*. Praha: AVS.
- Clottes, J. – Pütová, B. – Soukup, V. (2021): *Pravěké umění*. Praha: Karolinum.
- Fullagar, R. – Price, D. – Head, L. (1996): Early Human Occupation of Northern Australia: Archaeology and Thermoluminescence Dating of Jinmium Rock Shelter, Northern Territory. *Antiquity*, vol. 70, 751–773.
- Hodder, I. (1982): *Symbols in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chippindale, Ch. – Taçon, P. S. C. eds. (1998): *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis-Williams, D. (2007): *Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění*. Praha: Academia.
- Mathews, F. (1994): *The Ecological Self*. London: Routledge.
- Morris, B. (1987): *Anthropological Studies of Religion: An Introductory Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pütová, B. (2014): Antropologie umění. In Cichá, M. ed., *Integrovaná antropologie*. Praha: Triton, 288–301.
- Pütová, B. (2015). *Skalní umění: Portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Praha: Karolinum.
- Pütová, B. (2017): Skalní umění ve Foz Côa. *Archeologie západních Čech*, 11, 97–114.
- Pütová, B. (2019): *Antropologie turismu*. Praha: Karolinum.
- Pütová, B. – Soukup, V. eds. (2015): *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*. Prague: Carolinum Press.
- Ramachandran, V. S – Hirstein, W. (1999): The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6 (6–7), 15–51.
- Rappaport, R. (1979): *Ecology, Meaning, and Religion*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Smith, A. – Walker, A. A. (2011): *Mindscales of Prehistory: Rock Art and Ritual*. Stroud: Amberley.
- Soukup, V. (2015): *Prehistorie rodu Homo*. Praha: Karolinum.
- Svoboda, J. A. (2011): *Počátky umění*. Praha: Academia.
- Svoboda, J. A. (2014): *Předkové: Evoluce člověka*. Praha: Academia.
- Tambiah, S. J. (1979): *A Preformative Approach to Ritual*. London: Oxford University Press.
- Whitley, D. S. (2005): *Introduction to Rock Art Research*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Whitley, D. S. ed. (1998): *Reader in Archaeological Theory: Post-Processual and Cognitive Approaches*. London: Routledge.