



1/2012

VÝTVARNÁ VÝCHOVA

časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

PARAGONE: ZAPOMENUTÝ SPOR O HIERARCHII VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Paragone: forgotten dispute over the Fine Arts hierarchy

Lenka Jánská

Anotace:

Článek se věnuje renesančním kritériím hodnocení jednotlivých oborů výtvarného umění a jejich smyslu v současné výtvarné výchově.

Abstract:

This article contains evaluation criteria of Renaissance art disciplines and their meaning in the present art education.

Pokud se v moderním italském textu setkáme se slovem *paragone* (pochopitelně s výjimkou studií o dějinách umění, kde figuruje jako *terminus technicus*), pak je zpravidla můžeme přeložit jako *srovnání*. Podle kontextu může sice *paragone* i dnes nabývat také významů *podobenství* či *zkouška*, ale ve smyslu *srovnání* se vyskytuje zdaleka nejčastěji. Tomu ostatně odpovídá i přídavné jméno *paragonabile*, *srovnatelný*. Tento význam slova *paragone* však je druhotný, a v literatuře ho lze doložit až od čtyřicátých let 16. století. Samo slovo *paragone* je přitom mnohem starší. V písemných pramenech se objevuje od první poloviny 14. století a až téměř do konce 15. století označovalo výhradně *zkoušení ryzosti zlata na prubířském kameni*. Pochází totiž z řeckého *parakonan*, složeného ze slov *para*, tj. *na straně*, a *akone*, tj. *brousek* či *brusný kámen*.

Když Leonardo da Vinci někdy v 80. letech 15. století psal – a pravděpodobně také mluvil – o „*paragone delle arti*“, srovnával sice přednosti a nedostatky malířství a sochařství, ale nepochybně je ještě vnímal také jako „*zkoušení ryzosti*“ jednotlivých umění. Teprve následovníci začali slovo *paragone* používat výhradně jako termín, označující soupeření malířství a sochařství. Ve významu *srovnání* později *paragone* zobecnělo. Hovořili však o *paragone* historik umění, má nepochybně na mysli jedno konkrétní srovnání či spíše srovnávání: více než půl století trvající spor malířů, sochařů, ale i básníků a kritiků o přednostech a nedostatcích malířství a sochařství. Jak uvidíme dále, obecně převládá názor, že vrcholná fáze onoho leonardovského *paragone*



Obr. 3 Pieter Brueghel, Malíř a znalec, kolem r. 1567, 25 x 21,6 cm



Obr. 4 Tizian, Venuše se zrcadlem, 1553, 107 x 136 cm

neodvratně skončila někdy kolem roku 1550. Nástup moderního umění počátkem 20. století pak zdánlivě zbavil úvahy o *paragone* jakéhokoliv opodstatnění. Jak byste chtěl z podobného hlediska hodnotit *Fontánu* Marcela Duchampa z roku 1917, veškeré další objekty *readymade* či dokonce konceptuální umění a multimediální performance?

Původní spor *paragone* byl neodmyslitelně spjat s řemeslnou podstatou výtvarných umění 15. a 16. století. V takřka krystalicky čisté podobě na to poukázal v roce 1819 E. T. A. Hoffmann, když vydal půvabnou povídku *Martin, mistr bednářský, a jeho tovaryši*.¹ Její zápletku tvoří soupeření tří tovaryšů o dceru Martina, mistra bednářského. Všichni se vydávají za příslušníky téhož řemesla, ale Konrád je ve skutečnosti šlechtic, Reinhold malíř a Fridrich zlatník a kovolipec. Každý z nich se však pokouší vyhovět podmínce starého mistra, který se rozhodl, že svou jedinou dceru dá za ženu pouze zkoušenému mistru bednářskému. Hoffmann sice děj povídky situoval do Norimberka roku 1580, ale v její zápletkce se odráží spor nejméně o sto let starší a vedený především v severní a střední Itálii.

Paragone původně kulminovalo v myšlenkovém světě severoitalských malířů, sochařů a literátů v rozmezí let 1489–1549, přičemž první datum označuje první prokazatelné užití tohoto termínu Leonardem da Vinci a druhé zase Michelangelovu odpověď Benedettu Varchimu, která spor alespoň na té nejvyšší úrovni uzavřela jako nesmyslný. O obojím bude dále řeč podrobněji. Tento spor bývá často vnímán jako vzájemné soupeření jednotlivých

Řídí redakční rada

Předseda:

doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

Členové:

Mgr. Karla Cikánová
prof. PhDr. Radek Horáček, Dr.
PhDr. Helena Justová
PhDr. Leonora Kitzbergerová, Ph.D.
PaedDr. Markéta Pastorová
PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D.

Výkonná redaktorka:

PhDr. Helena Justová

Grafická úprava, sazba a obálka:

Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS.

Vydává:

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
vychází 4x ročně
roční předplatné 260 Kč plus poštovné
a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč

Informace o předplatném a objednávkách:

e-mail: cernochova@upcmil.cz
telefon: 272 932 840

Rukopisy a obrazový materiál

se vracejí pouze na vyžádání.
Nevyžádané příspěvky se nehonorují.

Adresa redakce:

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Tisk:

Grafické studio & tiskárna PiP
<http://www.tiskpip.cz>

VÝTVARNÁ VÝCHOVA

časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní
ročník 52/2012

Rada pro výzkum a vývoj zařadila časopis Výtvarná výchova
do kategorie recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v ČR.

OBSAH

Lenka Jánská

Paragone: zapomenutý spor o hierarchii výtvarných umění vnitřní obálka

Zuzana Pechová

Projít Prožít Poznat... hodnoty míst 7

Aleš Pospíšil

Matouš Vondrák – pedagog a výtvarník 11

Pavel Šamšula

Mysl v jeskyni – jeskyně v mysli? Hvězdy v jeskyni 13

FROM THE CONTENTS

Lenka Jánská: *Paragone: forgotten dispute over the Fine Arts hierarchy*

This article contains evaluation criteria of Renaissance art disciplines and their meaning in the present art education.

Zuzana Pechová: *Learn through experience...the values of places*

The article presents a methodology plan for work with topics of cultural-historic heritage in teaching on the second grade of basic schools and secondary schools in a form of animation. It approaches the animation as a method of direct work mediation by expressive, mainly applied art interpretation. The methodology plan is realized in a project Learn through experience.

Aleš Pospíšil: *Matouš Vondrák – Teacher and Artist*

This article concerns about a personality of Czech art education theorist and artist Matouš Vondrák. As a short necrolog it is mapping his career progress.

Pavel Šamšula: *Mind in the Cave – or Cave in the Mind? Stars in Cave*

This article develops the theme of texts published in previous issues. It presents up-to-date cosmological and archaeo-astronomical aspects concerning upper palaeolithic art. It also includes references to neolithic art.

umění *disegna*, opírajících se o společný základ, kresbu.² Čas od času docházelo k pokusům zapojit do něj i úvahy o poezii a hudbě, ale vzhledem k odlišné sociální funkci výtvarných umění, opírajících se o řemeslný základ a původně vázaných na cechovní uspořádání, tyto přesahy nikdy nedosáhly vášnivosti sporů o společenskou prioritu, které mezi sebou vedli malíři a sochaři.

V určitém slova smyslu se E. T. A. Hoffmann podstatě toho, co *paragone* pro renesanční tvůrce znamenalo, přiblížil mnohem lépe, než četní historici umění 20. století. Vycházel totiž ze značně idealizované, ale přesto ještě stále živé tradice cechovního života a soupeření, a nikoliv pouze z akademického poznání pramenů. O sto let později však už měřítko řemeslné dovednosti pro posuzování umění postrádalo jakýkoliv smysl. *Paragone* ve smyslu debaty o hierarchii výtvarných umění zůstalo v dějinách umění sice zajímavou, ale kuriózní a zcela okrajovou složkou myšlenkového světa italské renesance.

Má vůbec smysl zabývat se tímto dávnou zapomenutým sporem v rámci současné výtvarné výchovy? Nejde pouze o beznadějný anachronismus, zbytečně komplikující výuku? Podobné obavy by snad mohly být na místě, pokud bychom zůstali pouze u zjednodušující pozitivistické informace o *paragone*, o encyklopedický souhrn bez pokusu o interpretaci. Vrátime-li se však k podstatě onoho dávného sporu, zjistíme, že jeho podstatou je otázka, která zůstane aktuální do té doby, dokud budou výtvarné umění a jeho recepce součástí života společnosti: otázka legitimacy výtvarného umění a jejich kořenů. V hodnotové krizi, která provází výtvarné umění od první světové války, je tento problém neustále palčivý. Každá výtvarná generace na něj dává svou, a pokaždé poněkud jinou odpověď. Poskytnout zejména studentům středních odborných škol, specializovaných na různé obory výtvarné činnosti, základní vodítko pro orientaci v tomto dávném sporu, tedy znamená dát jim nepřímou také klíč k uvažování o zásadních teoretických sporech mnohem mladšího data.

Patrně nejširší výklad termínu *paragone* podal v poslední době Alexander Rauch, který je používá jako synonymum pro veškeré umělecké soupeření – od proslulé soutěže o zakázku na dveře

florentského Baptisteria v letech 1401 a 1402. Rauch spojuje *paragone* se „*záměrem obnovit soutěžení známé z antiky*“.³ Je to ovšem výklad velmi volný, který má málo společného s užším chápáním *paragone*, jak je podal např. John R. Hale. Ten je definuje jako slovo spojené s debatami o srovnatelných hodnotách malířství a sochařství, nastolenými v Leonardových zápisnicích, pokračujících v Castiglionově *Dvořanovi* a živými až do roku 1546, tj. do ankety Benedetta Varchiho, který si k tomuto srovnání vyžádal dobrozdání jak od sochařů, jakými byli Michelangelo nebo Cellini, tak od malířů, např. od Pontorma nebo od Vasariho.⁴ John R. Hale k tomu podotýká, že slovník a estetické teorie prodělaly obdobný vývoj také ve sporech o měřítko, týkajících se malířství a poezie.

Je mimořádně zajímavé, že existenci *paragone* přešel roku 1938 prakticky bez povšimnutí Johan Huizinga ve své legendární *Homo ludens, O původu kultury ve hře*. Přitom Huizinga stavěl své chápání evropské kultury v mnoha ohledech právě na soutěživosti, na jevu, který sám označoval jako „*agonální princip*“. Spatřoval tento přístup i v tak pragmatických záležitostech, jakými byly veřejné soutěže na významné umělecké realizace, zejména veřejné stavby. „*Nikdo nemůže zjistit, nakolik v určitých historických případech zřetel užítkovosti převážil agonální vášně, např. tehdy, když město Florencie vypsalu roku 1418 soutěž na dokončení chrámové kopule; v soutěži tehdy zvítězil Brunelleschi proti třinácti soupeřům,*“ píše Huizinga.⁵

O několik stránek dále se zase zmiňuje v krátké kapitole *Herní prvek v kultuře renesance* o tom, že jen „*těžko si lze představit vážnější postavy, než byli Leonardo a Michelangelo. A přesto je celý duchovní postoj renesance hrou. Toto zjemnělé, ale zároveň i svěží a mocné úsilí o ušlechtilou a krásnou formu, je hranou kulturou.*“⁶

Zdálo by se, že snad nic nemůže ilustrovat tuto Huizingovu tezi lépe než *paragone*. Konkrétně podoba, kterou *paragone* získalo v Castiglionově *Dvořanovi*, může dnešnímu čtenáři připomínat přímo školní příklad ilustrace Huizingových tezí z *Homo ludens*, jak uvidíme dále. Přesto Huizinga, sám brilantní znalec italské renesance, *paragone* ze svých úvah, kam by alespoň pro své formální rysy jednoznačně patřilo, zcela vynechal. Nemohu to doložit,

ale domnívám se, že tak učinil z jednoho zásadního důvodu: uvědomoval si, že se *paragone* úzce dotýká otázek legitimacy jednotlivých druhů umění a ocitá se tedy navzdory všem charakteristickým rysům intelektuální hry mimo rámec toho, co on sám za hru považoval. Proto nyní vynechávám Huizingovu definici hry z úvah o *paragone*, jakkoliv některé jeho etapy zdánlivě dokonale potvrzují Huizingovy teze a tento vztah stojí do budoucna za důkladnější prozkoumáním. Z pragmatických důvodů se však přidržíme modernějších, byť méně provokativních a inspirativních definic.

Není třeba beze zbytku souhlasit s charakteristikou *paragone*, kterou užívá John R. Hale, můžeme ji však vzít jako praktické východisko.⁷ Poznámky Leonarda da Vinci *O vědě pravé – Výňatky z Paragone*, pořízené patrně v Miláně na dvoře Ludovika Sforzy, řečeného Il Moro, někdy těsně před rokem 1489,⁸ ovšem svědčí o tom, že už Leonardo sám chápal *paragone* dosti široce. Srovnával malířství nejprve s poezií, potom s hudbou a teprve posléze se sochařstvím.⁹ Leonardův barvitý verbální projev přitom nezůstal nic dlužen jeho malířské fantazii:¹⁰ „*Budeš-li mít ty, básniče zpodobití krvavou bitvu, ... v tomto případě malíř tě překoná, poněvadž si svoje pero upíšeš dřívě, nežli vyličíš úplně to, co bezprostředně malíř svým umem ti znázorní, a tvůj jazyk bude zachvácen žízni a tvoje tělo zmoženo spánkem a hladem dřívě, nežli slovy vyličíš to, co malíř ti znázorní malbou v jednom okamžiku. V kteréž malbě nechýbí nic než duše věcí zpodoběných a v každém těle je úplnost z té strany, jež jediným pohledem se může zpodobití, což by bylo zdlouhavé a únavné poetovi: vyjmenovati všechny pohyby veškerých na takové bitvě zúčastněných osob a částí údů, a jejich výzbroje, což vše malba, byvši dokončena převelmi krátce a pravdivě ti předkládá. ... Řekněme proto, že Poesie je uměna, která pracuje velmi účinně mezi slepými a malířství mezi hluchými. Ale tím zůstane malba záslušnější, čím lepšímu smyslu ona slouží.“ Leonardo ovšem poezii přiznává jednu důležitou přednost: „*Hýbe rychleji smysly Malba než Poesie. A řekneš-li, že slovy pohneš lid k pláči nebo ke smíchu, tož ti řeknu, že to nejsi ty, kterýž lidem pohýbáš, ale řečník, a to je jiné umění než Poesie. Ale malíř pohne k smíchu, nikoli však k pláči,**

protože pláč je mocnější hnutí mysli nežli smích...“.

Podobně srovnává Leonardo přednosti malířství a hudby. Srovnání malířství s hudbou mu opět slouží jako záminka pro apologii malby:¹¹ „*Hudbu dlužno zváti nejinak, nežli sestrou Malířství, ježto je vnímána sluchem, druhým to smyslem po oku, a skládá v harmonii svoje úměrné části současně vyluzované, spjaté ve zrodu i zhynu v jedné hudební době nebo v několika dobách harmonických. Tyto hudební doby obepínají úměrnost prvků, z nichž se taková harmonie skládá, tak, jako obrysi ohraničuje údy, dávaje zrod kráse lidské. ... Nicméně Malířství vyniká a vládne nad Hudbou, protože ono neumírá hned po svém vytvoření, jako neblahá Hudba, nýbrž zůstává, a představuje ti jako životné to, co je ve skutečnosti pouhým povrchem. Ó zázračná vědo malířská, ty zachováš při životě pomíjející krásy smrtelníků v obrazech, kteréž obrazy mají větší trvanlivost nežli díla přírodní, jež nepřetržitě jsou měněna časem, jenž je vleče neúprosnému stáří vsťříc! A tato věda malířská má takový poměr k Boží přírodě, jaký mají její díla k dílům přírody, a proto je zbožňována.“*

Způsob, jímž Leonardo srovnává poezii, hudbu a malířství, je poměrně odlišný od argumentace, kterou používá v případě porovnávání malby a sochařství, jak uvidíme později. Mohlo by se zdát, že je to dáno pouze formální podobností obou výtvarných umění a jejich společným základem v *disegnu*, ale nelze vyloučit ani jinou, sofistikovanejší příčinu. Alexander Rauch popisuje soutěžení Pisanella a Jacopa Belliniho, kteří v roce 1441 malovali v minimálním časovém odstupu podobiznu Lionella d'Este. K tomu podotýká: „*Tato událost měla nemalý význam. Dokládá, že v malířství teď už nešlo pouze o provádění ‚řemeslné‘ práce, ale že se z malíře ‚řemeslníka‘ stával ve společenském zájmu ‚umělec‘. Tak jako humanistický filosof se nyní i on musel porovnávat s jinými*“.¹² Dále připomíná zvládnutí perspektivy a hovoří o „*nobilitaci*“, respektive o „*povyšení umělce z řemeslnického stavu do společnosti myslitelů a filosofů*“.¹³

Jeho výklad možná poskytuje užitečné vodítko pro pochopení Leonardovy specifické strategie k získání společenského uznání pro vlastní umění. Řečnictví (*rhetorica*) a hudba (*musica*) patřily do tradiční sestavy *septem artes liberales*, sedmi

svobodných umění, a srovnání s nimi automaticky povyšovalo malířství do této vybrané sestavy. Právě odtud může pramenit Leonardova poznámka na adresu imaginárního básníka: „*...řekneš-li, že slovy pohneš lid k pláči nebo ke smíchu, tož ti řeknu, že to nejsi ty, kterýž lidem pohýbáš, ale řečník, a to je jiné umění než Poesie*“, neboť poezie, ať jakkoli vznešená, do této tradiční struktury nepatřila, což Leonardo da Vinci, ač byl svými současníky označován jako „*omo senza lettere*“,¹⁴ nepochybně věděl. Básnictví však mělo nezpochybnitelný punc intelektuální aktivity, kterou se mohli zabývat i ti nejvýše postavení členové společnosti. Tím, že Leonardo poukázal na skutečnost, že poezie nepatří mezi sedm svobodných umění, si možná ve skutečnosti elegantně připravoval půdu pro nobilitaci oborů, které byly tradičně chápány spíše jako řemesla, než jako umění v dnešním slova smyslu. Od antiky notoricky známá a pravidelně opakovaná analogie mezi básnictvím a malbou mohla umělcům v tomto úsilí znamenitě pomoci.

Sochařství mezi svobodná umění v tradičním středověkém pojetí nepatřilo. V dobovém chápání bylo řemeslem spíše než malířství, o němž už kolem roku 1390 Cennino Cennini podotkl: „*Věz, že malba na desce je vznešeného pána, neboť v sametovém kabátci můžeš dělat, co je ti libo*“.¹⁵ Přibližně o sto let později zaznívá obdobný argument v Leonardově srovnání malířství a sochařství: „*Mezi sochařstvím a malířstvím neshledávám jiného rozdílu kromě toho, že sochař koná svoji práci s větší námahou těla než malíř, kdežto malíř uskutečňuje svoje díla s větší námahou mysli. A je to pravda takto, ježto sochař silou paží a tloučením odebrává mramor nebo jiný kámen svrchní, který přesahuje přes postavu uvnitř něj uzavřenou úkonem velmi mechanickým (při čemž se z jeho potu a prachu vyvíjí bláto), maje tvář pomazanou a jsa celý bíle zaprášený... Zcela opačně je to s malířem, protože malíř s veškerým pohodlím sedí před svou prací, pěkně oblečen a ozdoben, jakož se jemu líbí, vede svůj lehounký štětec s něžnými barvami, při čemž jeho čisté obydlí je plno rozkošných maleb a často pracuje s doprovodem hudby nebo předčítání rozmanitých a pěkných děl, jimž naslouchá s velkou zálibou bez hluku kladiv nebo jiných hromadných šramotů.*“¹⁶

Těmto postojům odpovídá i v pramenech doložený Leonardův protest proti zařazování malířství mezi mechanická, tj. nižší umění.

Leonardo kladl důraz na malířovu fantazii, na imaginaci, kterou užíval jako vhodný argument, s jehož pomocí bylo možné doložit příslušnost malířství k vyhraněně intelektuálním a nikoli manuálním činnostem: „*Malířství jsi zařadil mezi mechanická umění! Jestliže je nazýváš mechanickým, protože rukodělnými úkony ruce znázorňují, co zrodí imaginace, pak tvoji spisovatelé rukodělnými úkony perem zaznamenávají, co pochází z mysli.*“¹⁷ Leonardova touha oddělit malířství od středověké řemeslné tradice je tu zcela zjevná, a *paragone* v jeho pojetí skutečně dostává význam podpůrného prostředku k prosazení důstojného místa malířství vedle ostatních svobodných umění. Tyto názory Leonardo prokazatelně prosazoval už před rokem 1489.¹⁸ Dosud zřejmě do sporu vstupovali pouze malíři a sochaři. O půl druhého desetiletí později se však *paragone* poprvé ujal profesionální literát a diplomat, a hned ve velkém stylu.

Baldassare Castiglione Leonardův záměr nesledoval a sledovat ani nemohl. Argumenty z jeho *Dvořana* jsou zajímavé především proto, že nepocházejí z pera malíře ani sochaře, tedy autorů z principu podjatých. V duchaplných rozhovorech, které se měly konat roku 1507 na dvoře urbinského vévody Guidobalda da Montefeltro, v závěru první ze čtyř knih *Dvořana* však Castiglione rovněž řeší problém *paragone*. Svému příbuznému, hraběti Ludovicovi z Canossy, vkládá do úst rozsáhlou obranu malířství, postavenou především na parafrázi pasáže o počátcích římského malířství z Pliniova díla *Historia naturalis*.¹⁹

Obhajoby sochařství se ujal sochař a medailér Giovanni Cristoforo Romano, rovněž přítomný rozpravě u stolu. Vévodkyni, která stolní společnosti předsedala a vyzvala jej k vyjádření, odpověděl předvídatelně: „*Já, vzácná paní, naopak soudím, že sochařina je namáhavější, vyžaduje větší zručnosti a je hodnotnější než malířství.*“²⁰ Jeho další argumentace, s níž se obracel na hraběte, však byla pozoruhodně chudá: „*Zdá se mi správné, co jste řekl, že totiž obě tato umění jsou dovedným napodobením přírody, ale nechápu, jak můžete tvrdit, že mramorová*

nebo bronzová socha, jejíž všechny údy jsou oblé a tvarem i rozměry odpovídají skutečnosti, napodobuje přírodní výtvoř méně dokonale než obraz, kde vidíme jen plochu a na ní barvy snažící se oklamat náš zrak; snad mi nebudete dokazovat, že zdát se je bližší pravdě, než být. Kromě toho soudím, že sochařství je obtížnější; uděláme-li chybu, nelze ji napravit, mramor se nedá slepovat, musíme tesat novou sochu; to se při malování obrazu nemůže stát, tam je možné tisíckrát měnit, něco přidat, něco ubrat a ustavičně zlepšovat.²¹ Po dalším Ludovicově monologu, založeném opět na anekdotách z Plinia, je zjevné, že Castiglione obratně a nenápadně přiřkl palmu vítězství zastáncům malířství; proti tak chabě se bránícímu protivníkovi měl ostatně hrabě jednoduchou úlohu.

Je zajímavé, že Giovanni Cristoforo Romano (alespoň podle Baldassara Castigliona) nezmínil snad ten nejdůležitější argument, jehož v dobových diskusích sochaři proti malířům užívali a jemuž se malíři jen obtížně bránili: to, že volná plastika nabízí divákovi nespočet pohledů z nejrůznějších stran. Už kolem roku 1500 na to podle Vasariho reagoval Giorgione nejen slovy, ale také obrazem: „V době, kdy Andrea Verrocchio pracoval na svém jezdeckém pomníku z bronzu, hovořil prý Giorgione s některými sochaři, kteří tvrdili, že sochařství předčí malbu, protože ukazuje jednu a tutéž postavu, když ji obcházejí kolem dokola, v celé řadě pohledů, zatímco malířství ukazuje jen její část. Giorgione byl zase toho názoru, že v malířském výjevu lze ukázat, aniž je třeba cokoli obcházet, naráz všechny možné pohledy na jakékoli gesto, jež člověk udělá, což je v sochařství možné jedině, když změníme místo a pohled, takže pak už vlastně nejde o jeden, ale o několik pohledů; a kromě toho navrhl, že jim ukáže jednu a tutéž postavu na obryse jak z přední a zadní strany, tak z obou profilů, což je nadobro zmatlo. Udělal to takto: namaloval postavu nahého muže, který stál obrácen zády a u nohou měl studánku s nadmíru čistou vodou, v níž se zrcadlil zřehdu. Z jedné strany měl měl vycíděné brnění, v němž bylo vidět jeho levý profil, protože v té třeptící se zbroji bylo možno rozpoznat každou maličkost, a z druhé strany zase zrcadlo, v němž bylo vidět druhý profil té nahé postavy. Byla to

nadmíru svérázná a nápaditá věc, na níž chtěl ukázat, že malířství pracuje s větším uměním a úsilím a zachycuje v jediném pohledu víc ze skutečnosti, než sochařství; a tak sklídl obraz pro svou důmyslnost a krásu nejvyšší chválu a obdiv.“²²

Nikolaj Savický sice poukazuje na některé anachronismy této výpovědi,²³ ale podstatu příběhu nezpochybnuje a naopak uvádí výňatek z *Dialogu* Paola Pina z roku 1548 (jde tedy o poměrně pozdní údaj, nicméně založený na starší tradici) o jiném Giorgionově díle. Giorgione podle Paola Pina „namaloval na jednom obraze k věčnému zahanbení sochařství stojícího ozbrojeného sv. Jiří, opřehého o oštěp, s nohama na samém okraji průzračné a jasné studánky, v níž se odráží celá postava ve zkratce až po vrcholek hlavy“. Giorgione použil ještě dvou dalších malovaných zrcadel, aby dokázal, že „malíř může představit úplnou postavu v jediném pohledu, což sochař učinit nemůže.“²⁴ Obě svědectví dokládají, jakou pozornost zmíněnému argumentu Giorgione věnoval a nepřímou ukazují, jakou závažnost pro obhajobu sochařství v rámci *paragone* mělo právě to, že volná plastika nabízí divákům celou škálu možných pohledů na každou figuru. Právě proto je zajímavé, že Castiglione tento argument, který byl jistě obecně známý a v dobových diskusích zazníval běžně, v *Dvořanovi* zamlčel.

Paragone znovu získalo na důležitosti krátce před polovinou 16. století. V roce 1546 Benedetto Varchi shromáždil dopisy, které mu na toto téma napsali „nejslavnější malíři a sochaři“.²⁵ Pavel Preiss cituje dopis, který Varchimu poslal Benvenuto Cellini, a ukazuje jeho prostřednictvím, jak se posunula argumentace sochařů od počátku do poloviny 16. století. Cellini prohlašoval: „Právím, že sochařské umění je mezi všemi uměními ‚disegna´ sedmkrát větší, protože socha má osm pohledů a je třeba, aby všechny byly stejně dobré.“ Dodává k tomu: „Sochařství je matkou všech umění ‚disegna´ a že tomu, kdo je schopným sochařem a ovládá dobrou manýru, bude velmi snadné být dobrým perspektivistou a architektem a lepším malířem než ti, kteří neovládají dobře sochařství. Malířství není než strom, člověk nebo cokoli jiného, co se zrcadlí ve studánce. Rozdíl mezi sochařstvím a malířstvím je takový jako stínu a věci stín vrhající.“²⁶ Ve zmínce o studánce, v níž se zrcadlí

„strom, člověk nebo cokoli jiného“, lze jen těžko nezaslechnout repliku na slavná Giorgionova díla, která vstoupila do *paragone* jako elegantní odpověď na hlavní argument sochařů o největší přednosti jejich umění.

Benedetto Varchi však roku 1549 obdržel odpověď, která renesanční *paragone* malířství a sochařství uzavřela. Jejím autorem byl Michelangelo Buonarroti. Jeho dopis svědčí o tom, že *paragone* ztratilo svůj společenský význam a kolem poloviny 16. století už zůstávalo pouze předmětem spekulací, které skutečně tvůrce spíše odpuzovaly, než zajímaly. Michelangelo psal: „Právím, že malířství se mi zdá tím zdařilejší, čím více se blíží reliefu, a relief tím nezdárnější, čím víc se blíží malířství: proč se mi zdávalo, jakoby sochařství bylo svítlou malířství a jakoby mezi jedním a druhým byl takový rozdíl jako mezi sluncem a měsícem. Nyní, když jsem četl Vaši knížku, v níž díte, že ve vyřčení filosofické věci, jež mají tentýž cíl, jsou totožné, změnil jsem mínění: a pravím, že pokud větší důmysl a nesnadnost, svízelnost a namáhavost nedodávají větší ušlechtilosti, malířství a sochařství jedno jsou: a aby tomu tak bylo, měl by každý malíř provozovat neméně sochařství než malířství; a podobně sochař neméně malířství než sochařství. Sochařstvím vyrozumívám to, co se vytváří odnímáním: co se vytváří pokládáním, podobá se malířství: dosti na tom, že jedno i druhé přichází z téhož důvtipu, totiž sochařství a malířství, proč by se mohly navzájem smířiti a nechati tolikých pítek; protože se na ně promarní více času, než na vytváření postav. Člověk, jenž napsal, že malířství je ušlechtilější než sochařství, porozuměl-li stejně dobře ostatním věcem, jež napsal, raději je měla napsat má služka.“²⁷ Michelangelo se dále Varchimu omlouvá, že nepíše více, ale je prý už člověk nejen starý, ale také na prahu smrti, a času mu zbývá jen málo. Jeho poselství je však jasné: leonardovské *paragone* ztratilo smysl.

Spor mezi malíři a sochaři samozřejmě pokračoval i nadále. Zasaňovali do něj učenci jako Girolamo Cardano nebo Galileo Galilei, vstoupil do něj také Rubens traktátem *De imitatione statuarum*,²⁸ ale tu jeho část, která ovlivňovala názory a postoje italským malířům a sochařům vrcholné renesance, Michelangelo výmluvně uzavřel. V roce 2001 se k tématu vrátil Pavel

Preiss lapidárním shrnutím, které je těžké překonat: „Na základě přesvědčení o společném pramenu sochařství a malířství v duchu disegna vyznávali autoři traktátů o umění vzájemnost sochařství i malířství v teorii i praxi, konkrétně v požadavku, aby adepti malířství zvládali modelování a sochaři naopak zásadně vycházeli z kresby. Zatímco jmenovitě Leonardo hlásal, že sochařství je pouhou kombinací dvou pohledů, zepředu a zezadu, zakládalo sochařství v disputacích na téma *paragone*, srovnávání, svou nadřazenost nad malířstvím v tom, že může nabídnout divákovi ‚sto i více‘ pohledů ze všech stran. Vytváří tak prostorově rozvinutá tělesa jako vyšší formu bytí, kdežto malířství dokáže zachytit jen jejich stín (Benvenuto Cellini). Proti těmto námitkám ve sporech žárlivých sester *Sculptury a Pictury* demonstrovali malíři své možnosti sdružit v jednom záběru několik pohledů, a to především pomocí zrcadlení.“²⁹

Z didaktického hlediska lze k Preissově znamenitému shrnutí dodat jen jediné: malířský trik se znásobením pohledů na jeden výjev prostřednictvím zrcadel tvůrčím způsobem převzali filmoví režiséři. Stojí proto za připomenutí, že vidíme-li v kině nebo na obrazovce výjev z filmu, v němž nám pohled do zrcadla ukazuje některé podstatné detaily, které jsou akterům filmového děje dosud utajeny, sledujeme aplikaci principu, který objevili renesanční malíři v rámci *paragone*. I to je jeden z momentů, proč stojí za to *paragone* si i dnes v rámci výtvarné výchovy připomínat, ale zdaleka ne ten hlavní.

Sledujeme-li vývoj *paragone* od Leonardových poznámek přes Castiglioneho *Dvořana* až k Varchiho slavné anketě, vidíme, že původně mělo ryze praktický význam. Ještě na sklonku 15. století potřebovali malíři a sochaři upevnit pozici svých umění v tradičním kontextu *svobodných umění* (mezi něž ovšem malířství a sochařství tehdy ještě nebyly počítány) a považovali za nutné shromáždít na podporu této své snahy veškeré relevantní argumenty. Pokud mohli získat vyšší společenskou prestiž zdůrazněním dominance jednoho oboru nad druhým, činili to. Ve chvíli, kdy společenská prestiž jejich profesí dosáhla vrcholu (a k tomu v obecném povědomí elity došlo nejspíše zhruba kolem roku

1510), stalo se toto soupeření do jisté míry zbytečným.

Celliniho příspěvek do Varchiho ankety byl ve skutečnosti anachronismem, jak dobře rozeznal V. V. Štech, když znamenal, že „Cellinimu ... byla dosti cizí dobová spekulace o *paragone*, spor o rozdíly a přednosti malířství a sochařství“.³⁰ Michelangelo mohl *paragone* uzavřít s takovým nadhledem právě proto, že ztratilo svůj původní smysl. Získalo ho znovu nepozorovaně, ovšem v původním slova smyslu, znovu až na prahu dvacátého století, a to paradoxně právě ve chvíli, kdy se výtvarné umění dokázalo zdánlivě zcela odtrhnout od svého řemeslného původu.

Roku 1914 Marcel Duchamp poprvé použil princip *ready made*, předmětu, který se v jeho pojetí pouhým označením stal uměleckým dílem.³¹

Touto podivuhodnou proměnou prošel v Duchampově ateliéru nejprve sušák na lahve, později lopata na odklizení sněhu, nazvaná *V předtuše zlomené ruky*, a nakonec roku 1917 pisoár, pojmenovaný vzletně *Fontána* a signovaný pseudonymem *R. Mutt*.³² Byl to právě Duchamp, kdo tehdy definitivně oddělil akt umělecké tvorby od řemeslné práce. Na jeho počínání sice bylo možné pohlížet jako na prostou provokaci, ale skutečnost, že se s těmito výtvoř setkáváme prakticky v kterékoli příručce o dějinách umění 20. století, názorně ukazuje, jak obrovský byl jejich význam pro změnu dobové mentality a pohledu na podstatu výtvarného umění vůbec.

Samozřejmě, že Duchampův čin nebyl známku okamžitého odvratu od řemeslných základů výtvarného umění. Téměř současně vznikl ve Weimaru roku 1919 sloučením dvou starších výtvarných škol legendární *Bauhaus*, který v ostrém protikladu proti Duchampově destruktivnímu činu hájil obnovu řemesel a zaměření výtvarných umění na tvorbu vzorů pro průmyslovou výrobu. Duchampův provokativní čin byl však postupně kritikou akceptován jako jeden z rozhodujících momentů v dějinách moderního umění, čímž se přirozeně otevřela cesta k jeho napodobování a parafrázování. Tradiční kritéria pro posuzování kvality výtvarného projevu, pro hodnocení uměleckého díla, tak s výjimkou specializovaného znalectví pro účely obchodu s uměním a sběratelství starého umění pozbyla jakékoli platnosti.

Tento problém přesahuje hranice výtvarného umění. Jak poukázal Jean Clair, „důvodem, proč současné umění dnes vyvolává tolik polemik, může být skutečnost, že veřejnost, i kdyby nebyla příliš obeznámená s jeho vývojem, v něm rozpozná názorný příklad slepé uličky, do níž směřuje obecný jazyk“.³³ Jean Clair, dlouholetý ředitel pařížského *Musée Picasso*, používá dále umné filozofické argumentace na podporu svého tvrzení, že každé umělecké dílo je nutno posuzovat individuálně, a klást požadavek, aby bylo posuzováno podle kvality a přesvědčivosti sdělení, které přináší. Clair zdůrazňuje souvislost díla se Slovem (logos) a etický rozměr umělecké tvorby, ale skutečným tématem jeho úvah je – zjednodušeně řečeno – otázka legitimacy současného umění.

Vraťme se k původnímu významu slova *paragone*, tj. ke zkoušce ryzosti zlata na prubířském kameni. *Paragone* sice v jeho původní renesanční podobě můžeme interpretovat spíše jako zábavnou kapitolu z dějin umění, než jako vážný a pro dnešek aktuální umělecký spor, ale to by nám nemělo zastírat podstatnou skutečnost: tehdy, stejně jako dnes, existoval zásadní spor o legitimitu výtvarných umění a o to, o co se tato legitimita opírá. Přirozeným kritériem dokonalosti výtvarných umění se v té době umělcům i kritikům a sběratelům jevila *mimésis*, nápodoba přírody, jinými prostředky tehdy nedosažitelná. V době digitální fotografie a hologramů je podobné kritérium pro posuzování výtvarného díla absurdní. Ale *paragone* trvá.

Nikdo z učitelů výtvarné výchovy nemůže svým žákům či studentům nabídnout onen pověstný prubířský kámen, na němž by bylo možno spolehlivě zkoumat ryzost uměleckého díla. Nikdo totiž takový kámen, jehož aplikaci bychom mohli pokládat za obecně platnou, nemáme, a mít ani nemůžeme. Každý, kdo učí výtvarnou výchovu či předměty s ní související, by však měl své žáky a studenty opakovaně upozorňovat, že mají povinnost tento prubířský kámen hledat každý sám v sobě, neustále nalézat vhodná kritéria a ptát se, zda ten či onen výtvoř těmto kritériím odpovídá, či nikoliv. Toto neustálé prověřování, pochybování a zkoumání, opírající se o racionální základ, o znalosti a zkušenosti, ale také o systematický

pěstovaný cit pro autenticitu uměleckého díla, to je důležitý odkaz renesančního *paragone*, který ani dnes nic neztrácí na svém významu. Příběh o dávném soupeření malířů a sochařů o prioritu jejich umění a přízeň mecenášů pak představuje dobrý výchozí bod, od něhož lze výklad o otázce legitimity výtvarného umění jako společenského fenoménu rozvíjet.

Poznámky:

¹ E. T. A. Hoffmann *Martin, mistr bednářský, a jeho tovaryši*. In E.T.A. Hoffmann: *Fantastické povídky*. Přeložil Jaroslav Bílý, Praha 1959, s. 25–64, ediční poznámka k povídce na s. 232–233.

² K vývoji role kresby v italské renesanci blíže např. Alexander Perrig *O kresbě a základním vzdělání umělců ve 13. až 16. století*. In Rolf Toman (ed.) *Umění italské renesance. Architektura, sochařství, malířství, kresba*. Praha 1996, s. 416–440.

³ Alexander Rauch *Renesanční malířství v Benátkách a severní Itálii*. In Rolf Toman (ed.) *Umění italské renesance. Architektura, sochařství, malířství, kresba*. Praha 1996, s. 352.

⁴ John R. Hale (ed.) *Dictionnaire de la Renaissance italienne*. Paris 1997, s. 240, autor hesla J. R. Hale.

⁵ Johan Huizinga *Homo ludens, O původu kultury ve hře*, Praha 1971, s. 157.

⁶ Johan Huizinga *Homo ludens, O původu kultury ve hře*, Praha 1971, s. 164.

⁷ Z této definice vycházím především proto, že zdaleka ne všechny odborné slovníky vůbec heslo *paragone* obsahují. Nenalezneme jej např. v příručce: Oldřich J. Blažiček; Jirí Kropáček *Slovník pojmů z dějin umění. Návosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Praha 1991. Totéž heslo však chybí dokonce i v speciálním díle Günter Gurst; Siegfried Hoyer; Ernst Ullmann; Christa Zimmermann *Lexikon der Renaissance*. Leipzig 1989.

⁸ Charles Nicholl *Leonardo da Vinci; Vzlety myslí, Životopis*, Praha 2006, s. 511 a 619, pozn. č. 14.

⁹ Viz Leonardo da Vinci *Úvahy o malířství*. Přeložil F. Topinka. Praha 1994, s. 117–119. Je to ovšem pouze konvenční řazení, vycházející z dodatečného a někdy zřejmě dosti libovolného spojování Leonardových poznámek, psaných na volných listech několika formátů, do tzv. „kodexů“ (tamtéž, s. 125). Proto naznačenou hierarchii umění srovnávaných s malířstvím, tj. sestupnou významovou linií *poezie – hudba – sochařství*, nelze brát jinak než jako hypotézu, byť pravděpodobnou.

¹⁰ Leonardo da Vinci *Úvahy o malířství*. Praha 1994, s. 118.

¹¹ Leonardo da Vinci *Úvahy o malířství*. Praha 1994, s. 118–119.

¹² Rolf Toman (ed.) *Umění italské renesance. Architektura, sochařství, malířství, kresba*. Praha 1996, s. 352.

¹³ Rolf Toman (ed.) *Umění italské renesance...* Praha 1996, s. 352.

¹⁴ Peter Burke *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*. Praha 1996, s. 70. Na tomtéž místě Burke upozorňuje, že Leonardo v jednu chvíli vlastnil 116 knih, včetně tří latinských gramatik a traktátů o anatomii, astrologii, kosmografii a matematice.

¹⁵ Peter Burke *Italská renesance. ...* Praha 1996, s. 86

¹⁶ Leonardo da Vinci *Úvahy o malířství*. Praha 1994, s. 119.

¹⁷ Peter Burke *Italská renesance. ...* Praha 1996, s. 91.

¹⁸ Charles Nicholl *Leonardo da Vinci; Vzlety myslí, Životopis*, Praha 2006, s. 511 a 619, pozn. č. 14. Viz též pozn. 8.

¹⁹ Baldassare Castiglione *Dvořan*. Přeložil Adolf Felix. Praha 1978, s. 88–90. Bezpečné vodítko poskytuje Castiglionův odkaz na římskou rodinu Fabiů a na Fabia řečeného Pictor. Srovnej: Gaius Plinius Sekundus *O umění a umělcích*. Přeložil V. Prach. Praha 1941, s. 24.

²⁰ Baldassare Castiglione *Dvořan*. Praha 1978, s. 90.

²¹ Baldassare Castiglione *Dvořan*. Praha 1978, s. 90.

²² Giorgio Vasari *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Přeložil Jan Vladislav. Praha 1977, svazek II., s. 36–37.

²³ Nikolaj Savický *Záludnosti zrcadlení v dějinách*. Košice 1996, s. 34–35.

²⁴ Nikolaj Savický *Záludnosti zrcadlení v dějinách*. Košice 1996, s. 35.

²⁵ Pavel Preiss *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha 1974, s. 255.

²⁶ Pavel Preiss *Panoráma manýrismu. ...* Praha 1974, s. 257.

²⁷ Josef Šup (ed.) *Michelangelo. Titan a člověk*. Praha 1941, s. 153–154.

²⁸ Pavel Preiss *Panoráma manýrismu. ...* Praha 1974, s. 254–255.

²⁹ Pavel Preiss *Doslov*. In Gustav René Hocke *Svět jako labyrint, Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 563.

³⁰ Benvenuto Cellini *Vlastní životopis*. Přeložili Josef Mach a Adolf Felix, předmluvu napsal V. V. Štech. Praha 1976, s. 8.

O autorce:

Mgr. Lenka Janská je absolventkou oboru dějiny umění na FF UK. Od r. 2002 působí jako učitelka na SPŠ a VOŠ grafické v Praze. V současné době je externí posluchačkou doktorského studia na katedře výtvarné výchovy PedF UK v Praze.

lenkajanska@seznam.cz

³¹ Vratislav Effenberger *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha 1969, s. 117.

³² Autentický výklad vzniku prvních *ready mades* a podrobné vylíčení skandálů, které vyvolala jejich veřejná prezentace, viz např. in Hans Richter *Dadaizm*. Warszawa 1983, s. 144–159.

³³ Jean Clair *Úvahy o stavu výtvarného umění, Kritika modernity; Odpovědnost umělce, Avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno 2006, s. 201.

Literatura:

BURKE, P. *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*. Praha, 1996.

CASTIGLIONE, B. *Dvořan*. Přeložil Adolf Felix. Praha, 1978.

CELLINI, B. *Vlastní životopis*. Přeložili Josef Mach a Adolf Felix, předmluvu napsal V. V. Štech. Praha, 1976.

CLAIR, J. *Úvahy o stavu výtvarného umění, Kritika modernity; Odpovědnost umělce, Avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno, 2006.

HALE, J. R. (ed.) *Dictionnaire de la Renaissance italienne*. Paris, 1997.

HOCKE, G. R. *Svět jako labyrint, Manýrismus v literatuře*. Praha, 2001.

HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*. Přeložil Jaroslav Bílý, Praha, 1959.

HUIZINGA, J. *Homo ludens; O původu kultury ve hře*. Praha, 1971.

LEONARDO DA VINCI: *Úvahy o malířství*. Přeložil F. Topinka, Praha, 1994.

PREISS, P. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha, 1974.

RICHTER, H. *Dadaizm*. Warszawa, 1983.

SAVICKÝ, N. *Záludnosti zrcadlení v dějinách*. Košice, 1996.

ŠUP, J. (ed.) *Michelangelo. Titan a člověk*. Praha, 1941.

TOMAN, R. (ed.) *Umění italské renesance. Architektura, sochařství, malířství, kresba*. Praha, 1996.

VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Přeložil Jan Vladislav. Praha, 1977.

PROJÍT PROŽÍT POZNAT...HODNOTY MÍST

Learn through experience...the values of places

Zuzana Pechová

Anotace:

Tento článek představuje metodologický plán zaměřený na práci s kulturně-historickým dědictvím pro výuku druhého stupně základní školy a střední školy ve formě animace. Snaží se přiblížit animaci jako metodu přímého zprostředkování díky výrazu, zejména aplikovaného umění výkladu. Metodický plán je realizován v rámci projektu Projít Prožít Poznat.

Abstract:

The article presents a methodology plan for work with topics of cultural-historic heritage in teaching on the second grade of basic schools and secondary schools in a form of animation. It approaches the animation as a method of direct work mediation by expressive, mainly applied art interpretation. The methodology plan is realized in a project Learn through experience.

Již několik let se společně se studenty Pedagogiky volného času a Učitelství pro 1. stupeň ZŠ Pedagogické fakulty TUL v Liberci zabývám možnostmi zprostředkování hodnot, které ukrývá město, zážitkovou tvůrčí formou. V tomto příspěvku tak navazuji například na projekty, o kterých v tomto periodiku vyšel článek v letech 2010 a 2011, a představuji projekt Projít Prožít Poznat, v jehož rámci jsme v dubnu až říjnu 2011 realizovali animační programy o městě Liberec pro žáky druhého stupně základních škol.

Na základě zkušeností z předešlých let jsem se pokusila vytvořit **animační metodu zprostředkování kulturně historického dědictví**, která by mohla sloužit jako inspirace pro práci s tímto tématem především v hodinách výtvarné výchovy a následně je ověřit v praxi. Hledala jsem tedy možnost, jak koncipovat animační programy tak, aby vytvářely zajímavou možnost propojování výtvarné výchovy s dalšími předměty, aby byly zařaditelné do školních rozvrhů, tzn. byly realizovatelné v rámci přibližně dvou vyučovacích hodin, a aby byly realizovatelné také technicky, materiálně i organizačně. Metoda představuje možnost zprostředkování regionálního dědictví, která je založená na aktivním, tvůrčím přístupu učitele-animátora i účastníků, vedoucí k prožití, možnosti uchopení tématu a získávání znalostí. Svým základním

principem se tak opírá o animace v galerijní a muzejní pedagogice, o artefietické principy a metody užívané v zážitkové pedagogice.

Pozadí a principy metody zprostředkování poznání tvůrčí interpretací přítomného

Představovaná metoda by měla sloužit jako vodítko, inspirace a představení jednoho z možných způsobů uchopení tématu kulturně historického dědictví ve výuce. Nepodává přesný návod, neurčuje pravidla, nevymezuje jednotlivé role a použité nástroje, nevymáhá nárok na univerzálnost použití. Nabízí možnost uchopení širokého, nosného, specifického obsahu regionálního kulturně historického dědictví cestou animace, coby výukové metody.

Jakožto hlavní cíle představované metody bylo určeno následující:

1. zážitkovou, tvůrčí formou zprostředkovat poznání témat kulturně historického dědictví, vedoucí k rozvoji osobnosti na kognitivní i emotivní rovině;
2. autentickým poznáváním ovlivňovat kulturní a sociální úroveň člověka, vedoucí k vytvoření vztahu a zájmu o spoluúčast na dění ve svém okolí.

K dosažení cílů metoda využívá interpretační aktivity, zaměřené na:

1. Aktivity zaměřené na získávání informací, třídění znalostí, ověřování získaných znalostí.
2. Aktivity zaměřené na interpretaci díla/tématu. Jedná se o tvůrčí, většinou výtvarné, ale také dramatické, pohybové aktivity, kterými dochází k vnímání díla/tématu, jeho uchopení, osobní interpretaci.
3. Aktivity zaměřené na rozvoj osobnosti. Formování estetické a kulturní citlivosti. Aktivity zaměřené na rozvoj spolupráce ve skupině, komunikaci ve skupině i mimo skupinu.

Principy představované metody vycházejí z následujících úvah:

Kulturně historické dědictví je bohatým zdrojem univerzálního poznání, které má nespočet rovin a tím pádem nezvratnou vzdělávací hodnotu. S rozšiřováním globálních hodnot a stíráním kulturních rozdílů přímo souvisí potřeba člověka již v dětství znát své kořeny a potvrzovat svou identitu svázanou s místem, komunitou, kulturou. Cílem školního vzdělávání není pouze osvojování poznatků, ale také osobnostní rozvoj, vytváření vztahu k okolí, nejen na rovině mezilidských vztahů.

K poznání, k hlubokému osobnímu zážitku a prožitku je potřeba prostor.



Obr. 1 Účastníci představují obsah myšlenkové mapy své pracovní skupiny v programu Liberec historický.

Prostor k vlastnímu vyjádření, pochopení, k interpretaci a respektu tohoto postoje i postoje druhých.

Proces animace kulturně historického dědictví nezkouší dosavadní znalosti a nehodnotí je, nechává možnost je vyjádřit a využít, stejně jako schopnosti tvůrčího vyjádření, které jsou ale především prostředkem vlastního vyjádření a komunikace, na jehož konci není očekávání výsledného díla.

Základním předpokladem funkčnosti navrhované metody je práce s reálným objektem, skutečným místem a osobní přítomností u toho, co má být zprostředkováváno.

Role učitele – animátora spočívá v aktivní spoluúčasti na dění, jehož je iniciátorem. Je schopen reagovat na podněty, improvizovat, naslouchat. Usměrnjuje účastníky ne proto, aby jim bral prostor, ale proto, aby jim pomohl ukázat, co jim zůstalo skryté. Nevede dlouhé monology, nepřednáší, není dominantním bodem, ke kterému jsou všechny tváře většinu času otočené. Vyzývá k dialogu, který otevírá prostor k osobní výpovědi účastníka a k vlastní tvůrčí práci.

Účastník má možnost volby, není nucený do projevu, ale zároveň je pobízen a podporován k vlastnímu vyjádření. Nalézá a zpracovává sám informace, je aktivním spoluúčastníkem skupiny, komunikuje. Setkává se s něčím, o čem si myslel, že třeba i důvěrně zná, a otevírají se mu obzory – vně i uvnitř jeho



Obr. 2 Účastníci ztvárňují živé sochy na téma prvků gotické architektury u kostela Sv. Antonína.

samotného, o kterých nevěděl, objevuje zapomenutou, bytí vrozenou tvořivost.

Koncepce představované metody v projektu Projít Prožít Poznat

Projekt Projít Prožít Poznat byl projektem zprostředkovávajícím kulturně historické dědictví města Liberec. Na počátku stál tedy úkol, jak co nekomplexněji pojmut dědictví stotisícového města. Vedlo to k tomu, že je celé hlavní téma (Liberec) nutné rozdělit do několika dílčích animačních programů, které na sebe budou navazovat, ale bude možné je realizovat i zvlášť. Tzn. každé téma bude zpracovávat vždy jiná podtémata (místa, budovy, události, fakta apod.), každé téma se bude odehrávat v jiné části města (ale všechna blízko sebe pro možnost propojování) a každý program bude využívat jiné postupy zprostředkování. Umístění dění programů bylo nasnadě: historické centrum města.

Jako hlavní témata byla určena: historie města, umění ve městě a genius loci města. Východiskem pro toto rozdělení byla snaha poznat kulturně historické dědictví města jak po jeho hmotné, tak duchovní stránce. Množství témat, které v sobě tyto stránky skrývají, bylo ale nutné ještě rozdělit. Z uvedených tří témat tak byly vytvořeny čtyři programy: Liberec historický, Liberec moderní, Liberec umělecký a Liberec specifický.



Obr. 3 Vytváření půdorysu původní radnice pomocí provázku na nám. Dr. E. Beneše.

V této fázi bylo důležité najít a určit vhodná místa, která cílům programu budou nejvíce vyhovovat. Vytváří se tedy trasa, která bude splňovat tyto podmínky:

1. Délka cesty, kterou účastníci projdou, nesmí být příliš dlouhá, aby se v rámci již zmíněné časové dotace dvou vyučovacími hodinami dala projít beze spěchu, a aby přesuny mezi zastaveními nebyly zbytečně náročné a neubíraly čas aktivitám.
2. Počet zastavení je přiměřený časové dotaci i tématu. Je možné, že zvolená trasa nabízí tolik podnětů, které se vztahují k tématu, že je nutné provést výběr těch nejnositějších, nejvhodnějších. Je možné počítat také s tvůrčí aktivitou nebo sběrem informací během přesunů, zařadit tak cestu aktivně do programu.
3. Výběr zastavení souvisí s tématem a jeho cíli, poskytuje informace i podněty k tvůrčí činnosti, je vhodný k interpretaci. Zastavení u míst/objektů skýtá vhodné prostředí k tomu, aby skupina lidí mohla stát pohromadě, účastníci se slyšeli navzájem, nepřekáželi běžnému provozu, průchodu chodců, měli dostatek prostoru k tvůrčí činnosti a animované téma bylo dobře viditelné (pokud se jedná např. o budovu, pohled na budovu, část města, krajinu). Samozřejmě je ideální, pokud u zastavení nebo v jeho blízkosti je místo, kam se dá schovat a v programu pokračovat, pokud přší.



Obr. 4 Účastnice představují detaily s letopočtem zahájení stavby radnice, který na budově radnice vyhledaly.



Obr. 6 Doplnování historických událostí a staveb na časovou osu.



Obr. 5 Koláž se secesními motivy k budově hotelu Praha.

Animační program Liberec historický

Další postup představujeme na dílčím programu Liberec historický, který zpracovává počátky a vývoj města, důležité historické události, které chronologicky demonstruje na vybraných stavbách – ukázkách různých historických stavebních slohů. Vzdělávacím cílem tohoto programu je seznámit účastníky s historií města, základními znaky představovaných stavebních slohů, důležitými historickými událostmi a daty.

Poté bylo provedeno **vymezení tématu** tohoto programu:

Město Liberec je významné město na severu Čech, ležící v blízkosti hranice s Německem a Polskem. První písemná zmínka o městě Liberec pochází ze 13. století – v té době Reyehinberg. O rozvoj města se zasloužili Redernové, kteří zde založili zámek, a redernské kolo je dodnes součástí městského znaku. Rudolf II. povýšil Liberec na město a Kateřina z Redernu zde na konci 16. století nechala vystavět radnici, po které dnes na náměstí Dr. Edvarda Beneše zůstává pamětní deska s datem dokončení stavby roku 1630 a vyznačený půdorys v dlažbě. Po bitvě na Bílé hoře zde Albrecht z Valdštejna vystavěl hrázdné obytné domy pro soukeníky na tzv. Novém městě. Na Sokolovském náměstí dnes stojí tři průčelí domů vystavěných několik desetiletí po jeho smrti, nicméně ve stejném duchu. Město se rozrůstalo; v 19. století bylo jedním z nejbohatších a nejdůležitějších měst v Čechách, a to díky své textilní výrobě. V té době vzniklo množství reprezentativních budov a některé staré domy byly přestavěny v duchu historizujících slohů. Tak zde stojí například novogotický kostel sv. Antonína Velikého a novorenesanční radnice, jejíž inspirací byla radnice ve Vídni. Na počátku dvacátého století bylo město ovlivněno secesí, jehož krásnou ukázkou je Hotel Praha přímo vedle radnice. Dvacáté století bylo stoletím velkých změn, obětí protestů proti okupaci vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968 je věnován památník, umístěný vedle hlavního vchodu do radnice.

Trasa: Sokolovské náměstí – Kostelní ulice – náměstí Dr. E. Beneše, délka trasy cca 700 m.

Zastavení: Valdštejnské domky, kostel sv. Antonína Velikého, půdorys původní radnice, radnice, Hotel Praha.

Realizace: Pro tento program jsme – stejně jako pro ostatní – využili stejný postup, který tvořily fáze představení a motivace, hlavní části, která byla započata uchopením tématu tvorbou myšlenkových map účastníky a jeho ukotvením na závěr, kdy účastníci své myšlenkové mapy doplňovali o informace, které v průběhu hlavní části získali. Důležitou fází reflexe pak byl program zakončen. Představme ale podrobněji hlavní část programu.

Valdštejnské domky – Účastníci mají sami určit z informační desky na domcích, proč program začíná na tomto místě (*nejstarší dochované domy*), a ze stejného zdroje vyčíst důležité informace o Valdštejnských domcích (*hrázděné, z let 1678–81, stavěné dle Valdštejnova nového města*); doplňující informace o historii, účelu a dnešním stavu domků podává animátor. Ze stejného místa jsou vidět věže dalších zastavení. Účastníci určují, co je to za věže a odhadují jejich výšku (*věž kostela sv. Antonína Velikého má 70 metrů, radniční věž má 65 metrů*).

Kostel sv. Antonína Velikého – účastníci ve stejných skupinách z fáze *uchopení* dostávají slovo, nebo slovní spojení, která mají pro ostatní skupiny představit v živé soše na schodišti kostela. Ostatní skupiny hádají, co živá socha znázorňuje. Po odhalení skupina podle dodané definice upřesňuje význam svého výrazu. Skupiny ztvárňují slova portál, lomený oblouk, vnější opěrný systém a vertikálnost. Společně pak odhadují, co tato slova spojuje a jak to souvisí s místem, kde se nachází (*gotika, kostel sv. Antonína má gotický vzhled*). Společně pak jednotlivé prvky na budově vyhledávají. Animátor podává zprávu o zařazení gotického slohu do časových souvislostí, o novogotice a historizujících slozích z 19. století, kdy byl kostel do dnešní podoby přestavěn. Zároveň podává informaci o první písemné zmínce o Liberci z roku 1352,

kteřá zmiňuje dřevěný kostel a hřbitov, jenž stával na místě tohoto kostela.

Původní radnice – Účastníci dožívají všichni dohromady klubko provázku, který mezi sebou natahují stojíce na linii, vyznačené na dlažbě náměstí. V konečném výsledku stojí ve tvaru půdorysu původní liberecké radnice, což odhadují, nebo jim je to animátorem odhaleno. Na dlažbě také hledají pamětní desku s datem 1603, kterou odhadují na založení této stavby. Následuje debata o důvodu zbourání této stavby a ukázka dobových obrázků s podobou radnice ve staré zástavbě a také s již postavenou novou radnicí, animátor ukazuje také fotografii budovy Severočeského muzea, na které účastníci hledají společný rys s budovou staré radnice (*kopie věže staré radnice se nachází na budově muzea*). S provázkem vymýšlejí a formují půdorys fiktivní radnice, která zde bude třeba jednou stát, až ta nynější nebude sloužit.

Radnice – Skupiny dostávají určitý počet fotografií detailů stavby, které na radnici vyhledávají. Jsou to detaily novorenesanční výzdoby, prvků novorenesanční architektury, kterou si vzájemně podle nalezených umístění fotodetailů představují. Dále fotografie zvláštností, jako je rytíř Roland na nejvyšší věži (*ochránce městských práv*), data založení a dostavby radnice (*1888, 1892*), informační tabule s informacemi o architektovi (*Neumann*), znak města vyobrazený na stropě balkonu (*hrad s rederským kolem a lvem*), pomník obětem okupace 1968. Animátor ukazuje fotografii vídeňské radnice, účastníci mohou posoudit, jak moc se údajně podobají.

Hotel Praha – účastníci se usazují na schodech radnice a ve skupinách vytvářejí koláž z papírových kopií secesními motivy na zadané téma (*cizinec, spánek, dům, příroda*). Svá díla pak odkrývají ostatním a společně hledají,

k jaké budově na náměstí se jejich díla vztahují. Odkrývají Hotel Praha, který je postaven v secesním slohu. Animátor podává informace o dataci secese a hledá v debatě s účastníky secesního umělce, kterého pravděpodobně znají (*Alfons Mucha*).

Závěr hlavní části programu je zakončen opakováním informací pomocí časové osy, vyznačené na pruhu látky rozložené na dlažbě náměstí, na níž účastníci podkládají kartičky s názvy staveb či událostí, o kterých se dozvěděli; k místům a datům zároveň přiřazují artefakty, které stavbu či událost symbolizují (1. polovina 14. století – první písemná zmínka o městě – listina a pero, 1603 – původní radnice – základní kámen, 2. polovina 16. století – původní kostel sv. Antonína – gotická čepice, 2. polovina 17. století – Valdštejnské domky – plátno, 2. polovina 19. století – radnice – hračka hradu, 2. polovina 19. století – kostel sv. Antonína – lilie (*jako atribut sv. Antonína*), počátek 20. století – hotel Praha – bankovka navržena A. Muchou, 1968 – pomník obětem okupace – model tanku).

Závěr

Celkem proběhlo 20 realizací programů projektu Projít Prožít Poznat, zúčastnilo se jich 8 základních škol a 310 žáků. Projekt byl účastníky i učiteli vítán především jako netradiční možnost poznávání města, ve kterém žijí, a příležitost k tvůrčímu vyjádření. Stejně tak ceněná byla i skutečnost, že se program odehrával mimo školní prostředí, přímo na zpracovávaných místech.

Poznámka:

Projekt byl součástí výzkumného grantu SGS TUL č. 5838.

O autorce:

Mgr. Zuzana Pechová je odbornou asistentkou na Fakultě humanitně-přirodovědné a pedagogické Technické univerzity v Liberci, dále studuje doktorské studium na pedagogické fakultě MU, obor výtvarná výchova.

zuzana.pechova@tul.cz

MATOUŠ VONDRÁK – PEDAGOG A VÝTVARNÍK

Matouš Vondrák – Teacher and Artist

Aleš Pospíšil

Anotace:

Článek je věnován osobnosti českého teoretika výtvarné výchovy a výtvarníka Matouše Vondráka. Formou stručného nekrologu mapuje základní rysy jeho odborného působení.

Abstract:

This article concerns about a personality of czech art education theorist and artist Matouš Vondrák. As a short necrolog it is mapping his career progress.

V posledním měsíci minulého roku nás ve věku nedožitých 69 let navždy opustil pedagog a výtvarník doc. PaedDr. Matouš Vondrák, CSc. Jeho jméno bude navždy spojeno zejména s katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Matouš Vondrák se narodil 3. ledna 1943 v jihočeském Písku. Po středoškolských studiích byl přijat na katedru výtvarné výchovy Pedagogické fakulty v Českých Budějovicích k učitelům T. Pchálkovi, J. Hejnému, B. Krausovi, F. Šimkovi, S. Civišovi a dalším. Studium úspěšně dokončil v roce 1964. Po absolutoriu se rozhodl pro další studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde absolvoval v roce 1970 obor estetika a teorie umění. O sedm let později, v roce 1977, začal pedagogicky působit na své alma mater v Českých Budějovicích, kde setrval celých 34 let. V roce 1983 složil rigorózní zkoušku a získal doktorát pedagogiky. Roku 1985 obhájil kandidátskou disertační práci a byl jmenován kandidátem věd. Jeho kandidátská práce byla ve dvojdílné edici vydána Pedagogickou fakultou Jihočeské univerzity r. 1996. Roku 1986 byl po habilitačním řízení jmenován docentem pro obor malířství.

Od roku 1984 byl pověřen funkcí vedoucího katedry výtvarné výchovy PF JIÚ. Tuto funkci vykonával do roku 2006, čímž se stal nejdéle působícím vedoucím katedry výtvarné výchovy v historii jihočeské Pedagogické fakulty. V roce 2010 odešel do důchodu, ale nadále, až



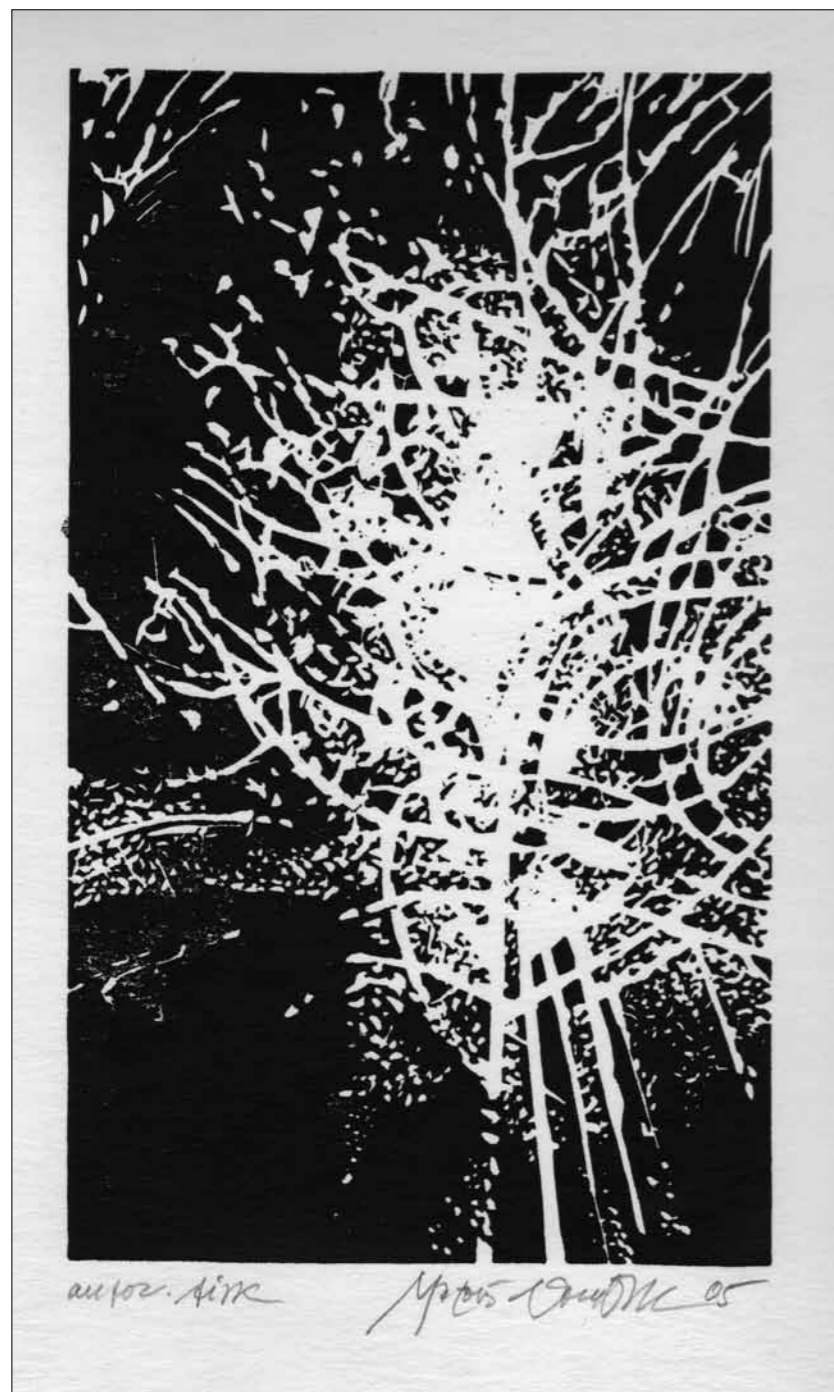
do ledna 2011, působil na katedře jako externí učitel. Vyučoval zejména užitou grafiku a písmo, estetiku a teorii umění. Odborně publikoval v oblasti teorie výtvarné výchovy, a to v souvislosti s vývojem výtvarného umění 20. století a vztahy mezi výtvarným uměním a dětskou výtvarnou tvorbou. Teoreticky sledoval současné výtvarné umění a zabýval se jeho popularizací i recenzní činností. (v roce 1988 např. lektoroval s doc. P. Šamšulou publikaci prof. J. Uždila „Mezi uměním a výchovou“). V letech 1985–1992 pracoval v redakční radě časopisu Estetická výchova a od roku 1992 do roku 1998 byl členem redakční rady časopisu Výtvarná výchova.

V roce 1987 se s tehdejšími prezidentem Československého komitétu INSEA doc. dr. P. Šamšulou, CSc., významně podílel na přípravě a organizaci symposia ČSK INSEA s mezinárodní účastí v Českých Budějovicích. Také jeho zásluhou se bez „požehnání“ tehdejších oficiálních



struktur mohli tohoto významného odborného setkání zúčastnit např. nejen odstupující prezidentka Světové rady INSEA Mme M.-F. Chavanne z Francie, nově zvolený prezident Rady dr. J. Steers z Anglie, dr. J. Klein z Holandska nebo prof. E. Eisner z USA, ale i některé z významných českých osobností, které byly po více než patnáct let totalitní mocí násilně vyřazeny z veřejné pedagogické, vědecké a umělecké činnosti (J. Brožek, J. David, I. Zhoř, D. Puchnarová a další.)

Matouš Vondrák byl činný nejen jako teoretik, ale také jako tvůrčí umělec zejména v oboru malby, kresby a grafiky.



Byl autorem řady realizací i významných prezentací své tvorby doma i v zahraničí. Na jedné z jeho retrospektivních výstav v Alšově jihočeské galerii v roce 2003 kurátor sbírek moderního a současného umění dr. Vlastimil Tetiva řekl: „V obrazech Matouše Vondráka dochází v poslední době k vyvážení všech aspektů – expresivního a dynamického s reálně věcným. Hmota je ztotožněna s prostorem a skutečnost s představou. Obrazy jsou naplněny novou citlivostí, která zpřítomňuje vědomí jednoty universa, pronikajíc intuitivně do nejbližšího okruhu smyslově vnímatelné skutečnosti. (...) Jakoby autor vytvářel „nový“ svět ticha

a klidu po geologických katastrofách. Jeho výtvarný lyrismus spočívá v dokonale harmonických akordech barevných tónů, vyniká kultivovaností barevnou, která velice úzce souvisí s kultivovaností tvarovou. Matouš Vondrák tak sděluje autentickou výtvarnou polohou harmonické a impresivně senzuační prožitky.“

O autorovi:

PhDr. Aleš Pospíšil, Ph.D., je odborným asistentem katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

pospisila@seznam.cz

Díla M. Vondráka jsou zastoupena v řadě veřejných i soukromých sbírek u nás i v zahraničí. Z realizací lze zmínit např. výtvarné řešení tří sgrafitových lunet na průčelní fasádě gymnázia J. P. Coubertina v Táboře z roku 1999. Byl také členem a aktivním funkcionářem v mnoha organizacích, ať již výtvarně pedagogických, nebo uměleckých. Do roku 2005 byl členem vědecké rady Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity, do roku 2008 vykonával funkci prezidenta Českého národního komitétu mezinárodního projektu „Evropa ve škole“ a poté byl jeho důležitým členem. Byl mj. i členem Asociace jihočeských výtvarníků. Od roku 1991 pracoval ve výboru tohoto uměleckého sdružení. Téhož roku se stal také zakládajícím členem tvůrčí skupiny En face'91.

Matouš Vondrák zemřel po dlouhé těžké nemoci 13. prosince 2011 v Českých Budějovicích. Nejen jeho domovská katedra a fakulta, kterým věnoval velkou část svého života, ale celá naše výtvarně pedagogická obec přišla o významnou odbornou i lidskou oporu, na kterou bychom nikdy neměli zapomenout.

Literatura:

Kolektiv autorů *Tvorba členů katedry výtvarné výchovy PFJU – katalog na počest 40. výročí jejího založení*. České Budějovice: PFJU, 1988. 37 s. č. 330001188.

Kolektiv autorů *Tváří v tvář – katalog k výstavě tvorby členů katedry výtvarné výchovy a studentů PFJU v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2001. 24 s.

VONDRÁK, Matouš *Osobní stránka na webu KVV PFJU* [online]. Dostupné: <http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/vv/vondrak.php> [10. 1. 2012].

VONDRÁK, Matouš *Koncepce výtvarné výchovy a jejich souvislosti s vývojem výtvarného umění 20. století (II část)*. České Budějovice: PFJU, 1996. 101 s. ISBN 80-7040-164-8.

Barevná obrazová příloha k článku

PARAGONE: ZAPOMENUTÝ SPOR O HIERARCHII VÝTVARNÝCH UMĚNÍ



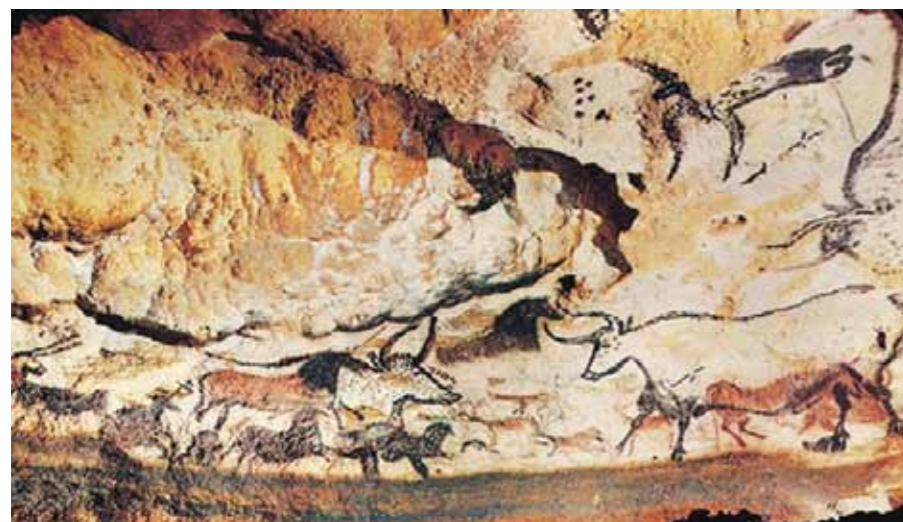
Obr. 1 žák Quentina Massyse, Sv. Lukáš malující Madonu, 1510–1530, 113,7 x 35 cm



Obr. 2 Giovanni Francesco Guercino, Alegorie malířství a sochařství, 1637, 114 x 139 cm



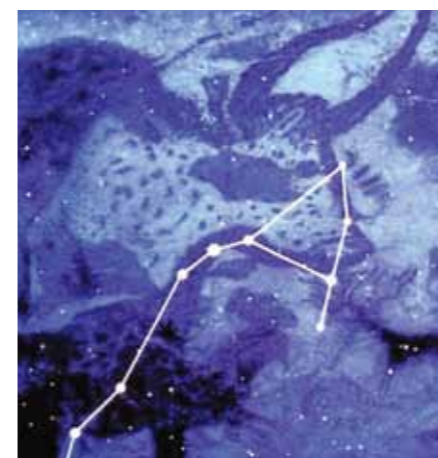
Obr. 4 Tizian, Venuše se zrcadlem, 1553, 107 x 136 cm



Obr. 1 Lascaux, Sál býků, stáří maleb 15 300–17 500 př.n.l.



Obr. 2 Chantal Jégues-Wolkiewiez v Lascaux, 1997.



Obr. 9 Lascaux, souhvězdí Štíra podle Ch. Jégues-Wolkiewiez (viz. obr. č. 1 uprostřed).



Obr. 10 Lascaux, souhvězdí Střelce podle Ch. Jégues-Wolkiewiez.



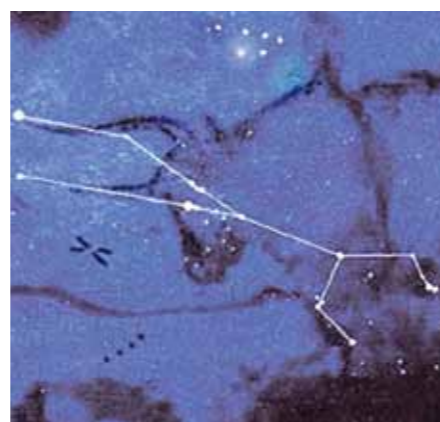
Obr. 11 Pohled na noční oblohu od vchodu do Lascaux.



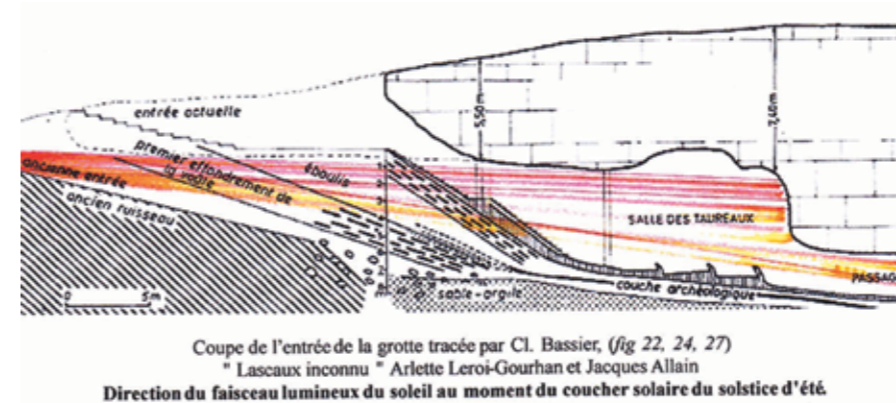
Obr. 3 Lascaux, Velký býk v Sále býků (viz. obr. č. 1 vpravo nahoře).



Obr. 4 Souhvězdí býka z astronomického atlasu: vpravo nahoře Plejády, vlevo dole část souhvězdí Orion.



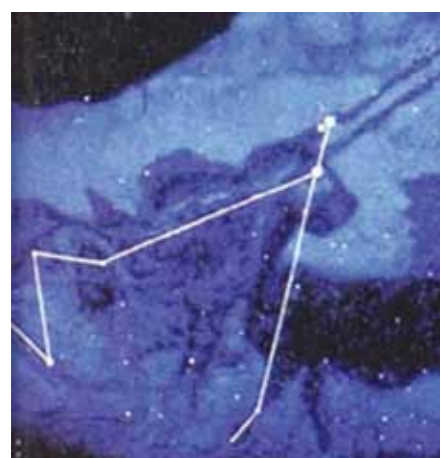
Obr. 5 Lascaux, souhvězdí Býka podle Ch. Jégues-Wolkiewiez.



Obr. 12 Lascaux, průřez vstupní částí s vyznačením směru slunečních paprsků, dopadajících z původního vstupu (zcela vlevo) na stěnu Sálu býků (vpravo).



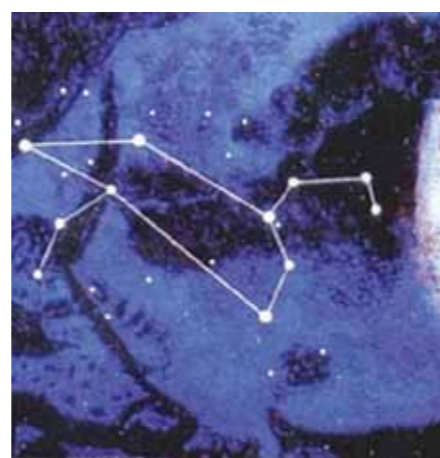
Obr. 13 Chantal Jégues-Wolkiewiez před dnes uzavřeným vstupem do Lascaux.



Obr. 6 Lascaux, souhvězdí Jednorožce podle Ch. Jégues-Wolkiewiez.



Obr. 7 Lascaux, část malby býka (viz. obr. č. 1 zcela vlevo).



Obr. 8 Lascaux, souhvězdí Lva podle Ch. Jégues-Wolkiewiez (viz. obr. č. 1 vpravo od středu).



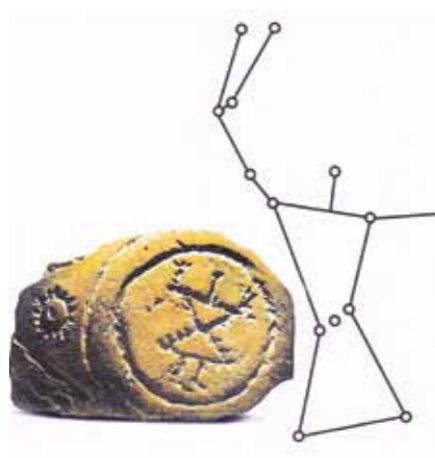
Obr. 14 Archeolog Henri Breuil (vpravo) s objeviteli u původního vstupu do Lascaux, září 1940.



Obr. 15 Lascaux: průhled původním vstupem na západ Slunce v době letního slunovratu.



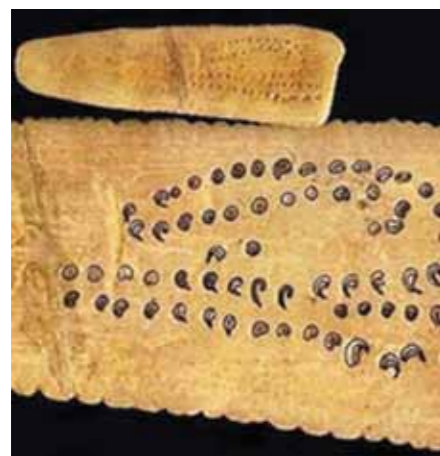
Obr. 16 Souhvězdí Orionu, Býka a Plejády z astronomického atlasu (viz. obr. č. 3).



Obr. 17 Dno keramické nádoby s kresbou souhvězdí Orionu, Vučedol, Chorvatsko, 2 400–2 900 př. n. l.



Obr. 18 Keramická nádoba s geometrickým ornamentem, Vučedol, v 15 cm, 2 400–2 900 př. n. l.



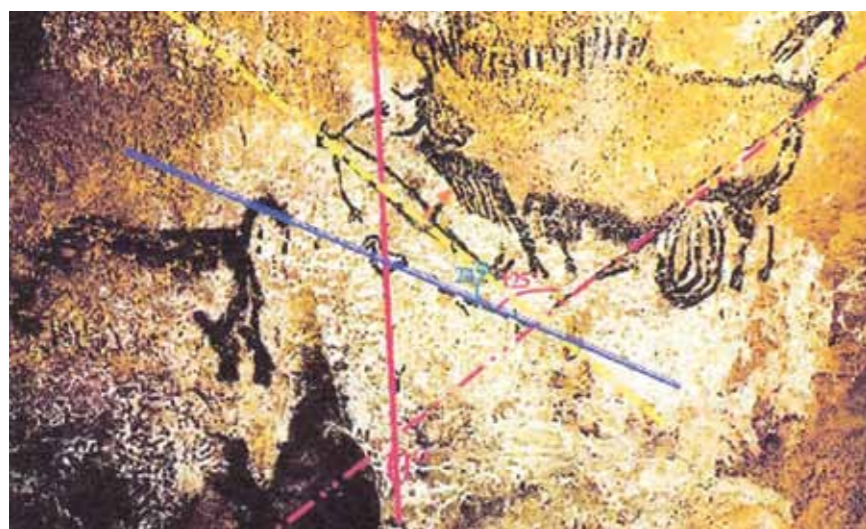
Obr. 19 Rytina do mamutoviny, Dordogne, stáří asi 35–40 tisíc let.



Obr. 20 Lascaux, malba koně a "měsíční kalendář".



Obr. 21 Lascaux, malba koně a jelena se "záhadnými" znaky.



Obr. 22 Dosud nejzáhadnější malba parietálního umění: zraněný býk, pták na tyči a kresba mužské postavy s ptačí hlavou a čtyřprsty končetinami v Šachtě mrtvého muže, Lascaux.



Obr. 23 Tzv. letní trojúhelník tří nejjasnějších hvězd.

MYSL V JESKYNI – JESKYNĚ V MYSLI 3. ČÁST HVĚZDY V JESKYNI

Mind in the Cave – or Cave in the Mind? 3
 Stars in Cave

Pavel Šamšula

Anotace:

Článek je pokračováním textu z předcházejících čísel časopisu. Prezentuje aktuálně diskutované kosmologické a archeoastronomické aspekty interpretací umění mladšího paleolitu, včetně odkazů na některé příklady umění neolitického.

Abstract:

This article develops the theme of texts published in previous issues. It presents up-to-date cosmological and archaeo-astronomical aspects concerning upper palaeolithic art. It also includes references to neolithic art.

Tak jako kdysi sancta simplicitas víry, táhne dnes za sebou sancta simplicitas vědy hranice, aby na nich upálila všechny „kacíře“.

Christian Morgenstern, 1912

Na světě nejsou dva světy, svět lidí a svět nebeský: bytí je přece jedno jediné.

Václav Havel:
 Výzva k transcenci, 1980

Úsilí pochopit vesmír je jednou z mála věcí, která zvedá lidský život trochu nad úroveň frašky a dává mu něco z krásy tragédie.

Steven Weinberg:
 První tři minuty, 1998

6. Současné teorie o vzniku výtvarného umění v období paleolitu

Původně bylo naším úmyslem rozdělit studii o počátcích výtvarného umění jen do tří částí. Nové poznatky o vzniku výtvarného umění a především některé doposud nepřilíš známé hypotézy a interpretace jeho možných funkcí v životě člověka mladšího paleolitu nás však dovedly k potřebě věnovat více pozornosti nejen otázkám **kde, kdy a co** bylo v posledních letech a desetiletích zvláště v parietálním umění objeveno, ale především otázce **čím bylo**, nebo alespoň **čím mohlo být toto umění pro naše dávné předky**.

Již v úvodní části těchto článků jsme naznačili některé současné přístupy

k hledání a objasňování příčin počátků výtvarného umění. Konstatovali jsme, že toto umění se zvláště v podobě jeskynních kreseb, rytin a maleb (umění parietální) zjevilo jakoby naráz, v hotové a dokonalé podobě.¹

Zmínili jsme se i o tom, že mnohé starší nálezy mobilních předmětů sice mohou, ale nemusí být dokladem tvořivých schopností našich předchůdců, byť místa a stratifikace nálezů antropomorfů a zoomorfů dokládají vysokou úroveň vizuálně-estetické představivosti člověka již v období staršího a středního paleolitu.

Jak konstatuje J. A. Svoboda: „Obecně se ale zdá, že ve starém a středním paleolitu spíše chybí potřeba a zájem než technická schopnost zobrazovat konkrétní objekty a předávat tak informace. Pojem umění bychom tu skutečně používat neměli.“ (SVOBODA 2011, s. 29)

A dodává: „Teprve v prostředí moderních lidských komunit, které právě ovládly Eurasii, nastupuje **reprezentativní umění**, čitelně zobrazující zvířata, lidi a další témata z okolního světa, konzervující jejich významy a předávající je dále.“ (tamtéž)

Svoboda charakterizuje umění jako „rozvětvený komplex významů a tradic“ a zdůrazňuje potřebu hledání systému, který by umožnil uchopení formální variability a mnohovýznamovosti tohoto fenoménu. S odvoláním na přední světové autority odlišuje **umění temnot** a **umění na světle**, dále **umění krátkodobé**, určené pro jednu konkrétní akci, happening nebo rituál, a **umění**

dlouhodobé, vytvářející artefakty dlouhodobě nošené, užívané či opakovaně viděné.

Přehledný a ucelený přehled vývoje názorů na počátky a nejstarší fáze vývoje výtvarného umění v mladším paleolitu přináší J. A. Svoboda ve II. kapitole svého díla. Oprávněně již v podtitulu kapitoly konstatuje: „*Koncipovat hypotézy lze z nejrůznějších úhlů pohledu. Obtížnější je prokázat některou z nich.*“

S tímto názorem nelze než souhlasit. Současně to však neznamená, že by bylo možné zastavit postup pátrající lidské myslí. K jejím potenciům patří nejen schopnost vytvářet nové modely, ale odhalovat i své vlastní omyly.

6.1 Umění a kosmos: fenomén času v umění mladého paleolitu

„Náš život je těsně spjat s vesmírem. Jsme jeho součástí. Jasně si tuto skutečnost uvědomujeme pod hvězdnou oblohou, v tichu noci, nezátěžováni všedními starostmi.“

Do jaké vzdálenosti prostoru, kam až do minulosti v čase a jak hluboko k podstatě věcí pronikl člověk svou myšlenkou? Co jsme ve vesmíru? Kdo jsme vzhledem k vesmíru? Jak poznáváme vesmír? Kde jsme? Kdy jsme v dějinách vesmíru? Proč jsme?“

(KLECZEK 1998, s. 7)

„Nikdy se nedozvíme, jak dávní lidé chápali svůj vesmír a jak objevovali způsoby vzájemného souladu jeho

nejrozmanitějších součástí, pokud se nepokusíme vidět to, co oni viděli, slyšet, co oni slyšeli, cítit, co oni cítili, chutnat, co oni chutnali a čichat, co oni čichali. Porozumět vztahu přírody a kultury znamená stát se svědkem komplexního chování věcí a jevů v jejich přirozeném prostředí.“

(AVENI 1998)

„Největší rozdíl mezi námi a pohany možná spočívá v rozdílném vztahu ke kosmu. Pro nás je všechno osobní. Krajina ani obloha nejsou pro nás ničím víc než rozkošnou kulisou našich osobních životů. ... Pohanům byla krajina i osobní kulisy víceméně lhostejné, Kosmos však byl něčím skutečným. Člověk s kosmem žil a věděl, že je větší než on sám. ... Ztratili jsme kosmos, protože jsme se vymanili z vnímavého spojení s ním. A to je naše největší tragédie.“

(H. D. Lawrence. In ČÍLEK 2004, s. 216)

„Za posledních deset tisíc let nedošlo k žádné podstatné evoluci v biologické stavbě člověka, ani ve struktuře jeho DNA. Naše inteligence, naše schopnost činit správné závěry ze smyslových dat musí mít tedy počátek v době jeskynních lidí, či spíše v době ještě starší.“

(HAWKING 1995, s. 120)

Sociální a komunikativní funkce umělecké tvorby v sobě od počátku pravděpodobně zahrnovala i potřebu překračování okamžitých časoprostorových omezení. Zatímco o prostorovém umístění většiny paletního umění mladšího paleolitu do odlehklých, obtížně přístupných částí jeskynních komplexů jsme se již zmínili, je fenomén času dalším významným faktorem v kontextovém chápání počátků výtvarného umění moderního člověka typu homo sapiens.

Asi nelze pochybovat o tom, že lidé mladého paleolitu neměli čas spojený s historickým povědomím. Naopak jsem přesvědčen, že pro jejich život měl značný význam čas jako jev objektivně nezávislý v aspektu **biologickém** i **astronomickém** (viz dále), ale i jako entita **sociální** a **psychologická**, a že tyto dva póly významy času – čas objektivní a čas lidský

–nejen nemuseli, ale ani nemohli vnímat jako oddělené nebo dokonce protikladné.

Vědomí konečnosti času lidského bytí bylo doloženo evidentní již člověku neandertálskému, jak dokládají nálezy pohřbů neandertálců s důkazy překrytí kosterních pozůstatků např. kostmi lopatek skotu či parozím sobů. Psychický faktor času jako vědomí konečnosti lidského bytí dokládá i zvýšená, na okolí nezávislá koncentrace a stratifikace pylových zrn bylin v těchto pohřbech: jestliže již člověk neandertálský položil k zemřelému členovi své tlupy květiny, vykročil již on z říše fatálně nezbytného směrem do oblasti možného. Byť neandertálců nepřezili o dlouho nástup člověka typu homo sapiens – snad až na zatím stoprocentně neprokázané sekvence jejich DNA v DNA některých příslušníků dnešního rodu homo sapiens sapiens – lze již u nich doložit doklady vědomí času.

Daleko výrazněji pak se tyto jevy vyskytují v období paleolitu. Jak připomíná J. Svoboda: „Když lidé objevili čas a potažmo i svou vlastní smrt, začali ukládat skelety zemřelých na místech zvláštního určení – do funerálních jeskyní a do hrobů. Spolu s mrtvými tam zanechali i některé informace. Už asociace lidí různého věku a pohlaví v kolektivních hrobech a jejich zfosilizovaná gesta (...) zřejmě obsahovaly nějaké konkrétní informace o zemřelých.“ (SVOBODA 2011, s.71) Dodejme, že začátek této Svobodovy věty by bez újmy na jejím významu možná mohl znít i v opačném pořadí předmětů: „Když lidé objevili svou vlastní smrt a potažmo i čas...“

A Svoboda dovozuje: „Plně uvědomění času s sebou přináší celou řadu důsledků: paměť a epiku, sebeuvědomění a definování života jedince jako procesu mezi narozením a smrtí.“ (SVOBODA 2011, s. 46)

Čas tedy mohl být, a snad i byl již pro člověka paleolitického ne jen lineárním – počínajícím, plynoucím a končícím – a ne jen cyklickým (střídání dne a noci, ročních dob, proměny vegetace, tahy stád atd.), ale lineárním i cyklickým, biologickým i astronomickým i sociálně-psychologickým. Řečeno s J. A. Svobodou: „Koncepce času se tedy v nějaké podobě a v určitém historickém okamžiku vynořila jako součást lidského adaptačního systému.“ (SVOBODA 2011, s. 45)

Pro tento adaptační systém potřebovali lidé mladého paleolitu smyslově uchopitelné pevné body. Do jisté míry jimi snad mohly být změny vegetační, významné pro tehdejšího člověka jako sběratele, a rovněž změny klimatu, související s ročními obdobími, na něž byl vázaný výskyt lovné zvěře. Jistou roli snad mohl hrát i čas biologický, patrný např. v menstruačních cyklech žen (viz dále).

Všechny tyto s časem související faktory však nebylo a není možno pokládat za zcela pravidelné, pevné a stálé. A bylo by velmi překvapující, kdyby již v období mladého paleolitu lidé, trávící doby nepohody a noci u ohňů v jeskyních, ale žijící svůj život pod volnou oblohou, nehleděli nejen dolů k zemi, ale i vzhůru, na oblohu, na její jevy a děje, nesledovali „nebeská světla“ nad svými hlavami a nepovšimli si za pár desítek tisíc let jejich časoprostorových proměn a jejich souvislostí s proměnami dnů a nocí, chladu a relativního tepla, změnami vegetace a chování lovné zvěře; s tím, co bylo pro ně otázkou života a smrti.

Jak říká Zdeněk Neubauer: „Již Homo erectus, když si uvolnil přední končetiny od nutnosti lokomoce, narovnal páteř, postavil se na zadní a umožnil hlavě pozvednout oči vzhůru, stal se na této planetě čímsi mimořádným mezi ničím a vším, spojnicí země a nebes.“

Výrazný podnět pro toto „spojení země a nebes“ a nový, do té doby netradiční pohled na zkoumání a interpretace umění neolitu, ale i mladého paleolitu, přineslo nové vědecké odvětví, spojující právě hledání „na zemi a v zemi“ s pohledem „na nebesa“. Toto odvětví dostalo posléze název **archeoastronomie**.

Její počátky lze nalézt v knize „Dawn of Astronomy“ (Úsvit astronomie) britského astrofyzika Normana Lockyera (mj. spoluobjevitele prvku helium na Slunci), z roku 1894. Nahlíží v ní na staré civilizace jako na dokonalé pozorovatele nebeských objektů a jevů a na jejich příslušníky jako na tvůrce, schopné dát přesnou astronomickou orientaci svým megalitickým stavbám. Zmiňuje zvláště Stonehenge, ale i egyptské sluneční chrámy. Lockyer dokonce tvrdil, že přesná pozorování astronomických jevů byla předávána po dlouhá časová období dávno předtím, než bylo vynalezeno písmo. Lockyerova doložená tvrzení se zpočátku setkala s tvrdou kritikou

jak archeologů, tak astronomů. Učinila však první významný průlom v nazírání na schopnosti člověka v období starověku i pravěku.

Další zkoumání megalitických staveb, mimo jiné opakovaně prokázána astronomicky-časová orientace rozsáhlé mohyly v Newgrange, jeho poznatky potvrdila.

První průkopníky archoastronomie nezajímaly jen kosterní pozůstatky neolitického člověka a nálezy jeho nástrojů, ale celkové dispozice megalitických komplexů z období neolitu, jejich tektonika a kompozice. Odtud byl zdánlivě již jen příslovečný „krůček“ k tomu, aby někoho, kdo byl sice vybaven vědeckými kompetencemi ve specializované vědní disciplíně (např. v archeologii a zkoumání umění mladého paleolitu), ale měl současně ještě jiné, se svou vědeckou specializací napohled nesouvisející znalosti a zájmy, napadlo „pozvednout oči vzhůru“ i při výzkumech umění paleolitu.

„Ukazovalo se, že schůdná cesta ke smyslu („jazyku“) maleb může vyjít z kontextu, v němž jsou uvnitř jeskyně umístěny“, píše s odstupem let J. Svoboda (SVOBODA 2011, s. 35). Tímto kontextem však nemíní astronomické faktory, ale spíše možné činnosti a rituály, které se v jeskyních pravděpodobně odehrávaly (viz dokončení v příštím čísle). A tak mnohá jména, s nimiž se v dalších řádcích této do jisté míry aleatorické úvahy setkáte, byste v rejstříku Svobodova zásadního díla hledali marně.

Nemějme to však tomuto renomovanému autorovi mimořádně hodnotného díla za zlé: je v tradicích většiny vědních disciplín, že v akademických vydáních takovýchto spisů jsou uváděna většinou jen fakta důkladně ověřená, doložená a potvrzená. Co na tom, že se velmi často v dějinách všech vědeckých disciplín ukázalo, že tato fakta nebyla tak „tvrdá“, jak se ve své době jevila.

Těmito slovy nechceme zpochybňovat ani mimořádný přínos díla J. A. Svobody, ani to množství objevů, které peleoarcheologie za relativně velmi krátkou dobu své existence přinesla lidskému poznání nejen o vzniku a historii výtvarného umění, ale o celých dějinách člověka. Nebýt mnoha známých a ještě mnohem více neznámých badatelů i erudovaných a zapálených „amatérských“ hledačů a objevitelů, neměli bychom nejen co poznávat, ale ani

na co přinášet nové, byť třeba riskantní a neověřené (a mnohé možná dokonce beze zbytku neověřitelné) pohledy a interpretace.

Specifika parietálního umění, jeho situování do málo nebo takřka nepřístupných částí jeskyní, včetně jejich astronomické orientace, případně dokonce výjimečně možného krátkého osvětlení slunečním svitem, byla dlouho mimo pozornost specializovaných badatelů – archeologů a odborníků na umění paleolitu. A ani dnes není zdaleka přijímána s obecným souhlasem většina autorit této vědecké obce.

Jsem přesvědčen, že je to způsobeno mj. i rannou vzdělávací a vědeckou specializací. Obecně se sice stále častěji propaguje multidisciplinární přístup ke zkoumání a řešení vědeckých problémů, v praxi se však vyžaduje spíše úzká specializace, jeví se jako optimální cesta k úspěchu nejen na poli vědy, ale i v uplatnění se v profesním, tzv. praktickém životě.

Příklady lze nalézt v mnoha reformách i „reformách“ zvláště středoškolského a vysokoškolského vzdělávání u nás i ve světě. V nich se častěji preferují krátkodobé ekonomicko-politické zájmy než dlouhodobé vize. Dosud si přesně vybavuji, jak nám na střední škole před půl stoletím z roku na rok vzali latinu a astronomii, a místo nich nám do studijního plánu dali „pro praxi potřebnou“ civilní obranu a polytechnickou výchovu...

Současně se však v posledních letech stále častěji ukazuje, že ani nejvyšší vědecká akribie ve specializované vědecké oblasti nemusí být jedinou, ba ani optimální cestou k objevování nových kontextů, možností interpretace a pochopení tak fascinujícího fenoménu, jakým je umění mladého paleolitu. Ba dokonce že přílišné zahledění na úzké pole specializované vědecké disciplíny, včetně jejich sofistikovaných a ověřených metod, může být na překážku pohledu za její vlastní obzor či pozvednutí očí vzhůru.

To v sobě vždy skrývá nebezpečí zúžení tohoto obzoru a možné omezení šíře a hloubky pohledu nejen na výtvarné umění mladého paleolitu (ale i umění výtvarné a umění obecně), ale i nebezpečí zúžení a snížení horizontu pohledu na potence lidské mysli, jejímž je umění svěbytným a jedinečným projevem.

Poznatky, ke kterým došli první z průkopníků astronomických interpretací parietálního umění mladšího paleolitu, nalezy však již na sklonku minulého a počátku tohoto tisíciletí odraz i v tištěných a ještě dříve i elektronických médiích. Rozhodně neohodíme využívat, nebo se snahou po senzaci interpretovat jako objev vše, co se dnes a denně zjevuje zvláště na (a někdy i „v“) mnoha ICT „kanálech“ jen proto, aby to z nich druhý den odnesly (s)toky času. Jen jako ilustraci uvedme proto jen dvě ukázky z relativně seriózních deníků z roku 2000 (viz. obr. č 1 a11).



Obr. 1 Výstřížek z Lidových novin, 18. srpna 2000.



Obr. 2 Kresba souhvězdí Býka z hvězdářského atlasu z r. 1603.

Věnujme se však především knižním publikacím, byť v tomto prvním případě půjde o dílo autorů, jejichž i nesporné nové a netradiční poznatky jsou zastánci pouze těch vědeckých pravd, které již prošly síty odborných komisí a grémií a našly své (nezpochybnitelné?) místo v učebnicích, začasť šmahem a mnohy i bez znalosti odmítány jako tzv. „ezoterické“.

„V prosinci 1995 nechal kosmolog Frank Edge kolovat zápis svého bádání, v němž „nebesky interpretoval“ Síň býků ve světoznámé jeskyni v Lascaux. Vědci se shodují na tom, že obrazy v Síni býků byly namalovány asi před 17 tisíci lety, tedy 14 000 let předtím, než se předpokládá, že bylo starověkými Babyloňany a Řeky objeveno a pojmenováno dvanáct souhvězdí zvěrokruhu. Každého, kdo je oddán ortodoxní teorii, jistě zneklidní, když si přečte Edgeovu

přesvědčující analýzu podobnosti mezi (jak předpokládáme řecko-babylonským) zvěrokruhovým souhvězdím Býka – jak by podle počítačové simulace vypadalo před úsvitem v den letního slunovratu v roce 15 000 př. n. l. – a Velkého býka z Lascaux: Uvažujte chvílku nad šesti výraznými skvrnkami nad plecemi lascauxského býka. Srovnáním těchto skvrn s Plejádami objevíme, že vztah mezi býkem a souhvězdím Býka (Taurus) je významný. Nejenže je jejich počet stejný jako v dobře viditelných Plejádách, ale jsou uspořádané tak, že vzdálenost mezi nimi nápadně připomíná vzdálenost mezi jednotlivými hvězdami Plejád. Jsou také přibližně stejně daleko nad hlavou býka. Podoba tohoto býka z doby ledové s tradičním zpodobením souhvězdí Býka je tak nápadná, že kdyby byl býk z Lascaux objeven ve středověkém manuskriptu a ne na stropě jeskyně, byl

by bez váhání označen za zpodobení souhvězdí Taurus.“ (HANCOCK; FAHA 2003, s. 32)² (viz obr. č. 2)

Podstatně většího ohlasu než vývodům F. Edgeho se u nás, zvláště v obecném tisku (možná i vlivem geografické blízkosti, nechceme-li spekulovat o vlivu majitelů vydavatelství na obsah českých deníků či týdeníků), dostalo hypotézám a objevům mnichovského profesora M. Rappenglücka. Ani jeho jméno J. A. Svoboda ve svém díle neuvádí.

Jestliže jsme tento cyklus článků začali upozorněním na jeho knihu, nemá to znamenat, že bychom své úvahy nad počátky výtvarného umění chtěli na Svobodovo pojetí omezit, jakkoli je jeho dílo cenné a jakkoli se další uváděné možnosti mohou zdát mnohým až příliš neuvěřitelné.

Připusíme však, že to může být i proto, že v mnoha učebnicích ještě

dnes straší např. tvrzení o tom, že výtvarné umění je staré jen 10–15 tisíc let. A slova jako „parietální, Rouffignac, Niaux, Cosquerova nebo Chauvetova jeskyně“ tam raději vůbec nehledejte. Co na tom, že jeskyně Rouffignac byla popsána již roku 1575 a Niaux byla známa od roku 1606... Naleznete většinou ještě tak Altamiru; ale i ta byla objevena již před více než sto třiceti lety.

A co je v učebnicích, to je přece pravda. Stačí se to naučit a u tabule odříkat...

Opravdu to však stačí k tomu, aby se v myslích žáků a studentů rozsvěcovalo světlo **touhy po nikdy nekončícím poznávání?**

Leč vraťme se z jeskyní učebnic do jeskyní mladého paleolitu.

Podle našeho mínění pravděpodobně zatím nedůležitější průlom v hledání a prokazování souvislostí mezi parietálním uměním, konkrétně obrazy v Sále býků v Lascaux a hvězdnou oblohou, uskutečnila od 90. let minulého století francouzská badatelka Chantal Jégues-Wolkiewiez. Tato absolventka doktorských studií sociálních věd, antropologie a psychologie Univerzity v Nice a zprvu amatérská zájemkyně o nové poznatky archeoastronomie si v roce 1992 na správu jeskyně v Lascaux vymohla přístup do tehdy již veřejnosti nepřístupného komplexu. Na fotografiích a videozáznamech z Lascaux si totiž již dlouho předtím povšimla řady černých, bílých i červených skvrn a dalších geometrických znaků, které nezapadaly do obrazů býků a dalších zvířat. (viz bar. příloha – obr. č. 1)

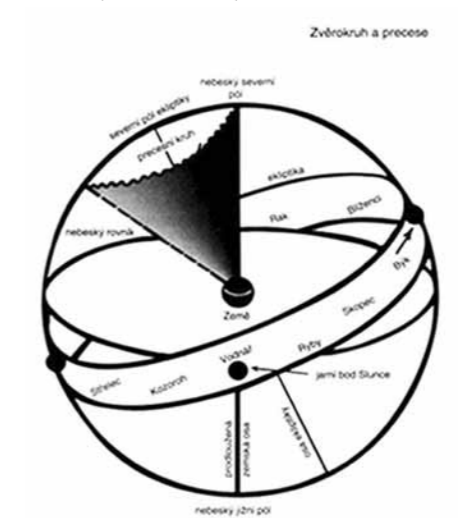
Zájem o astronomii jí přivedl k uvědomění si podobnosti rozmístění těchto bodů a jejich spojnic s obrazy známých souhvězdí v atlasech hvězdné oblohy. Psychologická vybavenost a schopnost empatie jí umožnily vcítit se do vnímání a zájmů lidí mladšího paleolitu. S notebookem, vybaveným softwarem astronomického programu (z nichž některé, např. *Skyglobe*, *Stellarium*, *XEphem* aj., lze volně stáhnout do PC a je na nich možné nastavit nejen geografické souřadnice příslušného místa, ale i potřebný čas – rok, měsíc, den a denní nebo noční hodinu daleko do minulosti), se od roku 1992 vypravila

do Lascaux ještě mnohokrát. (viz bar. příloha – obr. č. 2)

Podle dostupných informací zvolila Jégues-Wolkiewiez v nastavení astronomického programu dobu, odpovídající převládající dataci stáří obrazů v Sále býků: rok 15 300 př. n. l. Projekce fotografií ze Sálu býků a dlouhé, neúnavné porovnávání s obrazy souhvězdí umožněné grafickými PC programy, přineslo překvapující a pro mnohé šokující zjištění. V obrazech a spojnicích bodů Jégues-Wolkiewiez objevila nejen obraz souhvězdí Býka, ale i dalších souhvězdí, na něž se upíraly oči našich předků v době, kdy vytvářeli to, co bylo dlouho pokládáno za pouhou „výzdobu“ v paleolitických jeskyních nebo přinejlepším za dnešním lidem nepochopitelné „magické“ výtvořiny. (viz bar. příloha – obr. č. 3–10)

Předcházející uvozovky nemají znamenat ironické zpochybnění slova magický. Jégues-Wolkiewiez později sama popisovala, že ticho v noci opuštěného místa, světlo Měsíce a jiskřivé mihotání hvězd na ni působilo zvláštním magickým dojmem. (viz bar. příloha – obr. č. 11)

Francouzská badatelka musela vzít v úvahu i fakt, že zemská osa směřovala před více než sedmácti tisíci lety vlivem precese jarního bodu k jiné části nebeské klenby a že zodiakální souhvězdí byla tehdy např. v době letního slunovratu (a pochopitelně i v době slunovratu zimního a v období jarní a podzimní rovnocenností) vidět na jiném místě noční oblohy, než jak je tomu dnes.³ (viz obr. č. 3)



Obr. 3 Schéma zvěrokruhu a precese.

Svoji doktorskou disertační práci francouzská badatelka obhájila těsně před koncem minulého století. Vedle zapřísáhlých odpůrců, přesvědčených, že mysl paleolitického člověka prostě nebyla schopna spatřovat ve hvězdné obloze nic víc, než tajuplná, nepochopitelná a s jejich životem nesouvisející „světélka“, však našla Jégues-Wolkiewiez i obhájce. Ti postupně přidávají ve prospěch jejích objevů další a další argumenty. Zdá se, že jejich počet stoupá a jejich hlasy zvolna sílí.

Nepatřili mezi ně jen autoři děl, která bývají často šmahem odsuzována jako ezoterická, ale i z vědecké akademické půdy vzeší renomovaní badatelé: např. francouzský paleontolog a archeolog Jean Clottes (viz CLOTTE 2011), Jean-Michel Geneste, zmínění F. Edge a M. Rappenglück, manželé Allain a Arlette Leroi-Gourhanovi, Allain Jacques a mnozí další.

Posledně jmenovaní badatelé přispěli k dalšímu objevu: zjistili, že v době, kdy vznikala díla v Sále býků, byl přístup do podzemního komplexu podstatně níže, než v nedávné době proražený a uměle vytvořený vchod. (viz bar. příloha – obr. č. 12 a 13)

Průřez vstupní částí do Lascaux ukazuje směr slunečních paprsků, dopadajících z původního vstupu (zcela vlevo) na stěnu Sálu býků a pokračující chodbu vpravo.

Na myšlenku zkoumat původní dispozici vstupu a osvětlení jeskyně v Lascaux přivedla Chantal Jégues-Wolkiewiez možná publikace Arlette Leroi-Gourhan a Allaina Jacquese

„Lascaux iconnu“ z roku 1979.⁴ Jak připomíná J. Svoboda: „*Sám vstup do jeskyně ovšem neotvírá vždycky monumentální portál, jak bychom snad očekávali. Často ústí kdesi v kamenité stráni, kde morfologie terénu sotva naznačuje něco významného. Dnešní návštěvník si tuto původní skrytost sotva uvědomí, protože obvykle vstupuje dovnitř uměle proraženým či rozšířeným vchodem nebo nově vybudovaným vstupním areálem. Do obtížně dostupných plazivek se nedostává a ani neočekává, že by někdo mohl vytvářet dokonalá díla, aniž by se jimi pyšnil. Vždyť právě naše civilizace přímo propojuje uměleckou*

tvorbu s potřebou stavět ji na odív.“ (SVOBODA 2011, s. 253)

Nevelký otvor, kterým se do Lascaux protáhli chlapi, kteří tuto „Sixtinskou kapli pravěku“ (H. Breuil) v roce 1940 objevili, se nacházel oproti dnešnímu vchodu výrazně níže, jak dokazuje i dobová fotografie, pořízená záhy po objevu. (viz bar. příloha – obr. č. 14)

Pomocí přesných měření A. Leroi-Gourhan a A. Jacques prokázali, že v podvečer v den letního slunovratu v době asi 15 300 let př. n. l. dopadaly poslední paprsky zapadajícího Slunce původním vstupem do jeskyně přesně na to místo, kde Jégues-Wolkiewicz ve skvrnách rozpoznala na obraze Velkého býka hvězdy jeho souhvězdí. (viz bar. příloha – obr. č. 15)

Počkáte-li si do pozdního večera ve čtvrtek 21. června – v den letního slunovratu – a podíváte se směrem k západu, spatříte dnes na stejném místě ale jiné souhvězdí: vlivem precese se za oněch více než sedmnáct tisíc let zvířetníková souhvězdí, mezi než patří i souhvězdí Býka, výrazně posunula.³

Dodejme ještě, že při pozorném prohlížení fotografií ze Sálu býků v Lascaux lze v hlavě Velkého býka bez obtíží nalézt namalované skvrny, odpovídající hvězdokupě Hyády, obklopující na noční obloze nejjasnější hvězdu Aldebaran („oko Býka“). Navíc se podle dostupné dokumentace v Lascaux skvrny nad hlavami býků (Plejády?) vyskytují dokonce nejméně ve třech dalších případech. Spojnice Plejád a Aldebaranu směřuje téměř přesně ke třem hvězdám „pásu“ Orionu, dalšího, minimálně od starověku pro naše předky mimořádně významného souhvězdí. (viz bar. příloha – obr. č. 16)

O významu hvězdokupy Plejády (Kuřátka, Subaru) jako součásti souhvězdí Býka pro určování času dnes již nepochybují nejen archeoastronomové. Jejich objevení na obloze nad obzorem, nebo naopak zmizení pod ním, bylo od starověku a ještě ve středověku významné pro přímořské národy (Féničany, ale i Řeky a další), ale již předtím doloženě pro starověké Sumery, Babyloňany, Egypťany i Chaldejce. I když současné pojmenování pochází až od Řeků a jejich mytologie, pojmenování souhvězdí Býka

se udrželo nezměněné od raných říší Mezopotámie. A vzdor časové propasti více než deseti tisíc let není bez zajímavosti ani fakt, že starověcí Sumerové nazývali hvězdy „pasoucím se stádem“...

Nelze proto vyloučit, že pozorování a zobrazování souhvězdí Býka, Plejád a dalších jevů nad jejich hlavami bylo pro naše předky již před sedmnácti tisíci lety životně důležité: oznamovalo čas migrace stád praturů za pastvou, a tedy možnost ulovit potravu a zajistit tak zachování a pokračování života. (Srov. SVOBODA 2011, s. 168–170)

Souhvězdí Orionu lze možná identifikovat v symbolickém znaku na detailu maleb v Sále býků (viz bar. obr. č. 3 vlevo dole), připustíme-li konečně, že lidé mladého paleolitu byli schopni symbolického myšlení. Jako sice nepřímý, ale důležitý podpůrný argument pro toto tvrzení lze uvést vědecky ověřený fakt, že mozek člověka se za posledních několik desítek tisíc let de facto

nezměnil. (O symbolickém myšlení lidí mladého paleolitu a znacích viz dokončení v příštím čísle.)

Jako další nepřímý důkaz (protože přímé důkazy v této oblasti nejspíše stěží kdy bude možno podat), související rovněž se souhvězdím Orionu, lze uvést rozměry nevelkou rytinu do mamutoviny, nalezenou roku 1979 v Podunají na jihu Německa. (viz obr. č. 4)

Motiv, vyrytý do čtyři milimetry tenké destičky o rozměrech 3,6 x 1,2 cm, interpretoval Michael Rappenglück jako zobrazení souhvězdí Orionu. Spočítáme-li body na rubu tohoto nevelkého předmětu, dojdeme k číslu 86. To odpovídá počtu dní, po které je toto souhvězdí viditelné nad obzorem v zeměpisné šířce, která odpovídá místu nálezu, ale i ve franko-kanteberské oblasti. Interpretace nálezů našla svůj ohlas i v denním tisku. (viz obr. č. 5)

Orion, který se nachází na nebeském rovníku, lze po část roku spatřit



Obr. 4 Dvoustranná rytina do mamutoviny, jižní Německo, stáří 32 500 let.

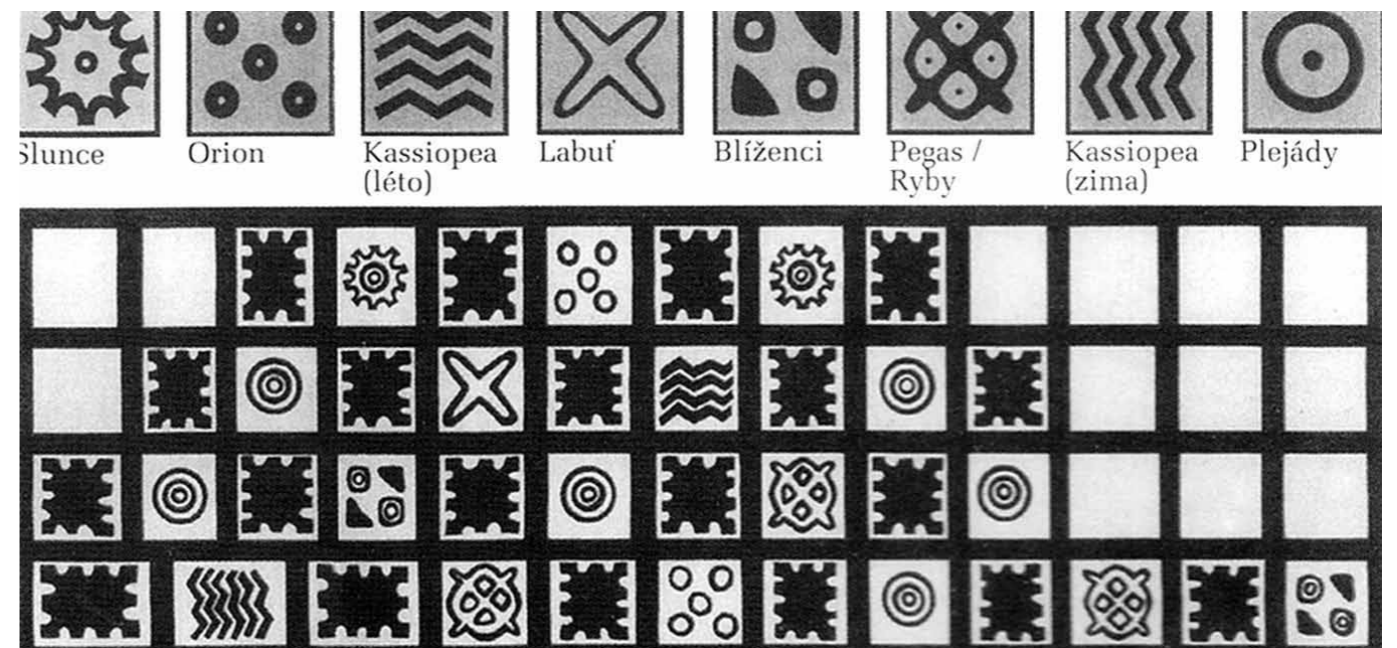
Objevena nejstarší podoba nebe

Nejstarší zobrazená představa seskupení hvězd na světě byla odhalena na slonovinové řezbě staré 32 500 let. Předmět s vyobrazením Orionu byl vykopán v jeskyni v jihozápadním Německu.

Seskupení 17 hvězd, které dostalo jméno podle obrovského lovce ze starořecké mytologie a nakonec se stalo nejkrásnějším zimním souhvězdím, rozpoznal německý profesor Michael Rappenglück, který si již učinil jméno, když mezi malbami ve francouzské jeskyni Lascaux rozeznal zobrazení lunárního cyklu.

Na jedné straně malé pravouhlé tabulky z mamutiho klu lze vysledovat mužskou postavu s rukama a nohama v pozici připomínající hvězdného Orionu. Řezba byla nalezena u městečka Blaubeuren v roce 1979, ale teprve nedávno profesor Rappenglück zjistil souvislost mezi touto figurou a hvězdami. (ČTK)

Obr. 5 Zpráva ČTK, MF DNES, 14. 3. 2003.



Obr. 6 Překreslený rozvinutý vzor z nádoby z Vučedolu s interpretací znaků Slunce a významných souhvězdí v jednotlivých ročních obdobích: shora dolů – jaro, léto, podzim, zima (viz. bar. příloha – obr. č. 18).

na obou zemských polokoulích, s výjimkou polárních oblastí. V našich zeměpisných šířkách je toto souhvězdí viditelné od srpna (těsně před svítáním) do dubna (pozdě v noci) jako jedno z nejvýraznějších.

O významu tohoto souhvězdí např. pro starověkou civilizaci Egypta svědčí obrazové i písemné doklady, ztotožňující souhvězdí Orion s bájným egyptským božstvem Osirisem.

Bez zajímavosti není ani skutečnost, že nepopiratelné zobrazení tohoto souhvězdí, pocházející časově zhruba z období egyptské Staré říše, bylo nalezeno v pravěkém osídlení na rozhraní jižní a střední Evropy, daleko na sever od starověkého Egypta. (viz bar. příloha – obr. č. 17)

Na břehu Dunaje v lokalitě Vučedol nedaleko chorvatského Vukovaru byla od roku 1938 vykopána řada dokladů eneolitického osídlení. Jedním z nalezených předmětů byla i keramická nádoba, do jejíhož dna bylo vyryto znamení souhvězdí Orionu. Orion byl ve stejném období neobyčejně významné souhvězdí i pro první civilizace v povodí Eufratu a Tigridu, pro starověké Sumery.

Na stejném nalezišti byla archeology při nedávných vykopávkách nalezena i jiná keramická nádoba, jejíž povrch s plastickými geometrickými vzory byl

původně chápán tradičně jen jako dekorativní zdobení. (viz bar. příloha – obr. č. 18) Relativně nedávné interpretace však i zde nabízejí jiné vysvětlení: časově astronomické. Čtyři řady geometrických motivů jsou označovány jako znamení Slunce a významných souhvězdí v období jara, léta, podzimu a zimy. (viz obr. č. 6)

Vraťme se však zpět k umění paleolitu. Z dosud zmíněného by mohlo vyplývat, že archeoastronomické, časově-prostorové ba kosmologické motivy se v období paleolitu omezují až na výjimky na jeskynní malby – parietální umění.

Opak je však pravdou. I drobné plastické předměty mobilního charakteru, které byly dlouho opomíjeny jako bezvýznamné, nebo chápány jen jako „dekorativní – zdobné“ (a tedy de facto bezvýznamné), vykazují charakteristiky plně významové, související se schopnostmi člověka mladého paleolitu přesně pozorovat a pečlivě výtvarně zaznamenávat přírodní jevy včetně jevů astronomických.

To je případ i drobného předmětu z mamutoviny, který byl nalezen již roku 1868 v oblasti Dordogne ve Francii a téměř sto let odpočíval v Muzeu starožitnictví v Saint-Germain-en-Laye. (viz bar. příloha – obr. č. 19) Stáří tohoto předmětu je pomocí nemodernějších

metod určováno na nejméně 35 000 let. Rytinu interpretoval Alexander Marschak (1918–2004) již roku 1972 jako pohyb a fáze Měsíce, výsledky svého bádání však veřejně publikoval až v roce 1995. (viz bar. příloha – obr. č. 19 a čb obr. č. 7 – zadní strana obálky)

Uspořádání vrypů do smyčky se nápadně podobá zdánlivému pohybu Měsíce vůči ekliptice a jeho měnící se výšce nad obzorem. Tvar vrypů, patrný dobře až při zvětšení, odpovídá překvapivě přesně průběhu měsíčních fází včetně dnů, kdy je Měsíc v novu a není viditelný. Náhoda? Nezáměrná podobnost? „Dekoratívni hračka“ pro ukrácení dlouhých chvil? Nevím, ale jsem přesvědčen, že lidé v období paleolitu to poslední – na rozdíl od mnohých z nás – asi stěží měli, protože jim šlo permanentně o život. A dělat zbytečnosti může asi jen ten, komu o (jeho) život příliš nejde.

Nové interpretace se v nedávné době dočkal i objekt, označovaný v odborné literatuře jako „Venuše z Laussel“. (viz obr. č. 8 – zadní strana obálky) Ještě v první části tohoto textu o umění mladého paleolitu jsme stáří tohoto pískovcového reliéfu uváděli v souladu se staršími prameny (LOMEL 1970, PIJOAN 1 1977) mezi deseti až patnácti tisíci let. (Viz. ŠAMŠULA, Výtvarná výchova č. 2/2011, bar. obr. č.11). Nedávné podrobné analýzy však stáří tohoto artefaktu posunuly o více než 10 000 let zpět. Také původní interpretace, vycházející z teorie tzv. matriarchátu a hovořící o zobrazené postavě jako o „Matce Země“, byly postupně vyvráceny.

Teorie, publikované od sklonku minulého století, naopak hovoří o předmětu v ruce postavy nikoli jako o „rohu“, ale jako o polovině srpku Měsíce. Třináct zářezů pak podle nich může představovat přibližnou délku lunárního roku: $13 \times 28 = 364$ dní. Perioda Měsíce činí ovšem, jak víme již pár století, 29,5 dne. Tento fakt má sice vliv na přesnost lunárního kalendáře, ale tehdejší lovcům a sběračům asi stěží mohl vadit. Ostatně nepřesnost v délce pozemského roku je historicky vlastně teprve nedávno vyrovnávána vložením jednoho dne jednou za čtyři roky do systému dvanácti kalendářních

měsíců. Rok o třinácti měsících po osmadvaceti dnech asi nebyl tím, co lidem mladšího paleolitu mohlo jejich život komplikovat.

Bez zajímavosti však nejsou ani hypotézy, které naznačují, že počet zářezů odpovídá průměrnému počtu menstruačních cyklů ženy za rok. Tento předpoklad by svědčil pro to, že to byly právě ženy mladého paleolitu, kdo vytvářel podobná díla a že to byly ony, kdo „vládl nad časem“.

(Vrozená a léty pěstovaná plachost nám v tomto kontextu takřka zabránila dodat, že alespoň něco se za téměř třicet tisíc let zase tak příliš nezměnilo...)

Zdá se tedy, že kromě astronomických solárních jevů (jarní a podzimní rovnodennost, letní a zimní slunovrat) a roční cirkulace souhvězdí zodiaku bylo pozorování cyklů a fází Měsíce dalším astronomickým jevem, který zaujal člověka již v paleolitu a který byli lidé té doby schopni vztáhnout k rytmům přírody i času svého života. Na znalosti přírodních rytmů zcela bezprostředně závisel jejich život.

Pro další doklad této hypotézy nemusíme putovat až do jeskyní franko-kantaberské oblasti.

Prezentuje jej kamenná tyčinka se zářezy, tzv. vrubovka, objevená v roce 1986 nedaleko trojhrobu v lokalitě Dolní Věstonice 2. Šedavé okrový slínavec byl nalezen roztržštěný do zlomků, ale celek bylo možno dobře zrekonstruovat podle použité suroviny, přepálení a pravidelných vrypů. 29 vrypů je v pravidelném rytmu šestkrát rozděleno vždy párem výraznějších rýh, vyrytých přes celou šířku tyčinky, do pěti polí. Toto rozdělení vymezuje skupiny po 5, 5, 7, 7 a znovu pěti členech, tedy celkem 29 jednotek. To odpovídá počtu dní jednoho lunárního měsíce a podporuje hypotézu A. Marschacka. (viz čb. obr. č. 9 a 10 – zadní strana obálky)

Tzv. synodní měsíc má však 29 a půl dne. Aby tento počet odpovídal příslušnému počtu znaků, bylo třeba jeden půlden doplnit. Na okraji pole proto autor tohoto lunárního kalendáře vytvořil vryp jen do poloviny šíře tyčinky.

Jak uvádí B. Klíma: „Pozoruhodnější je ovšem pět odpovídajících forem měsíčního kotouče, které odpovídají skutečné délce jednotlivých fází.“

Aritmeticky shrnuto: 5 dnů počátečního přibývání, 7 dnů narůstání, 7 dnů ubývání, 5 dnů nadále mizejícího obrazu a 5 dnů novu: $5+7+7+5+5+1/2=29\ 1/2...$

B. Klíma doplňuje i okolnosti nálezu: „Předmět ležel v bezporostřední blízkosti dosahu společného hrobu tří lidí, objeveného při archeologických pracích nad cihelnou v Dolních Věstonicích, a bezpochyby souvisel s rituálem pohřbu. Nálezová situace hrobu byla rekonstruací podivuhodné tragédie, patrně obtížného chirurgického zákroku v podbřišku tělesně velmi postíženě ženy, trpící snad předporodními nebo porodními křečemi. Odvážná operace se nezdařila a oba její aktéři, medicínman vybavený charakteristickými atributy šamana a jeho pomocník, byli násilně usmrceni. Uložili je do hrobu po obou stranách zemřelé pacientky, aby ji podle tehdejších představ doprovázeli v pokračujícím životě v záhrobí. Stejný osud stihl i vrubovou tyčinku. Byla nejprve rozlámána a potom vhozena do ohně, kterým byl pohřební rituál zakončen.“ (KLÍMA B. st., Vesmír 1987)

Skeptikové trvají na tom, že značky na tomto i dalších předmětech nemohou být kalendáře a představují jen („dekorativní“) ozdoby nebo dokonce jen náhodné škrábance, vrypů či stopy toho, jak si pravěcí lovci brousili pazourkové nože. Vzdor tomu však za poslední desetiletí archeologové nacházejí obdobné předměty na nalezištích v Evropě, Africe i Austrálii stále častěji.

Kolik dalších ještě spočívá v hloubi země, kolik z nich podleho neúprosným desetitisícům let na známých i dosud neobjevených nalezištích, kolik jich zůstává nepovšimnuto v muzejních sbírkách či jejich zaprášených depozi-tářích, to je obtížné být jen odhadovat.

Jak dodává na spekulace jinak velmi opatrný J. A. Svoboda: „O interpretaci lze diskutovat, ale některé vrypů skutečně tvoří takové skupiny, které mohou být numericky odvoditelné od lunárních cyklů.“ (SVOBODA 2011, s. 47)

I starší nálezy v Dolních Věstonicích, např. vrubovka – rytina do lýtkové kosti mladého vlka, nalezená K. Absolonem 19. 8. 1936 rovněž v lokalitě Dolní

Věstonice 2, byla interpretována jako doklad počtářských schopností lidí mladého paleolitu. Stáří kosti délky asi 18 cm je dnes odhadováno na 25 – 28 tisíc let. Karel Absolon ve zprávě, zveřejněné až po roce 1945, pokládal jejich 55 zářezů (30 na jedné a 25 na druhé straně) za nejstarší dokument dějin matematiky na světě. Byl přesvědčen, že ony dvě řady čísel – násobků pěti, nemohly být náhodné. Nechybějí ani další úvahy o možném využití tohoto a podobných předmětů jako nástrojů pro „matematické operace“.

Od poloviny minulého století se nálezy těchto „početních hůlek“ zmnohonásobily. Nejstarší dosud nalezená pochází z pohoří Lembo v jižní Africe a její odhadované stáří činí 35 000 let. Další byly nalezeny ve Francii, na Sibiři i jinde.

Dodejme, že tzv. vrubovky – hole, tyčky nebo kosti se zářezy či vruby – jako nástroje pro zaznamenávání a počítání předmětů směny a účetnictví počtů kusů nebo jiných jednotek zboží se v některých tribálních kulturách zachovaly dodnes.

I v dnešním jazyce, který mnohdy uchovává reálný základ historické paměti (byť jej často chápeme již jen jako metafory bez konkrétního podkladu) se dochovala vyjádření typu „děláš to na svůj vrub“, „připsat na vrub“, „máš u mne vrubek“ (nevyrovnaný dluh) apod.

(Podrobněji o matematických interpretacích obdobných předmětů z období mladého paleolitu viz KLÍMA 1987 a FOLTA 1997.)

Vraťme se však na závěr tam, kde jsme svoji dnešní cestu započali, do Lascaux, a dejme ještě jednou slovo J. Svobodovi:

„Pro Lascaux je více než pro jiné jeskyně typické spojení zvířecích postav se znaky. Jsou tu šipky, které mnohonásobně a sugestivně míří do těla zvířete, jsou tu geometrické znaky ve tvaru mřížkových čtverců, ale také různé počty bodů (podtrženo ps), klaviformní znaky a další tvary.“ (SVOBODA 2011, s. 296)

Tyto počty bodů se v Lascaux, ale i jinde, opakují mnohokrát. Na fotografiích malby koně (viz bar. příloha – obr. č. 20) jejich řada stoupá a otáčí se podél

hlavy, krku a plecí koně. Jejich počet – 28 černých, 13 červených. Náhoda? Možná.

V ohybu skalní stěny, napravo od malby koně pod obrazem jelena (viz bar. příloha – obr. č. 21), snadno napočítáme těchto teček opět 13: stejný počet, shodný i s počtem zářezů na „měsíčním srpku“ Venuše z Laussel. Co však znamená onen prázdný obdélník na začátku řady? Měsíční nov? „Zmizení“ – zatmění Měsíce, které ani v paleolitu nebylo ničím zcela výjimečným? Nebo snad (ale to již popouštíme uzdu fantazii příliš) onen chybějící den z počtu $13 \times 28 = 364$ dnů za rok? Nevíme.

Chantal Jégues-Wolkiewicz, jejímž zkoumáním, objevy a hypotézami o parietálním umění paleolitu jsme se v první části tohoto textu nejvíce zabývali, ve svých výzkumech nadále pokračuje. Podala o nich zprávy na nejméně dvou významných vědeckých fórech v italském Val Camonica (viz JÉGUES-WOLKIEWIEZ 2000 a JÉGUES-WOLKIEWIEZ 2007).

Její dlouholetá pozorování a archeoastronomická měření potvrdila, že z počtu sto třiceti jí osobně prozkoumaných paleolitických jeskyní a skalních úkrytů v jižní Francii má nejméně 126 prokazatelné souvislosti se solárně-astronomickými jevy rovnodenností a slunovratů.

A konečně již před několika lety vyslovil již zmíněný Michael Rappenglück hypotézu, že „nejzáhadnější scénou“ z jeskyně v Lascaux, malba v šachtě „Mrtvého muže“ (viz bar. příloha – obr. č. 22), má rovněž astronomické konotace: nejvýznamnější body této „kompozice“ – oko podivné lidské postavy, oko býka a oko ptáka na tyči – představují podle něho tři výrazné hvězdy tzv. letního trojúhelníku, který dominuje takřka v nadhlavníku letní hvězdné obloze. Jsou to Deneb ze souhvězdí Labutě, Vega ze souhvězdí Lyry a Altair z Orla. (viz bar. příloha – obr. č. 23)

M. Rappenglück, G. Hancock a další badatelé a archeoastronomové nacházejí ve význačných směrech této kompozice i další důležité astronomické směry, jejichž popis a analýza by však výrazně překročily možný rozsah tohoto textu.

Jak uvádí J. Svoboda, v okolí této záhadné scény se „nápadně soustřeďují nálezy lamp, barviva i kostěných hrotů, tedy přímé aktivity lidské činnosti“. (SVOBODA 2011, s. 298) A s odvoláním na J. Clottes dodává, že „nová data z této jeskyně přesáhla 20 tisíc let“ (tamtéž).

Připusíme však, že hypotézy Ch. Jégues-Wolkiewicz, F. Edgeho, A. Marschacka, B. Klímy, G. Hancocka ani M. Rappenglücka a dalších nenacházejí zatím ohlas nejen v učebnicích dějin umění, ale ani ve většině vědeckých publikací o umění paleolitu. A protože je lze vědecky obtížně nejen prokázat, ale i vyvrátit, je reakcí oficiálně uznávaných autorit nejčastěji mlčení, které zabíjí nejučinněji.

Objeví-li se sporadicky přece jen určité reakce některé z renomovaných osobností, pak se mnohé i dnes podobají „argumentaci“, se kterou na stále častější zprávy o spatření meteorů a nálezech meteoritů před více než dvěma sty let reagoval slavný vědec Lavoisier: „Kameny nemohou padat z nebe, protože v nebi kameny nejsou.“ A to byl A.-L. Lavoisier (1743–1794) zakladatelem moderní chemie a v své době prezidentem francouzské Akademie věd...

Podobná „argumentace“ by pak mohla (byť málokdy tak jasně formulována) znít třeba takto: „Lidé mladého paleolitu nemohli ve svých jeskyních zobrazovat astronomické jevy, přestože tyto jevy evidentně existovaly, protože mysl a dovednost našich předků nebyla jejich pozorování a zobrazování schopna.“

Osobně jsem však přesvědčen o opaku. Lidé, jejichž mysl a dovednost byla schopna vytvořit tak fascinující umělecká díla, tyto schopnosti mít mohli. Předpokládám navíc, že naši předkové svoji starost o získání potravy (spíše než otupujícím sledováním Babicových dobrot nebo Polreichových kejklů a pípů na LCD či plazmě) promítali ze své mysli na základě staletých a tisíciletých zkušeností, z pečlivých a životně důležitých pozorování „nebeských dění“, zvyků lovných zvířat a přírody vůbec, na stěny jeskyní.

V tomto smyslu bylo neolitické parietální umění i „magií“, i „školou“, i „vědění – vědou“. I „vírou“, že se

stáda praturů opět po čase vrátí a jejich ulovení tak ochrání kmen od smrti hladem a zajistí našim předkům další zachování a pokračování života.

Spíše než současným mediálním masážím bychom tak měli být vděční za to, že jsme a co jsme, našim paleolitickým předkům, jejich schopnostem a jejich umění. A spíše jim a jejich magickému umění, než dnešním „kulinárním mágům“, bychom tedy měli s pokorou poděkovat za život svůj.

A to navzdory tomu, že jsme dnes a denně masírováni, „krmení“ a přesycování gastronomicko-kulinárním reklamním průmyslem, vtoukajícím nám do hlav a zažívacích traktů představu, že **jsme** (jen) **tím, co jíme**; řečeno s Janem Werichem „poslušnými továrníčkami na výrobu fekálií.“⁵

Dokonce věřím, doufám, ba sním, že jsme – podobně jako naši předkové – přece jen více než to, co jíme („sníme“): **že jsme i to, o čem sníme.**

„Proč člověk myslí na vesmír? Po staletích lidské historie, během nichž jsme nevěděli nic o nesmírných oceánech vnějšího prostoru, a celém vnitřním vesmíru elementárních částic, se 20. století stalo bodem obratu v našem vhledu do šíře a hloubky struktury vesmíru. Naše úsilí dospět k nějakému nehlubšímu vysvětlení původu a stavby vesmíru svědčí o tom, jak neotřesitelně věříme ve svou schopnost pochopit základy reality. Ale jak je to podivné! Naše myslí jsou produkty zákonů přírody, a přece ji dokáží odrážet. Jaká je to náhoda, že naše myslí (přínejmenším myslí některých z nás) jsou s to postihnout tajemství přírody! (...)“

Ještě zajímavějším problémem je rozsah, v něm je mozek kvalitativně přizpůsoben tomu, aby pochopil vesmír. Proč by měly být jeho kategorie myšlení a chápání schopny zdolat rozsah a povahu reálného světa? Proč by měla být „teorie všeho“ zapsána v jazyce, který naše myslí dokážou rozluštit? Proč by nás musel proces přírodního výběru vybavit tak přehnanými duševními schopnostmi, abychom dokázali pochopit celý mechanismus vesmíru, tedy víc než jen to, co je potřebné pro naše minulé i současné přežití? „

(BARROW 1996, s. 214–215)

“Od samého úsvitu civilizace se lidé dívali na události jako na propojené zlomky skutečnosti a chtěli znát odpovědi na mnoho otázek.... Také dnes toužíme zjistit, proč jsme tady a odkud jsme přišli. Naším cílem není nic menšího, než úplně pochopení vesmíru, ve kterém žijeme.”

(HAWKING 1991, s. 262)

Post scriptum:

Právě v ten večer, kdy jsem dopisoval toto pokračování, vyskočila na Internetu informace o čerstvé hypotéze jednoho mladého kanadského astrofyzika. Autor v ní na otázku PROČ SE NEOZÝVAJÍ (tj. jiné, vědomím obdařené bytosti z jiných světů, s nimiž se snažíme již zhruba půl století marně navázat kontakty např. prostřednictvím programu SETI) vyslovuje předpoklad, že vzdor optimistickým a stále rostoucím objevům dnes již více než stovky cerestrických (Zemi podobných) planet u mnoha hvězd – sluncí mimo naši sluneční soustavu, nelze vyloučit, že jsme nejstarším a jediným společenstvím živých bytostí, u nichž se vyvinulo myšlení a inteligence. A dovozuje, že jsme na věky (nebo na dobu, po kterou potrvá rozumem obdařený život na naší planetě) odsouzeni k tomu, abychom vlivem nezměrných kosmických časoprostorových dimenzí nikdy neměli naději setkat se s žádnou jinou mimozemskou civilizací.

Nehodlám spekulovat, zda je tomu tak, a licitovat, zda je to špatně nebo dobře. Nevím, zda mne to má jako příslušníka lidské rasy plnit spíše radostí, nebo zaplavovat depresí.

Vybavují se mi však slova prof. RNDr. Jiřího Krupičky, posrpnového emigranta z byvšího Československa a poté renomovaného profesora geologie na řadě kanadských univerzit:

„Jestliže je lidstvo jedinečným jevem ve vesmíru, jeho **kosmický mozek**, pak by mělo mít i kosmický vztah k sobě, ke své budoucí existenci. (...) Lidé ožívují mechanické kolotání vesmíru; jsou nezbytnými diváky této fascinující podívané. Bez nich by se představení nekonalo; zůstaly by jen

kulisy. Teprve v lidské mysli vzniká obraz celku; vesmír sám o sobě nic neví. Před prázdným hledištěm by neprobíhala dramata, jen změl pohybů předem natažených loutek.

Nejsme kosmické nic. Jsme výjimečnost v nesmírnosti prostoru a času, uzel mnohotvárného dění. Stojí za to bojovat o jeho budoucnost. **JSME KOSMICKÝ MOZEK.**“ (KRUPIČKA 2005, s. 156–158)

Jsem přesvědčen, že bez připuštění „kosmického vědomí“ a oprávněného zájmu o kosmická dění našich praprapředků již v období paleolitu a neolitu, projevovaného v samých počátcích lidského výtvarného umění, se nám nemůže úspěšně dařit probouzet a posilovat „kosmického vědomí“ u dnešních žáků a studentů – budoucích nositelů „kosmického vědomí“ na této výjimečné a jedinečné planetě; a možná v celém (nekonečném?) kosmu.

Poznámky:

¹ Samotná historie datování jednotlivých nálezů je sama o sobě dobrodružstvím. Zprvu se zdálo, že vývoj člověka i jeho umění postupoval lineárně: od výrazu statického k dynamickému, od plošného k prostorovému, od jednoduchého ke složitějšímu, od méně dokonalého k dokonalejšímu. Další nálezy a zdokonalování vědecko-technických postupů při určování stáří rytin, kreseb, maleb i plastik však stále častěji dokládají, že právě ty formálně nedokonalejší výtvoři jsou nikoli z období magdalenieny, tedy nejmladší, ale naopak z období aurignacieny (40–30 tisíc let BC), tedy ty nejstarší. A navíc se stále častěji daří prokazovat, že mnohé artefakty jsou starší, než se dříve soudilo, a že nejen na tvorbě umění neolitu, ale zřejmě již i paleolitu se podílela širší plejáda tvůrců, více či méně talentovaných, a že toto umění dokládá značnou různorodost materiálů, technik i postupů. (Srov. SVOBODA 2011, s.75–77)

² Graham Hancock (nar. 1950), skotský sociolog, novinář a spisovatel, je autor s mnoha nekonvenčními názory. Jeho odvážné, aleatorické teorie jsou schopné rozhybat myslí mnoha lidí, včetně vědců nejrůznějších oborů. Stejně často jsou schopné rozlít žluč těm, kdo jsou přesvědčeni, že jeho poznatky, získané a ověřované osobně na mnoha místech dávných civilizací (Gíza, Angkor Vat, Tihuanaco, Nazca, Velikonoční ostrov, Amazonie, Mexiko aj.)

a opřené o spolupráci s renomovanými odborníky mnoha vědeckých oborů a studium prastarých textů, nemohou být pravdivé, protože nejsou obsaženy v uznávaných vědeckých knihách, časopisech a vysokoškolských učebnicích.

³ Zatímco tvar souhvězdí, včetně souhvězdí zvířetníku, se za posledních sedmáct tisíc let změnil jen nepatrně, jejich poloha se vlivem precese vzhledem k ose zemské rotace zvolna mění v intervalu zhruba 2160 let. Jako precese se označuje kývavý pohyb, podobný kývání roztáčejícího se dětského vlčka nebo káčí, který vykonává zemská osa s periodou asi 25 800 až 25 920 let. Za tuto dobu opíše rotační osa Země na nebeské klenbě 360° a “projde” postupně všemi dvanácti souhvězdími zvěrokruhu: 25 920: 2 160 – 12.

Rotační osa Země je skloněna k rovině ekliptiky pod úhlem asi 23,5°. Tento sklon způsobuje na Zemi změny ročních období. V současnosti míří na severní polokouli rotační osa Země do blízkosti hvězdy Polárka v souhvězdí Malé medvědice (Malého vozu). Proto bývá tato hvězda, astronomicky oficiálně zvaná alfa Ursa Minor, nazývána také Severka. Před oněmi 17 300 roky směřovala však rotační osa Země k jiné hvězdě severní oblohy.

Důsledkem precese je, že se pro pozorovatele ze Země časem postupně mění poloha severní i jižního světového pólu, světového rovníku i jarního a podzimního bodu (bodu rovnodennosti) i bodů letního a zimního slunovratu. K vypořádání těchto proměn bylo potřeba pozorování v řádu tisíců let, resp. dosti složitých matematických výpočtů. S jistotou lze tvrdit, že tyto znalosti byly známy již starověkým Sumerům, ale zřejmě i Egyptanům a s velkou pravděpodobností i starověkým Indům a pozdějším Mayům.

⁴ Arlette Leroi-Gourhan (1913–2005), manželka archeologa Allana Leroi-Gourhana, byla uznávanou paleobotaničkou, jejíž studie výrazně přispěly k nálezům pylů paleolitických bylin v pravěkých pohřbech. Na rekonstrukci původní dispozice vstupu do Lascaux se s ní podíleli kromě A. Jacquese další geologové i odborníci dalších vědeckých odvětví. (Viz Leroi-Gourhan, A.; Jacques, A. *Lascaux inconnu. (Neznámé Lascaux)* 1979.)

⁵ “Lidské snažení a počínání, které shrnujeme do pojmu umění, je něco jako pevný a krásný řetěz, který ukovali umělci všech národů a všech dob, aby jím uchránili duši člověka před odcizením. Řetěz o člancích různých tvarů a barev. Jako bratři nikoli podobou, ale jedné krve společného rodu, pevně do sebe zapadající a opírající se jeden

o druhého, tyto děti víry a naděje nedopustí, aby se člověčí duše odcizila. Protože kdyby se tak stalo, vznikly by z nás pilné továrničky na výrobu fekálií.”

(Jan Werich, 1984)

Literatura:

AVENI, A. *Rozhovory s planetami.* Praha: Tok, 1998. ISBN 80-861-177-03-3.
BARROW, J. D. *Teorie všeho. Hledání nehlubšího vysvětlení.* Praha : Mladá fronta 1996. ISBN 80-204-0602-6
CÍLEK, V. *Makom. Kniha míst.* Praha: Dokořán 2004. ISBN 80-86569-91-8.
CLOTTE, J. *Cave Art.* Phaidon Press, 2010. ISBN 978-0714857-237.
CLOTTE, J.; PŮTOVÁ, B.; SOUKUP, J. *Pravěké umění. Evoluce člověka a kultury.* Praha : nakl. Akademie veřejné správy, 2011. ISBN 978-80-87027-04-8.
EDGE, F. *Taurus in Lascaux.* 1997.
FOLTA, J. *Věstonická vrubovka.* In *Vesmír* 76, 310, 1997, č. 6.
HANCOCK, G. *Hledání nadpřirozena. Setkání se starověkými učiteli lidstva. (Vznik pravěkého umění.)* Praha : BB/art, 2007. ISBN 978-80-7381-108-2. (1. angl. vyd. 2005)
HANCOCK, G.; FAIA, S. *Zrcadlo nebes. Hledání ztracené civilizace.* Praha : Columbus, 2003. ISBN 80-7249-124-5. (1.vyd. Penguin Books, U. K., 1998)
HAWKING, S. W. *Stručná historie času.* Praha : Mladá fronta 1991. ISBN 80-204-0169-5.
HAWKING, S. W. *Černé díry a budoucnost vesmíru.* Praha : Mladá fronta, 1995. ISBN 80-204-0515-1.
JÉGUES-WOLKIEWIEZ, CH. *Grotte de Lascaux. L'homme Préhistorique et l'Astronomie. (Jeskyně v Lascaux. Prehistorický člověk a astronomie.)* Sborník mezinárodního symposia o umění pravěku, Val Camonica, Itálie, 2000. Dostupné na <http://www.archeociel.com/lascaux>
KLÍMA, B. st. *Lunární kalendář z Dolních Věstonic.* In *Vesmír*, 1987.

O autorovi:

Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc., je docentem teorie výtvarné výchovy na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

pavel.samsula@pdf.cuni.cz

Jeskyně v Lascaux skrývá nejstarší mapu nebe



státní malba býka, nad nímž se u vchodu do Lascaux vznášejí shluk šestí tmavých bodů, může podle něj zachycovat Plejády nad souhvězdím Býka.

Obtoulk, tvořený řadou bodů ve španělské jeskyni Cueva di El Castillo a vytvořený lidskou rukou před 14 tisíci lety, může ztvárňovat souhvězdí Severní koruny.

Podle německého vědce není náhodou, že takové malby se nacházejí právě v jeskyních. "Obtoulk jeskynních stropů, zejména v přírodních domech, představuje je křivku nebe a podlaha jeskyně pak Zemi," soudí.

Pokud se potvrdí jeho tvrzení, že aspoň část prastarých maleb roztroušených po jeskyních Evropy zobrazuje dávná nebe, bude to znamenat, že naše představa o vesmíru má velmi hluboké kořeny.

Všichni ti Býci, Berani, Labutě či Velcí a Malí Mědvědi, jejichž znamení můžeme vidět na obloze i v kalendáři, by pak nebyli jen představou prvních civilizací - měli bychom je spojit s lidmi, kteří ještě lovili mamuty.

Není to nemožné. Schopnost zaznamenat podobu prostoru kolem sebe je ještě starší než Lascaux - před více než dvěma tisíci lety vznikla rytina na kosti, zachycující krajiny okolo Pavlovských vrchů na jižní Moravě.

A jak tvrdí Philipp Stooke z

jak ptačího muže, tak býka a ptáka na tyči. "Vytvářejí trojúhelník, který lze ztotožnit s 'letním trianglem', jejíž tvořily části dnešních souhvězdí Labutě, Lyry a Delfína.

Tehdy kroužily kolem Severky té doby, hvězdy I8delta v souhvězdí Labutě," uvádí německý výzkumník.

Ptačí muž však byl i obří konstelací uprostřed Mléčné dráhy a tvořily její části dnešních souhvězdí Orla, Hadonoše, Herkula a Šipu.

Střed galaxie je dodnes cílem šamanů při duchovní cestě "do nebe", protože přírodní lidé považují Mléčnou dráhu za počátek stvoření, za rozptýlené božské sperma, jež padá z nebe na zem (snad proto má ptačí muž v Lascaux ztopořený falus).

Před 16 000 lety byla vazba mezi počátkem stvoření a středem světa užší než dnes, neboť Mléčná dráha rotovala okolo tehdejší Severky jako ohnivý kruh.

"Samanská kosmografie v lascauxské Sachtě mrtvého muže zobrazuje archaickou představu o hvězdných tělesech a ukazuje jak totemy, tak hvězdné útvary z prastarých časů. Ukazuje i šamanovu cestu po různých vrstvách reality," shrnuje Rappengluck a odvolává se na srovnání s nákrepy šamanů z celého světa.

Podle něj to není jediný dávný záznam hvězdného nebe - maje-

Paříž (Od našeho zvláštního zpravodaje) - Ptačí na tyči a muž s ptačí hlavou, na nějž se řítí obří byk fascinovali všechny, kdo směřjí navštívit francouzskou jeskyni Lascaux a zhlédnout její malby staré šestnáct a půl tisíce let.

Díla pradávých tvůrců vyvolávají nejdivočejší spekulace. Největší výzkumy však naznačují, že se tu může jednat o nádherný a zpracovaných obrazů zvířat nalézají i nejstarší mapa noční oblohy.

To by znamenalo, že si můžeme výrazně opravit své představy o znalostech a schopnostech lidí doby ledové. Ve všeobecném povědomí jsou totiž zafixováni pouze jako primitivní lovci.

"Je to mapa prehistorického kosmu. Bylo to jejich nebe, plné zvířat a duchů," tvrdí Michael Rappengluck z univerzity v Mnichově.

Ptačí na tyči (nebo na jedné noze jako Noh) je znám z řady kultur - obvykle symbolizuje zemskou osu, střed světa, kolem nějž se otáčí nebe, představované ptákem.

V Lascaux k němu míří z boku šíp. Pod stejným úhlem, pod jakým dopadaly na jeskyni, objevily v roce 1940, sluneční paprsky za dávných slunovratů před 16 500 lety. To býval klíčový okamžik roku.

Další narážkou na něj jsou oči

Galerie a plamenárium z doby ledové? Vědci se domnívají, že kresby na stěnách jeskyní v Lascaux a Altamire skrývají mnohem víc, než se dosud tvrdilo. Část nádherných maleb z Lascaux je přístupná i veřejnosti - v podobě repliky umístěné v Montignacu, asi 200 metrů od původní jeskyně.

FOTO: ARCHIV

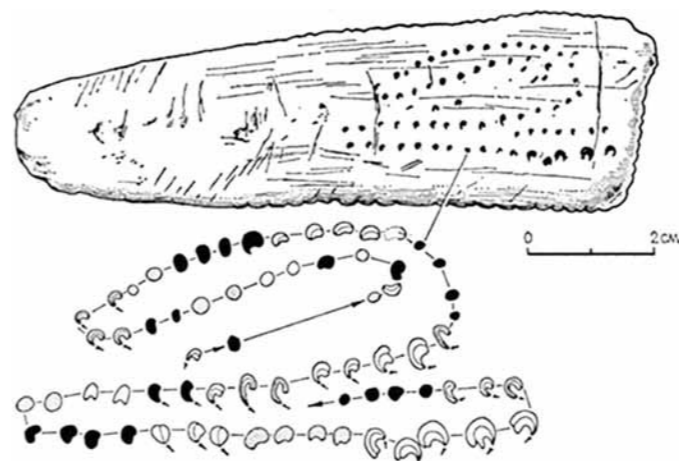
Stook, který s pomocí družicových snímků kreslí mapy asteroidů, vypracoval i řadu detailních map Měsíce - a vždy jej udivovalo, že se běžně soudí - laická veřejnost je většinou přisuzuje až starým Egypťanům, zřejmě pod vlivem řady spekulací a teorií o pyramidách.

MICHAL MOCEK

univerzity v kanadském Západním Ontariu, i nákrasy nebeských útvarů jsou daleko starší, než se běžně soudí - laická veřejnost je většinou přisuzuje až starým Egypťanům, zřejmě pod vlivem řady spekulací a teorií o pyramidách.



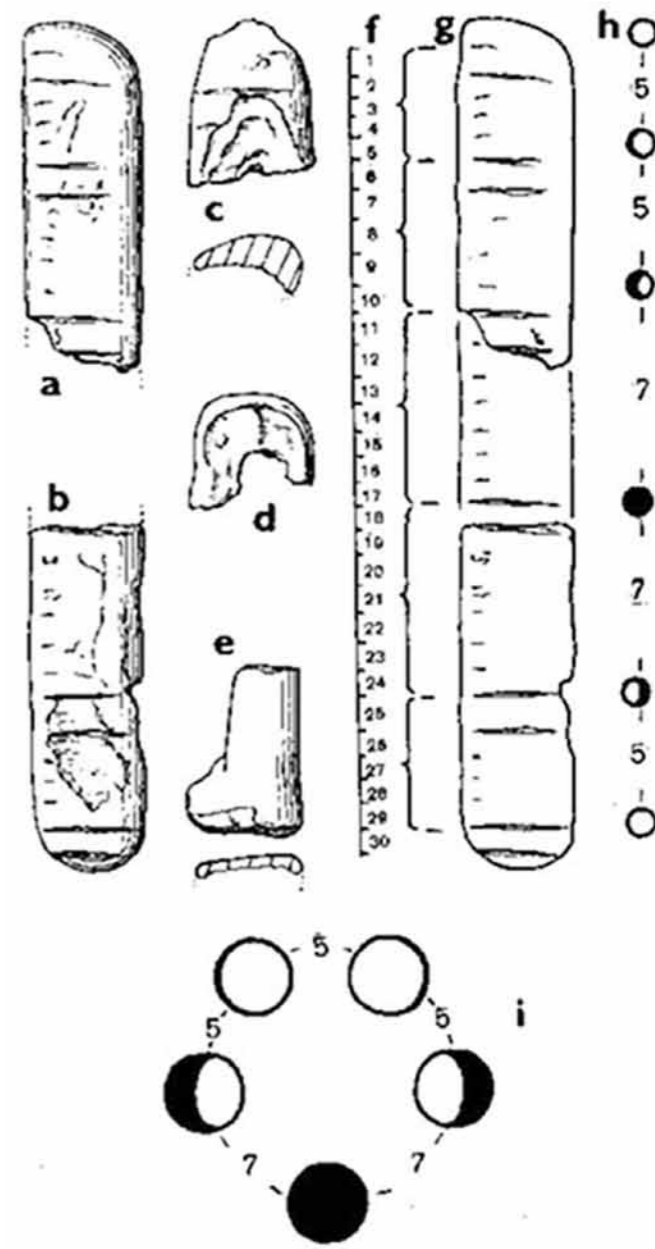
Obr. 9 Kamenná tyčinka se zářezy, tzv. vrubovka, Dolní Věstonice 2 (SVOBODA s. 47).



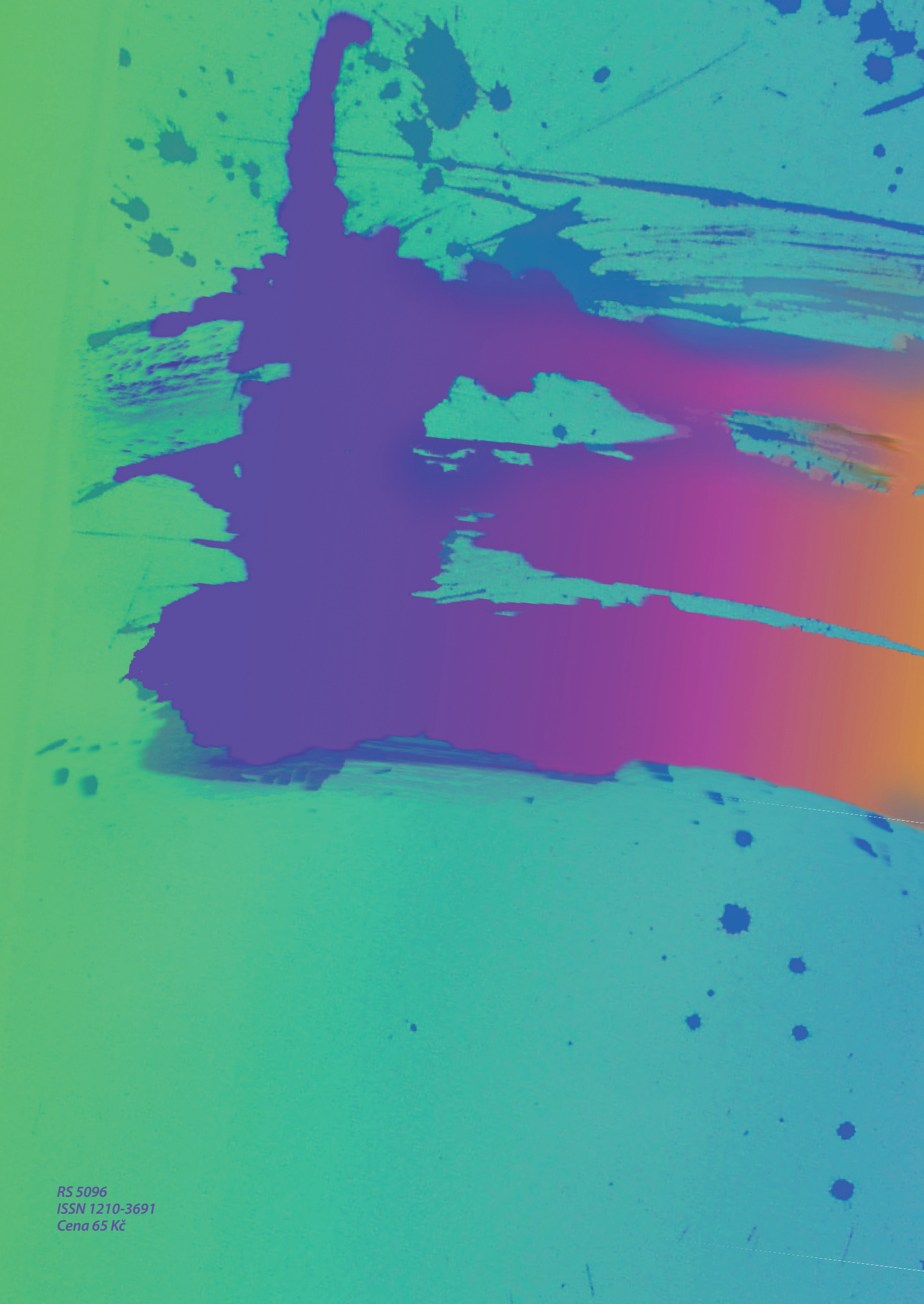
Obr. 7 Rytina do mamutoviny („lunární kalendář“ – viz. bar. příloha – obr. č. 19). Kresba A. Marschack, 1972.



Obr. 8 Venuše z Laussel, 23–27 tisíc let př. n. l.: detail s „rohem – lunou“ (viz. bar. příloha – obr. č. 11, Vv 2/2011).



Obr. 10 Kamenná tyčinka se zářezy, tzv. vrubovka, Dolní Věstonice 2. Interpretace měsíčního kalendáře B. Klíma.



RS 5096
ISSN 1210-3691
Cena 65 Kč