

Přístupy a metody interpretace skalního umění

PhDr. BARBORA PŮTOVÁ, Ph.D. et Ph.D.

Ústav etnologie, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; e-mail: barbora.putova@ff.cuni.cz

ABSTRAKT

Předmětem studie je analýza, klasifikace a prezentace metod užívaných k výzkumu skalního umění. Jedná se o dosud nedostatečně zpracované výzkumné téma, které představuje významnou badatelskou oblast antropologie umění. Ve studii jsou uvedeny metody užívané k výzkumu skalního umění, které lze klasifikovat na formální, informované a analogické. Formální metody vychází z etické perspektivy a reprezentují vnější, pozitivisticky koncipovaný úhel pohledu výzkumníka. Základem informovaných metod je emická deskripce kultury, která se snaží studovat skalní umění z nativní perspektivy jeho tvůrců. Zatímco formální metody se zakládají na objektivním pozorování a analýze vlastností, hmotného a krajinného kontextu, informované metody jsou založené na porozumění významu skalního umění z perspektivy členů zkoumané kultury. Metody analogické poté usilují o interpretaci na základě vyhledání podobnosti nebo totožnosti motivů v jiných kulturách. Studie prezentuje skalní umění jako specifický typ tvořivosti, který odráží jak sdílený hodnotový a normativní systém příslušníků zkoumaných kultur, tak osobní preference, subjektivní hodnoty a individuální postoje jeho tvůrců.

ÚVOD DO PROBLEMATIKY

Jednu z výzkumných oblastí paleoantropologie, archeologie a antropologie umění představuje skalní umění. Pojem skalní umění označuje prehistorická, historická i současná zobrazení vytvořená na skalním povrchu nebo na volných kamenných blocích. Nachází se zpravidla na skalních stěnách, stropech, pod skalními výchozy, masivy, útesy, převisy a oblouky, ve skalních přístřeších, v jeskyních a galeriích, na valunech, balvanech nebo blocích uvolněných z mateřské skály. Podstatným prvkem se stává geomorfologie – dostatečně vhodný povrch v krajině, na němž je zobrazení vytvořeno. Skalní umění lze chápat i jako formu krajinného umění, které ze své „tvrdé“ podstaty materiálu přechází do měkké formy země, písku, usazenin, násypů nebo kopců (Whitley 1998). Skalní umění lze rozdělit do pěti základních kategorií – *petroglyf, piktograf (piktogram), petrosomatoglyf, geoglyf a kupule (důlky)* (Chippindale, Nash 2004).

Výzkum skalního umění byl v minulosti často opomíjen nebo prováděn velmi okrajově. Toto výzkumné vakuum podnítilo k aktivitě amatérské archeologie. Skalní umění nepředstavovalo předmět vědeckého výzkumu, neboť se jedná o kulturní fenomén, ovšem

ABSTRACT

The subject of this study is an analysis, classification and presentation of methods used in rock art research. Although this issue represents a significant part of anthropologic research, it has not been sufficiently explored so far. The study focuses on the rock art research methods that can be classified as formal, informed and analogous. Formal methods are based on the ethical perspective and represent an external positivist point of view of a researcher. Informed methods are based on an emic description of culture which tries to study rock art from the native perspective of its creators. Whereas formal methods are based on objective observation and an analysis of the features of the material and landscape context, informed methods are based on understanding the meaning of rock art from the perspective of the members of the researched culture. Analogous methods strive for interpretation on the basis of finding similarity or identity of the motifs in different cultures. This study presents rock art as a specific type of creativity which reflects the shared values and normative system of the members of the researched cultures as well as personal preferences, subjective values and individual attitudes of its authors.

„není to historie, není to věda, není to umění. Jsou to všechny tyto věci zároveň.“ (Tilburg 1981: 30) Amatérské studium skalního umění sice podnítilo zájem laické veřejnosti, zároveň však prohloubilo bariery existující mezi amatérskými a profesionálními archeology. Po dlouhou dobu se proto výzkum skalního umění považoval za vhodný „*pro staré dámičky v teniskách*“ (Whitley 2001: 17). Revoluci ve výzkumu skalního umění způsobil až postupně narůstající zájem archeologů o lidskou prehistorii a rozvoj absolutních technik datování.

Skalní umění dovoluje uplatnit rozmanité teorie, metody a výzkumné techniky, které mohou být aplikovány jednotlivě, anebo se vzájemně doplňovat a vytvářet tak vzájemně související funkční celek. Součástí terénního výzkumu skalního umění je deskripce, analýza, datování a interpretace. Metody užívané k výzkumu skalního umění lze klasifikovat na formální, informované a analogické. Komplementární přístup vyžaduje, aby byly současně využity jak informované metody, tak formální metody. Když není možné aplikovat informované metody, jsou uplatněny formální metody doprovázené analogiemi a dedukcí. V průběhu interpretace je třeba respektovat skutečnost,

KLÍČOVÁ SLOVA:

kultura, antropologie, archeologie, skalní umění, výzkum, metody, interpretace

KEYWORDS:

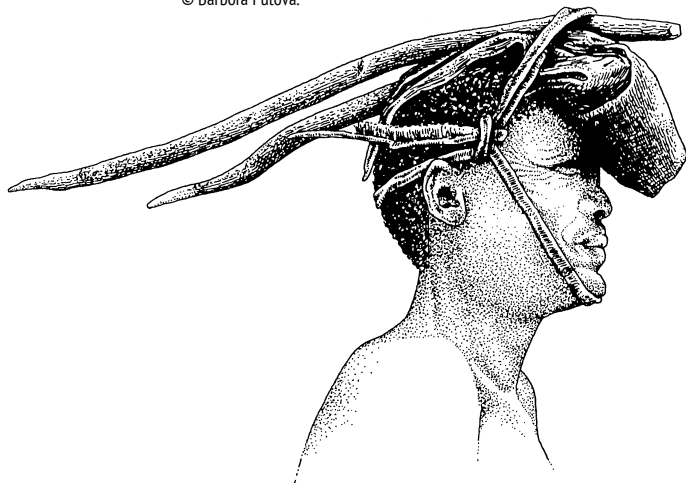
culture, anthropology, archaeology, rock art, research, methods, interpretation

že „ve světě existují složité úkazy, které nelze nijak vysvětlit, protože existují nezávisle na jakémkoliv složitějším systému, do něhož by mohly být začleněny“ (Bateson 2006: 84).

FORMÁLNÍ KVANTITATIVNÍ METODY

Formální kvantitativní metody jsou založeny na pozorování vlastností, hmotného a krajinného kontextu. Užívají kvantitativní data, prostorovou analýzu nebo biologické modely. Formální přístupy vychází z etické perspektivy, která reprezentuje vnější, pozitivisticky koncipovaný úhel pohledu výzkumníka. Proto zkoumají spíše sociální funkce skalního umění než jeho symbolický význam. Formální metody zahrnují data, která se vztahují k morfologii a funkci skalního umění jako součásti přírodního prostředí. Primárně nepracují s informacemi o vztazích tvůrců a uživatelů skalního umění. Formální přístupy vychází z empirických dat, které jsou zakotveny v zobrazení, nebo informaci, jež lze odvodit ze vzájemného vztahu zobrazení, jejich vztahu ke krajině a dostupnému archeologickému kontextu. Tyto metody se užívají, pokud nejsou k dispozici kvalitativní data, k nimž patří například autentické znalosti a vědomosti, získané například etnologickými výzkumy (Chippindale, Taçon 1998). Formální kvantitativní metody charakterizoval archeolog Jane Balme: „Tento přístup využívá vzájemných vztahů mezi motivy, vzorce mezi jednotlivými místy i v rámci jednoho, polohu krajiny a další archeologické kontextuální informace.“ (2006: 70) Výsledky kvantitativního výzkumu začínají poznatky, informace a závěry z lokalizace skalního umění v krajině a zohledňují prostorový a krajinný kontext zde vytvořených uměleckých artefaktů. Mezi formální metody lze zahrnout také neuropsychologické přístupy kladoucí důraz na výzkum změněných stavů vědomí jako součásti šamanských obřadů. Z této výzkumné perspektivy údajně „soubor skalního umění vznikl spíše v průběhu rituálu nežli v důsledku sekulárních aktivit“ (Whitley 2011: 320).

Muž z kmene Sanů s maskou oryxe na hlavě během obřadního tance
© Barbora Půtová.



Trans představuje alternativní, spontánně navozený a hlavně dobrovolně změněný stav vědomí, kterého mohou dosahovat nejen šamani, ale i jiné osoby. Změněné stavy vědomí nejsou fixní ani jednoznačně vymezené. Různí jedinci mohou požit tutéž psychotropní látku, ale její projevy v oblasti psychiky, motoriky nebo sociálního chování budou odlišné. „Běžnými znaky normálního a abnormálního deliria jsou dezorientace, nepozornost, oslabená paměť, konfabulace, vizuální halucinace a bohaté emoce. Běžnou příčinou normálního a abnormálního deliria je náhlá změna v chemické rovnováze mozku.“ (Hobson 1994: 62) Změněných stavů vědomí je možné dosáhnout mnoha způsoby. Změněné stavy vědomí může navodit rytmicky opakovaný zvuk, například šumění koruny stromů ve větru, tok potoka nebo pravidelné kapání vody v jeskyni (Achtenberg 1994, Marek 2004). Trans lze vyvolat celou řadou podnětů, intencionálních technik nebo jejich kombinacemi. Může se jednat o takové stimuly, jako jsou izolace jedince, fyzický stres (půst, hladovění, vyčerpání, bolest), sny, vnitřní sluch, modlitby, bubnování, dechová cvičení, autogenní trénink, pohled do modrého nebe nebo do plamene ohně a omamné látky (drogy nebo halucinogeny). Mezi další techniky vyvolání transu patří pomyslné klesání nebo naopak vzletání, koncentrace, poslouchání dechu nebo počítání. Cílem projevů je snížit frekvenci mozkové činnosti do oblasti nacházející se mezi spánkem a transem (4 až 13 hertzů).

Halucinogeny a jejich účinky souvisí s prostředím a kulturou, ve které jsou užívány. Zesilují a formují to, co je v mysli již obsaženo. Antropologické výzkumy preliterárních společností prokázaly, že příslušníci domorodých kultur dokázali modifikovat rostlinnou intoxikací také intuitivní schopnosti a různé dimenze lidské mysli. To vede k potvrzení hypotézy, podle níž „halucinogeny transformují zprávy z našeho nevědomí do obrazů ve vědomé mysli“ (McKenna 1999: 35). Účinek halucinogenů v konkrétním kulturním kontextu zesiloval schopnost zpracovávat informace, ovlivňoval citlivost k přírodě a modifikoval vnímání skutečného světa. Halucinogeny pravděpodobně také působily jako katalyzátory a determinanty proměn umělecké imaginace a tvořivosti.

Julien Jaynes se domnívá, že v období paleolitu lidé disponovali bikamerální (dvoukomorovou) myslí, která pocítovala produkty pravé hemisféry jako vnější události odehrávající se v reálném světě. Pravá hemisféra vydávala příkazy, povely, varování a upozornění ve formě sluchových, ale patrně i zrakových halucinací. Levá hemisféra se těmito radami a doporučeními řídila. Lidé své hlasy prostě poslouchali. To, co bylo původně normou, se postupně stávalo mimořádným stavem, který se odlišoval od každodenního způsobu nahlížení a vnímání světa. Rozpad dvoukomorové organizace mysli vedl k vytvoření dnešního celistvého vědomí (Jaynes 1976).

Charakteristickým rysem šamanismu je navozování a manipulace se změněnými stavy vědomí. Prostřednictvím změněných stavů vědomí šaman vstupoval do přímé interakce s nadpřirozeným světem obývaným duchy. Podle Davida Lewis-Williamse: „*Trans usnadňuje kontakt mezi světem pozemským a světem duchovním.*“ (1981: 81) Tato interakce probíhá v průběhu transu, kdy šaman za podpory duchů pomocníků, jimiž mohou být velká zvířata i hmyz, získává nadpřirozenou moc. Ve chvíli, kdy šaman pomoc získá, sám se stane duchem a ztotožní se s pomocníkem. V lovecko-sběračských společnostech představuje šamanismus hraniční stav institucionalizovaných změněných stavů vědomí. Vizualní, akustické nebo somatické zkušenosti změněných stavů vědomí zvyšují lidské schopnosti vnímat alternativní světy. Centrální nervová soustava obvykle reaguje na tyto změněné stavy vědomí pocitem oddělení lidské mysli od fyzického těla (Lewis-Williams, Dowson 1988, 2003).

Šaman navozuje trans ve skupině nebo na izolovaném místě, o němž věří, že je obýváno duchy a nadpřirozenými silami. Tato místa – jeskyně, skalní útvary nebo vodní prameny, jsou považována za vstupy, jimiž šaman, veden pomocnými duchy, vchází do transcendentního světa, aby zde získal sílu léčit, přivolat déšť nebo jinak ovlivňovat realitu, například vyvoláním nemoci nebo způsobením smrti. Šaman je vnímavá osobnost, která je zvýšeně empatická ve vztahu k duchovním hlasům a znamením. Zjitřením smyslu je schopen kontaktu a komunikace s odlišnými formami duchovní reality. Šaman disponuje schopností překročit hranice vnímání, které stanovila kultura jeho společenství a učinit z nich prostupnou membránu. Prostřednictvím změněného stavu vědomí dosahuje spojení s jinou pozemskou formou života, s níž udržuje vyvážený vztah a dynamickou rovnováhu (Clottes, Lewis-Williams 1998, Abram 2008).

Během transu dochází ke změnám ve vnímání a interpretaci světa. Obvykle se změny vztahují ke zvukovým podnětům, zkrácenému vnímání prostoru, času nebo tělesné poloze. Jedná se i o stavy rozšířeného vědomí, euforie, závratě, zrakové i sluchové halucinace, pocity orgasmu, návaly horka nebo prožitky uvolňování energie. Tyto stavy mysli doprovází brnění nebo subjektivní pocity tepla a vibrace, většinou v končetinách, někdy i v celém těle. V průběhu transu se také zesilují tvůrčí schopnosti, neboť pocity a představy navozené v transu nabývají geometrické formy. Ačkoliv každý trans nemusí být identický, existují standardizované a strukturálně limitované projevy a reakce změněných stavů vědomí. Neuropsychologický model zahrnuje tři složky – entoptické vize (fenomény), zpracovávání entoptických vizí do ikonických tvarů a ikonické vize. Z metodologického hlediska neuropsychologický model představuje „*formální analytický nástroj, jehož účelem je vymezit, zdali soubor skalního umění zobrazuje halucinatorní obrazy*“ (Whitley 2005: 138).

Entoptické vize vznikají uvnitř lidské optiky a v nervovém systému během změněných stavů vědomí. Entoptické vize vystupují v podobě fosfenů – jednoduchých geometrických obrazců. Vznikají vlivem odlišného vnímání světla po mechanické, elektrické nebo magnetické stimulaci světločivých buněk oční sítnice. Nejznámější jsou fosfeny tlakové, navozené prosmutím očí, nebo mžitky před očima, které vznikají při závratí nebo prudké změně polohy těla (Lewis-Williams 2013). Mezi entoptické jevy patří mřížky; tečky, kruhy, skvrny; koncentrické objekty a spirály; paralelní linie a znaky; klikaté čáry (cikcak); meandry; vnořené křivky. Tyto tvary se objevují ve vzájemných kombinacích a jsou proměnlivé – jiskří, rotují, rozpínají a smršťují se, prolínají se a zapadají do sebe (Pearson 2002). Zpracovávání entoptických vizí do ikonických tvarů vyjadřuje snahu porozumět entoptickým vizím. Jedinec entoptické vize zpracovává do předmětů, které jsou mu známé a odpovídají jeho prožitkům (Lewis-Williams, Dowson 1988). „*Možek se snaží rozpoznat a dešifrovat tyto formy stejně jako vjemy dodávané nervovým systémem za normálního stavu vědomí.*“ (Pearson 2002: 104)

Ikonické vize vychází z paměti a jsou spojovány s emocionálními zkušenostmi. V tomto stadiu jsou součástí vidin a splývají s geometrickými a ikonickými vizemi. Jedinci zpravidla „*ztrácí vhled do rozdílů mezi přesnými a analogickými významy*“ (Siegel, Jarvik 1975: 128). Ikonické vize jsou řízeny sedmi principy vnímání. Jedná se o jednoduchou replikaci, vícenásobnou replikaci, fragmentaci, rotaci, juxtapozici, superpozici a spojení. Halucinace jsou zpravidla somatické a aurální. Obrazy mohou začít rotovat, být fragmentovány nebo doplněny obrazci figur. Také figury mohou rotovat nebo se vzájemně překrývat. „*Zahrnují terioantropomorfy, antropomorfy a samozřejmě zvířata, z nichž některá jsou kladeny na sebe nebo vedle sebe a dávány do juxtapozice s geometrickými obrazci (...).*“ (Lewis-Williams 1997: 326) Osoba v transu se může cítit transformována do zvířecí nebo částečně zvířecí formy nebo s nadměrným počtem končetin (Lewis-Williams 2002). „*Lidé přestávají své vidiny popisovat pomocí príměrů a jsou přesvědčeni, že to, co vidí, je skutečné.*“ (Lewis-Williams 2007: 153) Mladopaleolitické malby a rytiny, na nichž jsou přes sebe navrstveny rozličné motivy a jejich vzájemné kombinace, by pak mohly být interpretovány jako různé stupně vizualizovaných šamanských transů, kterých během malování nebo rytí dosahovali jejich tvůrci (Lewis-Williams, Dowson, Bednarik 1990, Crook 1999).

Trans je v umění znázorněn metaforami – smrt/zabití, boj/útok, magický let (pocit beztíže), plavání/utonutí, sexuální vzrušení/uvolnění a tělesná transformace (přeměna do jiného těla, často tělo zčásti zvířecí). „*Mnoho animálních a antropozoomorfních zobrazení odpovídá metaforám transu – smrt, plavání, létání, krvácení.*“ (Hays-Gilpin 2004: 61) Metafora smrti/zabití


souvisí s popisem transu jako smrti, neboť lze spatřovat fyziologickou analogii mezi průběhem transu a umíráním. Jedinec v transu ztrácí kontrolu motorických funkcí, má vypoulené oči, zpomalený dech a pulz, tělo se kroutí a nakonec ustne. Může se objevit i krvácení z nosu a úst. Protože jsou šaman a jeho pomocní duchové (zvířata) v transu ztotožněni, často krvácí i zvířecí figury. Některé scény znázorňující lov nebo zabití ve skutečnosti znamenají, že šaman identifikovaný se zvířecím duchem zdánlivě zemřel (upadl do transu), aby například přivolal déšť. V metafoře letu do nadpřirozeného světa je šaman transformován do ptáčích podoby. Víra v let do nadpřirozeného světa je často vyjádřena tím, že šamanův oděv, a zejména členka z per, ptáčích podobu připomíná. Ve skalních malbách se často objevují zobrazení šamanů se stylizovanými křídly a drápy. Během některých transů může šaman prožít stav beztíže, změny ve vidění perspektivy, anebo pocítit, že je ptákem.

Limitované a standardizované projevy nabízí také sny a kolektivní nevědomí, které umožňují vzájemné propojení jedinců. Zvláštním typem snu je lucidní sen – bděle snění, kdy si je snící vědom svého stavu. Všechny smyslové schopnosti jedince jsou k dispozici jako v bdělém stavu. Snící má při lucidním snění často pocit, že je oddělen od svého těla. Jedinec může využít schopnosti, jimiž obvykle nedisponuje, jako létat nebo cestovat do vzdálených světů (Lewis-Williams 2003). V archetypových snech vystupují praobrazy z kolektivního nevědomí. V kulturách praktikujících šamanismus je těmto snům přikládána maximální důležitost, která má vliv na společenský život celého kmene. Archetypové sny většinou provází důležité nebo iniciační situace – období přechodu z jedné životní fáze do druhé nebo v životní krizi. Archetypové sny vznikají přesuny energie mezi nevědomím a vědomím, které se demonstrují vznikem symbolu. V takových procesech se obvykle stimuluje lidská kreativita. Vznikají sny plně uměleckého výrazu, hlubokého a skrytého smyslu. „*Je tolik archetypů, kolik je typických situací v životě. Nekonečné opakování vstúpilo tyto zkušenosti do psychické konstituce nikoli ve formě obrazů, jež by byly naplněny obsahem, nýbrž zprvu pouze jako formy bez obsahu, které toliko představují možnost určitého typu chápání a jednání.*“ (Jung 1997: 155) Tyto archetypy jsou sdílenými vrozenými praobrazy a základními myšlenkovými schémata, primárně obrazové a eidetické povahy. Začlenění archetypů do psychiky jednotlivce, dovoluje pochopení osobnostní identity, vlastního místa ve společnosti a ve světě a vede ke zvýšení kreativity a smysluplnosti individuálního osudu (Komárek 2008).

Významnou třídou formálních kvantitativních metod a výzkumných přístupů jsou krajinné studie. Cílem existují tři skupiny formálního pojetí krajiny. První skupinu reprezentují archeoastronomie a archeoakustika, druhou skupinu zastupují komunikační pří-

stupy a etnicita, třetí skupinu označujeme jako teritorialita (Whitley 2005). Archeoastronomie představuje interdisciplinární archeologickou disciplínu, jež usiluje popsat a interpretovat to, jak lidé v minulosti vnímali astronomické fenomény, jak pohyb nebeských těles využívali ve svém životě a jakou úlohu zastupovaly v jejich kultuře. Archeoastronomie využívá k bádání metody z řady dalších oborů, jako jsou astronomie, statistika, architektura, prehistorie, dějiny kultury nebo archeologie. Archeoastronomie studuje archeologické kultury z hlediska toho, jak lidé v dávných dobách využívali své znalosti o pohybu nebeských těles pro stanovení času nebo cyklických proměn vegetace, na níž závisela obživa člověka. Archeoastronomové si jsou vědomi toho, jak důležité bylo pro zemědělské kultury stanovit letní a zimní slunovrat. Proto se zabývají rekonstrukcí vztahu člověka k pohybu nebeských těles, jako jsou Slunce a Měsíc. Již v neolitických kulturách lidé zřejmě potřebovali znát přesný čas, kdy účinně provádět některé zemědělské práce a zajistit tak dobrou sklizeň. Je evidentní, že mnoho dávných kultur disponovalo rozsáhlými znalostmi o pohybu jednotlivých hvězd a planet. Tyto znalosti, které primárně plnily praktickou navigační, orientační a kalendářní funkci, se současně promítaly do duchovního života společnosti a v roli symbolů a významů byly nositelem náboženských idejí. Archeoastronomie a její metody jsou z tohoto hlediska velmi potřebné i při studiu skalního umění. Tento přístup totiž umožňuje analyzovat, zda konkrétní projevy skalního umění konkrétně jeho umístění a orientace souvisí s pohybem nebeských těles. Předmětem výzkumného zájmu jsou zejména rytiny nebo malby, které zachycují hvězdnou oblohu nebo astronomické objekty, například kometu nebo meteor. Pohybující se nebeská tělesa již v dávných dobách působily na lidskou fantazii a často byly považovány za manifestaci božských sil (Coimbra 2009: 104). Lze předpokládat, že „*komety a s nimi spjaté jevy patrně sehrály významnou roli při formování náboženského přesvědčení a sociálního chování u většiny známých civilizací již od jejich samého počátku*“ (Bailey, Clube, Napier 1990: 8). Při studiu skalního umění je proto důležitá archeoastronomická analýza seskupení motivů (například vztahů mezi vrcholem východu slunce, lokálním vrcholem a lokalitou), identifikace a popis světelných a stínových efektů (například pohybu stínů na skalních panelech nebo motivů souvisejících s důležitými časovými úseky jako je rovnodennost) a výzkum artefaktů a objektů, které plnily funkci map nebeských těles nebo sfér.

Stále ústřednější roli při studiu skalního umění hraje také archeoakustika. Jedná se o relativně novou disciplínu archeologického bádání, která se zaměřuje na zvukové vlastnosti prehistorických a historických artefaktů, architektonických objektů nebo přírodních útvarů a krajinných ekosystémů. Archeoakustika věnuje



pozornost analýze lidské intencionality svázané s vytvářením nebo využíváním specifických akustických vlastností a schopností. Při studiu různých dimenzí zvukových efektů uplatňuje poznatky z antropologie, etnomuzikologie, historie nebo fyziky. V centru archeoakustického výzkumu se například ocitla ozvěna, která zřejmě již v pravěku pro lidi představovala nadpřirozený fenomén. Řada archeologických indicií naznačuje, že již v mladém paleolitu si tvůrci skalního umění vybírali při své tvorbě místa umožňující vytvářet akustické efekty evokující například tlukot kopyt, cval zvířat nebo silné echo. Archeoakustika prokázala, že existuje souvislost mezi umístěním skalního umění, jeho obsahem a akustickými vlastnostmi dané skalní plochy. Ozvěna, rezonance a další zvukové prvky poskytovaly iluzi spontánně generovaných zvuků, vycházející přímo ze skalního masivu. Tyto akustické efekty mohly být integrální součástí obřadních nebo šamanistických rituálů zahrnující trans. Akustika mohla ovlivňovat extatické prožitky nebo změněné stavy vědomí, a vystupovat jako způsob navázání kontaktu s nadpřirozenými bytostmi a transcendentními světy (Waller 1993). Proto je při výzkumu skalního umění důležité analyzovat aktivity, které v daném prostoru probíhaly. Dalšími aspekty vzhledem k prostoru a sociálním aktivitám jsou velikost skupiny, příjemce auditivních vjemů (performéři, účastníci nebo publikum), doprovodné aktivity (tanec) a projevy zpěvu a hudebních nástrojů, nápodoba přírodních zvuků (Scarre, Lawson 2006).

Lokality, na kterých se nachází skalní umění, sloužily jako medium sociální komunikace a byly pravděpodobně spjaty s rozvinutou sítí rituálních aktivit, zvyků a symbolických aktivit. Skalní umění informuje, vypovídá o postojích, vyjadřuje pocity, snaží se přimět příjemce k určitému jednání, navazovat nebo udržovat komunikaci a také působit esteticky (Davis 1984). Skalní umění „*lze považovat za ikonický znak, který byl tehdy analyzovaný pomocí tří aspektů sémiotiky*“ (Striedter 1983: 119). Jedná se o sémantiku, syntaktiku a pragmatiku. Sémantika se věnuje vztahu mezi znakem a významem, jehož je nositelem. Syntaktika, která zahrnuje hodnocení kvality znaku, zkoumá pravidla (gramatiku) jejich spojování a možné kombina-

ce. Pragmatika studuje vztah znaku k uživateli a dopad malby nebo rytiny jako nositele informace. Skalní umění je často vnímáno jako sociokulturní fenomén analogický k psanému textu nebo mapě, v nichž je zakódována symbolická zpráva nebo výpověď, zpravidla limitována ikonografií. Skalní umění představuje pasivní ikonografický text. Z tohoto důvodu „*motivy skalního umění a jejich symbolický význam mohou být chápány jako vizuální jazyk jejich tvůrců a struktura vizuálního komunikačního systému s její gramatikou a syntaxí. Dekódování symbolického významu umění tak vyžaduje nejprve rozpoznat gramatiku a syntax a pak přeložit samotné poselství.*“ (Whitley 1988: 165) Při studiu skalního umění je proto důležité analyzovat počet a střídání motivů. Důležitým typem informací je také odlišná četnost motivů.

V oblastech chudých na zdroje zřejmě existovaly rozsáhlé sociální sítě a informace byly sdíleny napříč rozsáhlejšími teritorii. Tam, kde bylo lokální prostředí více produktivní, se nacházely naopak sítě menší a distribuce motivů byla méně konzistentní (Smith 1992). Při studiu skalního umění je důležité věnovat pozornost symbolickým vztahům mezi jednotlivými panely nebo rozsáhlejšími lokalitami. Pro skalní umění je charakteristický styl, který často vypovídá o tvůrci i uživateli, jeho dovednostech a vidění světa. Významy obsažené ve skalním umění jsou zakódovány a je obtížné je interpretovat. Nabízí se celá řada možných výkladů, neboť jeden motiv může zahrnovat více sémantických vrstev. Zavádějící je oddělování abstraktních a figurativních motivů, kdy se identifikovaná zobrazení a figury zpravidla považují za profánní motivy. Stejně tak je neúčelné rozlišovat mezi sakrálními a profánními vlastnostmi skalního umění.

Skalní umění je často považováno za výsledek rituálních aktivit. Mohlo vzniknout pro rituální účely nebo v průběhu společenských obřadů. Význam a funkce skalního umění by tak souvisel s teritoriálním vymezením rituálního prostoru. Pokud skalní umění vzniklo v průběhu rituálu, lze předpokládat, že součástí jeho existence byly účast mnoha diváků a publika. Z tohoto hlediska hrálo důležitou komunikační roli v sociálním a náboženském životě jeho tvůrců a uživatelů. Rituál, v jehož průběhu vzniklo

umění, je součástí širší komunikace. Jeho význam je v dané komunitě závazný, známý a sdílený, neboť „*rituál není pouze alternativním způsobem, jak něco vyjádřit, ale že určitých významů a účinků lze nejlépe – v některých případech však výhradně – dosáhnout v rámci rituálu*“ (Rappaport 1999: 31). Symbolická zpráva je zakotvena v rituální aktivitě a její latentní podoba je objektivována na skalní stěně (Whitley 1988). Rituál představuje způsob sdělování informace. Skalní umění poskytuje materiální databázi, jejíž prostřednictvím lze vystopovat rituální chování v minulosti. Pokud je možné skalní umění spojovat s rituální aktivitou, lze očekávat opakování specifických motivů v podobném kontextu. Opakování představuje ústřední znak rituální aktivity. Formální institucionalizované opakování je považováno za prvek užívaný během rituálů, podílející se na stupňování aktivity vědomí a stimulaci smyslů. Motivy skalního umění mohly být vytvářeny jako mnemotechnický nástroj důležitý při výuce a realizaci rituálů. Existující motivy mohly být proto opakovaně zdůrazňovány, čímž bylo zaručeno, že informace byla příjemcem přijata. Skalní umění tak vystupuje jako forma komunikace, která zprostředkovává zprávu pozorovateli (Davidson 1999). „*Nemůžeme prohlašovat, že jsme dnes schopni tato sdělení číst, ale obsah skalního umění můžeme považovat za informace větší nebo menší spletitosti.*“ (Bradley 1997: 9)

Distribuce skalního umění v krajině je možná důsledkem kompetice různých skupin a signalizuje teritorialitu nebo vymezení etnických hranic. Skalní umění z tohoto hlediska možná představovalo teritoriální, orientační a distinkční fenomén, který vyznačuje etnické nebo kmenové území. Lze předpokládat, že tvůrci skalního umění „*musejí nezbytně komunikovat jinými prostředky než řečí a musejí označovat teritoriální příslušnost tím, že se uchylují ke znakové „řeči“*“ (Ingold 1986: 146). Vystupuje zde tak význam prostorového ohraničení orientačních bodů v blízkosti zdrojů a teritoriálních hranic. Skalní umění tak funguje jako „*prostorové označení mezníků v blízkosti významných zdrojů a teritoriálních hranic*“ (Barton, Clark, Cohen 1994: 200). Prostřednictvím symbolů kmenová skupina legitimizuje své právo na území a jeho zdroje a dává výstrahu cizím skupinám. Etnická příslušnost se projevuje ve stylistické odlišnosti skalního umění. Stylistická homogenita indikuje exi-

stenci otevřené sociální sítě v oblasti nízké populační hustoty nebo nedostatek zdrojů. Stylistická heterogenita se nachází v bohatém prostředí, kde se lidé zabývají právy na zdroje v jejich vlastním teritoriu. Skupiny v různých oblastech zdůrazňují vzájemné odlišnosti a stylistická heterogenita slouží k vymezení a posílení těchto odlišností – „*protože soutěžení o zdroje a konflikt mezi skupinami narůstají, větší výhody mají skupiny, které otevřeně zdůrazňují své odlišnosti*“ (Smith 1992: 34).

Kontext skalního umění tvoří prostor a krajina. Panel a okolí převisu nebo skalní plochy, již pokrývají malby nebo rytiny, představuje mikroprostor, zatímco krajina tvoří širší makroprostor. „*Ať již se zabývají regionálními syntézami, archeologií krajiny, kulturní historií, archeoastronomií, totemismem, šamanismem, etnicitou, teritorialitou nebo ideologií, mnoho badatelů považuje při výzkumu skalního umění místo za jeden z nejvýznamnějších faktorů.*“ (Robinson 2010: 792) Pro domorodé společnosti nebo společnosti lovců-sběračů je charakteristická detailní znalost území. Jednotlivé prvky v krajině jsou spojeny s minulostí, konkrétní místa jsou spojena se jmény, mýty, rituály a významnými vzpomínkami. Proto je skalní umění „*vizuální vyjádření mýtů, kosmických kategorií a asociací držící strukturu nadpřirozeného světa a lidské existence*“ (Tilley 1991: 145). Ve vyznačování cest se odrážela i posvátnost míst. Znamení v podobě skalního umění na cestě musela mít vyšší smysl nežli orientační. Připomínala kroky minulých generací a propojovala tak minulost se současností a budoucností. Stezky a křižovatky zdobené skalním uměním představovaly symbolické pobídnutí pro poutníky i diváky (Bradley 1997). Četnost skalního umění narůstá „*podél pěšin, cest, říčních systémů, migračních cest a tam, kde se pevnina schází s mořem*“ (Ross 2001: 546). Skalní umění proto mohlo plnit funkci říčních, územních a cestovních značek. Tyto značky představují symboly a současně formu, již k lidem promlouvá duše krajiny. V období paleolitu se však nejednalo o cesty v dnešním slova smyslu. Jednalo se spíše o pěšiny – relativně krátké migrační trasy, které vznikly vyšlapáním při častém a opakovaném pohybu krajinou. Dálkové trasy lze s jistotou klást až do období neolitu, kdy se první zemědělci usazovali na místech, jimiž dříve hlavně procházeli, a stálá usedlá sídla začala být spojována rozsáhlejší sítí

obchodních stezek. Při studiu pravěkých tras je třeba zohledňovat i cesty vyšlapané zvířeti, která se pohybovala podél vodních toků (Květ 2003).

INFORMOVANÉ KVALITATIVNÍ METODY

Informované kvalitativní metody jsou založené na porozumění významu skalního umění. Jejich základem je emická deskripce kultury, která studuje kulturu a skalní umění z nativní perspektivy aktérů zkoumané kultury. Kvalitativní, emicky koncipované metody, se zaměřují na tvůrce a uživatele skalního umění v minulosti nebo na současné domorodé společnosti, které dodnes skalní umění vytvářejí. Při studiu skalního umění prostřednictvím kvalitativních metod je věnována pozornost analýze role lokality, kde umělecké artefakty vznikly, a interpretaci individuálních složek skalního umění. Zatímco formální přístupy kladou důraz na kvantitativní empirická data, informované přístupy pracují s etnografickými a etnologickými daty a prameny získanými prostřednictvím antropologických terénních výzkumů jednoduchých domorodých společností. Takto získaná kvalitativní informace „*je přímo nebo nepřímo předávána od těch, kteří skalní umění vytvořili nebo používali*“ (Chippindale, Taçon 1998: 6). Kulturní antropologie klade při studiu kultury důraz na kulturní a ekologický kontext, v němž skalní umění existuje. Ikono grafické významy skalního umění jsou však v historickém čase a geografickém prostoru proměnlivé, proto je nezbytné při jejich výzkumu využít etnografické porozumění. Informované přístupy jsou užitečné k proniknutí do světa domorodých představ a duchovního života. Metodologickým nástrojem jsou etnografické analogie a etnologické interpretace. Využívány jsou také přístupy rozpracované v rámci etnohistorie, etnoarcheologie a experimentální archeologie (Whitley 2005). „*Informované přístupy mohou poskytnout inspiraci pro unikátní modelování s těmito poznatky a společně s teorií středního dosahu mohou pravděpodobně nabídnout více než analogické úvahy.*“ (McDonald, Veth 2012: 8) Metody etnologie a kulturní antropologie jsou podstatou kvalitativní a interpretativní. Terénní antropologický výzkum založený na zúčastněném pozorování a participaci antropologa na životě studované společnosti nabízí vstup do živé kultury. Získaná etnografická data a poznatky je možné pak využít pro formulování

hypotéz a teorií předpokládajících vztah mezi skalním uměním, šamanismem a výtvornou objektivací entoptických vizí.

Mezi další metody, které jsou užívány při studiu skalního umění, patří historický přístup, jehož prostřednictvím je kultura zkoumána od prvních kontaktů se západními badateli. Přímý historický přístup lze využít v případech, že jsou dostupné dostatečné etnografické záznamy. Tímto způsobem lze identifikovat a popsat kulturní zvyklosti lokálních společenství zkoumáním kulturní kontinuity v ikonografii, výtvarných technikách, sídelních praktikách nebo výrobních technologiích. Důležité je postihnout vývojové proměny zkoumaného fenoménu v průběhu historického času. Tento přístup například dovoluje sledovat proměny motivů skalního umění na mobilních médiích, jimiž jsou stromová kůra nebo papír. Motivy skalního umění převádí na přenosná média nejenom příslušníci tradičních domorodých společenství, jako jsou australští Aboriginové, ale také západní umělci, kteří je aplikují v akrylu, sítotisku nebo na batik. Obnovování a přemalba původních motivů skalního umění prostřednictvím komparace zachycuje proměnlivost jejich repertoáru, nebo naopak postihuje jejich neměnnost na základě obnovy a regenerace v průběhu rituální aktivity (Ryan 2006). „*Rituál často zobrazuje významné události z minulosti, ožívuje mýty a spojuje jednotlivce s jejich předky (...)*“ (Hays-Gilpin 2004: 165). Jedinci jsou uváděni do tradičních obřadů přemalováním motivu. „*Přemalování je důležitý způsob, který jednak obnovuje kulturní význam skalního umění a zároveň učí nováčky tradičním zvykům a názorům.*“ (Quinlan 2007: 148)

Význam rituálů a obřadnosti zdůrazňují také hypotézy, podle nichž lokality skalního umění představují svatyně, posvátná místa nebo obřadní centra (Grant 1967). Kromě uměleckých artefaktů musí svatyně vy-

kazovat atributy spontánní nebo plánovitě návštěvnosti dané lokality, v níž se zpravidla prolínají ekologicky různorodé oblasti (Berghaus 2004). Svatyně byly údajně zakládány také v místech, kde se odehrála nadpřirozená událost, anebo zde bylo možné komunikovat s nadpřirozeným světem a bytostmi. „*Ve svatyních se mohlo komunikovat s nadpřirozenými silami a mohly být prováděny rituály.*“ (Connor, Schaafsma, Davis 1988: 3) Svatyně jsou obvykle izolované od obydlených oblastí. Proto je svatyně někdy ztožňována s úkrytem šamana. Místa, kde se nacházelo skalní umění, „*patřila jednotlivým šamanům*“ (Whitley 2000: 82), jimž se vyhýbali „*místní obyvatelé*“ ((Whitley 2000: 82). Skalní umění situované v pohoří ale mohla inspirovat jedince k jeho návštěvám prostřednictvím poutí, s cílem přednést zde osobní prosby, uctít posvátné místo nebo zde vykonat rituál (Sundstrom 2004).

Skalní umění mohlo být součástí přechodových rituálů, při nichž jednotlivci měnili svůj sociální status a symbolicky realizovali iniciační přechod z jedné fáze života, období a události do jiné. V průběhu iniciačních obřadů dochází ke změně stavu v životě jednotlivce i celé skupiny. Přechodový rituál představoval typ obřadu, při němž docházelo ke zformování a dosažení nové osobnosti i sociální identity. Skalní umění mohlo být například vytvářeno během rituálu přechodu z puberty do dospělosti, kdy jedinec setrval v izolaci na odlehklém místě. Případně mohlo sloužit jako součást lokality, která byla vyhrazena iniciačním rituálům (Whitley 1996). Skalní umění lze považovat také za rituální aktivitu celého kmene nebo lokální komunity. „*Navíc se předpokládá, že rituální činnost obecně je společenský akt; ať již zahrnuje celou skupinu nebo jenom její část, má jisté minimální požadavky na prostor, v němž musejí být lidé schopní pohybu, například při tanci.*“ (Lenssen-Erz 2004: 144)

Některé teorie spojují skalní umění nejen se šamanismem a rituálními aktivitami, ale také s totemismem. Některá zobrazení zvířat nebo rostlin na skalní ploše jsou v intencích totemismu považována za totemový symbol. Totemismus stanovuje vztahy mezi klany a druhy zvířat nebo rostlin, které zahrnují jejich identifikaci a uctívání. Totem se symbolicky podílí na vzájemném odlišení kulturních skupin a posílení skupinové identity a integrity. Podle zastánců této teorie totemismus užívá skalní umění k označení spojení skupin nebo klanů (Coulam, Schroedl 2004). Konkrétní lokality, na nichž se nachází skalní umění, tak „*sesťává téměř výlučně z jediného, dobře interpretovaného typu zobrazení: klanových symbolů*“ (Bernardini 2009: 1).

Je pravděpodobné, že prostřednictvím skalního umění lidé zaznamenávali a uchovávali celou řadu narativních, historických nebo biografických údajů. Skalní umění symbolicky připomínalo významné události, které se skutečně odehrály, jako lovecké, válečné nebo jinak významné události. Narativní zobrazení poskytují způsob jak vizualizovat příběh a umělecky ozvláštnit prodanou společnost důležité ideje a hodnoty. V případě osobní vzpomínky a události se mohlo jednat o formu posílení a podpory individuálního statusu, případně o vyjádření vědomí osobní identity (Keyser, Klassen 2001). Je možné, že jedinec cítil potřebu zaznamenat na skalní plochu pro něj důležitou osobní událost, významnou zkušenost nebo unikátní zážitek. Do popředí se dostává „*uznání zvláštních, do té doby nevidaných událostí, které se neodvolávají na předchozí vesmírnou historii, ale vyrůstají z nových prožitků a z toho, jak jedinci vnímají realitu. Oslava individuálních aktů, sebeprosazení prostřednictvím vyprávění (...)*“ (Klassen 1998: 68)

Zobrazení zvířat proklátných šípy a oštěpy,

lovecké scény nebo zbraně, případně umístění skalního umění blízko lovecké oblasti, lze také interpretovat jako součást lovecké magie. Důvodem vzniku skalního umění mohla být snaha lidí symbolicky zajistit úspěšný lov a plodnost zvěře. Účelem zobrazení zvířat bylo propůjčit lovcům moc nad kořistí. Jednalo se o rituální praktiku, které měla přispět k tomu, že lov, „by měl být hojný...“ (Breuil 1952: 23). Lidé věřili, že pokud tvůrce ztvární zvěře prokláté oštěpy nebo jinými zbraněmi, přivodí tak smrt skutečného zvířete. Také geometrické a čtyřúhelníkové znaky údajně souvisí s loveckým způsobem života, neboť zobrazují pasti, do nichž se zvířata chytala, zatímco jiné byly interpretovány jako znázornění loveckých úkrytů nebo obydlí duchů. S loveckou magií souvisí i magie plodnosti. Jejím cílem bylo povzbuzovat nebo podporovat rozmnožování zvířat, které tvořily součást lidské stravy (Clottes, Lewis-Williams 1998).

ANALOGICKÉ METODY

Důležitou roli při studiu skalního umění zastávají metody analogické, které umožňují interpretaci na základě vyhledání podobnosti nebo totožnosti motivů. Analogie vypovídá o geografické difuzi a kvantitativním zastoupení motivů, jejímž prostřednictvím lze skalní umění zkoumat v širším kulturním i uměleckém kontextu. Analogie datovaného kontextu dovoluje motivy a styly chronologicky uspořádat. Přístupy využívající metodu analogie se uplatňují při studiu motivů zachycených například na keramice nebo jiném archeologickém materiálu z konkrétní lokality skalního umění. Mezi analogické přístupy patří i etnologická analogie. Zatímco informované kvalitativní metody závisí na historických a etnologických datech o lokálních tvůrcích a uživateli skalního umění, etnografická analogie extrapoluje kulturní univerzálie a aplikuje je napříč kulturami (Layton 2001). Analogie se uplatňuje, „pokud nemůžeme pozorovat *x*, ale pouze *y*, které je mu dostatečně podobné, můžeme doufat, že o *x* vydedukujeme závěry na základě pozorování *y*“ (Chippindale, Taçon 1998: 8).

Analogické přístupy lze klasifikovat na metody formální, historické a funkcionální. Formální analogie je založena na studiu vnějších podobností mezi jednotlivými motivy a doklady skalního umění. Pokud se například motiv pocházející z Afriky svojí formou podobá motivu, který se vyskytu-

je v Evropě, je možné formulovat hypotézu, že tento motiv má stejný význam nebo původ. Výrazná shoda ve formě motivu naznačuje, že mohou existovat také ekvivalence v jeho funkci, významu nebo původu. Metody historické analogie se zaměřují na historické a kulturní podobnosti. Například pokud skupina, která vytvořila lokalitu A, lingvisticky, historicky a kulturně souvisí se skupinou, jež vytvořila lokalitu B, pak podobné artefakty pocházející z obou lokalit plní pravděpodobně stejné funkce, mají obdobné významy nebo historický původ. Metody využívající funkcionální analogie zdůrazňuje neměnné a determinující principy nebo univerzální procesy, jako je zdůvodnění vzniku motivu skalního umění. Lze například předpokládat, že principy fungování lidské mysli jsou si podobné v minulosti i současnosti, neboť sdílíme stejnou neurální architekturu (Whitley 2009).

ZÁVĚR

Skalní umění reprezentuje specifický typ tvořivosti, hrající ústřední roli v přenosu a uchování kolektivní paměti a posílení kulturní identity. Skalní umění je možné označit za kulturní knihu historie zasazenou do otevřeného přírodního prostoru. „Převážná většina náboženských rituálů a zvyků neoddělitelných od každodenního života nejspíše probíhala venku, kde jsou důkazy zachovány pouze ojediněle (Foz Côa, Siega Verde). Lidé věděli, že posvátné a nebezpečné jeskyně existovaly pod horami nebo útesy a mohli si je jen představovat, aniž by do nich museli nezbytně vstupovat.“ (Clottes 2008: 22–23) Tvůrci podávali zprávu o povaze místa i o skupinové nebo individuální identitě. Skalní umění tak bylo „přinejmenším v období holocénu užíváno jako označení klanu, jazyka a dalších rozdílů skupinových identit mezi příslušníky jednotlivých kmenů“ (Taçon 1994: 123) Skalní umění sloužilo k záznamu, symbolické komunikaci, sdílení a prožívání zkušeností, událostí a vývojových změn. Proto je lze považovat za „část vizuálního komunikačního systému kultury, která je namalována a vyryta do skalních ploch“ (Olsen 1989: 427). Malby nebo rytiny jsou signalizace nebo značky v krajině a výsledek přenosu znaků a symbolů na médium skalní plochy. „Jinými slovy obrazy na skále mohly být jako zprávy, které podporovaly hodnoty a komunikovaly s dalším lidmi uvnitř komunity a navenek k cestujícím a návštěvníkům.“ (Bahn 2010: 159) Skalní zobrazení jsou

tak projevem komunikace mezi kulturami a schopnosti symbolicky vyjádřit kulturní svébytnost jednotlivých lidských komunit. Skalní umění ale odráží nejen sdílený hodnotový a normativní systém konkrétních kultur, ale i osobní preference, hodnoty a postoje jednotlivců. Skalní umění proto integruje projevy lidské tvořivosti a sociální zkušenosti (Ingold 1986, Holl 2004). *Místa, kde se rytiny na skalách nacházejí, mohou být součástí krajiny každodenního života, spojené s polnostmi, osídlenými oblastmi, lovišti, nebo mohou být na odlehklých nebo hraničních místech. K rytinám se dostaneme po souši nebo po vodě, někdy je vyžadována kombinace obojího.*“ (Tilley 2008: 44)

LITERATURA

- Abram, D. (2008). Procitnutí do živé země. Nymburk: OPS.
- Achtenberg, J. (1994). Šaman: Léčitel v imaginární sféře. In Nicholson, S. (ed.). Šamanismus I.: Rozšíření vize reality. Bratislava: CAD Press, s. 97–114.
- Bahn, P. G. (2010). Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bailey, Mark E. – Clube, S. V. – Napier, W. M. (1990). The Origin of Comets. Oxford: Pergamon Press.
- Balme, J. – Paterson, A. G. (2006). Archaeology in Practice: A Student Guide to Archaeological Analyses. Oxford: Blackwell.
- Barton, C. M. – Clark, G. A. – Cohen, Allison E. (1994). Art as Information: Explaining Upper Paleolithic Art in Western Europe. World Archaeology 26(2), s. 185–207.
- Bateson, G. (2006). Mysl & příroda: nezbytná jednota. Praha: Malvern.
- Berghaus, G. (2004). New Perspectives on Prehistoric Art. Westport: Praeger.
- Bernardini, W. (2009). Hopi History in Stone: The Tutuveni Petroglyph Site. Tucson: Arizona State Museum, University of Arizona.
- Bradley, R. (1997). Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land. London: Routledge.
- Breuil, H. (1952). Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du Renne. Montignac: Centre d'études et de documentations préhistoriques.
- Clottes, J. (2008). L'art des cavernes préhistoriques. Paris: Phaidon Press Limited.
- Clottes, J. – Lewis-Williams, D. (1998). The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves. New York: Harry N. Abrams.
- Coimbra, F. A. (2009). When Open Air Carved Rocks Become Sanctuaries: Methodological Criteria For a Classification. In Djindjian, F. – Oosterbeek, L. (eds.). Symbolic Spaces in Prehistoric Art: Territories, Travels and Site Locations. Proceedings of XV IUPPS Congress. Oxford: Archaeopress, s. 99–104.
- Connor, L. – Schaafsma, P. – Davis, K. F. (1988). Marks in Place: Contemporary Responses to Rock Art. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Coulam, N. J. – Schroedl, A. R. (2004). Late Archaic Totemism in the Greater American Southwest.

- American Antiquity 69, s. 41–62.
- Crook, S. (1999). Rock Art and Shamanism. *Anthropology Today* 15(2), s. 24–25.
 - Davidson, I. (1999). Symbols by Nature: Animal Frequencies in the Upper Palaeolithic of Western Europe and the Nature of Symbolic Representation. *Archaeology in Oceania* 34, s. 121–130.
 - Davis, W. (1984). Representation and Knowledge in the Prehistoric Rock Art of Africa. *African Archaeological Review* 2(1), s. 7–35.
 - Grant, C. (1967). *Rock Art of the American Indian*. New York: Thomas Y. Crowell.
 - Hays-Gilpin, K.A. (2004). *Ambiguous Images: Gender and Rock Art*. Walnut Creek: Altamira Press.
 - Hobson, J.A. (1994). *The Chemistry of Conscious States*. Boston: Little, Brown and Co.
 - Holl, A. F. C. (2004). *Saharan Rock Art: Archaeology of Tassilian Pastoralist Iconography*. Walnut Creek: Altamira Press.
 - Chippindale, Ch. – Nash, G. (2004). Pictures in Place: Approaches to the Figured Landscape of Rock Art. In Chippindale, Ch. – Nash, G. (eds.). *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 289–317.
 - Chippindale, Ch. – Taçon, P.S. C. (1998). Introduction: An Archaeology of Rock Art Through Informed Methods and Formal Methods. In Chippindale, Ch. – Taçon, P.S. C. (eds.). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 1–10.
 - Ingold, T. (1986). Territoriality and Tenure: The Appropriation of Space in Hunting and Gathering Societies. In Ingold, T. (ed.). *The appropriation of nature: Essays on Human Ecology and Social Relations*. Manchester: Manchester University Press, s. 130–164.
 - Ingold, T. (1986). Territoriality and Tenure: The Appropriation of Space in Hunting and Gathering Societies. In Ingold, T. (ed.). *The appropriation of nature: Essays on Human Ecology and Social Relations*. Manchester: Manchester University Press, s. 130–164.
 - Jaynes, J. (1976). *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin Company.
 - Jung, C. G. (1997). *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
 - Keyser, J.D. – Klassen, M.A. (2001). *Plains Indian Rock Art*. Seattle: University of Washington Press.
 - Klassen, M.A. (1998). Icon and Narrative in Contact Transition Rock-Art at Writing-on-Stone, Southern Alberta, Canada. In Chippindale, Ch. – Taçon, P.S. C. (eds.). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 42–72.
 - Komárek, S. (2008). *Příroda a kultura*. Praha: Academia.
 - Květ, R. (2003). *Duše krajiny: Staré stezky v proměnách věku*. Praha: Academia.
 - Layton, R. (2001). Ethnographic Study and Symbolic Analysis. In Whitley, D.S. (ed.). *Handbook of Rock Art Research*. Walnut Creek: Altamira Press, s. 311–332.
 - Lenssen-Erz, T. (2004). The Landscape Setting of Rock-Painting Sites in the Brandberg (Namibia): Infrastructure, Gestaltung, Use and Meaning. In Chippindale, Ch. – Nash, G. (eds.). *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 131–150.
 - Lewis-Williams, J.D. (1981). *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings*. London: Academic Press.
 - Lewis-Williams, D.J. (1997). *Harnessing the Brain: Vision and Shamanism in Upper Paleolithic Western Europe*. In Conkey, M.W. et al. *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. San Francisco: Californian Academy of Sciences, s. 321–342.
 - Lewis-Williams, D.J. (2002). *A Cosmos in Stone: Interpreting Religion and Society Through Rock Art*. Walnut Creek: Altamira Press.
 - Lewis-Williams, D.J. (2003). *Images of Mystery: Rock Art of the Drakensberg*. Cape Town: Double Storey.
 - Lewis-Williams, D.J. (2007). *Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění*. Praha: Academia.
 - Lewis-Williams, D.J. (2013). *San Rock Art*. Athens: Ohio University Press.
 - Lewis-Williams, D.J. – Dowson, T.R. (1988). *The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art*. *Current Anthropology* 29(2), s. 201–245.
 - Lewis-Williams, D.J. – Dowson, T.R. (2003). *Images of Mystery*. Cape Town: Double Storey.
 - Lewis-Williams, D.J. – Dowson, T.R. – Bednarik, R.J. (1990). *On Neuropsychology and Shamanism in Rock Art*. *Current Anthropology* 31(1), s. 77–84.
 - Marek, V. (2004). *Návod na použití člověka: Cesta ke štěstí a zdraví*. Brno: Alman.
 - McDonald, J. – Veth, P. (2012). *Research Issues and New Directions: One Decade into the New Millennium*. In McDonald, J. – Veth, P. (eds.). *A Companion to Rock Art*. Malden: John Wiley & Sons, nepag.
 - McKenna, T.K. (1999). *Pokrm bohů: hledání původního stromu poznání. Radikální historie rostlin, drog a lidského vývoje*. Praha: DharmaGaia, Maťa.
 - Olsen, N. (1989). *Social Roles of Animal Iconography: Implications for Archaeology from Hopi and Zuni Ethnographic Sources*. In Morphy, H. (ed.). *Animals into Art*. London: Unwin Hyman.
 - Pearson, J. L. (2002). *Shamanism and the Ancient Mind: A Cognitive Approach to Archaeology*. Walnut Creek: Altamira Press.
 - Půtová, B. (2015). *Rock Art Landscapes: Its Management and Conservation*. *Journal of Landscape Management* 6(1), s. 17–23.
 - Půtová, B. (2015). *Skalní umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum.
 - Quinlan, A.R. (2007). *Rock Art as an Artifact of Religion and Ritual The Archaeological Construction of Rock Art's Past and Present Social Contexts*. In Quinlan, A.R. (ed.). *Great Basin Rock Art: Archaeological Perspectives*. Reno: University of Nevada Press, s. 140–150.
 - Rappaport, R.A. (1999). *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Robinson, D.W. (2010). *Land Use, Land Ideology: An Integrated Geographic Information Systems Analysis of the Emigdiano Chumash rock art, South-Central California*. *American Antiquity* 74(4), s. 792–818.
 - Ross, M. (2001). *Emerging Trends in Rock-Art Research: Hunter-Gatherer Culture, Land and Landscape*. *Antiquity* 75, s. 543–548.
 - Ryan, J. (2006). *Land Marks: Ublíé A L'occasion de L'exposition Tenue Du 10 Février Au 11 Juin 2006*. Melbourne: Council of Trustees of the National Gallery of Victoria.
 - Scarre, Ch. – Lawson, G. (eds.). (2006). *Archaeoacoustics*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, University of Cambridge.
 - Siegel, R. – Jarvik, M. (1975). *Drug-Induced Hallucinations in Animals and Man*. In Siegel, R. – West, L.J. (eds.). *Hallucinations: Behavior, Experience and Theory*. New York: Wiley, s. 81–161.
 - Smith, C. (1992). *Colonising with Style: Reviewing the Nexus Between Rock Art, Territoriality and the Colonisation and Occupation of Sahul*. *Australian Archaeology* 34, s. 34–42.
 - Smith, C.E. (1992). *The Use of Ethnography in Interpreting Rock Art: A Comparative Study of Arnhem Land and the Western Desert of Australia*. In Morwood, M.J. – Hobbs, D.R. (eds.). *Rock Art and Ethnography*. Melbourne: AURA, s. 39–45.
 - Striedter, K.H. (1983). *Felsbilder Nordafrikas und der Sahara: Ein Verfahren zu ihrer systematischen Erfassung und Auswertung*. Wiesbaden: Steiner.
 - Sundstrom, L. (2004). *Storied Stone: Indian Rock Art in the Black Hills Country*. Norman: University of Oklahoma Press.
 - Taçon, P.S. C. (1994). *Socialising Landscapes: The Long-Term Implications of Signs, Symbols and Marks on the Lands*. *Archaeology in Oceania* 29, s. 117–129.
 - Tilburg, J.A. Van – Meighan, C.W. (eds.). (1981). *Prehistoric Indian Rock Art: Issues and Concerns*. Los Angeles: Institute of Archaeology.
 - Tilley, Ch. (1991). *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London: Routledge.
 - Tilley, Ch. (2008). *Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology 2*. Walnut Creek: Left Coast Press.
 - Waller, S.J. (1993). *Sound Reflection as an Explanation for the Content and Context of Rock Art*. *Rock Art Research* 10(2), s. 91–101.
 - Whitley, D.S. (1988). *Socioreligious Context and Rock Art in East-Central California*. *Journal of Anthropological Archaeology* 6, s. 159–188.
 - Whitley, D.S. (1996). *A Guide to Rock Art Sites: Southern California and Southern Nevada*. Missoula: Mountain Press Publishing Company.
 - Whitley, D.S. (1998). *Finding Rain in the Desert: Landscape, Gender and Far Western North American Rock-Art*. In Chippindale, Ch. – Taçon, P.S. C. (eds.). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 11–29.
 - Whitley, D.S. (2001). *Rock Art and Rock Art Research in a Worldwide Perspective: An Introduction*. In Whitley, D.S. (ed.). *Handbook of Rock Art Research*. Walnut Creek: Altamira Press, s. 7–54.
 - Whitley, D.S. (2005). *Introduction to Rock Art Research*. Walnut Creek: Left Coast Press.
 - Whitley, D.S. (2009). *Religion*. In Bentley, R.A. – Chippindale, Ch. – Maschner, H.D.G. (eds.). *Handbook of Archaeological Theories*. Lanham: Altamira Press, s. 547–566.
 - Whitley, David S. (2011). *Rock Art, Religion and Ritual*. In Insoll, T. (ed.). *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*. New York: Oxford University Press, s. 307–326.