

NEJSTARŠÍ UMĚNÍ STŘEDNÍ EVROPY. THE OLDEST ART OF CENTRAL EUROPE. PRVNÍ MEZINÁRODNÍ VÝSTAVA ORYGINÁLŮ PALEOLITICKÉHO UMĚNÍ. THE FIRST INTERNATIONAL EXHIBITION OF ORIGINAL ART FROM THE PALEOLITHIC, Karel Valoch, Martina Lázníčková-Galetová red., Moravské zemské muzeum, Archeologický ústav Akademie věd ČR, Brno 2009, 126 ss., 144 ryciny.

Omawiana książka została wydana z okazji międzynarodowej wystawy, która od kwietnia do września 2009 r. miała miejsce w Pawilonie Anthropos Muzeum Morawskiego Instytutu Archeologicznego Czeskiej Akademii Nauk w Brnie. Została ona zorganizowana w ramach działań towarzyszących przewodnictwu przez Czechy Unii Europejskiej. Uznano to za moment szczególnie sprzyjający promocji kraju oraz krajów sąsiednich poprzez zaprezentowanie najdawniejszej sztuki paleolitycznej z okresu obejmującego tysiąclecie od 38 do 11 BP (od dziś). Do udziału w wystawie zaproszono instytucje spoza Czech: dziewięć z Niemiec, po jednej z Austrii, Polski oraz Słowacji, które wypożyczyły wybitne obiekty najdawniejszej sztuki pochodzące z ich terenów. Wystawiono ponadto kilkanaście zabytków ze stanowisk francuskich, zdeponowanych w zbiorach niemieckich oraz pochodzących z prywatnych kolekcji czeskich. Wszystkie wytwory były oryginalne, co zostało podkreślone w tytule wystawy.

Wystawie towarzyszył dwujęzyczny tom zawierający artykuły merytoryczne, katalog oraz ryciny. Teksty są przygotowane w wersji czeskiej oraz angielskiej. W tomie oprócz *Wstępu* (s. 11–14) i *Podziękowań* (s. 67–68) pióra Karela Valocha zamieszczono trzy artykuły czeskich archeologów – specjalistów w dziedzinie paleolitu: Martina Olivy (*Fakta a úvahy o nejstarším umění*), Jiřeho Svobody (*Gravettské umění na Moravě: reflexe světa paleolitických lovců*) oraz Martyiny Lázníčkovéj-Galetovej (*Umění v paleolitu – techniky a materiály*).

M. Oliva w artykule *Fakta a úvahy o nejstarším umění* (s. 15–38), charakteryzując najstarszą sztukę w czasie i w przestrzeni, rozważa pojęcia sztuka i definiuje je jako ludzką aktywność nieużyteczną. Przytaczane są przykłady – datowane od dolnego paleolitu – wytwórczości narzędzi kamiennych o ogromnych rozmiarach, doskonałych kształtach oraz wykonanych z rzadkich surowców, przyciągających uwagę swoją barwą. Już we wczesnych etapach antropogenezy odnotowane zostało poczucie rytmu wyrażone w regularności nacięć oraz rytów na wytworach z kamienia, kości i rogu w formie elementów sztucznie wykreowanych.

Narodziny sztuki figuratywnej, datowane na około 35 tys. BP, są związane z osadnictwem oryniackim *Homo sapiens*, którego przykładem są malowidła z Jaskini Chauveta w południowej Francji. Nie można przeszedźić korzeni pojawienia się tak doskonałych – realistycznych, a równocześnie symbolicznych – przedstawień zwierząt. Z tego okresu znane są również pierwsze niewątpliwie instrumenty muzyczne – flety proste wykonane z mamuciej kości słoniowej oraz kości łabędzia, które odkryto w jaskini Geissenklösterle w Szwabii.

Sztuka grawecka datowana na około 30–20 tys. BP jest zregionalizowana: malowidła jaskiniowe i naskalne są ograniczone do Europy zachodniej, podczas gdy dla Europy centralnej i wschodniej typowe jest zdobienie kości motywami abstrakcyjnymi. Jedynym wspólnym elementem są figurki nagich kobiet określane jako Wenus, których występowanie sięga Azji – stanowisk syberyjskich jak Malta i Sungir. Realizm przedstawień, z podkreśleniem cech płci – niekiedy

przesadnie wyeksponowanych – wraz z kontekstem występowania, zawsze poza grobami, wskazuje na ich związek z życiem, płodnością i symboliką matki-karmicielki. Hipotezę o elementach obupłciowych w figurkach z Věstonic autor uznaje za nieuzasadnioną, chociaż nie wyklucza obecności podobnych elementów w innych figurkach z tego okresu. Specjalnością stanowisk Dolní Věstonice I oraz Pavlov I są proste figurki zwierząt wykonane z gliny. W sztuce graweckiej zwierzęta – choć brak ich przedstawień realistycznych – były również rzeźbione, płaskorzeźbione i ryte w kamieniu oraz ciosie mamuta.

Malowidła graweckie w jaskiniach są rzadkie nawet w rejonie franko-kantabryjskim, a bogate rytę naskalne – na odsłoniętych skałach poza jaskiniami – zadokumentowano w dolinie rzeki Foz w Portugalii.

W końcowej fazie grawetieny wyodrębniają się dwa kręgi sztuki: wschodnioeuropejski i śródziemnomorski. Odrębnym regionem jest Ural, gdzie w jaskiniach Kapowaja i Ignatiewskaja wystąpiły czerwone rysunki ówczesnych zwierząt (koni, nosorożców i mamutów). Z Rumunii – jaskinia Ciuciulat – pochodzi natomiast rysunek nieokreślonego wieku przedstawiający konia.

W zachodniej części regionu śródziemnomorskiego – jaskinia Paglici we Włoszech – pojawiają się niezwykle rzadkie wyobrażenia zoomorficzne: wąż wyjadający kacze jaja z gniazda, a ze stanowiska Parpalló w Hiszpanii pochodzą liczne obiekty sztuki mobilnej.

Na okres przejściowy między kulturą solutrejską, a kulturą magdaleńską, z obszaru od Portugalii do Francji, datowane są otoczaki pokryte malowidłami i rytami graficznymi. Na wczesny epigrawetien przypada rozwój kultury solutrejskiej znanej z obszaru Francji oraz części północnej Półwyspu Pirenejskiego, której społeczności wytwarzały narzędzia krzemienne – groty oszczepów o tak doskonałej formie oraz jakości wykonania, że są one traktowane jako przejaw sztuki. Natomiast nieliczne są wytwory solutrejskiej sztuki mobilnej. Do unikatowych i najcenniejszych zabytków sztuki naskalnej z terenu Francji należą: płaskorzeźba na otwartym stanowisku Four-nau-du-Diable oraz architektura ołtarzy z bloków kamienia pokrytych głębokimi płaskorzeźbami zwierząt z Roc de Sers.

Sztuka magdaleńska obejmuje obszar od Półwyspu Pirenejskiego po tereny Polski. Od okresów wcześniejszych odróżnia ją różnorodność przejawów sztuki, w skład których wchodzi malowidła naskalne, sztuka mobilna, rzadziej rzeźba. W tym okresie można upatrywać początków rzemiosła artystycznego, ponieważ obiekty użytkowe wykonywane z materiałów organicznych (kość, poroże) są często zdobione w sposób wyrafinowany formalnie, z użyciem abstrakcyjnych motywów zdobniczych. Przykładem mogą być miotacze oszczepów oraz wytwory o często nieznanym przeznaczeniu. Wśród motywów spotykane są wątki seksualne, zarówno kobiece, jak i męskie – wśród nich naturalistyczne rzeźby i rytę fallusów. Pojawiają się ozdoby osobiste: zawieszki, główki zwierzęce.

Sztuka realistyczna dotyczy wizerunków zarówno zwierząt, jak i ludzi. Podczas gdy sylwetki zwierzęce są doskonale uchwycone, to wyobrażenia postaci ludzkich w malarstwie, rycie czy rzeźbie rzadko bywają realistyczne, a czasami są przedstawione jako ideogramy. Pierwsze wyobrażenia twarzy ludzkich są schematyczne, nieudolne, czy nawet karykaturalne. Świadczy o tym interpretacja ryty na kamieniu z jaskini Byči skala, który autor uznaje za podobny do gniazda. Zmianie ulega stylizacja figurek Wenus, zarówno rzeźbionych, jak i rytch, które stają się schematyczne i zazwyczaj przedstawiane z profilu.

Nowością jest pojawienie się narracji oraz perspektywy wśród przedstawień ludzi i zwierząt. Rytę przedstawiające kilka postaci na jednym obiekcie mogą być interpretowane jako relacje matka-dziecko (kobieta z dzieckiem na plecach), czy relacje lesbijskie w przypadku pary kobiet.

Stanowiska magdaleńskie przesycone obiektami sztuki są zlokalizowane w Dordonii, Pirenejach i w południowych Niemczech. Podobieństwo wytworów wskazuje na istnienie mistrzów i ich uczniów. O powszechnej aktywności artystycznej świadczy nagromadzenie wielu wytworów na jednym stanowisku.

Autor, rozważając teoretyczne aspekty sztuki jaskiniowej, porównuje hipotezy Henri Breuila, który optował za magią łowiecką, z interpretacją szamańską Jeana Clottes'a, traktującego jaskinie jako łono ziemi, a ściany jako membranę między równoległymi światami żyjących i duchów. Rozważania dotyczą lokowania ścian z malowidłami w miejscach odległych do 2 km od wejścia oraz śladów odcisków stóp dzieci i dorosłych zachowanych w jaskiniach Tuc d'Audoubert, Montespan i Fontanet we Francji.

Różnice między kulturami, regionami i stanowiskami z wieloma przejawami sztuki a pozbawionymi ich wyjaśnia Autor znacznymi odległościami, które stanowiły poważną przeszkodę w przekazywaniu idei sztuki na odległe obszary, przy ograniczonych możliwościach komunikacji. Jest jednak świadom, że podobne przejawy aktywności w postaci rytów na kamieniach spotykane są na odległych o tysiące kilometrów obszarach wokół Morza Śródziemnego.

Sztuka jaskiniowa w Europie zachodniej zanika gwałtownie pod koniec trwania kultury magdaleńskiej i jest sporadycznie kontynuowana w jaskiniach włoskich. Natomiast w jaskiniach francuskich np. Mas d'Azil znajdują się dziesiątki otoczków pokrytych kolorowym ornamentem geometrycznym

J. Svoboda w artykule *Gravettské umění na Moravě: reflexe světa paleolitických lovců* (s. 39–52) omawia sztukę grawecką datowaną na 30–20 tys. BP, przypominając, że dopiero w XX w. archeologia i antropologia uznały w pełni istnienie sztuki paleolitycznej i podjęły – trwającą do dziś – krytyczną i analityczną jej interpretację z zastosowaniem osiągnięć nauk przyrodniczych do badania surowców, technik datowania i śladów zużycia na przedmiotach. Sztuka, traktowana jako system komunikacji społeczności łowców, pojawia się nagle między 35 a 30 tys. BP i wykazuje związek z ekspansją populacji *Homo sapiens* w Europie, którego początki w Afryce sięgają 200 tys. BP. Jej formy są od początku zróżnicowane i doskonałe, jak o tym świadczą malowidła z Jaskini Chauveta (dolina Ardèche we Francji), precyzyjna plastyka antropo- i zoomorficzna spotykana na stanowiskach naddunajskich z południowych Niemiec i z Austrii. Między 30 a 20 tys. BP działalność artystyczna jest udokumentowana na graweckich stanowiskach z obszaru Moraw, Włoch, Ukrainy i Rosji.

Morawy stanowią jedno z centrów sztuki paleolitycznej w okresie trwania kultury pawłowskiej (będącej lokalną wersją kultury graweckiej). Na Morawach istniały duże obozowiska łowców, które dokumentują złożoną strukturę społeczną, wysoki stopień rozwoju technologii – z wytwarzaniem tekstyliów i ceramiki. Większość wytworów sztuki pochodzi z długo zasiedlanych obozowisk: Dolní Věstonice I, Pavlov I oraz Předmostí I, których badania rozpoczęte pod koniec XIX w. trwają do dziś. Cechą sztuki graweckiej jest redukcja kształtu i geometryzacja, nie wpływające jednak na jej realizm. Podejście kontekstualne usiłuje wydobyć z zabytków informację o poczuciu przestrzeni, czasu oraz samoświadomości twórców.

Morawy stanowią naturalną bramę na obszar Niżu Europejskiego, przez którą wędrowały na północ stada zwierząt oraz grupy ludzkie. Główne osady były zlokalizowane strategicznie na stokach wzgórz o wysokości 200–300 m n.p.m., w odległości od 80 do 120 km od siebie. Geometryczne ryty w postaci meandrów i łuków i podwójnych kółek na ciosie mamuta z Pavlova są interpretowane jako rodzaj mapy tych osad, a podobne wizerunki są znane z Předmostí oraz stanowisk na Niżu Wschodnioeuropejskim: Kirillewskaja i Jelisiejewicz.

O świadomości wpływu czasu świadczą zabytki z kości i kamieni, z wyrytymi na nich regularnymi liniami, które w świetle studiów Aleksandra Marshacka mogą być interpretowane jako notacje kalendarza lunarnego, znane ze stanowisk Dolní Věstonice I i II.

J. Svoboda stosuje pojęcia sztuki krótko- i długotrwałej. Do pierwszej zalicza figurki zwierzęce z gliny wytwarzane w centralnym miejscu osad i tu wkrótce niszczone przez rytualną deformację. Czy jednak jedność miejsca powstania i destrukcji jest wystarczającym argumentem krótkotrwałości tych wytworów? Ilustracją sztuki długotrwałej są natomiast rzeźby, dekorowanie narzędzi i broni wykonanych z ciosu mamuta, poroża, kości i kamienia, których powierzchnie noszą ślady

wygładzenia i mikroślady zużycia od intensywnego noszenia. To te wytwory według Svobody odzwierciedlają poczucie estetyki, etniczności oraz samoświadomości ich użytkowników.

Wyobrażenia człowieka to liczne postacie kobiece w różnym wieku, które są interpretowane jako przodkowie, mitologiczne boginie czy symbole płodności i urody. Na stanowiskach, gdzie występują one masowo (Dolní Věstonice I), jest zauważalna ich lokalna zmienność i oryginalność. Na tym stanowisku odkryto unikatową, wykonaną z ciosu mamuta realistyczną kobiecą głowę z patologicznymi cechami czaszki, powodującymi asymetrię twarzy, a odpowiadająca jej czaszka pochodzi z grobu Dolní Věstonice 3. Jest to przypadek wyjątkowy, ponieważ większość wyobrażeń jest symboliczna, ograniczona do schematu zmierzającego do geometryzacji. Ważnym detalem na figurkach glinianych z Pavlova są linie obejmujące torsy postaci, które są interpretowane jako elementy stroju.

Przedstawienia antropomorficzne to raczej anonimowe symbole, a ich płeć stanowi przedmiot dyskusji. Strukturalizm zachodni, analizując morfologię postaci, skłania się do rozdzielenia płci, podczas gdy tradycja rosyjska – nawiązująca do etnologicznych wyobrażeń plemion z północy Eurazji – widzi ich przejściowy charakter, czego ilustracją jest łączne wyobrażenie fallusa i kobiety na zabytku z Mezynia. Twórcy wystawy skłaniają się do tradycji zachodniej, opisując siedem figurek z paliczek mamuta z Předmostí jako żeńskie, chociaż modyfikacja dotyczy jedynie wydzielenia głowy. Podobnie ukształtowana figurka z Vogelherd (Badenia-Wirtembergia) jest opisana jako antropomorficzna. Autor dopuszcza w stosunku do schematycznych wyobrażeń antropomorficznych z Dolních Věstonic i Pavlova, traktowanych jako kobiece na podstawie stylizowanych piersi, określenie ich jako androgyniczne, traktując piersi jako męskie genitalia. Jednak powtarzający się często trójkąt łonowy jest atrybutem jednoznacznie kobiecym. Figurki łączące elementy obu płci mogą być zatem odczytywane jako uogólnienie postaci ludzkiej.

Wyobrażenia zwierząt – zwłaszcza wykonanych z gliny – ograniczają się do stylizowanych zarysów i rzadko umożliwiają określenie gatunku (mamut, drapieżne kotowate, duże przeżuwacze czy ptaki). Tematyka zoomorficzna, z przewagą niebezpiecznych zwierząt, jak mamuty i duże drapieżniki, odzwierciedla raczej faunę mitologiczną niż stanowiącą podstawę wyżywienia, którym były często zające i ptaki.

Rozpatrując graweckie ozdoby osobiste z obszaru Czech, można zaobserwować różnorodność i standardyzację wyrobów z poszczególnych stanowisk. Dla Pavlova I charakterystyczne są serie owalnych, płaskich płytek określanych jako opaski na głowę oraz pierścieni zwieńczonych sylwetką sowy. Natomiast w Dolních Věstonicach I przeważają formy cylindryczne i antropomorficzne, uzupełnione zróżnicowanymi zawieszkami geometrycznymi i zoomorficznymi, do których wyrobu użyto zębów drapieżników – wyjątkowo ludzi, otoczków i muszli kopalnych. Wzory geometryczne, które zdobią dekorowane powierzchnie, są odmienne: w Pavlovie – zakrzywione, w Předmostí – proste.

J. Svoboda formułuje ogólne wnioski, stwierdzając, że sztuka, która towarzyszy ludzkości, nie rozwijała się ewolucyjnie, a każdy jej wytwór jest oryginalny. Sztuka Eurazji jest symboliczna, a kontekst archeologiczny potwierdza jej związek z rytuałami. Badania archeologiczne na Morawach dowodzą łączności wytworów sztuki z wysoko zorganizowanymi społecznościami. Znajduje to odzwierciedlenie w strategiach łowieckich wpisanych w cykliczną, sezonową eksploatację środowiska środkowej Europy, w organizacji osad, rozwiniętej technologii, długodystansowej wymianie surowców, przetwarzaniu barwników oraz w złożonych rytuałach grzebalnych.

M. Lázníčková-Galetová w rozdziale *Umění v paleolitu – techniky a materiály* (s. 52–66) omawia studia nad technologią rozumiane jako jedna z pomocniczych dróg interpretacji zróżnicowanych przejawów sztuki paleolitycznej, która została podzielona na mobilną (zdobione narzędzia i broń, statuetki, ryty, malowidła oraz ozdoby osobiste) i naścienną, reprezentowaną w jaskiniach i na otwartych nawisach i schroniskach skalnych.

Przypomina, że nieuchwytnie pozostają dla nas takie działania artystyczne jak śpiew, taniec, zdobienie ciała lub elementy ozdób wykonane z nietrwałych materiałów organicznych: ze skóry,

ściąganiu futry i roślin. Szczególnie ważne są unikatowe materiały źródłowe potwierdzające produkcję tekstyliów z surowców roślinnych oraz zwierzęcych. Wyrabiano z nich odzież i ozdoby zaznaczone na wyobrażeniach antropomorficznych (figurki Wenus z Dolních Věstonic). Jako materiał mocujący elementy z różnych surowców mogły służyć żywica i dziegieć. Surowce nietrwałe musiały odgrywać bardzo istotną rolę, jak wskazują na to analogie etnologiczne.

Wytwory sztuki wykonywano z materiałów lokalnych, powszechnie dostępnych, a po inne (pigmenty, rzadkie surowce) wyprawiano się na znaczne odległości. O doskonałej znajomości mechanicznych właściwości surowców świadczy specjalizacja wyrażona związkiem kształtu paliczków czy żeber z formą produktu finalnego. Jednak niekiedy formę wyjściową przetwarzano całkowicie, np. formując zawieszki w kształcie dysku. Powierzchnie dużych, płaskich kości były podłożem dla rytów, których układ był dostosowany do ich kształtu. Niekiedy rytami koni i bizona pokrywały całą dostępną powierzchnię żeber czy serii płytek z Pékarnej wykonanych z podzielonych i starannie wygładzonych na powierzchni żuchw końskich. Dodatkowo rytami te były pokryte pigmentem. Pomimo przetworzenia żuchw zachowano ich części przednie, niekiedy z zębami, które służyły jako uchwyt tych przedmiotów o nieokreślonej funkcji. Porowatość kości ograniczała ich przydatność jako surowca do wytwarzania rzeźb czy nakładania malowideł. Jednak kości mamuta użyte jako elementy ścian domostw w Mezyniu na Ukrainie pokrywały geometryczne ornamenty malowane czerwonym barwnikiem.

Poroże renifera i jelenia, z ich naturalnymi rozwidleniami, było powszechnym surowcem do wyrobu narzędzi i broni, pokrywanych rytami lub płaskorzeźbami. Ponieważ powierzchnia ta była ograniczona, komponowano niekiedy postać zwierzęcia z głową zwróconą w stronę zadu.

Mamucia kość słoniowa była szczególnie ceniona ze względu na białą barwę oraz gładkość powierzchni i w pełni wykorzystywana do wyrobu ozdób osobistych oraz rzeźb zwierząt i ludzi. Wraz ze zmianami klimatycznymi dostępność tego surowca malała, ale eksperymenty polegające na moczeniu i długotrwałym gotowaniu dowiodły, że można zmiękczyć ciosy kopalne. Obróbka ciosu wymagała dużych umiejętności i chociaż w rzeźbie wykorzystywano naturalną wypukłość ciosu, to rycie linii prostych było łatwiejsze niż zakrzywionych. Istnieją setki rzeźb różnych zwierząt i ludzi, wykonanych z kości słoniowej, z których kilkanaście pokazano na wystawie.

Zęby zwierząt, a sporadycznie ludzi, były w użyciu jako zawieszki lub elementy naszyjników, naszyta na odzież mocowane dzięki wywierconym w korzeniu otworom. Jako materiał wyjątkowo twardy, bardzo rzadko były dodatkowo przekształcane lub rytowane.

Gлина jest surowcem powszechnym i łatwo dostępnym, co umożliwiało tworzenie dużych form rzeźbiarskich – bizona z Tuc-d'Audoubert mają kilkadziesiąt centymetrów długości. Plastyczność gliny umożliwia obróbkę przez redukcję i dodawanie masy, co czyni proces tworzenia odwracalnym, a dopiero wypalenie utrwala formę. Gлина była kształtowana ręcznie, co potwierdzają odciski linii papilarnych odnotowane w Dolních Věstonicach, Pavlovie i w Krems-Wachtberg w Austrii, oraz z użyciem narzędzi. Gлина bywała mieszana z czerwonym pigmentem, po uformowaniu wygładzana, a powierzchnię wyrobu rzadko pokrywano rytami. Wspomniane morawskie stanowiska graweckie dostarczyły dziesiątków figurek zwierząt wymodelowanych anatomicznie. Rzadziej spotykamy figurki ludzi obu płci, całe oraz ich torsy, nogi i głowy – co jest tłumaczone jako wynik celowego niszczenia lub wytwarzanie „zapasowych części”. Znane są ponadto bryły gliny w jaskiniach z rytami lub liniami wykonanymi palcami bądź narzędziami, wśród nich zarysy zoomorficzne w technice „macaroni”.

Kamień (piaskowiec, łupek i wapień) stanowiły podłoże dla sztuki naskalnej: rytów, płaskorzeźb oraz malowideł. Natomiast płytki i otoczaki najczęściej pokrywano rytami, a rzadko pigmentem. Dodatkowo naturalne kształty otoczek były wykorzystywane po przewierceniu otworu do formowania zawieszek. Jako surowca do figurek Wenus używano łupku, kwarcu, steatytu, wapienia, serpentynitu, chlorytu, a sporadycznie krzemienia – jak w przypadku figurek z Wilczyc – oraz hematytu.

Skamieliny takie jak bursztyn, lignit, muszle kopalne i współczesne były materiałami, z których wykonywano zawieszki, niekiedy barwione i ryte. Spotykane są pojedyncze rzeźby zwierząt z bursztynu i z lignitu.

Autorka omawia stosowane oddzielnie lub w połączeniu, a czasami nakładające się techniki użyte w tworzeniu malowideł, rzeźb, płaskorzeźb i rytów. Pewne wyroby ukazują złożone sekwencje działań – niekiedy seryjnych – zmierzających do pełnego wykorzystania surowca. Jest to traktowane jako dowód przekazywania doświadczeń między pokoleniami i odległymi terytoriami.

Malowidła, niekiedy wzbogacone o ryty lub rzeźby, stosowane najczęściej w sztuce naskalnej, były monochromatyczne lub wielobarwne, z użyciem czerni, czerwieni, ochr i ich odcieni uzyskiwanych drogą przekształceń, np. w wyniku ich ogrzewania. Odnotowano odmienne sposoby nanoszenia barw: z użyciem naturalnych grudek, niekiedy w formie „ołówków”, palców, patyków, pędzli, odcisków i szablonów, natryskiwania – wydmuchiwanie przez rurkę. Sztuka mobilna rzadko dostarcza przykładów zastosowania barwników, chociaż spotykane są malowane we wzory geometryczne kamienie oraz wytwory z kości i poroża. Niekiedy barwnik służył do wydobycia kształtu lub podkreślenia elementów stroju na figurkach Wenus. Istnieje również możliwość użycia barwników przed nałożeniem ryty, przy obróbce kości. Z Mezynia na Ukrainie pochodzą zuchwy, miednice i łopatki mamuta pokryte czerwonym, geometrycznym ornamentem.

Ryty proste i złożone, różnej głębokości i szerokości, zależne od twardości podłoża, użytej siły oraz narzędzi pracy, wydobywające zmienność barw surowca, stosowano zarówno w sztuce mobilnej, jak i naskalnej, gdzie niekiedy wykorzystywano technikę piketażu – w obrębie rytego konturu zbijano powierzchnię drobnymi uderzeniami. Ryty figuratywne czy geometryczne w sztuce mobilnej są wykonywane we wszystkich dostępnych surowcach. Można zaobserwować ich fazy próbne i końcowe. Stosowane techniki przyczyniały się do uzyskiwania produktów końcowych świadczących o wysokim poziomie fachowości wykonawców.

Trójwymiarowe rzeźby w materiałach twardych – do ich wykonania wykorzystywano niekiedy relief ściany – i w plastycznej glinie bywały kilkudziesięciocentymetrowe i miniaturowe. Przykładem jest seria ośmiu zawieszek z otworami, wykonanych z ciosu mamuta, pochodzących z Dolních Věstonic, które tworzyły naszyjnik. Przedstawiają one stylizowane figurki kobiece, o rozmiarach 0,9–3,2 cm, w formie piersi z zaznaczonym trójkątem łonowym i wulwą.

Istotnym zagadnieniem jest zachowanie dla przyszłych pokoleń tych unikatowych obiektów oraz ich konserwacja.

Katalog towarzyszący wystawie jest cenną pozycją ze względu na omówione artykuły, materiał ilustracyjny oraz wybrane pozycje literatury. Zawiera on 134 ryciny kolorowe ilustrujące wytwory sztuki z poszczególnych kultur: oryniackiej (38–30 tys. BP) – 8 okazów; graweckiej/pavlovskiej (28–22 tys. BP) – 73 okazy oraz magdaleńskiej (14–11 tys. BP) – 53 wytwory. Liczba rycin odzwierciedla nasilanie się aktywności związanej ze sztuką omawianego obszaru. Ponadto 10 rycin czarno-białych towarzyszy rozważaniom M. Olivy. Do prezentowanych zabytków odwołują się w swoich tekstach M. Oliva i M. Lázníčková-Galetová. Ponieważ tekst J. Svobody jest zaktualizowaną, skróconą wersją wcześniejszej publikacji, brak w nim odniesień do obiektów z wystawy, co zubaża rozważania Autora o interesujące fakty.

Zaletą publikacji jest zebranie informacji oraz zabytków, które ukazują rangę Europy środkowej w okresie górnego paleolitu. Publikacje ogólne dotyczące najstarszych przejawów sztuki często marginalizują ten obszar, skupiając się na spektakularnych przejawach sztuki jaskiniowej z Europy zachodniej.

Opracowanie nie jest jednak wolne od niedoskonałości, do których zaliczam: brak powiązań między tekstami poszczególnych autorów – obiekty omawiane przez jednych nie są wspomniane przez pozostałych, mimo że ich zakresy czasowe się pokrywają. Sposób prezentacji materiału jest tradycyjny, preferuje opis, a pomija tabele, które byłyby użyteczne przy zestawieniu surowców użytych w poszczególnych dziedzinach sztuki i okresach. M. Lázníčková-Galetová nie wykorzy-

stuje ponadto możliwości powiększeń mikroskopowych i ujęć wielopłaszczyznowych dla udokumentowania rozważań o złożoności technik paleolitycznych oraz szczegółów ukazujących technologię powstawania wytworów.

We wszystkich tekstach został potraktowany zdawkowo obszar Szwabii – część Europy centralnej z bogatymi i wczesnymi przejawami sztuki mobilnej, gdzie dochodzi nadal do istotnych odkryć. W rozważaniach nad plastyką antropomorficzną pominięto unikatową statuetkę z ciosu mamuta przedstawiającą postać człowieka z głową lwa ze stanowiska Hohlenstein-Stadel, datowaną na około 30 tys. BP.

W artykułach brak rozważań, czemu obiekty sztuki pozostawiono w obozowiskach. Źródła etnologiczne wskazują, że wytwory, które powstawały *ad hoc* – z surowców nietrwałych – jak i te starannie wypracowane, były porzucane, ponieważ wartością dla społeczności przeindustrialnych był akt tworzenia.

Publiczności zostały udostępnione niezwykle rzadko eksponowane na wystawach monograficznych wyjątkowe zabytki, które powstawały na obszarze centralnej Europy przez 25 tysięcy lat. Wśród nich znalazły się magdaleńskie figurki kobiet ze stanowiska Wilczyce koło Sandomierza, badanego od prawie 20 lat przez Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk. Z kilkudziesięciu okazów organizatorzy wybrali sześć figurek uformowanych z krzemienia unikatową w skali Europy obróbką typową dla narzędzi ze skał krzemionkowych. Ich wykonanie było prostsze niż tych wykonywanych z ciosu mamuta, które są znacznie rzadsze w Wilczycach. Cechą tych wyobrażeń, o długości od kilku do kilkunastu centymetrów, jest schematyzm postaci kobiet ujętych z profilu, eksponujący głównie pośladki. Pokazano również figurki tego typu wykonane z łupku z Czech oraz południowych Niemiec. Figurki kobiece z Wilczyc wraz z wyrobami z kości, poroża i krzemieni były również prezentowane w Muzeum Narodowym Prehistorii w Les Eyzies-de-Tayac we Francji od czerwca do września 2011 r. na wystawie zatytułowanej *1000 i jedna kobieta z końca epoki lodowej*, gdzie pokazywano je w towarzystwie wytworów sztuki z Europy zachodniej i środkowej.

Odkrycia sztuki paleolitycznej, zapoczątkowane odnalezieniem przez markiza Paula de Vibraye w roku 1864, w schronisku Laugerie-Basse (Dordonia, Francja) figurki kobiecej nazwanej *Vénus impudique* (Wenus bezwstydna), ciągle nas zaskakują, a zainteresowanie nią rośnie. Miliony widzów obejrzało film *Jaskinia zapomnianych snów* w reżyserii Wernera Herzoga, poświęcony francuskiej Jaskini Chauveta, odkrytej w roku 1994, której ściany są pokryte najstarszymi w Europie malowidłami, datowanymi na 32 tys. lat od dziś. Został on zrealizowany w technice D3, która daje wrażenie obecności w jaskini, co jest istotne wobec zamknięcia jaskiń z malowidłami ze względów konserwatorskich, chociaż kopie Altamiry i Lascaux są dostępne dla zwiedzających.

Obiekty sztuki mobilnej z paleolitu i mezolitu są znajdowane również na obszarze Polski, a pierwsza i ostatnia wystawa poświęcona sztuce pradziejowej ziem polskich była zorganizowana w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie w 2002 r.

Zofia Sulgostowska