

**Przeszłość społeczna**  
Próba konceptualizacji

PUBLIKACJA PRZYGOTOWANA  
PRZEZ KOMISJĘ ANTROPOLOGII PRADZIEJÓW I ŚREDNIOWIECZA  
DZIAŁAJĄCĄ PRZY KOMITECIE NAUK PRA- I PROTOHISTORYCZNYCH PAN

KOMITET REDAKCYJNY:  
ARKADIUSZ MARCINIAK — PRZEWODNICZĄCY  
JAN MICHAŁ BURDUKIEWICZ  
DOROTA CYNGOT  
HANNA KOWALEWSKA-MARSZAŁEK  
FRANCISZEK M. STĘPNIOWSKI  
STANISŁAW TABACZYŃSKI  
ANNA ŻALEWSKA

# Przeszłość społeczna

## Próba konceptualizacji

---

Redakcja: Stanisław Tabaczyński, Arkadiusz Marciniak,  
Dorota Cyngot, Anna Zalewska

Wydawnicwo Poznańskie • Poznań 2012

© Copyright by Autorzy, 2012  
© Copyright by Wydawnictwo Poznańskie Sp. z o.o., Poznań 2012

Redakcja: Roman Bąk

Projekt okładki: Teresa Murak, Dariusz Wyczółkowski  
Rzeźba: Teresa Murak, Chrystus Pantokrator 2010, Centrum Rzeźby Orońsko;  
materiał: żeliwo, piasek; wym. średnica 2 m  
Fotografia: Dariusz Zgutka

Komputerowe opracowanie okładki: Jacek Dudek

Praca współfinansowana ze środków PAN – Komisji Archeologicznej przy Oddziale Poznańskim PAN oraz Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.

Niniejszy projekt został zrealizowany przy wsparciu finansowym Komisji Europejskiej (Program Kultura 2007-2013). Publikacja odzwierciedla jedynie stanowisko jej autorów i Komisja Europejska nie ponosi odpowiedzialności za umieszczoną w niej zawartość merytoryczną.

The project has been funded with support from the European Commission („Culture” 2007-2013). This publication reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.



**Program „Kultura”**



ISBN 978-83-7177-791-2

Wydawnictwo Poznańskie Sp. z o.o.  
ul. Fredry 8, 61-701 Poznań,  
Sekretariat: tel. +48 61 853-99-10, faks +48 61 853-80-75  
Dział handlowy: tel. +48 61 852-38-44  
<http://www.wydawnictwopoznanskie.com>  
e-mail: [sekretariat@wydawnictwopoznanskie.com](mailto:sekretariat@wydawnictwopoznanskie.com)

ANDRZEJ ROZWADOWSKI

## Sztuka naskalna. *Rock Art*

Sztuka naskalna, czasem błędnie utożsamiana wyłącznie z paleolitycznym malarstwem jaskiniowym, stanowi wyjątkowy zapis kulturowy. Początkami sięga górnego paleolitu, ale tradycja wykonywania malowideł i rytów naskalnych stanowiła istotny komponent licznych kultur w różnych okresach dziejów, a w niektórych regionach była żywa jeszcze w XIX wieku (jak w izolowanych rejonach Australii, Ameryki czy Afryki). Nie jest zatem zjawiskiem ograniczonym do jednego okresu dziejowego ani też jednego obszaru – jest ewidencjonowana na każdym zamieszkanym przez człowieka kontynencie (np. Anati 1994; 1997; Whitley 2001: 361-823).

Historia badań sztuki naskalnej jest różnorodnie ujmowana. Oznaczając jej początki, niektórzy odwołują się do pionierskich dokumentacji Pedera Alfssöna, który w latach 20. XVII wieku sporządził pierwsze kopie skandynawskich petroglifów z okolic Tanum, inni sięgają nawet do chińskich kronik z III w. p.n.e. dostarczających pierwszych opisów nieznanych już wówczas wizerunków naskalnych (Bahn 1998: 1-67). Początków systematycznych badań należy jednak upatrywać na przełomie XIX i XX wieku. Umowną datą może być rok 1879, kiedy to Don Marcelino Sanz de Sautuola odkrył malowidła w jaskini Altamira niedaleko Santander w północnej Hiszpanii. Początkowy sceptycyzm, jaki przeniknął świat nauki względem paleolitycznego wieku tej sztuki, szybko został zweryfikowany dzięki kolejnym nowym analogicznym odkryciom, jakich dokonano pod koniec XIX i na początku XX wieku na terenie Hiszpanii i Francji. Od tego momentu sztuka naskalna zyskała nie tylko rozgłos, ale stała się także ważnym aspektem studiów archeologicznych.

### 1. SZTUKA NASKALNA I POCZĄTKI SZTUKI

Ponad sto lat doświadczeń badawczych w oczywisty sposób przełożyło się na bardzo pogłębione rozpoznanie tych źródeł w skali globalnej. Fakt, że część tego

dziedzictwa sięga górnego paleolitu, sprawia, że temat sztuki naskalnej istotnie łączy się z tematami, które dotyczą wręcz fundamentalnych pytań o kulturę ludzką (zob. również hasło → „Archeologia szamanizmu jako archeologia religii”, s. 331-343). Odpowiedzi na takie pytania jak: „czy ewoluowała od form prostszych ku bardziej złożonym?”, „czy sztuka pojawiła się w jednym miejscu?”, „czy istnieją określone uniwersalia w sztuce na przestrzeni dziejów?” w istotnym stopniu bazują właśnie na tychże badaniach.

Z perspektywy najnowszych studiów nie można dłużej utrzymać założenia, że sztuka w dziejach człowieka ewoluowała od form prostych do bardziej złożonych. Datowanie malowideł w Jaskini Chauvet (ok. 30 tys. lat) ukazuje jedne z najstarszych malowideł jaskiniowych w pełnej formie aryzmu (jeśli tak się wyrazić), który wcześniej przypisywano dopiero twórcom epoki magdaleńskiej, tj. około 10-15 tys. lat później. Dalej, paleolityczna sztuka jaskiń europejskich nie jest jedyną tak starą sztuką w dziejach człowieka. Wiek płyty kamiennej datowanej na 27 tys. lat pokrytej malowidłami i odkrytej w Jaskini Apollo 11 w Namibii pokazuje, że w zbliżonym czasie sztuka naskalna była „praktykowana” na samym południu kontynentu afrykańskiego. Niedawno odkryte ryty w Qutra na terenie Egiptu szacowane są na 18 tys. lat. Najstarsza sztuka naskalna na kontynencie amerykańskim może sięgać 10 tys. lat. Badacze australijscy starają się nas przekonać, że sztuka naskalna w Australii też ma przynajmniej kilkanaście tysięcy lat (sugestie co do znacznie starszych dat w Australii są na razie bardzo hipotetyczne). Również w Azji (południowa Syberia, Mongolia) niektóre malowidła i ryty naskalne mogą pochodzić z czasów górnego paleolitu. Najstarsze zabytki sztuki naskalnej nie wskazują zatem na jedno miejsce, gdzie miała narodzić się sztuka. Niezmiernie trudne byłoby też oddzielenie sztuki naskalnej od całego zespołu zjawisk kulturowych identyfikowanych z działaniami symbolicznymi. Tutaj rodzi się przestrzeń dla szerszych dociekań, dla których studia nad sztuką naskalną są inspiracją. Jeśli bowiem sztuka naskalna jest tak powszechna i tak stara w tak odległych zakątkach świata, można postawić tezę, że jest ona naturalnym dopełnieniem naszej kultury. Winna być zatem traktowana jako fenomen ogólnoludzki.

Najstarsze ewidentne przedstawienia naskalne pochodzą niewiele sprzed 30 tys. lat. Jakkolwiek, jak powyżej wskazano, podobnego wieku zabytki znany z innych rejonów świata, to ich szczególnie koncentracja w rejonie franko-kantabryjskim zawsze prowokowała szereg pytań. To jedyny tego rodzaju fenomen w skali światowej. Długość jej trwania (ok. 20 tys. lat), jej zaskakująca doskonałość formalna, stopień jej zachowania, a przede wszystkim wiek sprawiają, iż jej pozycja w studiach nad początkami działań symbolicznych jest często komentowana. Jej najstarsze przykłady pochodzą sprzed 32 tys. lat – zarówno w formie malarstwa jaskiniowego (Jaskinia Chauvet, rejon Ardeche, pld. Francja), jak i plastyki mobilnej (figurka człowieka z głową lwa z Hohenstadell, pld. Niemcy). Teoretycznie zatem nie można wykluczyć, że

ich twórcą mógł być neandertalczyk (najstarsze jego ślady w zachodniej Europie datowane są nawet na mniej niż 30 tys. lat). Jednak biorąc pod uwagę to, iż (1) neandertalczyk żył w tym rejonie Europy już blisko 200 tys. lat i z tego czasu nie znamy żadnych podobnych ekspresji twórczych, (2) że sztuka ta pojawia się niedługo po przybyciu w te rejony człowieka współczesnego *Homo sapiens* (ok. 40 tys. lat temu), oraz (3) że sztuka ta była kontynuowana w tym rejonie aż do końca paleolitu (ok. 11 tys. lat temu), wszystko to bardziej faworyzuje pogląd, iż był to fenomen przynależny wyłącznie człowiekowi współczesnemu. Osobnym zagadnieniem jest kwestia, czy powstanie tej sztuki nie było przynajmniej pośrednim efektem interakcji społecznej, do jakiej mogło dochodzić pomiędzy *Homo neanderthalensis* a *Homo sapiens*.

Największa koncentracja paleolitycznej sztuki to rejon franko-kantabryjski (ponad 95 procent), ale w mniejszym natężeniu „zdobione” jaskinie znane są z południowej części Półwyspu Iberyjskiego (La Pileta, Nerja), Wysp Brytyjskich (Creswell Crags), Półwyspu Apenińskiego (Romito) i Sycylii (Addaura, Levanzo), a także zachodnich zboczy Uralu (Ignatiewska, Kapowa). Długoletnia koncentracja uwagi niemal wyłącznie na rejonie franko-kantabryjskim stworzyła przeświadczenie o jej szczególnej pozycji w historii sztuki w dziejach człowieka. Dzisiejszy postęp badań stopniowo wydaje się wyzwalać archeologów od patrzenia na sztukę paleolityczną przez pryzmat regionów. Wyróżnione dawno temu takie prowincje jak śródziemnomorska i franko-kantabryjska dziś coraz wyraźniej jawią się jako podziały sztuczne i coraz to nowe odkrycia zmuszają do patrzenia na sztukę paleolitu bardziej w kategoriach elementów wspólnych, aniżeli dzielących (Bicho i in. 2007). Ruchome zabytki sztuki paleolitycznej (tzw. sztuka mobilna) mają nawet szerszy zasięg – figurki postaci ludzkich i ryty motywów fauny plejstocenijskiej (jak mamutów) znane są z Malty i Buriety nad Angarą w okolicach Bajkału.

Część paleolitycznej sztuki naskalnej (rejonu franko-kantabryjskiego) tworzono w mrocznych wnętrzach jaskiń, ale stanowi ona tylko około 50 procent całości. Druga część powstawała w przedsionkach jaskiń, przy świetle dziennym (Clottes 2009: 16). Szacunki statystyczne odnośnie do sztuki w jaskiniach i poza nimi (stanowiska otwarte) są ryzykowne, gdyż na stanowiskach otwartych zachowały się tylko petroglify i formy płaskorzeźb, nie można natomiast wykluczyć, że poza jaskiniami tworzono także malowidła, które z powodu uwarunkowań klimatycznych najprawdopodobniej nie miały szans, aby przetrwać do naszych czasów. Niektóre jaskinie mogły być odwiedzane często, inne rzadziej – szczególnie archeologiczne ślady z głębokich i trudno dostępnych partii jaskiń wskazują, że te mogły być wręcz celem jednorazowych wizyt twórców wizerunków. Jeśli jaskinie mogły pełnić społeczną funkcję integracyjną (rytualno-religijną?), i stąd być często odwiedzane w określonych fazach górnego paleolitu, to podobne funkcje spełniać mogły także miejsca w otwartym krajobrazie. David Whitley (2009) próbuje znaleźć analogie względem tych działań człowieka paleolitu do tra-

dycji poszukiwań wizyjnych Indian północnoamerykańskich. Na istotne znaczenie miejsc w czasach paleolitu może wskazywać przypadek Jaskini Parpalló niedaleko Walencji, gdzie odkryto ponad pięć tysięcy grawerowanych lub malowanych płytek kamiennych regularnie przynoszonych w to miejsce przez przynajmniej 13 tys. lat (od okresu graweckiego po późnomagdaleński). Czy mogło takie odwiedzanie miejsca mieć charakter rytualny? Z pewnością nie można wykluczyć pozaużytecznej funkcji takiej czynności. Może to wskazywać na istotną rolę pamięci, a więc być może kształtowanie się określonych tradycji.

Zabytki sztuki, które są ewidentnie starsze od wyżej wzmiankowanych, należą do bardzo sporadycznych. Niektórzy są skłonni widzieć zdolności przedstawiania już u australopiteka, powołując się na kamienną „twarz” z Makapansgat (RPA), choć jeśli nawet miała ona przedstawiać twarz ludzką, to raczej nie była przez australopiteka wykonana, ale ewentualnie „wybrana” (jako naturalny kamień) ze względu na dostrzeżone w niej podobieństwo do twarzy ludzkiej. Większe prawdopodobieństwo intencjonalnego wytworzenia przypisuje się „figurce kobiety” z Berehet Ram (230 tys. lat, Izrael), „wenus” z Tan-tan (ok. 300 tys. lat, Maroko), rytom na płytce z Qunitra (54 tys. lat). Zabytki te są jednak debatowane. Z jednej strony istnieją kontrowersje co do tego, czy faktycznie są dziełami intencjonalnymi mającymi przedstawiać postacie ludzkie lub być intencjonalnymi rytami. Z drugiej strony, ich sporadyczność może być pochodną procesów tafonomicznych. Jeżeli jednak nie jest to wynikiem możliwości zachowania się tak starych świadectw, to najwcześniejszy, najbardziej koherentny system komunikacji, jaki można sugerować na podstawie powtarzalności materialnych ekspresji myśli, jest ewidencjonowany właśnie nie wcześniej aniżeli 32-30 tys. lat temu. Czy jednak ta eksplozja graficzna winna być interpretowana jako dowód na to, że komunikacja symboliczna jest cechą przynależną tylko naszemu gatunkowi?

Gdyby sztuka była cechą zaprogramowaną gatunkowo, to jej różnych form należałoby się spodziewać wraz z pojawieniem się reprezentantów *Homo sapiens sapiens*. Od ich pojawienia się w Afryce około 160 tys. lat temu minęło jednak blisko 130 tys. lat zanim człowiek zaczął tworzyć „dzieła” sztuki paleolitycznej. Sztuka zatem nie wydaje się bezpośrednio związana ze zmianami genetycznymi/gatunkowymi (choć por. koncepcję Davida Whitleya omawianą w haśle → „Archeologia szamanizmu”). I choć w sferze pojawienia się sztuk plastycznych około 30 tys. lat temu można by mówić o rewolucji, to w aspekcie działań, którym przypisuje się znaczenia symboliczne (co w tej dyskusji sprowadza się do kategorii działań „nieużytecznych”) więcej wskazuje na stopniową ewolucję. Znajdźiska kompleksów przekłutych muszli w Jaskini Blombos (RPA), będących zapewne pierwotnie naszymi narzędziami, oraz licznych noszących ślady obrabiania, użytkowania, a także „zdobienia” (geometryczny ornament) fragmentów ochry datowane są na 77 tys. lat. Podobne znajdźiska nakłuwanych muszli pochodzą z Maroka (82 tys.).



Afrykańskie znaleziska ochry noszące ślady użytkowania zaczynają być liczne już od poziomu 300 tys. lat (*Homo heidelbergensis*). W jaskini Twin Rivers w Zambii odkryto setki kawałków barwników czerwonych, czarnych, żółtych (pochodzących z przedziału czasowego 300-170 tys. lat) – ponieważ na wzgórzu tym brak wychodni tych barwników, przypuszcza się, że były one celowo tam przynoszone, świadoma także mogła być selekcja kolorów. To kontrargument dla tezy, iż barwniki miały tylko utylitarną funkcję (np. jako barwnik skór) – używanie najtwardszych fragmentów ochry, które wymagały pracochłonnego rozdrabniania i rozcierania w celu uzyskania proszku może wskazywać na ich wymiar pozautylitarny. Z analogicznego poziomu czasowego (tj. ok. 300 tys. lat) pochodzą znaleziska znanego Jeziora Baringo w Kenii – ponad 70 fragmentów barwnika i kamieni do rozcierania (Barham 2004). Jeżeli służyły one do zdobienia ciała (często sugerowana funkcja), to mogły one być znakiem postępującej samoidentyfikacji, do której zabiegi symboliczne były niezbędne. Choć znowu jawi się problem, czy chodziło o funkcje symboliczne? W Australii obserwowana jest ciągłość użycia ochry od czasu przybycia na ten kontynent pierwszych ludzi (ok. 60 tys. lat temu) po czasy współczesne. Tak pojmowane działania symboliczne wydają się zatem cechą transgatunkową. Część badaczy przypisuje je nie tylko bezpośrednio wcześniejszym neandertalczykom (ich odrębność gatunkową potwierdzają badania DNA), ale nawet *Homo erectus* (Renfrew, Morley 2009).

Jeśli początków sztuki upatrywać w postępującym ustrukturyzowaniu społeczeństwa (im większe ustrukturyzowanie społeczeństwa, tym bogatsza sztuka), jak i wzrastającej gęstości zaludnienia (współzawodnictwo wymusza większą innowacyjność), to pojawienie się europejskiej sztuki paleolitycznej mogło być efektem przejścia od mniej zorganizowanego do bardziej koherentnego systemu wierzeń, czemu towarzyszyła presja populacyjna w określonych regionach lub współzawodnictwo między człowiekiem a neandertalczykiem.

Założyć można, że człowiek był w pełni zdolny do posługiwania się symbolami, które jednak, zanim dotarł do Europy, nie były tak potrzebne jak właśnie w tym miejscu. Konieczność odróżnienia się na znacznym terytorium i podtrzymania więzi społecznej na tak rozległych obszarach i w ramach bardzo mobilnych grup wymusiła stworzenie nowej strategii komunikacji, jaką stała się sztuka (w formach plastycznych). Nową strategię adaptacji wymusić mógł z jednej strony kontekst społeczny (rywalizacja z neandertalczykiem? – w południowej Francji człowiek współegzystował z neandertalczykiem między 38 a 32 tys. BP), z drugiej zaś nowe warunki ekologiczne (chłodny klimat – dotychczas człowiek był zaadaptowany do warunków afrykańskich, a później bliskowschodnich; wyewoluował jako gatunek afrykański, tropikalny). Ozdoby osobiste mogły być elementami wymiany lub wyznacznikami identyfikacji grupy, a sztuka jaskiniowa – znakowaniem terytorium.

## 2. ROZUMIENIE SZTUKI NASKALNEJ

Klasyczne teorie znaczenia i funkcje pradziejowej sztuki naskalnej (i innej prahistorycznej) tłumaczyły przez pryzmat analogii etnograficznych lub wręcz wizji europocentrycznych. Twierdzenia o sztuce dla sztuki są tego najlepszym przykładem – sztukę pradziejową postrzegano w kategoriach piękna definiowanego na wzór estetyki nowożytnej. Pierwsza połowa XX wieku to z kolei czas fascynacji odkrywanymi przez pionierskich etnografów ludami pierwotnymi i poszukiwaniem w ich kulturach analogii dla wyjaśnienia znaczenia sztuki prahistorycznej. Wykreowane na tym gruncie teorie magii sympatycznej, a ściślej łowieckiej i płodnościowej, święciły triumfy przynajmniej do połowy XX wieku, kiedy to zasadność takiej metody eksplikacji podważył strukturalizm. Odcięcie się od poszukiwania znaczeń sztuki pradziejowej przez pryzmat kultur plemiennych wynikało z przeświadczenia, że dystans czasowy i różnice kulturowe pomiędzy tymi dwoma kontekstami są tak znaczne, że jakiegokolwiek wnioski o znaczeniu dawnej sztuki na tej podstawie nie mogą być wiarygodne. Zamiast rekonstrukcji znaczeń postulowano rekonstrukcje struktur, które mogły mieć wartości znaczeniowe. Zatem nie odkrywanie pojedynczych znaczeń, ale ewentualne dowodzenie, że sztuka cechuje się określoną organizacją formalną. A jeśli tak, to musiała kodować określone sensory, które jednakże w ich pierwotnych treściach mogą pozostać dla nas tylko domysłami. Teoria „mitogramu” autorstwa André Leroi-Gourhana (1968) to najbardziej spektakularne osiągnięcie myśli strukturalistycznej w historii badań sztuki naskalnej. Sztuka miała być generowana grą symboli żeńskich i męskich manifestowanych w różnych formach graficznych. Ich kod stanowiły nie tylko relacje pomiędzy poszczególnymi typami wizerunków, ale i ich relacje przestrzenne w ramach topografii indywidualnej jaskini. Myśl ta stanowiła istotne *novum*, stała się impulsem do podobnych analiz w odniesieniu do innych przykładów sztuki naskalnej w różnych częściach świata. Wprowadzała nową jakość refleksji nad sztuką i kulturą człowieka pradziejowego – pokazywała człowieka tworzącego sztukę według określonej, złożonej matrycy, w której kodował on różne treści. Koncepcja ta jednak nie ustrzegła się tej samej krytyki, którą sama wysuwała pod adresem koncepcji wcześniejszych. Zakładała stabilność tej struktury na przestrzeni niemal dwudziestu tysięcy lat, a więc jednorodność znaczeń, nawet wobec hipotetycznej ewolucji stylów w sztuce jaskiniowej.

Jakkolwiek model „mitogramu” zapisał się jako ważny przełom w sposobie myślenia o sztuce naskalnej i pradziejowej w ogóle, tak chronologia stylów sztuki paleolitycznej zaproponowana przez Leroi-Gourhana była na wskroś rozwiązaniem ewolucyjnym. Sztuka ewoluowała od prostszej ku bardziej złożonej, czego kulminacją był najwyższy stopień realizmu magdaleńskiego. Leroi-Gourhan zakładał, że w zakresie sposobów przedstawiania sztuka ewoluowała, jednak w swej strukturze opozycji ją generujących pozo-

stawała niezmienna. Sztuka (jej style) ewoluowała niezależnie od innych sfer kultury. Prace Leroi-Gourhana nie dają podstaw do przypuszczeń, że mógł zakładać synchroniczne istnienie różnych systemów. Ponadto, pomimo ówczesnej znajomości sztuki paleolitycznej w innych rejonach, tj. we wschodniej i środkowej Europie, nie zakładał ewentualności, że mogło tam dochodzić do innej ewolucji stylistycznej aniżeli ta, którą opisał dla regionu franko-kantabryjskiego. Stąd jest paradoksem, że z jednej strony występował przeciw imputowaniu sztuce paleolitycznej znaczeń z kontekstów etnograficznych, a z drugiej nie uwzględnił takich kwestii, jak forma i proces tworzenia wizerunków i tego, jak one mogły zmieniać się w czasie (o czym można by przynajmniej inicjalnie wnioskować właśnie na podstawie analogii etnograficznych), pomimo faktu, że do technologii narzędziowych przywiązywał istotną wagę. Wizerunki dla niego nie podlegały tym samym procesom społecznym/miejsca/czasu co inne domeny kultury.

Przestrzeń po teorii André Leroi-Gourhana na długo pozostała niezapełniona. Studia skupiły się bardziej na dokumentacji i datacji, aniżeli na poszukiwaniach nowych modeli teoretycznych. Interpretacja sztuki paleolitycznej, jak i innej, nie może jednak odciąć się zupełnie od analogii z kultur tradycyjnych. Odcięcie się od szukania modelowych rozwiązań w kulturach tradycyjnych sprowadza nas bowiem na niebezpieczną ścieżkę patrzenia na sztukę prahistoryczną przez pryzmat naszych indywidualnych sądów. Najsilniejsza krytyka aplikacji analogii etnograficznych do wyjaśniania sztuki prahistorycznej dotyczyła znaczenia wizerunków. Ale przez pryzmat etnologii można uzyskać wgląd i w inne aspekty sztuki: formy, struktury i techniki tworzenia. Ciekawym przykładem może być „twórczość” Eskimosów Inuit. Wierzą oni, iż kość, z której ma powstać określone przedstawienie, jest nacechowana mocą, że zamieszkuje ją duch zwierzęcia, a w wyniku rzeźbienia zwierzę to się materializuje, jakby wylaniało się z materii kości. Rzeźbiarz nie tworzy przedstawienia zwierzęcia. On je jedynie uwalnia z kła morsa. W języku Inuitów nie ma słów „sztuka” czy „tworzyć”, które wskazywałyoby władzę rzeźbiącego nad materią, która nie jest wyłącznie materią, ale jest napełniona pierwiastkiem duchowym. „Artysta” jakby odpowiada materiałowi, pyta się go, czym/kim jest. Nie narzuca mu wymyślonej przez siebie formy. Twórcy eskimoscy są bardziej zainteresowani czynnością tworzenia aniżeli gotowym jej produktem. Przed przystąpieniem do tworzenia kość jest oglądana z różnych stron, aby odnaleźć w jej formie wskazówkę, czym ona jest — co ostatecznie warunkuje to, co z niej powstanie (White 1997: 107-110). Obserwacja ta jawi się ciekawie z perspektywy licznych malowideł oraz rytów naskalnych z różnych czasów, także tych najstarszych — z jaskiń paleolitycznych, które wyraźnie powielają lub wkomponowują się w formę skały. Przywołać można bardzo spektakularne malunki koni z jaskini Pech Merle w południowej Francji, z których jeden ewidentnie wkomponowany jest w naturalny blok skalny kształtem przypominający konia. Nie sposób

oprzeć się wrażeniu, że zanim przystąpiono do wykonania malunku, konia tego uprzednio „odnaleziono” w jaskini.

Niechęć do paraleli etnologicznych istotnie zaczęła przełamywać szkoła południowoafrykańska (Lewis-Williams 2002a – to zbiór artykułów dający dobry przekrój stopniowego rozwoju tej strategii badawczej). Z jednej strony skupiono się na skrupulatnej dokumentacji sztuki naskalnej, z drugiej na odczytaniu bogatych zapisów autorstwa Wilhelma Bleeka z końca XIX wieku (to ponad dwanaście tysięcy stron ręcznego zapisu wierzeń Buszmenów). O sukcesie tych badań zadecydowało założenie, że nawet jeśli posiadamy źródła etnograficzne, to one same w sobie jeszcze nie wyjaśniają sztuki naskalnej. Uświadomiono sobie, że interpretacji musi być poddana każda z kategorii źródeł – sztuka naskalna oraz zapis etnograficzny. Dekodując metaforykę relacji buszmeńskich informatorów, odkryto kod do czytania tej sztuki. Był nim rytuał tańca uzdrawiającego i szereg wierzeń związanych z aktem wstępowania w stan transu. Kluczem okazały się metafory, za pomocą których Buszmeni wyrażali swoje personalne doświadczenia transu, jak śmierć, bycie pod wodą, lot czy walka. Wiele do tej pory niejasnych wizerunków naskalnych zaczęło się jawić w nowym, zrozumiałym świetle (Lewis-Williams 1981). Odkrycie, iż rytualizm buszmeński koncentrował się wokół doświadczenia transu, sprawiło, że zaczęto zgłębiać ten fenomen, zadając pytanie, jak trans sam w sobie może wpływać na sztukę. Na podstawie licznych dokumentacji etnologicznych oraz klinicznych studiów z pogranicza psychologii, psychiatrii i neurologii wykazano, iż osoby przeżywające trans podatne są na pewne uniwersalne reakcje na ten stan. Z jednej strony dotyczą one odczuć personalnych (właśnie wrażenie umierania lub lotu), z drugiej wizji halucynacyjnych. W tej drugiej kategorii ważne okazały się uniwersalne postrzeżenia wizyjne, określone mianem fosfenów lub obrazów entoptycznych. Są to formy geometryczne (zygzaki, okręgi, linie), które mimowolnie jawią się w polu widzenia. Dowiedziono, że są one częstym motywem sztuki, która była inspirowana stanami wizyjnymi (jak w przypadku Huiczoli z Meksyku czy Tukano z Amazonii). Jak można było podejrzewać, motywy takie odnaleziono także w naskalnej sztuce buszmeńskiej. Stąd był tylko krok do stworzenia szerszej propozycji teoretycznej, tzw. modelu neuropsychologicznego (Lewis-Williams, Dowson 1988), na bazie którego wysunięto hipotezę, iż istotna część paleolitycznej sztuki jaskiniowej z terenów Europy Zachodniej mogła być inspirowana doświadczeniami transowymi. Studia południowoafrykańskie są przykładem, który pokazuje, jak na gruncie pogłębionej refleksji teoretycznej nad interpretacją sztuki regionalnej można dojść do stworzenia szerszej teorii interpretacji sztuki naskalnej w wymiarze globalnym (Lewis-Williams 2002b, zob. także → „Archeologia szamanizmu”, s. 331-343). Stworzony w ten sposób „model szamanistyczny” (jak potocznie jest często określany) stał się pierwszą tak dalekosiężną kontrpropozycją dla mitogramu Leroi-Gourhana.

Studia południowoafrykańskie stały się ważnym impulsem dla ponownego ożywienia dyskusji dotyczącej z jednej strony możliwości spożytkowania etnografii do interpretacji pradziejowej sztuki naskalnej, a z drugiej ponownego „odkrycia” niedawnej sztuki naskalnej, która długo „ustępowała” (jako priorytet badawczy) sztuce najstarszej. Ten powrót do potencjału danych etnograficznych to trend, który zaczął przenikać sferę studiów sztuki naskalnej od lat 70. i 80. XX wieku, dotykając nie tylko rejonu afrykańskiego, ale i północnoamerykańskiego (Keyser, Poetschat, Taylor red. 2006; Whitley, Loendorf red. 1994), czy australijskiego (Layton 1992). Eksploracja tych niedawnych kontekstów zaowocowała szeregiem nowych refleksji ważnych dla interpretacji sztuki naskalnej w ogóle, w tym tej znacznie starszej. Dotyczy to w szczególności kwestii, jak treści w sztuce naskalnej potencjalnie mogą być komunikowane. Etnografia w najnowszych studiach nad sztuką naskalną nie jest zatem, jak to było w XIX i na początku XX wieku, źródłem bezpośredniej analogii, ale bardziej impulsem do refleksji, jak czytać sztukę naskalną (Rozwadowski 2009). Czy komunikującą funkcję mają tylko wizerunki, czy też inne aspekty, które do niedawna często pomijano? I tak okazuje się, że semantycznością nacechowana może być sama technika wykonywania (zarówno w przypadku malowania, jak i rycia/wybijania), że ważna jest sama powierzchnia skalna, na której wykonano wizerunek (często można zaobserwować wyraźnie nieprzypadkowe umiejscowienie wizerunków względem naturalnych cech skały, jak pęknięć, wybrzuszeń, wklęsłości), że istotną rolę mogły odgrywać akustyczne właściwości kamieni, na których ryto lub malowano (tzw. gongi), że umiejscowienie wizerunków w jaskiniach również mogło być stymulowane szczególnymi właściwościami dźwiękowymi poszczególnych komór grot, że farba była nie tylko barwnikiem, ale mogła zawierać w sobie potencjał samego wizerunku (np. w Afryce Południowej krew antylopy eland dodawano do farby, za pomocą której malowano przedstawienie tego zwierzęcia), że czasem ważniejsze było nie to, co przedstawiano, ale sama czynność (gdy np. w Australii drążono otwory w kamieniach, główne znaczenie miał pył powstający w tym momencie, który posiadał moc symboliczną). Studia etnograficzne tworzą zatem wachlarz możliwych sytuacji, jakie przynajmniej należy wziąć pod rozwagę, interpretując sztukę pozbawioną takich kontekstów.

### 3. AUTONOMIZACJA STUDIÓW

Studia nad sztuką naskalną są dziś niemal autonomicznym trendem archeologii. Istnieje znaczne grono badaczy, których działalność skoncentrowała się w sposób szczególny na tymże źródle, istnieją też osobne jednostki naukowo-badawcze powołane wyłącznie do badania sztuki naskalnej (jak Rock Art Research Institute przy Uniwersytecie Witwatersrand w Johannesburgu —

należy zauważyć, że jest to osobny instytut uniwersytecki, tak jak np. Instytut Archeologii czy Instytut Geografii). Społeczność ta „dorobiła” się też specjalistycznych periodyków, jak „International Newsletter on Rock Art” (INORA – komentujący aktualne wydarzenia), czy „Rock Art Research” – periodyk ukazujący się od 1984 roku, aktualnie trzy razy w roku, a od 2009 roku zaliczony do kategorii A światowych czasopism naukowych. Niemal w każdym kraju istnieją lokalne organizacje lub stowarzyszenia badaczy sztuki naskalnej, często wydające własne lokalne periodyki, które w większości zrzeszone są pod ogólną agendą International Federation of Rock Art Organizations (IFRAO) – powołaną do życia w 1988 roku podczas pierwszego kongresu IFRAO w Darwin w Australii. Pod patronatem IFRAO organizowane są zazwyczaj co dwa lata międzynarodowe kongresy sztuki naskalnej w różnych częściach świata, które jednak nie wyczerpują dynamiki międzynarodowej dyskusji naukowej w tym względzie.

Oprócz naukowego poznawania sztuki, wyzwaniem, któremu społeczność stara się sprostać, jest konserwacja i ochrona malowideł i rytów naskalnych (poprzez tworzenie rezerwatów, muzeów, centrów edukacji nakierowanych na kształcenie w tym zakresie lokalnych społeczności). Dzięki wypracowanej strukturze IFRAO oraz innych organizacji lokalnych (jak Trust for African Art – TARA) odnotowuje się wiele sukcesów w tej sferze – a są nimi coraz liczniejsze muzea „pod odkrytym niebem”, brane pod ochronę przez rządy poszczególnych państw lub lokalne samorządy. W skali globalnej to każdego roku rosnąca liczba miejsc/regionów ze sztuką naskalną wpisywanych na listę WHL UNESCO. Na tle ogromnej ilości lokalnych studiów oraz syntez regionalnych wypada zwrócić uwagę na monografie-kompedia badań sztuki naskalnej, takie jak *The archaeology of rock art* (Chippindale, Taçon red. 1998), *Handbook of rock art research* (Whitley red. 2001), *Introduction to rock art research* (Whitley 2005), *Rock art science* (Bednarik 2007), *Prehistoric rock art: polemics and progress* (Bahn 2010), *A companion to rock art* (McDonald, Veth red. w druku), które są wyraźnymi znakami autonomizacji studiów nad sztuką naskalną, przynajmniej na polu ogólnej archeologii.

Nie brak również głosów, iż ogólne studia nad sztuką prądziejową, definiowaną jako „paleosztuka” (Paleoart), winny tworzyć odrębną dziedzinę humanistyki. Ta ostatnia opcja jest szczególnie promowana przez Roberta Bednarika, przez wiele lat przewodniczącego IFRAO, który argumentuje na rzecz konieczności odrębnych metod badawczych powołanych właśnie do studiowania paleosztuki (Bednarik 2007) – ta wizja podnosi konieczność kształtowania własnego zaplecza metodyczno-metodologicznego, które tylko częściowo czerpie z dokonań ogólnej archeologii.

Wizja odrębności studiów nad sztuką naskalną jest oczywiście pociągająca, ale należy pamiętać, że autonomizacja określonych nurtów danych dyscyplin to zjawisko dziś powszechne i w istotnej mierze zakorzenione w postmodernistycznej wizji świata. Takie trendy, jak właśnie archeologia sztuki,

czy archeologia religii, śmierci, wojny itp. na gruncie archeologii są wyraźnym przejawem zmęczenia paradygmatem chronologicznym (odrębność sztuki naskalnej od archeologii dziś też jest istotnie mierzona koniecznością odejścia od tegoż paradygmatu, który, jak się argumentuje, bardziej ograniczał, aniżeli sprzyjał rozwijaniu badań sztuki naskalnej). Analogiczne procesy autonomizacji tematycznej widać i w innych dyscyplinach. Można wręcz powtórzyć takie nurty na polu antropologii: antropologia sztuki, religii, gender...

Trend odrębności badań sztuki naskalnej jest pochodną kilku czynników. Po pierwsze, pomimo faktu, że petroglify i malowidła naskalne od dawna wzbudzały zainteresowanie archeologii, przez długi czas stanowiły raczej obiekt przygodnych badań, a jeśli prowadzonych, to w ramach „klasycznego”, klasyfikacyjno-chronologicznego paradygmatu archeologicznego. Ta perspektywa badawcza owocowała licznymi klasyfikacjami tematyczno-typologicznymi, które za cel stawiały sobie czasowe uporządkowanie danych przykładów sztuki naskalnej na określonym terytorium; problemy związane z datowaniem wizerunków naskalnych skutecznie ograniczały postęp badań i jednocześnie stopniowo eliminowały ją z empirycznie nastawionej archeologii. Niemożność precyzyjnego ustalenia wieku sprawiała, że sztuka naskalna często postrzegana była jako źródło drugiej kategorii, z czym spotkać się można i dziś. Jej archeologicznemu wykluczeniu dodatkowo sprzyjała atmosfera niewiary w możliwość wglądu w jej znaczenie (rozumianego w kategoriach odautorskich). Interpretacje symboliczno-znaczeniowe uważano za zbyt spekulatywne i niepodlegające weryfikacji. Powielanie takich wątpliwych hipotez, jak „sztuka dla sztuki”, magia płodności i łowiecka, dodawało aury braku profesjonalizmu w tej sferze badań. Zmiana sytuacji również ma kilka źródeł. Z jednej strony to konkretne nowe rozwiązania badawcze (przykład studiów południowoafrykańskich), z drugiej – zmiany w sferze konceptualizacji archeologii, w tym nowego rozumienia jej mocy poznawczej na tle ogólnej postmodernistycznej refleksji nad prawdą i możliwościami jej poznania (nurt archeologii interpretatywnej). Istotną rolę w podniesieniu rangi studiów nad sztuką naskalną odegrały nowe rozwiązania datacji, zarówno malowideł, jak i rytów naskalnych (fizyko-chemiczne metody chronometryczne, jak AMS C<sup>14</sup>, *cation-ratio dating* – CR, *varnish microlamination* – VML, pomiar kosmogenicznych nuklidów powstających *in situ* w minerałach na skutek interakcji z promieniami słonecznymi, *optically stimulated luminescence* – OSL, *lead-profile dating* – LP dating), których aplikacje mają określony wymiar poznawczy (Whitley red. 2001: 55-244; Bednarik 2007).

Studia nad sztuką naskalną są dziś bardzo dynamicznie rozwijającą się dziedziną wiedzy. Jakkolwiek można mieć wątpliwości względem nadania im statusu odrębnej dyscypliny humanistycznej, to z pewnością postulat wprowadzenia systematycznego wykładu o sztuce naskalnej do oferty dydaktycznej (zwłaszcza na studiach archeologicznych) byłby z pewnością zasadny. W temacie sztuki naskalnej ogniskuje się bowiem tak wiele treści, iż

daje ona wyjątkową możliwość nadania archeologii wymiaru w pełni antropologicznego.

Artykuł jest częścią projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS3/02140.

#### BIBLIOGRAFIA

- Anati E.  
1994 *World rock art: the primordial language*, Capo di Ponte: Edizioni del Centro Camuni di Studi Preistorici.  
1997 *L'Art rupestre dans le monde: l'imaginaire de la préhistoire*, Paris: Larousse-Bordas.
- Bahn P.G.  
1998 *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*, Cambridge: Cambridge University Press.  
2010 *Prehistoric rock art: polemics and progress*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barham L.S.  
2004 *Art in human evolution*, w: *New perspectives on prehistoric art*, G. Berghaus (red.), Westport: Praeger Publishers, s. 105-130.
- Bednarik R.  
2007 [2001] *Rock art science: the scientific study of paleoart*, New Delhi: Aryan Books International (wyd. 2).
- Bicho N., Carvalho A.F., González-Sainz C., Sanchidrián J.L., Villaverde V., Straus L.G.  
2007 *The Upper Paleolithic rock art of Iberia*, „Journal of Archaeological Method and Theory” 14 (1), s. 81-151.
- Chippindale C., Taçon P.S.C. (red.)  
1998 *The archaeology of rock-art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Clottes J.  
2009 *Cave art*, New York: Phaidon Press.
- Keyser J.D., Poetschat G., Taylor M.W. (red.)  
2006 *Talking with the past: the ethnography of rock art*, Portland: Oregon Archaeological Society.
- Layton R.  
1992 *Australian rock art: a new synthesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Leroi-Gourhan A.  
1968 *The art of prehistoric man in Western Europe*, London: Thames & Hudson.
- Lewis-Williams J.D.  
1981 *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, London-San Francisco: Academic Press.  
2002a *A cosmos in stone: interpreting religion and society through rock art*, Walnut Creek: AltaMira Press.  
2002b *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, London: Thames & Hudson.
- Lewis-Williams J.D., Dowson T.A.  
1988 *The signs of all times. Entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 29 (2), s. 201-245.



- McDonald J., Veth P. (red.)  
w druku *A companion to rock art*, Wiley-Blackwell.
- Renfrew C., Morley I.  
2009 *Becoming human: innovation in prehistoric material and spiritual culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rozwadowski A.  
2009 *Obrazy z przeszłości: hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- White R.  
1997 *Structure, signification and culture: different logics of representation and their archaeological implications*, „Diogenes” 180 (45/4), s. 97-113.
- Whitley D.S.  
2005 *Introduction to rock art research*, Walnut Creek: Left Coast Press.  
2009 *Cave paintings and the human spirit: the origin of creativity and belief*, New York: Prometheus Books.
- Whitley D.S. (red.)  
2001 *Handbook of rock art research*, Walnut Creek: AltaMira Press.
- Whitley D.S., Loendorf L.L. (red.)  
1994 *New light on old art: recent advances in hunter-gatherer rock art research*, Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California.