

Andrzej Rozwadowski

Instytut Wschodni

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Powrót do „afrykańskości” w interpretacji
południowoafrykańskiej sztuki naskalnej
i jego implikacje teoretyczne**

Kilka dekad temu nikt pewnie nie podejrzewał, że studia nad sztuką naskalną w Afryce południowej będą stanowić o zasadniczej zmianie w myśleniu globalnym o tej kategorii źródeł, że staną się podstawą do reinterpretacji tak odległych w czasie i przestrzeni europejskich paleolitycznych malowideł jaskiniowych czy że staną się inspiracją do dyskusji nad innymi przełomowymi wątkami w dziejach ludzkości, jak początki religii czy geneza rewolucji neolitycznej, tym bardziej że do lat siedemdziesiątych wieku XX badania sztuki naskalnej w Afryce uchodziły za przestrzeń otwartą raczej na dociekania amatorskie, aniżeli naukowe¹. Przypadek południowoafrykański jest klarowną egzemplifikacją tego, że postęp w danej dziedzinie wiedzy ma przede wszystkim charakter teoretyczny, że to nowy sposób konceptualizacji i nowa refleksja nad studiowanym zagadnieniem decydują o odkryciach nowych przestrzeni poznawczych, choć jesteśmy także świadomi, że te przewartościowania są pochodną nie tylko refleksji epistemologicznej, ale są też generowane społecznie czy ideologicznie². Niejednokrotnie też stoi za tym jedna osoba.

Postacią taką jest w tym przypadku James David Lewis-Williams, który wyprowadził studia południowoafrykańskie nad sztuką naskalną z kontekstu kolonialnego i dokonał czegoś, co niejako odwróciło pierwotną relację, kiedy to miejscowe malowidła naskalne za wszelką cenę chciano wyjaśnić stosując perspektywę nieafrykańską. Tym razem to interpretacje poczęte w Afryce zaczęły drażnić umysły i teorie badaczy zachodnich, doprowadzając w końcu do redefinicji zachodniego myślenia o sztuce naskalnej. To być może znak dla szerszego kontekstu nauki, że pokłady nowych inspiracji poznawczych

¹ S. Mguni, *Five years of southern African rock art research*, [w:] P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker (eds.), *Rock art studies. News of the world IV*, Oxford 2012, s. 99.

² D. Lewis-Williams, T. Dowson, *Aspects of rock art research: a critical retrospective*, [w:] T. Dowson, D. Lewis-Williams (eds.), *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, Johannesburg 1994, s. 201–221.

kryją się w tych kontekstach, których przez lata cywilizacja zachodnia nie brała poważnie pod uwagę. Aby zrozumieć wagę przewartościowań, o których niniejszy esej traktuje, należy przypomnieć pokrótce klimat, jaki panował w sferze interpretacji sztuki naskalnej do lat siedemdziesiątych XX wieku.

Powstała jeszcze na przełomie wieków XIX i XX teoria zakładała, że główna myśl, która leżała u podstawy wykonywania malowideł czy rytów naskalnych oscylowała wokół wątku „jak zapewnić skuteczne polowanie”³. Owa teoria magii łowieckiej na początku wieku XX znajdowała teoretyczne umocowanie w ewolucjonistycznej teorii kultury, która zakładała, że wszystkie społeczności muszą w swojej dziejowości przejść analogiczne stadia rozwoju. Obserwacje pionierskich etnografów poczynione w Australii czy na kontynencie amerykańskim miały potwierdzać, że rytuały opisane wśród współczesnych ludów zbieracko-łowieckich stanowią uzasadnioną analogię do wnioskowania na temat znaczenia prahistorycznej sztuki naskalnej, praktycznie w każdym zakątku ludzkiego świata. Przypadek południowoafrykański był przy tym dodatkowo obciążony skrajnie rasistowskim założeniem, mówiącym, iż Buszmeni, a tym bardziej ich przodkowie, nie mogli stworzyć malowideł na skałach, które pionierskim badaczom z ich europejskiej perspektywy jawiły się jako zbyt doskonałe w swoim wyrazie artystycznym.

Najbardziej spektakularnym „dowodem” na nieautochtoniczną genezę sztuki naskalnej Afryki południowej stała się tzw. Biała Dama (*White Lady*), tj. malowidło odkryte na terenie Namibii w roku 1918 przez Reinharda Maacka. W dziennikach Maacka można odnaleźć opis jego szczególnego uniesienia wywołanego tym odkryciem, które niemal natychmiast przywiodło go do wniosku, że centralna postać ludzka dużego zestawu malowideł (określonych mianem „procesji”) to ewidentnie przedstawienie białej kobiety typu śródziemnomorskiego, a stylistyka malowidła przypominała mu freski staroegipskie, które uznał za najbardziej wiarygodną analogię⁴. Ponad trzydzieści

³ A. Rozwadowski, *Obrazy z Przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009, s. 85–98.

⁴ L. Jacobson, *The White Lady of the Brandberg: a re-interpretation*, „Namibiana” 1980, No 2, s. 24.

lat później miejsce to odwiedził słynny badacz franko-kantabryjskiej sztuki jaskiniowej Abbe Breuil i tak naprawdę dopiero dzięki jego publikacji⁵ Biała Dama zyskała światowy rozgłos. Choć minęły ponad trzy dekady od jej odkrycia, Breuil także podzielał przekonanie, że twórcami tej konkretnej postaci oraz innych malowideł z południa Afryki byli biali przybysze z północy (wskazywał na Egipcjan, Kreteńczyków, Sumerów, Fenicjan czy też ludy semickie), którzy w czasach antycznych mieli dokonać pierwszej kolonizacji tej części Afryki. Należy zaznaczyć, że stanowisko Breuila nie zostało przyjęte bezkrytycznie przez wszystkich badaczy, już jego pierwsze publikacje spotkały się z repliką miejscowych naukowców, argumentujących na rzecz miejscowych korzeni tej tradycji artystycznej. Dokumentacja Breuila okazała się przy tym nader niedokładna, a w niektórych aspektach wręcz zabarwiona własnymi dodatkami mającymi potwierdzać „białość” owej „damy”. Kiedy nadszedł czas wyzwania się z ideologii kolonialnej i na afrykańską przeszłość można było spojrzeć na nowo i zacząć studiować ją z perspektywy afrykańskiej, okazało się, że ani nie mamy do czynienia z damą (jest to postać męska), ani białą postacią (białego barwnika powszechnie używano w malarstwie naskalnym w południowej Afryce, a cechy ukazanej postaci nie pozostawiają dziś wątpliwości, że przedstawia ona osobę o lokalnych cechach antropologicznych)⁶. Biała Dama z Brandbergu jest dziś już tylko mitem skutecznie przyciągającym turystów. Jej pozycja w historii poznawania południowoafrykańskiej sztuki naskalnej jest jednak nie do przecenienia. Pokazuje w sposób nad wyraz dobitny jak – zaledwie pół wieku temu – postrzegano tamtejsze malowidła naskalne.

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przyniósł odrzucenie kolonialnych koncepcji w studiach nad południowoafrykańską sztuką naskalną i zwrócenie się ku etnohistorii. Prym wiodły tutaj prace Patrici Vini-combe oraz Jamesa Davida Lewis-Williamsa. Po ponad dekadzie od pierwszych publikacji artykułowych światło dzienne ujrzały ich dwie monumentalne monografie: *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg*

⁵ A. H. Breuil, *The White Lady of the Brandberg*, London 1955.

⁶ D. Lewis-Williams, T. Dowson, *Images of power: understanding Bushman rock art*, Johannesburg 1989, s. 4–8.

*Bushmen as a reflection of their life and thought*⁷ oraz *Believing and seeing: symbolic meaning in Southern San Rock paintings*⁸. Ostatnia z wymienionych, choć została opublikowana w roku 1981, była pracą gotową już w roku 1977. Na jej podstawie rok później Lewis-Williams doktoryzował się. Wspólnymi cechami obu prac było odejście od globalnych teorii, w stylu magii łowieckiej, i skupienie się na możliwości wnिकnięcia w symboliczną sferę tej sztuki naskalnej przez pryzmat lokalnej tradycji kulturowej. Pod względem treściowym oznaczało to zwrot ku etnografii Buszmenów, a z perspektywy metodologicznej do teorii antropologicznych koncentrujących się na symbolicznym wymiarze ludzkich działań. Tutaj należy poczynić kolejną uwagę związaną z globalnym dyskursem interpretacyjnym w sferze sztuki naskalnej połowy wieku XX. W tym czasie coraz śmieiej do warsztatu badawczego przenikać zaczęły idee strukturalizmu i analizy semiotycznej. Były one naukowym remedium na wątpliwe manipulowanie analogiami etnograficznymi. Jeśli nie możemy wskazać zasadnych analogii z kulturami społeczności plemiennych, powiedzieliby strukturaliści, to wszelkie dociekania na temat znaczenia pradziejowej sztuki naskalnej powinny być zarzucone jako nienaukowe. Jeżeli jednak przyjąć, że działania ludzkie są nastawione na komunikowanie, to proces komunikowania rządzi się określonymi prawami. To zatem, co można ewentualnie postulować, to próby odkrywania (definiowania) określonych struktur w przekazie graficznym. Stwierdzenie powtarzalności określonych relacji motywów w sztuce mogło być kluczem do twierdzenia, że sztuka taka jest generowana określonym kodem, którego natury należałoby szukać w kulturze badanego systemu. Spośród studiów w tym duchu największy rozgłos zyskała analiza sztuki jaskiniowej autorstwa Andre Leroi-Gourhana⁹. Odrzuciwszy metodę analogii etnograficznej,

7 P. Vinicombe, *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought*, Pietermaritzburg 1976.

8 D. Lewis-Williams, *Believing and seeing: symbolic meaning in Southern San Rock paintings*, London 1981.

9 A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne*, tłum. I. Dewiz, Warszawa 1966; idem, *The art of prehistoric man in Western Europe*, London 1968.

jako nieuzasadnioną metodologicznie, Leroi-Gourhan przeanalizował kilkadziesiąt jaskiń paleolitycznych pod kątem dystrybucji poszczególnych motywów względem określonych partii jaskiń oraz wzajemnych relacji, w jakich występują poszczególne motywy tak w malarstwie jaskiniowym, jak i w bytkach sztuki mobilnej, co doprowadziło go do wniosku, że w tym chaosie jaskiniowych wizerunków kryje się głębsza myśl strukturyzowana opozycją pomiędzy pierwiastkiem męskości i żeńskości, które graficznie mogą się manifestować w różnych formach graficznych.

Ten zwrot ku strukturze był znamieny w skutkach – studia semantyczne znalazły się w impasie. Interpretacje bazujące na etnografii stały się podejrzane i z gruntu uznane za nienaukowe. Pierwsze studia strukturalistyczne w Afryce południowej również były prowadzone w tym duchu¹⁰. Ale pokusa wnikięcia w semantyczną sferę wizerunków okazała się silniejsza aniżeli teoretyczna wykładnia metodologii strukturalistycznej. Ta ostatnia opierała się oczywiście na założeniu, że sztuka naskalna (praktycznie w skali globalnej) powstała w czasach *stricte* prahistorycznych i zaistniały dystans czasowy dyskwalifikuje wszelkie analogie, gdyż kultura jest fenomenem bardzo dynamicznym i ciągle ulegającym zmianom. Taką sytuację do tej pory zakładano także w Afryce południowej. Ale co byłoby, gdyby się, że okazało, że sztuka naskalna tego regionu wcale nie powstała tysiące lub setki lat temu, ale że zachowały się źródła mówiące o przetrwaniu wiedzy o tej sztuce w kulturze rdzennych mieszkańców lub nawet jeszcze niedawno żyły osoby, które były świadkami wykonywania malowideł na skałach?

Zwrócenie się ku etnografii w Afryce południowej warunkowane też było naturalnymi pytaniami kreowanymi przez badania. Zestawienia statystyczne, a więc procedury mające zapewnić postulowany scjentystyczny obiektywizm dowodziły, że głównym motywem tamtejszej sztuki naskalnej była antylopa eland.

¹⁰ D. Lewis-Williams, *The syntax and function of the Giant's Castle rock-paintings*, „South African Archaeological Bulletin” 1972, No 27, s. 49–65; idem, *Superpositioning in a sample of rock paintings from the Barkly East district*, „South African Archaeological Bulletin” 1974, No 29, s. 93–103.



II. 1. Antylopa eland w buszmeńskich malowidłach naskalnych w schronisku Game Pass w Górach Smoczyc (Drakensberg), RPA (fot. A. Rozwadowski)

Nie korespondowało to jednak z danymi wykopaliskowymi, które wskazywały, że antylopa ta nie była podstawą diety lokalnych społeczności w pradziejach. Zakładana wcześniej oczywistość, iż przedstawiano to, na co polowano, musiała stanąć pod znakiem zapytania. Jeśli nie była głównym źródłem pożywienia, to jaką rolę eland mogła odgrywać? *To pytanie musiało skierować uwagę ku duchowej sferze kultury Buszmenów.*

Analizy wierzeń buszmeńskich pokazały, że eland to zwierzę o specjalnej pozycji symbolicznej. Jest największym rezerwuarem potężnej mocy *n/um*, która w dalszej kolejności jest niezbędna do wielu zabiegów magiczno-rytualnych, stąd też szczególnie pożądana. Dokumentację wierzeń buszmeńskich Afryka południowa zawdzięcza pracy niemieckiego językoznawcy Wilhelma Bleeka (1827–1875), który przybył tutaj w 1855 r. i do końca swoich dni prowadził intensywną dokumentację tradycyjnej kultury Buszmenów, w dużej części we współpracy z Lucy Loyd, która pracę tę kontynuowała także po jego śmierci. Owocem ich badań jest ponad 12 tysięcy stron opisów rytuałów, mitów, słownictwa i osobistych

historii Buszmenów¹¹. W tym samym czasie nastąpiło też pewne zdarzenie, które z perspektywy historii możemy ocenić jako przełomowe. Mianowicie w 1874 r. Joseph Millerd Orpen opublikował w „Cape Monthly Magazine” kilka malowideł naskalnych, które pokazał mu członek plemienia San o imieniu Qing, dodatkowo udzielając ustnego objaśnienia ich znaczenia¹². Interpretacja Qinga była zaskakująca. Postacie z głowami antylopy określił mianem czarowników pochłoniętych tańcem, którzy pod wodą mieli poskramiać antylopy eland i węże. Zwrócił szczególną uwagę na taniec, który miał być *kontekstem tych rytuałów* – trwający często całą noc powodował, że w czasie jego trwania wielu z uczestników traciło kontakt z rzeczywistością, popadając w coś w rodzaju „obłądu”. Dodatkową znamioną cechą osób pochłoniętych tym tańcem miał być krwotok z nosa. Zaskakujące było to, że opis ten nie pokrywał się z tym, co można było zobaczyć na skale. Opisywane postacie ludzkie nie krwawiły z nosa, a zwierzę, które owi czarownicy poskramiali (na malunkach jakby ciągnąc je za pomocą liny), bardziej przypomina hipopotama, a nie antylopę, a już w żadnym wypadku węża¹³. Artykuł Orpena wywarł duże wrażenie na Bleeku, który pokazał opublikowane tam ilustracje innym Buszmenom pracującym w jego gospodarstwie¹⁴. Objasnienie jakie otrzymał od jednego z nich, o imieniu Diä!kwain, było bardzo podobne do tego, którego Qing udzielił Orpenowi (Diä!kwain nie był świadom informacji, jakie znalazły się w komentowanym artykule, stąd jego objaśnienie nie mogło być przez nie inspirowane¹⁵). Zagadkowego „węża” Diä!kwain określił mianem „wodnej krowy” lub „czegoś

¹¹ D. Lewis-Williams (ed.), *Stories that float from afar. Ancestral folklore of the San of Southern Africa*, Cape Town 2000, s. 1–41; J. Deacon, T. Dowson (eds.), *Voices from the past: /Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd collection*, Johannesburg 2000.

¹² J. M. Orpen, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 1874, No 9 (49), s. 1–13.

¹³ Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, ryc. 12.

¹⁴ Aby móc lepiej studiować język buszmeński Bleek wynegocjował u lokalnych władz zwolnienie z więzień grupy Buszmenów, którym pozwolono na zamieszkanie w jego gospodarstwie. Choć oficjalnie mieli status służących, Bleek traktował ich z pełnym respektem. Zob. D. Lewis-Williams (ed.), *Stories that float from afar...*

¹⁵ D. Lewis-Williams, *Believing and seeing...*, s. 32–33.

wodnego”¹⁶. Cały zestaw wizerunków tłumaczył natomiast jako przedstawienie czynności sprowadzania deszczu. Nie miał wątpliwości, że przedstawione osoby to Buszmeni zajęci „zaklinaniem zwierzęcia deszczowego”. Był także w stanie udzielić dokładnego wyjaśnienia pewnych szczegółów – spośród „czarowników” wskazał na tych najbliższych „wodnej krowy” jako najsilniejszych mocą, gdyż trzymali oni w dłoniach magiczną roślinę „buchu” (ang. *boochoo* lub *buchu*)¹⁷. Żaden z informatorów nie miał zatem wątpliwości, że malowidła łączą się z conceptami wody i deszczu. Dlaczego jednak „wąż” Qinga był „krową deszczową” dla Diä!kwaina? W mitologii Buszmenów deszcz często był personifikowany pod postaciami różnych zwierząt. Mogły to być węże, żółwie, ryby, jaskółki bądź żaby. Prawdopodobnie istotne dla Qinga było to, że było to zwierzę deszczowe, rzeczywisty gatunek nie był dlań najważniejszy, istotniejsza była „funkcjonalna” identyfikacja zwierzęcia. Należy także zauważyć, że objaśnienie Qinga było jeszcze tłumaczone przez dodatkową osobę, która dopiero przekazywała jego słowa Orpenowi. *Ten pośredni interpretator mógł posłużyć się w tym kontekście własnymi (z tradycji ludu Sotho lub Xhosa) wierzeniami o ogromnym wężu zamieszkującym rzeki*¹⁸. Głębsza analiza wierzeń buszmeńskich pokazuje ponadto, że wąż był jednym z ważniejszych symbolicznych wcieleń deszczu¹⁹.

Komentowany taniec okazał się kluczem do zrozumienia kontekstu symbolicznego kultury Buszmenów, a pewne jego niuanse także do identyfikacji tegoż rytuału w sztuce naskalnej²⁰.

¹⁶ D. Lewis-Williams, *Ethnography and iconography: aspects of southern San thought and art*, „Man” 1980, No 15, s. 470.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*; por. D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushmen rock art*, London 2011, s. 115–120.

¹⁹ A. Hoff, *The water snake of the Khoekhoen and /Xam*, „South African Archaeological Bulletin” 1997, No 52, s. 21–37; T. Dowson, *Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge 1998, s. 73–89.

²⁰ D. Lewis-Williams, T. Dowson, *Images of power...*; D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering ancient minds...*, s. 51–72; D. Lewis-Williams, D. Pearce, *The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings*, „Antiquity” 2012, No 86, s. 696–706.



Il. 2. Buszmeńskie malowidło naskalne ukazujące rytuał tańca uzdrawiającego. Lonyana Rock (zob. il. 3), Góry Smocze (Drakensberg), RPA (fot. A. Rozwadowski)



Il. 3. Autor przy skale znanej jako Lonyana Rock – malowidła te ukazują il. 2

W notatkach Orpena odnajdujemy informacje, że ów taniec znany był jako *moqoma*, czyli „taniec krwi”. Osoba odgrywająca główną rolę w tym rytuale zwykła wprawiać się w trans, którego fizjologiczną reakcją było właśnie niekontrolowane krwawienie z nosa. Prawdopodobnie najwcześnieszą dokumentację tego rytuału stanowi jego opis sporządzony w roku 1846 przez dwóch francuskich misjonarzy, którzy właśnie taką etymologię terminu *moqoma* podali²¹. Należy przyjąć, że to do tego zjawiska odnosił się Qing mówiąc o osobach, u których krwotok z nosa wywołany był tańcem *moqoma*. Ten subtelny szczegół okazał się ważnym tropem. Nakazał skoncentrować uwagę na osobie o szczególnych właściwościach i szczególnej wiedzy, jak tą mocą manipulować. Etnograficzne dokumentacje współczesnych rytuałów Buszmenów !Kung z Kalaharii ujawniają liczne analogie między tymi obrzędami a rytuałami utrwalonymi w najwcześniejszych dokumentacjach etnograficznych z przełomu wieków XIX i XX²². Zestawienie chronologiczne (wiek XX i XIX) oraz przestrzenne (od Kalahari po południe Afryki) etnograficznych opisów rytualizmu buszmeńskiego pokazało, że rytuał tańca „uzdrawiającego” stanowił panbuszmeńską formę kulturową. Koncentrował on całą lokalną społeczność. Bez względu na to kto był poddany „leczeniu”, w rytuale udział brali wszyscy, a moc aktywowana przez uzdrawiacza miała zdolność przenikania wielu osób. Nadzwyczajna moc *n/um* udzielała się wszystkim. W niej tkwiło źródło przywracania zdrowia, ochrony i dobrobytu każdego uczestnika ceremonii. *N/um(n/om)* w opinii !Kung była bytem samoistnym, aczkolwiek jej poskromienie wymagało szczególnych umiejętności²³.

Kiedy uświadomiono sobie, że centralną postacią tej ceremonii była osoba wstępująca w stan transu, zaczęto rozumieć też inne początkowo niejasne określenia buszmeńskich informatorów. Słowa Qinga o umierających i oży-

21 F. G. Butler, *Nose-bleed in shamans and eland*, „Southern African Field Archaeology” 1997, No 6, s. 82–87.

22 P. Jolly, *Dancing with two sticks: investigating the origin of a southern African rite*, „South African Archaeological Bulletin” 2006, No 61, s. 172–180.

23 R. Katz, *Education for transcendence: !Kia-healing with the Kalahari !Kung*, [w:] R. B. Lee, I. DeVore (eds.), *Kalahari hunter-gatherers: Studies of the !Kung San and their neighbours*, Cambridge & London 1976, s. 281–301.

wających uzdrowiaczach-czarownikach będących pod wodą zaczęły nabierać sensu. Wymagało to zmiany wyobrażenia o tym jak treści w sztuce naskalnej są komunikowane. Należało bowiem przyjąć, że wizerunki naskalne nie są literalnym zapisem zdarzeń dnia codziennego, ale raczej kumulacją form, które my zwykliśmy określać metaforami. Zaczęto zatem odkrywać diametralnie inną wizję buszmeńskiej sztuki naskalnej względem tej, którą proponował jeszcze nie tak dawno ojciec badań sztuki jaskiniowej Abbe Breuil. Zgłębianie dokumentacji wierzeń buszmeńskich pozostawionej przez Bleeka i jego spadkobierców nakazuje widzieć w umieraniu czy byciu pod wodą metaforyczne ekspresje doświadczenia transowego. Z perspektywy międzykulturowej okazuje się ponadto, że metafor takich nie trzeba traktować jako specyficznie buszmeńskich, należą one bowiem do uniwersalnego leksykonu doświadczeń osób eksperymentujących ze stanami świadomości. Za najlepszych specjalistów od odmiennych stanów świadomości od dawna uważano szamanów. Odnalezienie analogicznych opisów ich doświadczeń w różnych częściach świata prowadzi do konkluzji, że są one generowane fizjologicznie. To typowe reakcje ludzkiego organizmu na ekstatyczne stany transu. W kulturze buszmeńskiej odkryty zatem został swego rodzaju „naturalny” kod, który stał się nowym kluczem do czytania buszmeńskiej sztuki naskalnej.

Ta nowa optyka patrzenia na sztukę buszmeńską stała się impulsem do krytycznej refleksji nad rozumieniem sztuki naskalnej w skali globalnej. Badania te, przypomnijmy, zderzały się z postulowaną negacją wartości poznawczej źródeł etnograficznych do interpretacji sztuki naskalnej, na co remedium miał być strukturalizm. Lewis-Williams był tym badaczem, który nie tylko zbudował nową szkołę interpretacji sztuki południowoafrykańskiej, ale przyczynił się zasadniczo do zmiany rozumienia sztuki naskalnej w skali globalnej. Na tym etapie badań jego propozycją metodologiczną było zaproponowanie nowatorskiego modelu czytania sztuki naskalnej. Jak stwierdził w jednym z artykułów, studia nad sztuką naskalną muszą przejść od syntaktyki do semantyki²⁴. Warstwa znaczeniowa nie może zostać zignorowana i choć w licznych przypadkach

²⁴ D. Lewis-Williams, *The syntax and function...*, s. 64.

może jawić się jako bardzo trudna do uchwycenia, to jednak to ona winna stanowić kierunek badawczy. Celem studiów nad sztuką naskalną winno być zbliżenie się do znaczenia danej sztuki – czy to sensie semantycznym czy też społecznym²⁵.

Nowy sposób czytania sztuki naskalnej zaczął funkcjonować pod mianem „modelu metaforycznego”. Gdyby ująć to w kategoriach semiotycznych, to istotą takiego czytania jest rozpoznanie tekstu kultury przez pryzmat łączników pomiędzy różnymi (z naszej perspektywy), odrębnymi jej sferami – mitem, sztuką, rytuałem. Owymi łącznikami są metafory, które jednoczą te wszystkie sfery. Oczywiście ikonograficzna nie może być czymś, co zadowala badacza. Przeciwnie, oczywiście sztuki jest zazwyczaj pozorna (czego świadomość ma przecież każdy studiujący sztukę), naszym celem jest więc określenie, jak sztuka łączy się ze światem. Widać, że inspiracją dla tej szkoły była nie archeologia jako taka, ale refleksja antropologiczna. W wykładni „modelu metaforycznego” badacz zawsze musi mieć świadomość, iż podobieństwa kryć się mogą w rzeczach na pozór niepodobnych, że podobieństw szukać należy nie tylko na płaszczyźnie formalnej, ale – jeśli to możliwe – głównie na płaszczyźnie symbolicznej. To zaproszenie do poszukiwania „niewidzialnych” powiązań kryjących się pod powierzchnią nie tylko sztuki, ale także mitu i rytuału. Symbolizm jest tutaj pogodzony z semiotycznym rozumieniem kultury. Lewis-Williams mówi bowiem, że artysta operuje znakami przekraczającymi granice systemu znaków jego wytworu artystycznego. To znaki, które rozciągają się daleko poza system jego działalności artystycznej. Naszym celem jest rozpoznanie tych – przenikających różne sfery kultury – relacji, które same w sobie tworzą bardziej spójny system, znacznie mniej liczny od znaków, którymi dany system operuje. Bazą tych relacji są połączenia natury metaforycznej, które w przypadku południowoafrykańskim dotyczyły relacji w ramach systemu sztuki naskalnej oraz pomiędzy sztuką i innymi ekspresjami systemu wierzeń i wartości ludów San.

²⁵ D. Lewis-Williams, *Monolithism and polysemy: Scylla and Charybdis in rock art research*, [w:] K. Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Oslo 2001, s. 23–39.

U podstaw ustrukturyzowania buszmeńskiej sztuki naskalnej leżą zatem metafory i halucynacje stanowiące ogniwa łączące sztukę z określonymi mitami i rytuałami, a ich źródłem jest zespół wierzeń związanych z doświadczeniem transowym²⁶.

Rozpoznanie transowego kontekstu tańca uzdrawiającego w kulturze Buszmenów stało się przyczynkiem do kolejnych pytań. Jeśli sztuka wyrażała doświadczenia szamańskie, to czy doświadczenia takie mogą mieć i inne konsekwencje dla ich graficznych ekspresji? Co się dzieje z człowiekiem w stanie transu? Jeśli są to reakcje uniwersalne, tj. determinowane biologicznie, to przecież winny znaleźć swoje odzwierciedlenie także w sztuce buszmeńskiej. Okazało się, że studia etnograficzne, ale i z zakresu neuropsychologii, oferują ciekawą perspektywę. Trans implikuje bowiem halucynacje somatyczne, słuchowe i wzrokowe. Każde z nich mogą przekładać się na ekspresje graficzne. W sztuce łączonej z tradycją buszmeńską zaczęto odnajdywać wiele wizerunków, które można było wytłumaczyć właśnie tym „naturalnym modelowaniem”. Nierealistycznie wydłużone ciała osób mogły być ekspresją często komentowanego analogicznego wrażenia transowego. Bycie pod wodą, a więc rozpoznana wcześniej metafora transu, prawdopodobnie było wrażeniem stymulowanym także przez halucynacje słuchowe – słyszalny szum w czasie transu był analogiczny do wrażeń dźwiękowych doznawanych przez osobę znajdującą się pod wodą.

Najciekawiej jednak prezentowały się opisy halucynacji wzrokowych. Okazało się bowiem, że oprócz halucynacji tematycznych osoba w transie zwykła widzieć wielorakie obrazy geometryczne w postaci kręgów, form owalnych, linii falistych i zygzakowatych, które są generowane przez centralny układ nerwowy. Jako takie należą zatem do naturalnych reakcji wzrokowych na zmienione stany świadomości. Gerardo Raichel-Dolmatoff wykazał ponadto, że te obrazy entoptyczne stanowią ważny komponent sztuki Indian Tukano z rejonu Amazonii, właśnie dlatego, że są uważane za obrazy widziane w innym (tj. duchowym)

²⁶ D. Lewis-Williams, J. Loubser, *Deceptive appearances: a critique of southern African rock art studies*, „Advances in World Archaeology” 1986, No 5, s. 251–289.

świecie²⁷. Stąd ich szczególna waloryzacja kulturowa. To są obrazy, które widzimy kiedy pijemy *yajé* – odpowiadali Indianie Tukano na pytanie, co te wzory przedstawiają²⁸. Analogiczny przypadek stanowi wizyjna twórczość Indian Huiczoli z Meksyku²⁹. Mając to na uwadze, zaczęto ponownie przyglądać się naskalnym malowidłom buszmeńskim. I również w tym przypadku reguła owa zaczęła się potwierdzać. Liczne motywy geometryczne, nie mające realnych odpowiedników w świecie buszmeńskim, występowały w tych kompozycjach, co do których istniały ikoniczne przesłanki, aby twierdzić, że malowidła te „komentują” doświadczenia transu. Był to moment, kiedy analiza sztuki afrykańskiej ponownie dała asumpt do sformułowania teorii, której potencjał eksplanacyjny wykroczył poza kontynent afrykański.

Tym razem problem sięgnął najbardziej spektakularnej i być może najbardziej intrygującej sztuki w dziejach człowieka, tj. paleolitycznego malarstwa jaskiniowego zachodniej Europy. Malowane i ryte wizerunki stworzone kilkanaście tysięcy lat temu od ponad wieku stanowią jedną z najbardziej frapujących zagadek. Próbowano je wyjaśniać w duchu teorii magii łowieckiej, płodności, później (wspominanego powyżej) strukturalistycznego miogramu, a jeszcze wcześniej jako sztukę dla sztuki pozbawioną jakiegokolwiek znaczenia symbolicznego. Tematyka tej sztuki zdominowana jest przez wizerunki zwierząt, ale istotnym jej komponentem „tematycznym” są liczne motywy nieikoniczne, określane mianem znaków geometrycznych lub abstrakcyjnych. Kiedy zestawiono je z dotychczas rozpoznanymi obrazami entoptycznymi okazało się, że podobieństwa są zaskakujące. To co Abbé Breuil uważał za pułapki na duchy, Leroi-Gourhan za symbole pierwiastka męskiego lub żeńskiego, a inni za rzeczywiste przedstawienia roślin³⁰, okazało się znacznie bardziej podobne do re-

27 G. Reichel-Dolmatoff, *Beyond the Milky Way: hallucinatory imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles 1978.

28 G. Reichel-Dolmatoff, *The cultural context of an aboriginal hallucinogen: Benisteriopsis Caapi*, [w:] P. T. Furst (ed.), *Flesh of the Gods. The ritual use of hallucinogenes*, New York 1972, s. 104.

29 C. Boyd, *Rock art of the Lower Pecos*, Collage Station 2003, s. 102–105.

30 A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 99–120.

jestrowanych klinicznie i etnologicznie obrazów entoptycznych. Te dodatkowo zostały zestawione z analogiczną grupą motywów sztuki naskalnej Indian Coso z południowo-zachodnich rejonów Ameryki Północnej, co do której również zebrano przekonujące dane etnograficzne sugerujące, że doświadczenia wizyjno-transowe stanowiły jeden z ważniejszych kontekstów tworzenia tej sztuki³¹. Ten entoptyczny trop legł u podstaw zbudowania nowej propozycji wyjaśnienia genezy sztuki paleolitycznej³². Szybko zyskała ona miano modelu neuropsychologicznego lub bardziej popularnie „hipotezy szamańskiej”. Stanowi ona fuzję refleksji na temat metaforycznego czytania sztuki naskalnej z refleksją nad transowymi uwarunkowaniami ekspresji graficznych. Stąd sumarycznie podejście do sztuki naskalnej wypracowane w Afryce południowej możemy określić mianem etnograficzno-neuropsychologicznego. Nowej optyce patrzenia na „znaki” w jaskiniach paleolitycznych towarzyszyło także wiele refleksji na temat motywów ikonicznych, a więc zwierzęcych i ludzkich oraz ich relacji do kontekstu miejsca. Tyczyło to pytania, dlaczego sztukę tę tworzone w jaskiniach. Opisywanie w szczegółach modelu neuropsychologicznego zajęłoby zbyt wiele miejsca, a ponieważ można się z nim zapoznać nie tylko w oryginale, ale i w opracowaniach dostępnych w języku polskim³³, ograniczę się tutaj do niektórych implikacji tej propozycji.

Po pierwsze stara się ona wyjaśnić genezę i funkcję tej pierwszej sztuki w dziejach człowieka. Interpretacja paleolitycznej sztuki jaskiniowej zajmuje między innymi tak ważne miejsce w dyskursie humanistycznym, gdyż dotyka pierwocin ludzkich zdolności kognitywnych i może być podstawą do wnioskowania o początkach zachowań symbolicznych człowieka. Przyjęcie, iż sztuka ta w określonej swojej części powstawała w kontekstach związanych

³¹ D. S. Whitley, *Shamanism and rock art in far western North America*, „Cambridge Archaeological Journal” 1992, No 2 (1), s. 89–113; idem, *The art of the shaman: rock art of California*, Salt Lake City 2000.

³² D. Lewis-Williams, T. Dowson, *The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 1988, No 29 (2), s. 201–245.

³³ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Warszawa 2009; A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 213–242.

z eksperymentowaniem spektrum świadomości implikuje zatem hipotezę, że praktyki szamańskie leżały u źródeł kreatywnych zdolności *Homo sapiens*. Stąd wykładnia Lewisa-Williamsa nie jest ograniczona do interpretacji samej ikonografii jaskiniowej, ale stanowi dalej idącą propozycję funkcjonowania tej sztuki w kulturze. Przyjmując fenomenologiczną definicję szamanizmu³⁴ kładzie ona nacisk na transowe uwarunkowania tych praktyk. I tak, w odniesieniu do pytania o to, jak to się stało, że ludzie posiedli zdolność przedstawiania, Lewis-Williams odpowiada, że nie łączy się to z ewolucją myśli, jakby dojrzewaniem do tego, aby zacząć tworzyć przedstawienia, że nie było to związane z jakąś formą geniuszu lub talentu. Obrazów jako takich człowiek nie wymyślił – po prostu odkrył je w swoim umyśle, a do tego odkrycia doprowadziło go eksperymentowanie z transem. Te obrazy były niejako w naszych głowach – potrzeba było tylko tej specyficznej okoliczności, aby je zobaczyć. Geneza sztuki winna być zatem rozumiana jako zmaterializowanie wizji. W formie plastycznej odtworzono to, co zobaczono w umyśle. W odniesieniu do miejsca Lewis-Williams argumentuje, że jaskinia pełniła równie ważną funkcję jak wizerunki w jej wnętrzu, a to z powodu dostrzeżonego podobieństwa naturalnej formy jaskini do często relacjonowanej wizji tunelu generowanej przez mózg w stanach zmienionej świadomości. Podróżowanie tunelem to wątek bogato opisany zarówno w doświadczeniach klinicznych, jak i wizjach szamańskich. W formie jaskini odkryto naturalne podobieństwo do wyobrażeniowego tunelu, a wejście do niej oznaczało wejście do tegoż tunelu, a więc innego świata³⁵. Stąd zapewne waga samej jaskini w paleolicie. Spotkanie wizerunków w jaskiniach winno dlatego być rozumiane jako spotkanie istot zamieszkujących tę inną rzeczywistość. Zauważona już dawno, powtarzająca się cecha wizerunków jaskiniowych polegająca na wykorzystywaniu przez „artystów” naturalnych cech powierzch-

³⁴ Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 276–281; idem, *Shamanism, rock art and history: implications from a Central Asian case study*, [w:] B. W. Smith, K. Heliskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Johannesburg 2012, s. 192–204.

³⁵ D. Lewis-Williams, *Conceiving God. The cognitive origin and evolution of religion*, London 2010.

ni skalnych mogła być związana z naturalnym dążeniem do „odkrycia” zwierząt w jaskini. Są one symbolicznie i dosłownie wpisane w jaskinię, czasem jakby wędrując po jej ścianach lub z nich się wyłaniając. Eksperymenty z odmiennymi stanami świadomości mogły prowadzić do odkrycia innego świata, świata niepostrzegalnego, ale ze względu na powtarzalność tych wizji uznanego za świat realny. Jeśli tak, to musiało zaistnieć zapotrzebowanie na specjalistów potrafiących bezpiecznie przenikać do tego świata, a więc osób, które dziś powszechnie określamy mianem szamanów. Eksploracja jaskini mogła więc być powtórzeniem eksploracji innego świata w czasie transu. Wszystko to prowadzi do dalszej fundamentalnej konkluzji – doświadczenia transowe stały się zaczynem wykrywania się myśli o innym świecie, a więc religii. W tym sensie szamanizm stanowiłby pierwotną religię. Naturalne reakcje organizmu na stan transu legły też u podstaw wyobrażenia o trójstrefowej strukturze tego świata – za ideę świata górnego byłyby odpowiedzialne powszechne (transowe) wrażenia unoszenia się i wzlatywania do góry, a świat podziemny byłby stymulowany niemniej powszechnym odczuciem podróży mrocznym tunelem (którego powszechną konceptualizacją w różnych wierzeniach stała się oś lub drzewo świata). Pośrednia strefa dnia codziennego w naturalny sposób winna zatem być skonceptualizowana jako znajdująca się pośrodku.

Szamanizm w studiach Lewisa-Williamsa stał się kluczowym wątkiem, który umożliwił mu nie tylko nowy wgląd w pierwszą sztukę i początki religii, ale okazał się też inspiracją do próby innego wyjaśnienia genezy rewolucji neolitycznej³⁶. To co się uważa za esencję tej rewolucji, a więc zmiany w sferze ekonomiczno-gospodarczej, czyli udomowienie zwierząt oraz uprawa roślin, mogły być wręcz produktem ubocznym przemian, jakie miały się dokonać w zakresie wierzeń i religii. Lewis-Williams i Pearce argumentują, że takie kluczowe wynalazki neolityczne jak budowle mieszkalne oraz udomowienie zwierząt, tutaj w szczególności tura, mogą być wyjaśnione w kategoriach ich symbolicznych adaptacji do szamańskich koncepcji kosmologicznych. To jakby proces

³⁶ D. Lewis-Williams, D. Pearce, *Inside the Neolithic mind: consciousness, cosmos, and the realm of the gods*, London 2005.

wychodzenia z jaskini, która zostaje zastąpiona innymi formami kulturowymi. W najwcześniejszych założeniach architektonicznych dostrzec bowiem można szamańską percepcję kosmosu, który był materialnym odtworzeniem świata wizyjnego. „Kreatywność” neolitu polegała zatem na odejściu od „pasywnego” eksplorowania jaskini, a więc miejsca zastanego, i przejściu do architektonicznych *kreacji* kosmosu, który wcześniej *odkryto* w jaskini. Religijne koncepty kosmologiczne zaczęto wyrażać w strukturach materialnych. Struktura architektury replikowała kosmos i tak jak w jaskini, również w tym przypadku jej pierwotną funkcją było stworzenie drogi do świata nadnaturalnego (zamkniętego w stworzonej budowli). Oswajany był zatem „duch”, a nie materia. Dotyczyć miało to też zwierząt, których udomowienie było raczej konsekwencją wcześniej poczętych wyobrażeń o zwierzęciu jako źródle określonej mocy, którą zaczęto oswajać. „Posiadanie” zwierząt mogło być w pierwszej kolejności potrzebą symboliczno-rytualną, a to dlatego, że eksploracje kosmosu bazowały na przewodnikach zwierzęcych, tak jak to się dzieje w licznych znanych szamańskich kosmologiach. Wraz z bardziej osiadłym trybem życia budowanie społecznej pozycji liderów społecznych implikowało postępującą rywalizację. Moc musiała być poszukiwana w szczególnie silnych zwierzętach, a tur mógł odgrywać taką rolę, na co może wskazywać jego pozycja w sztuce wczesnego neolitu na Bliskim Wschodzie. „Rewolucja neolityczna” była po prostu końcem łowieckiego świata szamańskiego, którego wewnętrzne przemiany wyznaczyły nowe rozwiązania w sferze pozaduchowej.

„Szamanistyczna hipoteza” genezy sztuki paleolitycznej była rozwijana także w innych studiach nad sztuką paleolityczną, idących jednak dalej w zakresie eksploracji znaczenia doświadczenia szamańskiego. David Whitley podjął wyzwanie bardziej esencjalnej dekonstrukcji fenomenu doświadczenia szamańskiego i jego związku z pierwszą sztuką³⁷. Reinterpretacji poddał dawne i zarzucone jako nazbyt europocentryczne podejrzenie, że u genezy doświadczeń szamańskich mogła leć określona dysfunkcja psychiczna, mianowicie zaburze-

³⁷ D. S. Whitley, *Cave paintings and the human spirit: the origin of creativity and belief*, New York 2009.

nie afektywne-dwubiegunowe, którego „uboczną” cechą może być niezwykła kreatywność artystyczna. Stawia bardzo frapującą hipotezę, że rewolucja symboliczna, jaka się dokonała około trzydzieści tysięcy lat temu w zachodniej Europie, była skutkiem mutacji genów odpowiedzialnych za wystąpienie takiego zaburzenia psychicznego. Hipoteza bardzo śmiała, ale poparta ciekawym bagażem teoretyczno-źródłowym. A inspiracją dla tak daleko idących wniosków, zauważmy, były właśnie studia afrykańskie.

Szamanizm niewątpliwie był najsilniej eksplorowanym globalnie wątkiem o proveniencji południowoafrykańskiej. Model neuropsychologiczny rzeczywiście wywołał ogromne poruszenie intelektualne, które miało dwa bieguny – od skrajnie entuzjastycznego, po skrajnie krytyczny. To prawda, że czasem w sposób zbyt uproszczony chciano posłużyć się tym modelem jako narzędziem badawczym. Z drugiej strony krytyka często była bardziej emocjonalna aniżeli merytoryczna. Szybko okazało się, że adaptacja tej wykładni teoretycznej wcale nie jest taka łatwa i tak jak w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku szamanizm był jednym z częściej komentowanych tematów w globalnej dyskusji nad sztuką naskalną, tak dzisiaj z pewnością mówienie o modzie na szamanizm w studiach nad sztuką naskalną byłoby nadużyciem. Wystarczy samo przejrzenie publikacji zarówno książkowych, jak i czasopismowych, aby spostrzec, że szamanizm statystycznie należy do bardzo rzadko dziś poruszanych wątków. Być może powtórzyła się dobrze znana i łatwa do prześledzenia z perspektywy historii badań prawda, że o wiele łatwiej coś krytykować, aniżeli próbować wprowadzać to w życie i testować. Tak było np. z hipotezą o totemicznej naturze sztuki jaskiniowej³⁸.

Wpływ studiów południowoafrykańskich na analizę sztuki w innych częściach świata ma jednak znacznie dalej idące implikacje, których nie można sprowadzić do „teorii szamanistycznej”. Na bardzo ogólnym polu rozważań za kluczowe należy uznać pokazanie, że etnografia stanowi nadal ogromny potencjał interpretacyjny dla badań sztuki naskalnej w różnych częściach świata.

³⁸ A. Laming, *Skarby w grocie Lascaux*, tłum. M. Bibrowski, Warszawa 1968, s. 115–119.

W ślad za Lewisem-Williamsem zaczęto stopniowo powracać do tego potencjału. Owe powroty odbywały się w duchu metodologii wyłożonej właśnie przez wspomnianego autora, której zasadnicze credo można zdefiniować następująco: źródła etnograficzne mogą być pomocne dla interpretacji sztuki naskalnej, ale nie jest tak, że stanowią one rodzaj matrycy, którą można przyłożyć do badanej sztuki. Interpretacji musi być poddana nie tylko sztuka, ale i kontekst etnograficzny. Każda kategoria źródeł wymaga interpretacji. Opisy etnograficzne, jeśli takowe się zachowały, muszą być zinterpretowane pod kątem języka, którym operują, tak jak stało się to w przytoczonym wcześniej przypadku buszmeńskim. Liczne owocne aplikacje tej strategii, którym towarzyszyło rozpoznawanie na nowo lokalnych kontekstów etnograficznych, dotyczyły kontynentu amerykańskiego. Wymienić tutaj można analizy sztuki naskalnej południowego-zachodu USA³⁹, studium identyfikacji kultu peyotlu w południowym Teksasie na podstawie badań malowideł naskalnych dolnego dorzecza rzeki Pecos⁴⁰ czy wizyjnego kontekstu petroglifów Gór Skalistych rejonu Wyoming w USA⁴¹. Próbę zastosowania tej strategii odnaleźć można i w odniesieniu do sztuki z innych części świata, jak na przykład petroglifów Azji Środkowej⁴².

Jednym z ważnych wątków studiów południowoafrykańskich związanych z „czytaniem” sztuki naskalnej było zwrócenie uwagi na samą płaszczyznę skalną, która mogła być nie mniej nacechowana semantycznie aniżeli same wize-

³⁹ D. S. Whitley, *Shamanism and rock art...*; idem, *Shamanism, natural modelling and the rock art of far western North America hunter-gatherers*, [w:] S. A. Turpin (ed.), *Shamanism and rock art in North America*, San Antonio 1994, s. 1–43; idem, *Ways of knowing and ways of seeing: spiritual agents and the origins of Native American rock art*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art...*, s. 179–192.

⁴⁰ C. Boyd, *Pictographic evidence of peyotism in the Lower Pecos, Texas Archaic*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge 1998, s. 229–246; eadem, *Rock art of the Lower Pecos...*

⁴¹ J. Francis, L. Loendorf, *Ancient visions: petroglyphs and pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*, Salt Lake City 2002.

⁴² A. Rozwadowski, *Indoirañczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Poznań 2003.

runki na niej namalowane lub wyryte. Ten aspekt ściśle łączył się z kontekstem szamanistycznym, który doprowadził do wyciągnięcia wniosku, że skała mogła pełnić nie tyle funkcję naturalnego podłoża, ale że była rodzajem membrany pomiędzy światem ludzkim a duchowym, a wizerunki na niej umieszczano nie przypadkowo, ale z intencją wkomponowania ich w te cechy skały, które uważano za miejsca przejścia do innej rzeczywistości. Przykłady afrykańskie⁴³ znalazły swoje odpowiedniki w sztuce amerykańskiej⁴⁴, europejskiej paleolitycznej⁴⁵, europejskiej postpaleolitycznej⁴⁶, a także syberyjskiej. Studia syberyjskie są ciekawym rozwinięciem tej myśli, jako że intencjonalność łączenia wizerunków naskalnych z naturalnymi cechami powierzchni skalnej stwierdzono tam w przykładach ewidentnie szamańskich⁴⁷. Nawiązując do teoretycznych implikacji tej obserwacji i silnego akcentowania przez Lewisa-Williamsa konieczności wyjścia poza studia czysto syntaktyczne (ale mimo to możliwości wpisania jego strategii w dziedzictwo semiotyczne), czytanie sztuki naskalnej – tak jak to zostało zaproponowane w Afryce południowej – można zdefiniować

⁴³ D. Lewis-Williams, T. A. Dowson, *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin” 1990, No 45, s. 5–16; J. Hollmann, ‘Swift-people’: *therianthropes and bird symbolism in hunter-gatherer rock-paintings, western and Eastern cape provinces, south Africa*, „South African Archaeological Society Goodwin Series” 2005, No 9, s. 21–33; D. Morris, *Snake and veil: the rock engravings of Driekopseiland, Northern Cape, South Africa*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Walnut Creek 2010, s. 37–53.

⁴⁴ D. S. Whitley, *Shamanism and rock art...*

⁴⁵ D. Lewis-Williams, *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, London 2002, s. 210–214.

⁴⁶ K. Helskog, *From the tyranny of the figures to the interrelationship between myths, rock art and their surfaces*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing...*, s. 37–53; T. Lødøen, *Prehistoric explorations in rock: investigations beneath and beyond carved surfaces*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art...*, s. 99–109.

⁴⁷ A. Rozwadowski, *Shamanism in indigenous context: interpreting the rock art in Siberia*, [w:] J. McDonald, P. Veth (eds.), *A companion to rock art*, Oxford–Chicester 2012, s. 455–471.

jako czytanie, które musi uwzględniać trzeci wymiar tekstu⁴⁸, w którym skała jest owym trzecim wymiarem. Komentując ten aspekt należy jednak zauważyć, że semantyczność skały i jej cech sugerowana była wcześniej w niezależnych studiach, czego doskonałym przykładem jest studium kanadyjskich petrogli-fów w Peterborough przez pryzmat mitologii algonkińskiej⁴⁹.

Dziś południowoafrykańskie studia nad sztuką naskalną stanowią już pew-ną klasykę, na której ukształtowało się określone grono badaczy (szczególnie młodszego pokolenia), która stała się też inspiracją dla już doświadczonych naukowców. Mówienie o szkole południowoafrykańskiej z pewnością nie jest nadużyciem. Jej wpływy są widoczne w studiach północnoamerykańskich, eu-ropejskich – zarówno w odniesieniu do sztuki jaskiniowej, jak i postpaleoli-tycznej, szczególnie rejonu Skandynawii, w pewnym stopniu w Australii, Azji Środkowej czy Syberii. To nie tylko jednak przygodne odkrywanie publikacji stających się inspiracją do działań badawczych, ale stworzenie określonej stra-tegii. I tak, najważniejszym aspektem organizacyjnym było powołanie do życia specjalistycznej jednostki do badania sztuki naskalnej. W roku 1983 powstał Rock Art Research Unit w Witwatersrand University w Johannesburgu, który w 2000 r. został podniesiony do rangi Instytutu. Od samego początku kiero-wanie jednostką powierzono Davidowi Lewisowi-Williamsowi, a kiedy osią-gnął on wiek emerytalny, funkcję tę przejął Benjamin Smith, a następnie Da-vid Pearce. Grono osób, które podjęły pracę w tym instytucie, konsekwentnie rozwijało wyznaczony kierunek, instytut stał się także miejscem zdobywania doświadczenia dla badaczy spoza RPA i spoza Afryki. Dziś oferuje on kursy na poziomach licencjatu, magisterium i doktoratu w zakresie sztuki naskal-

⁴⁸ A. Rozwadowski, *Tekst, sztuka, skała: dylematy „czytania” sztuki naskalnej*, [w:] J. Topolski (red.), *Interpretacja jako konstrukcja*, Poznań 1998, s. 39–62; idem, *Potentials and limits of the text metaphor in interpreting rock art: a histo-rical consideration*, [w:] E. Anati, J.-P. Mohen (ed.), *Les expressions intellectuel-les et spirituelles des peuples sans ecriture*, Capo di Ponte 2007, s. 95–106; idem, *Obrazy...*, s. 144–159.

⁴⁹ J. M. Vastokas, R. K. Vastokas, *Sacred art of the Algonkians: a study of the Peter-borough Petroglyphs*, Peterborough 1973, s. 40–54.

nej, prowadzi badania w RPA oraz licznych innych rejonach Afryki, zwłaszcza subsaharyjskiej. Zrozumienie konieczności poważnej refleksji teoretycznej w studiach nad sztuką naskalną zaowocowało międzynarodowymi projektami badawczo-konferencyjnymi. Na odnotowanie zasługuje seria konferencji „theoretical approaches to rock art”, z których dwie odbyły się w Alcie w północnej Norwegii (1993⁵⁰ i 1998⁵¹), a jedna w Kimberley w RPA (2006⁵²). Każda z nich przyniosła szereg twórczych refleksji dotyczących rozumienia sztuki naskalnej w perspektywie globalnej. Publikacji pracowników Instytutu, a nawet Lewisa-Williamsa nie sposób tutaj wyliczyć – listę jego prac do roku 2010 można odnaleźć w tomie *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*⁵³, opracowaniu stworzonym przez jego uczniów, które wymownie demonstrowało wpływ idei poczętych w południowej Afryce na studia nad sztuką naskalną w skali globalnej.



Artykuł powstał w ramach realizacji projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS3/02140.

⁵⁰ K. Helskog, B. Olsen (eds.), *Perceiving rock art: social and political perspectives: ACRA, the Alta Conference on Rock Art*, Oslo 1995.

⁵¹ K. Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Oslo 2001.

⁵² B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art...*

⁵³ G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing...* Tytuł tej książki jest parafrazą tytułu przełomowej pracy Lewisa-Williamsa *Believing and seeing...*

Bibliografia

- Blundell Geoffrey, Chippindale Christopher, Smith Benjamin (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2010.
- Boyd Carolyn, *Pictographic evidence of peyotism in the Lower Pecos, Texas Archaic*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 229–246.
- Boyd Carolyn, *Rock art of the Lower Pecos*, Texas A&M University Press, College Station 2003.
- Breuil Henri, *The White Lady of the Brandberg*, Trianon Press for the Abbé Breuil Trust, London 1955.
- Butler F. G., *Nose-bleed in shamans and eland*, „Southern African Field Archaeology” 1997, No 6, s. 82–87.
- Clottes Jean, Lewis-Williams David, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Deacon Janette, Dowson Thomas A. (eds.), *Voices from the past: /Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd collection*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 2000.
- Dowson Thomas A., *Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 73–89.
- Francis Julie E., Loendorf Lawrence L., *Ancient visions: petroglyphs and pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*, University of Utah Press, Salt Lake City 2002.
- Helskog Knut, *From the tyranny of the figures to the interrelationship between myths, rock art and their surfaces*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2010, s. 37–53.
- Helskog Knut (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Novus Forlag, Oslo 2001.

- Helskog Knut, Olsen Bjørnar (eds.), *Perceiving rock art: social and political perspectives: ACRA, the Alta Conference on Rock Art*, Novus Forlag, Oslo 1995.
- Hoff Ansie, *The water snake of the Khoekhoen and /Xam*, „South African Archaeological Bulletin” 1997, No 52, s. 21–37.
- Hollmann Jeremy C., ‘Swift-people’: *therianthropes and bird symbolism in hunter-gatherer rock-paintings, western and Eastern cape provinces, south Africa*, „South African Archaeological Society Goodwin Series” 2005, No 9, s. 21–33.
- Jacobson Leon, *The White Lady of the Brandberg: a re-interpretation*, „Namibiana” 1980, No 2, s. 24.
- Jolly Peter, *Dancing with two sticks: investigating the origin of a southern African rite*, „South African Archaeological Bulletin” 2006, No 61, s. 172–180.
- Katz Richard, *Education for transcendence: !Kia-healing with the Kalahari !Kung*, [w:] R. B. Lee, I. DeVore (eds.), *Kalahari hunter-gatherers: Studies of the !Kung San and their neighbours*, Harvard University Press, Cambridge & London 1976, s. 281–301.
- Laming Annete, *Skarby w grocie Lascaux*, tłum. M. Bibrowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Leroi-Gourhan André, *The art of prehistoric man in Western Europe*, Thames & Hudson, London 1968.
- Leroi-Gourhan André, *Religie prehistoryczne*, tłum. I. Dewiz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- Lewis-Williams David, *Believing and seeing: symbolic meaning in Southern San Rock paintings*, Academic Press, London 1981.
- Lewis-Williams David, *Conceiving God. The cognitive origin and evolution of religion*, Thames & Hudson, London 2010.
- Lewis-Williams David, *Ethnography and iconography: aspects of southern San thought and art*, „Man” 1980, No 15, s. 467–482.
- Lewis-Williams David, *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, Thames & Hudson, London 2002.
- Lewis-Williams David, *Monolithism and polysemy: Scylla and Charybdis in rock art research*, [w:] K. Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Novus Forlag, Oslo 2001, s. 23–39.

- Lewis-Williams David, *Superpositioning in a sample of rock paintings from the Barkly East district*, „South African Archaeological Bulletin” 1974, No 29, s. 93–103.
- Lewis-Williams David, *The syntax and function of the Giant’s Castle rock-paintings*, „South African Archaeological Bulletin” 1972, No 27, s. 49–65.
- Lewis-Williams David, Challis Sam, *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushmen rock art*, Thames & Hudson, London 2011.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *Aspects of rock art research: a critical retrospective*, [w:] T. Dowson, D. Lewis-Williams (eds.), *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994, s. 201–221.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *Images of power: understanding Bushman rock art*, Southern Book Publishers, Johannesburg 1989.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 1988, No 29 (2), s. 201–245.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin” 1990, No 45, s. 5–16.
- Lewis-Williams David, Loubser Johannes, *Deceptive appearances: a critique of southern African rock art studies*, „Advances in World Archaeology” 1986, No 5, s. 251–289.
- Lewis-Williams David, Pearce David, *Inside the Neolithic mind: consciousness, cosmos, and the realm of the gods*, Thames & Hudson, London 2005.
- Lewis-Williams David, Pearce David, *The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings*, „Antiquity” 2012, No 86, s. 696–706.
- Lewis-Williams David (ed.), *Stories that float from afar. Ancestral folklore of the San of Southern Africa*, David Philip, Cape Town 2000.
- Lødøen Trond, *Prehistoric explorations in rock: investigations beneath and beyond carved surfaces*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012.

- Mguni Siyaka, *Five years of southern African rock art research*, [w:] P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker (eds.), *Rock art studies. News of the world IV*, Oxbow Books, Oxford 2012, s. 99–112.
- Morris David, *Snake and veil: the rock engravings of Driekopseiland, Northern Cape, South Africa*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2010, s. 37–53.
- Orpen Joseph Millerd, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 1874, No 9 (49), s. 1–13.
- Reichel-Dolmatoff Gerardo, *Beyond the Milky Way: hallucinatory imagery of the Tukano Indians*, UCLA Latin American Center, Los Angeles 1978.
- Reichel-Dolmatoff Gerardo, *The cultural context of an aboriginal hallucinogen: Benisteriopsis Caapi*, [w:] P. T. Furst (ed.), *Flesh of the Gods. The ritual use of hallucinogenes*, Praeger Publishers, New York 1972, s. 104.
- Rozwadowski Andrzej, *Indoirańczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
- Rozwadowski Andrzej, *Obrazy z Przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Rozwadowski Andrzej, *Potentials and limits of the text metaphor in interpreting rock art: a historical consideration*, [w:] E. Anati, J.-P. Mohen (eds.), *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte 2007, s. 95–106.
- Rozwadowski Andrzej, *Shamanism in indigenous context: interpreting the rock art in Siberia*, [w:] J. McDonald, P. Veth (eds.), *A companion to rock art*, Wiley-Blackwell, Oxford–Chicester 2012, s. 455–471.
- Rozwadowski Andrzej, *Shamanism, rock art and history: implications from a Central Asian case study*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012, s. 192–204.
- Rozwadowski Andrzej, *Tekst, sztuka, skała: dylematy „czytania” sztuki naskalnej*, [w:] J. Topolski (red.), *Interpretacja jako konstrukcja*, Instytut Historii UAM, Poznań 1998, s. 39–62.

- Smith Benjamin, Helskog Knut, Morris David (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012.
- Vastokas Joan M., Vastokas Romas K., *Sacred art of the Algonkians: a study of the Peterborough Petroglyphs*, Mansard Press, Peterborough 1973.
- Vinicombe Patricia, *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought*, University of Natal Press, Pietermaritzburg 1976.
- Whitley David S., *The art of the shaman: rock art of California*, The University of Utah Press, Salt Lake City 2000.
- Whitley David S., *Cave paintings and the human spirit: the origin of creativity and belief*, Prometheus Books, New York 2009.
- Whitley David S., *Shamanism and rock art in far western North America*, „Cambridge Archaeological Journal” 1992, No 2 (1), s. 89–113.
- Whitley David S., *Shamanism, natural modelling and the rock art of far western North America hunter-gatherers*, [w:] S. A. Turpin (ed.), *Shamanism and rock art in North America*, Rock Art Foundation, San Antonio 1994, s. 1–43.
- Whitley David S., *Ways of knowing and ways of seeing: spiritual agents and the origins of Native American rock art*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012, s. 179–192.

Summary

Return to ‘africinity’ in interpreting the South African rock art and its theoretical implications

The South African rock art related to Bushmen (San) tradition is today one of the best understood rock arts all over the world. This situation results from theoretical advances proposed and elaborated by David Lewis-Williams, who was a founder of new school in rock art research. Careful analyses of ethnographic data of the !Xam Bushmen, in particular of the curing dance

and the beliefs related to this ritual, have opened new ways of insight into semantics of the South African rock paintings. A key aspect of the new way of reading rock art concerned the decipherment of San metaphors of trance experience which transcended rock art, myths, and rituals. These concepts came also to be important stimulus for rethinking rock art in other parts of the world, like in the case of European Palaeolithic cave art, rock art in North America or Central Asia. Finally it became inspiration for rethinking of fundamental questions in human history, like origins of art and Neolithic revolution. All in all, theoretical advances in interpreting rock art as developed in the South Africa became crucial not only for African rock art, but they marked new area in global rock art research.