

Zobaczyć nie znaczy zrozumieć: doświadczanie sztuki naskalnej

Sztuka naskalna, wizerunki namalowane lub wryte na powierzchniach skalnych, powstawała w kontekstach różnych kultur pod względem gospodarczym (głównie zbieracko-łowickich, ale także rolniczych i pasterskich), religijnym czy językowym. Biorąc pod uwagę fakt, że działo się to w różnych okresach (najstarsze wizerunki na skałach stworzono ponad 30 tysięcy lat temu, a najmłodsze w XX wieku) i różnych zakątkach świata, poszukiwanie jednej idei, która mogłaby wyjaśniać sztukę naskalną w całości, byłoby ryzykowne¹. Jakkolwiek jednak każde zdarzenie kulturowe jest osadzone w określonym miejscu i czasie, szerszy ogląd sztuki naskalnej pozwala na bardziej ogólną refleksję, czym są/były wizerunki naskalne w swych określonych pierwotnych manifestacjach, co z kolei kieruje nas ku namysłowi nad tym, jak czytać „obrazy” namalowane lub wryte na skałach, to znaczy jakie potencjalne możliwości takiego „czytania”² dostrzegamy (mając na myśli odczytania ich pierwotnych sensów). W tym miejscu chciałbym postawić tezę, która w historii badań była przyjmowana różnie – od początkowej oczywistości, do częstej, później wręcz całkowitej

prof. UAM dr hab., wykładowca
w Instytucie Wschodnim UAM,
prowadził badania sztuki naskalnej
w Azji Środkowej, Syberii, Afryce
Południowej i Północnej, także
w Ameryce jako stypendysta Fulbrighta.
Szczególnie interesuje go problem
interpretacji. Autor pionierskiej w Polsce
monografii o sztuce naskalnej *Obrazy
z przeszłości. Hermeneutyka sztuki
naskalnej* (2009) oraz licznych publikacji
międzynarodowych, np. w najnowszej
syntezie *A Companion of Rock Art*
(2014).

» 1 Należy jednak nadmienić, że pewne wspólne konteksty mogą sugerować poszukiwanie określonych uniwersaliów w kulturze, mogących się przekładać także na sztukę. Dotyczy to np. kultur łowiecko-zbierackich, wśród których często odnotowywana była zinstytucjonalizowana rola transu (traktowana jako wyróżnik szamańskiego typu kultury, choć por. A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości: Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009, s. 211–281) mogła wpłynąć na zbieżne kosmologie wśród takich społeczności, które nigdy nie były ze sobą w kontakcie, a w dalszej kolejności także na ich sztukę, która mogła „komentować” przeżycia transowe (np. J.D. Lewis-Williams, *A cosmos in stone: Interpreting religion and society through rock art*, Walnut Creek 2002; M. Wierciński, *W poszukiwaniu piękna i brzydoty na przykładzie sztuki naskalnej*, „Peculiarity of Man” 2003, t. 8, s. 433–475). Podobnie jest z animistyczną percepcją świata, która również jest uważana za cechę społeczności łowiecko-zbierackich (np. M. Brightman, V.E. Grotii, O. Ulturgasheva (red.), *Animism in rainforest tundra: Personhood, animals, plants and things in contemporary Amazonia and Siberia*, New York & Oxford 2012).

» 2 Zob. także A. Rozwadowski, *Indoirańczycy, sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Poznań 2003, s. 17–31.

negacji³: sztuka naskalna jest sztuką bądź przynajmniej są aspekty korespondencji pomiędzy sztuką jako taką a prądziejową-plemienną sztuką naskalną.

Signifiant a signifié: gdy wąż jest krową

Po pierwszym zachwycie pod koniec XIX wieku archeologia długo wzbierała się przed tym, aby malowidła i ryty naskalne postrzegać jako akt artystyczny, ale obarczone to było dosyć pospolitym rozumieniem sztuki jako działań nakierowanych na doznanie estetyczne, kojarzone z pięknem, o którym przecież wiedzy z czasów prahistorycznych nie posiadamy. To ostatnie oczywiście trudno uznać za uniwersalne i sprowadzenie sztuki do idei piękna dziś już trudno zaakceptować. Co ciekawe, właśnie sztuka nowoczesna, kontestująca tę ideę, wydaje się stanowić lepszą płaszczyznę, na tle której można argumentować na rzecz sztuki w sztuce naskalnej⁴. Kiedyś Ray Inskip, redaktor periodyku „South African Archaeological Bulletin”, na którego łamach ukazał się szereg artykułów ważnych dla rozumienia sztuki naskalnej, wyraził twórczą opinię, że zanim będziemy mogli cokolwiek wywnioskować ze sztuki naskalnej, najpierw winniśmy się więcej nauczyć właśnie o sztuce jako takiej, czym ona w istocie jest⁵. Była ona osadzona w określonym kontekście poznawczym – w rosnącym sceptycyzmie związanym z interpretacjami *ad hoc* (przez pryzmat dowolnie dobieranych analogii etnograficznych) i rosnącym zainteresowaniem strukturalizmem oraz promowaną przezeń arbitralnością znaczenia. I tutaj ujawnia się pierwsza fundamentalna korespondencja pomiędzy sztuką naskalną a sztuką, dotycząca nieoczywistości, jaka zachodzi pomiędzy *signifiant* a *signifié*. Studia z różnych części świata dotyczące sztuki naskalnej, względem której dostępny był historyczny lub współczesny kontekst etnograficzny lub etnohistoryczny, pokazały, że znaczenie wizerunków naskalnych wcale nie musi wynikać w prosty sposób z ich warstwy formalnej (jak często zakładano szczególnie w starszych studiach⁶), ale jest bardziej

» 3 Dziś ponownie podejmuje się próby przywrócenia sztuce prądziejowej statusu sztuki, np. D. Minta-Tworzowska, *Granice poznania dzieła malarskiego jako dzieła „sztuki” prądziejowej. Na kanwie rozważań Romana Ingardena*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 20/2015, s. 339–356.

» 4 T. Heyd, *Rock art in the context of contemporary art and aesthetics*, „Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino” 2(18)/2013, s. 9–17.

» 5 J.D. Lewis-Williams, *The syntax and function of the Giant’s Castle rock-paintings*, „South African Archaeological Bulletin” 27/1972, s. 49.

» 6 Założenie, że warstwą semantyczną wizerunków naskalnych jest to, z czym współczesnemu widzowi się one kojarzą w sposób bezpośredni (a więc zakładano stałe *signifié* względem *signifiant*, np. człowiek z łukiem to myśliwy), legło u podstaw najbardziej znanych, często akceptowanych jako oczywiste teorii o magii łowieckiej (myśliwy zatem miał wskazywać taki właśnie kontekst) czy płodnościowej (np. wizerunki kobiet z uwypuklonymi piersiami), które miały stanowić znaczeniowy kontekst wielu przykładów sztuki naskalnej z różnych części świata.

skomplikowane, niejednokrotnie będąc osadzone w rytualno-symbolicznej sferze kultury. Wspomnieć tu można obraz *Klucz do snów* René Magritte’a z 1935 roku, na którym głowa konia podpisana jest jako drzwi, dzbanek jako ptak, a zegar jako wiatr. „Naturalne” (tj. spodziewane) *signifié* jakby się oderwało od swojego pierwotnego desygnatu, co oczywiście zdarza się w snach (które surrealiści namiętnie eksplorowali), i postawiło nas wobec sytuacji, w której brak kompetentnych osób, aby stwierdzić, czy taki związek jest prawidłowy. Oczywiście współczesny odbiorca raczej bez wahania stwierdzi niepoprawność takiej asocjacji. Ale niepoprawność ta będzie dotyczyła naturalnej/oczywistej skojarzeniowości. W sztuce natomiast mamy do czynienia ze skojarzeniami nie do końca oczywistymi, o czym każdy bywalec galerii sztuki współczesnej może się łatwo przekonać. W nawiązaniu do tego nieoczywistego związku formy z treścią, tak bardzo eksplorowanego przez współczesnych artystów, odwołam się do przykładu sztuki naskalnej, w którym możemy zaobserwować sytuację analogiczną. Przykład pochodzi z Afryki Południowej i związany jest z tradycją buszmeńską (inaczej ludu San). Ze względu na fakt, że został on już przeze mnie opisany⁷, ograniczę się tutaj tylko do jego skrótowego przywołania.

Sztuka naskalna południa Afryki jest dziś jedną z najlepiej rozpoznanych tradycji sztuki naskalnej ludów zbieracko-łowieckich w skali światowej. Zadecydowały o tym dwa czynniki. Po pierwsze, wczesnohistoryczna kultura Buszmenów, a szczególnie jej sfera wierzeniowa, została dokładnie udokumentowana pod koniec XIX wieku. Po drugie, w XX wieku dane te potrafią zinterpretować w taki sposób, aby umożliwiły one wgląd w treści skryte w malowidłach naskalnych (chodziło o nową refleksję teoretyczną⁸), czyli potrafią odnaleźć związki pomiędzy etnograficznie udokumentowanym *signifié* a niemym *signifiant* w postaci malunków na skałach. Aby nie ulec podejrzeniu, że dane etnograficzne przełożono na odległy czasowo horyzont kultury, należy dopowiedzieć, iż znaczna część zachowanej w południowej Afryce sztuki naskalnej powstała w relatywnie niedawnych czasach i dziś badacze nie mają wątpliwości, że ich twórcami byli właśnie Buszmeni.

Jedno z ważniejszych zdarzeń, które otworzyło drogę do refleksji nad tym, czy malowidła buszmeńskie są literalnymi przedstawieniami otaczającego świata, czy może kodują treści w sposób bardziej wyrafinowany, dotyczyło obserwacji poczynionych przez Josepha Orpena. W 1874 roku, w dosyć przypadkowych okolicznościach miał on sposobność obejrzenia pewnych malowideł naskalnych w towarzystwie rdzennego Buszmena o imieniu Qing, który mu je objaśnił (ryc. 1). Jeden drobny szczegół okazał

Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 77–120.

» 7 Ibidem, s. 130–137.

» 8 Ibidem, s. 123–143.



Ryc. 1.
Fragment kopii malowideł buszmeńskich w Sehonghong w górach Maloti-Drakensberg (Lesotho), udokumentowanych przez Orpena pod koniec XIX w. i opisanych jako „scena ze zwierzęciem deszczowym”. Rysunek na podstawie barwnej ilustracji (wizerunki są tam barwy brązowej) w: J.M. Orpen, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 9/1874.

się kluczowy. Pokazując wizerunek zwierzęcia, które najbardziej przypomina „nosorożca-hipopotama”, Qing z przekonaniem stwierdził, że owo zwierzę to wąż, a cała „scena” opowiada o rytualnym tańcu, w czasie którego z jego uczestnikami działy się dziwne rzeczy – niektórzy mieli znajdować się pod wodą, inni umierać (co wszakże z ikonografii nie wynikało), jeszcze inni doznawali krwotoku z nosa. Etnologicznemu wyczuciu Orpena zawdzięczamy, że nie zignorował on tej informacji, ale zwrócił na nią szczególną uwagę, czyniąc odpowiedni komentarz w swoich notatkach na temat tej zaskakującej sprzeczności. Niedługo potem Orpen opublikował⁹ wraz z ilustracjami opis całego zdarzenia. Artykuł trafił w ręce językoznawcy Wilhelma Bleeka, który pracował z Buszmenami, zbierając od nich informacje na temat ich kultury, folkloru i języka. Ku jego zaskoczeniu jeden z jego buszmeńskich informatorów, obejrzawszy opublikowane rysunki, objaśnił je w podobny sposób, ponownie odbiegający od ich literalnego odczytania. Tym razem „wąż” został zidentyfikowany jako „wodna krowa”, a scena najogólniej miała przedstawiać zaklęcie zwierzęcia deszczowego w celu sprowadzenia deszczu. Nie wnikając tutaj w niuanse, na które

objętość artykułu nie pozwala¹⁰, najkrócej można powiedzieć, że zarówno te obserwacje, jak i późniejsze uważne analizy doprowadziły badaczy do konkluzji, iż owe malowidła były „przedstawieniem” powszechnego w kulturze Buszmenów rytualnego tańca uzdrawiającego, ale został on „przedstawiony” za pomocą wysublimowanych metafor, kodujących personalne przeżycia osób biorących udział w tym rytuale, wśród których to przeżyć kluczowe znaczenie okazało się mieć doświadczenie transowe. „Bycie pod wodą” i „śmierć” stanowiły metafory tegoż doświadczenia, co dodatkowo potwierdzały informacje o osobach krwawiących z nosa, jest to bowiem naturalna reakcja fizjologiczna na przeżycie transowe, dobrze udokumentowana etnograficznie w kulturze Buszmenów. Wszystko to stanowiło spore zaskoczenie – wszak Buszmeni w XIX wieku postrzegani byli raczej jako osoby proste, długo odmawiano im zdolności artystycznych, negując, że malowidła naskalne mogły być dziełem ich przodków. Kiedy fakty zmusiły białych badaczy do zmiany tych poglądów, trzeba było jednocześnie przyznać, że ich sztuka nie jest literalna, że operuje środkami, które my dziś określamy jako tropy poetyckie. *Signifié* zatem nie było oczywistą pochodną *signifiant* (tj. stymulowaną wyłącznie formą), relacje pomiędzy nimi były arbitralne.

To tylko jeden przykład, natomiast dalsze studia nad sztuką naskalną Afryki Południowej pokazały, że zrozumienie metaforyki przekazów buszmeńskich stało się kluczem do odczytania znaczenia wielu innych malowideł tego rejonu Afryki¹¹. Nawiązując do tytułu niniejszego artykułu, warto zauważyć, że mamy zatem konkretne przesłanki, aby twierdzić, iż nie tylko w przypadku wysublimowanej sztuki nowoczesnej, ale także plemiennej i pradziejowej „zobaczyć nie znaczy zrozumieć”¹². W tym miejscu przypomnę komentarz ze wstępu, że wizerunki na skałach tworzone w dziejach człowieka na przestrzeni blisko trzydziestu tysięcy lat i na każdym kontynencie. Zbyt ryzykowne byłoby powiedzenie, że oto mamy klucz do czytania wszelkich wizerunków naskalnych. Ale znowu, nawiązując do wstępnej tezy, że sztuka naskalna jest sztuką – czy nie bezpieczniej jest założyć, że tak jak nie każdy dziś namalowany wizerunek na płótnie wszyscy zgodzą się uznać za sztukę, tak i w odniesieniu do pradziejowej sztuki naskalnej bezpieczniej jest założyć, że istniały różne stopnie skomplikowania wyrażania treści oraz nie zawsze i nie wszędzie musiały one być tak złożone, jak w wyżej opisanym przypadku.

⁹ J.M. Orpen, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 9/1874, s. 1–13; M. McGranaghan, S. Challis, D. Lewis-Williams, Joseph Millerd Orpen’s ‘A Glimpse into the Mythology of the Maluti Bushmen’: A contextual introduction and republished text, „Southern African Humanities” 25/2013, s. 137–66.

¹⁰ Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 123–145.

¹¹ Ibidem, tam dalsze wskazówki bibliograficzne.

¹² Dotyczy to także sztuki naskalnej w innych rejonach świata, zob. ibidem.

Niekoniecznie „na-skalna”: o integralności wizerunków ze skałą

Ten sposób patrzenia na sztukę naskalną, jakkolwiek nowatorski i twórczy, cechuje koncentracja uwagi na wizerunkach. Wydaje się, że koncentracja na obrazowości to pochodna semiotycznego myślenia o sztuce jako formie komunikatu składającego się ze znaków uporządkowanych wedle reguł danego kodu kulturowego. Porównanie sztuki do tekstu, nie dosłownie – raczej w kategoriach tekstu kultury, ujawnia i inne ciekawe tropy ważne dla rozumienia sztuki naskalnej. Tekst bowiem to nie tylko litery i słowa, zapisane są one przecież na określonym podłożu. Powszechność papieru powoduje, że dziś już nie przywiązujemy do tego faktu większego znaczenia. Ewentualnie gdy trafia do naszych rąk album, potrafimy docenić jakość papieru, który wpływa na jakość wydrukowanych fotografii czy reprodukcji. Czy zatem skała, na którą nanoszono malowidła lub ryty w niej petroglify, jest tylko rodzajem pradziejowego „papieru”? Czy jest tylko „podłożem”, a treść wyrażają same wizerunki?

Okazuje się, że w licznych przypadkach wizerunki są „jakoś” zintegrowane ze skałą, jej powierzchnią. Musiało się to zacząć bardzo wcześnie, bo nie brak takich przykładów z paleolitycznych jaskiń. Wybrzuszenia lub wklęsnięcia skały są dopasowane do ciał zwierząt, wywołując wrażenie ich trójwymiarowości, by przywołać słynne bizona ze sklepienia w Altamirze w północnej Hiszpanii, *notabene* ochrzczonej mianem „Kaplicy Sykstyńskiej sztuki paleolitu”. Kontury zwierząt są dopełnione krawędzią skalną (np. słynne „nakrapiane” konie z Pech Merle we Francji) lub jej załamaniem. Słynne są „płynące” reny z Lascaux – widać tylko ich głowy, reszta ich ciał jakby była skryta w rzece, którą pokonują. Ta „rzeka” oczywiście jest już naszym domysłem, ale warto zwrócić uwagę, że wylaniają się one z wyraźnego zagłębienia w skale, które zmierza ku szczelinie. Annette Laming, słynna badaczka sztuki Lascaux, ponad pół wieku temu pisała: „artyści przedhistoryczni wybierali kształt naturalny, wklęsłość albo wypukłość skały przy tworzeniu obrazów zwierząt, które jakby rodziły się ze skały”¹³. Najnowsze badania pokazują, że pewien rodzaj interakcji ze ścianą jaskini dotyczył nie tylko wizerunków, ale także działań z „przedmiotami”. W niektórych grotach odkryto bowiem fakt wciskania krzemieni, muszli, zębów lub fragmentów kości zwierząt w szczeliny skalne (Les Trois Frères), wbijanie kościanych obiektów w podłoże (Enlène) czy „nakłuwanie”, drażnienie i dotykanie gliniastych ścian, co nierzadko dotyczy bardzo wąskich korytarzy jaskiń, jak w Chamber of the Pheasant, Hornos de la Peña, Cosquer czy La Clotilde¹⁴. Wszystko to wydaje się sugerować, że ściany jaskiń, ich

» 13 A. Laming, *Skarby w grocie Lascaux*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1968 [1959], s. 166.

» 14 J. Clottes, J.D. Lewis-Williams, *The shamans of prehistory: Trance and magic in the painted caves*, New York 1998, s. 82–91. Jeśli te działania były częścią szerszego symbolicznego

podłoża oraz stropy były rzeczywiście czymś więcej aniżeli tylko podłożem do naniesienia nań farby lub wyrycia w nich wizerunków. Były jakby granicą, za którą coś się działo. Czy „stamtąd” wylaniały się zwierzęta, widoczne w jaskini już „po tej stronie”? Okazuje się, że podobnych obserwacji nie brak i z innych zakątków świata.

Na Syberii jednym z częstszych motywów sztuki naskalnej są ryte wizerunki konturowych twarzy (masek?), szacowane na około 4 tysiące lat. Jednym z dużych skupisk takich petroglifów są skały w Mugur-Sargoł w dorzeczu górnego Jeniseju w Tuwie, gdzie lokalni badacze także nie mogli oprzeć się wrażeniu, że jakby „wychodziły one ze skały”¹⁵. Myślę, że ten rodzaj percepcji, to jest „wrażenia wylania się z czegoś”, można uznać za naturalny, że ludzie w przeszłości mogli to postrzegać podobnie. Syberia w tym kontekście wydaje się o tyle interesująca, że do dnia dzisiejszego zamieszkała jest przez liczne rdzenne społeczności, których wierzenia są bogato opisane. Okazuje się, że jednym z bardziej charakterystycznych wątków tych wierzeń jest przekonanie, iż przodkowie zamieszkują wnętrza gór (nie świat podziemny) i czasem mogą z nich wychodzić¹⁶. Przynajmniej w tym przypadku inny świat znajdował się właśnie po drugiej stronie skały.

Dzisiejszy stan badań pozwala na stwierdzenie, że bez wątpienia skała bardzo często była integralnym aspektem przedstawień naskalnych, do których – z tej perspektywy – nawet lepiej by pasowało określenie przedstawień „skalnych”, a nie „naskalnych”. Bogate obserwacje na ten temat poczyniono także w Afryce Południowej. Niektóre z tamtejszych malowideł, zwłaszcza postaci ludzkich, ewidentnie wylaniają się z pęknięć w skale¹⁷. Relatywnie niedawno podobny fenomen zaczęto odkrywać także w postpaleolitycznej europejskiej sztuce naskalnej: w Norwegii¹⁸, Szwecji¹⁹, Finlandii²⁰ czy Hiszpanii²¹. Nie brak i takich obserwacji z kon-

kontekstu sztuki jaskiniowej, to można podejrzewać, że malowanie lub rycie obrazów na skałach mogło mieć podobną sprawczą funkcję – malowanie na skale mogło być ekwiwalentne semantycznie z wciskaniem czegoś w skałę.

» 15 M.A. Devlet, *Swjazzszennyje skały*, [w:] W.N. Mołodin (red.), *Sibir w panoramie tysiąclitij*, Nowosybirsk 1998, s. 192.

» 16 Np. L.P. Potapow, *Kult gor na Aftaje*, „Sowietskaja Etnografija” 2/1946, s. 145–160.

» 17 J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin” 45/1990, s. 5–16.

» 18 L.N. Myhre, *Trialectic archaeology monuments and space in Southwest Norway, 1700–500 BC*, Stavanger 2004; T. Lødøen, *Concepts of rock in the Late Mesolithic Western Norway*, [w:] J. Goldhahn, I. Fuglestad, A. Jones (red.), *Changing pictures: Rock art traditions and visions in Northern Europe*, Oxford 2010, s. 35–47.

» 19 I.-M. Mulk, T. Bayliss-Smith, *Rock art and Sami sacred geography in Badjelámmá, Lapponia, Sweden. Sailing boats, anthropomorphs and reindeer*, Umeå 2006.

» 20 A. Lahelma, *Between the worlds: Rock art, landscape and shamanism in Subneolithic Finland*, „Norwegian Archaeological Review” 1(38)/2005, s. 29–47; F. Joy, *Shamanism and rock art: the dancing figure and the stone face at Hossa, northern Finland*, „Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society” 1(32)/2007, s. 77–88.

» 21 M. Diaz-Andreu, C. Garcia Benito, M. Lazarich, *The sound of rock art: The acoustics of the*

tymentu amerykańskiego. Wiele z nich poczyniono w odniesieniu do sztuki naskalnej Tarczy Kanadyjskiej, gdzie zjawisko to dostrzeżono bardzo wcześnie. Doskonałym tego przykładem jest studium pióra Joan Vastokas i Romana Vastokasa dotyczące petroglifów w Peterborough (w stanie Ontario) w Kanadzie²². Znajdujący się tam ogromnych rozmiarów wapienny ostatek skalny jest nie tylko pokryty licznymi petroglifami, ale przecinają go też liczne szczeliny, przez które słyszalny jest szum płynącego pod skałą potoku. Niektóre z tych szczelin stanowią integralną część petroglifów, przedstawiających na przykład postaci ludzkie (ryc. 2) lub węże, które wylaniają się z tych szczelin. Odwołując się do wierzeń lokalnych Indian, autorzy studium argumentują, że szum „wydobywający” się z wnętrza kamienia przez szczeliny mógł być postrzegany jako emanacja *manitou*, tkwiącej w różnych bytach magicznej mocy, która decydowała o tym, że byty takie postrzegano jako ożywione²³. Miały one w rdzennej wizji świata status istot żywych, ich status ontologiczny był zatem inny od tego, jaki my chcielibyśmy im przypisać.



Ryc. 2.
Petroglif w formie postaci kobiecej wkomponowanej w szczelinę skalną.
Peterborough, stan Ontario, Kanada. Sztuka związana z tradycją Algonkinów.
fot. Andrzej Rozwadowski

Nie tylko zobaczyć: czy obraz można usłyszeć?

Pozostając przy samej skale, należy odnotować i inne właściwości, które mogły decydować o jej wyborze do umieszczenia na niej malowideł i rytów. Niektóre skały ze sztuką naskalną cechują się wyjątkowymi właściwościami akustycznymi. Emitują dźwięki przy ich uderzeniu, przypominające na przykład dzwonienie, jak ma to miejsce w Ringing Rocks w Trial Harbour, w południowo-wschodniej Tasmanii, gdzie na wierzchołku głazu, na którym ta właściwość akustyczna jest najsilniejsza, wykonano geometryczne motywy form owalnych²⁴. Takie „dzwoniące kamienie” były cenione przez tubylców, ponieważ dźwięki przez nie wydawane utożsamiano z głosami przodków²⁵. Podobnie jak na Syberii, również tutaj przodkowie jakby byli ukryci wewnątrz skały.

Najbardziej rozpoznawalnym „głosem” skały niewątpliwie jest efekt echa. Krzyk wydany przez osobę w takim miejscu wywołuje efekt „odpowiedzi” skały. Z kontekstów etnograficznych wiemy, że ten „naturalny” fenomen był tłumaczony „nienaturalnie” przez liczne społeczności plemienne. Podobnie rzecz mogła wyglądać w czasach prehistorycznych, a fenomen ten mógł leć u podstaw wiary, że echo jest głosem istot zamieszkujących inną rzeczywistość²⁶. Wrażenie, że echo wydaje się mieć swe źródło za wybranymi powierzchniami skalnymi, prowadzić mogło do logicznego wniosku, że duchy, z którymi kojarzono ten odgłos, zamieszkiwały wewnątrz skały. Stąd hipoteza, że akustyczne właściwości niektórych miejsc mogły być jednym z ważnych czynników warunkujących wybór miejsca do tworzenia sztuki naskalnej, mogło to też kreować określone wyobrażenia o świecie nadnaturalnym i miejscach, w których można było nawiązywać z nim kontakt. Ten fenomen ma szczególnie interesujące egzemplifikacje w tradycji Indian Ameryki Północnej, mianowicie w tradycji poszukiwań wizyjnych (*vision quests*). Miejsca odosobnienia, gdzie poszukiwano spotkania z duchami/mocami, niejednokrotnie cechowały się takimi właściwościami. Często były to też miejsca, gdzie na skałach znajdowały się już dawniej wykonane wizerunki naskalne, które były znakami potwierdzenia znajdującej się „tam” mocy²⁷. Być może wizerunki takie były wręcz „pochodną” głosów skały: wizerunki postaci antropomorficznych mogły być

» 24 J. Flood, *Rock art of the Dreamtime: Images of ancient Australia*, Sydney 1997, s. 237–239.

» 25 J. Flood, *Linkage between rock-art and landscape in Aboriginal Australia*, [w:] C. Chippindale, G. Nash (red.), *The figured landscapes of rock-art: Looking at pictures in place*, Cambridge 2004, s. 191.

» 26 S.J. Waller, *Sound reflection as an explanation for the content and context of rock art*, „Rock Art Research” 10/1993, s. 91–10; Idem, *Sounds of the spirit world: Auditory perceptions of depth at rock art sites*, „American Indian Rock Art” 28/2001, s. 53–56.

» 27 L. Irwin, *The dream seekers: Native American visionary traditions of the Great Plains*, University of Oklahoma Press, Norman 1994, s. 106.

rock art of southern Andalusia (Spain), „Oxford Journal of Archaeology” 1(33)/2014, s. 1–18.

» 22 J.M. Vastokas, R.K. Vastokas, *Sacred art of the Algonkians: A study of the Peterborough Petroglyphs*, Peterborough 1973.

» 23 Fenomen bogato opisany, zob. np. G. Rajnovich, *Reading rock art: Interpreting the Indian rock paintings of the Canadian Shield*, Toronto 1994.

inspirowane echem ludzkich głosów, zoomorficzne zaś odgłosami, które mogły przypominać przykładowo tętent kopyt²⁸.

Hipotezę kojarzenia echa z dźwiękami przypominającymi odgłosy zwierząt testowano także w jaskiniach paleolitycznych. Zauważono na przykład, że echo będące rezultatem klaskania lub uderzeń kamienia o kamień (np. podczas czynności wykonywania narzędzi kamiennych) przypomina tętent galopujących zwierząt. Obserwacje te poczyniono w komorach jaskiń w Angles-sur-l'Anglin, Rouffignac, Oreille d'Enfer, Castlemere, na ścianach których wiodącym motywem są duże zwierzęta kopytne. W jaskini Font-de-Gaume zauważono, że początkowe i skrajne jej partie, gdzie jest niewiele przedstawień, na których występują motywy zwierząt kotowatych, cechują się słabymi właściwościami akustycznymi, co ulega diametralnej zmianie, gdy przechodzimy do części jaskini, gdzie prym wiodą zwierzęta kopytne. Podobnie okazuje się być w Lascaux, gdzie własności akustyczne tak zwanej sali kotów (uzyskany poziom dźwięku nie przekraczał 0,15 decybeli) pozostają w kontraście do sali byków (23–31 decybeli)²⁹. Nie można zatem wykluczyć, że poszczególne zwierzęta „dźwiękowo” łączyły się z określonymi partiami jaskiń. Być może też akustyczne własności poszczególnych jaskiń decydowały o tematyce sztuki w nich tworzonej. Etnografia jest bogata w przykłady dowodzące, że dźwiękowa sfera kultury była ważna dla wielu społeczności plemiennych. Inuici przykładowo większą wiarę pokładają w tym, co słyszalne aniżeli widzialne³⁰. Niedawno zwrócono uwagę, że największe skupisko sztuki naskalnej w rejonie południowej Afryki, jakim jest Wąwóz Didima, mogło być wynikiem akustycznych własności tego wąskiego wąwozu. Z kolei te własności mogły być ważne dla określonych działań rytualnych i być może właśnie znakiem obecności szczególnej koncentracji mocy³¹. Nazwa wąwozu pochodzi od zuluskiego słowa oznaczającego „pogłos”, które z kolei jest adaptacją buszmeńskiego słowa *!gum* znaczącego „ryk, ryczeć”³². W wąwozie „Pogłosu” zarejestrowano blisko 4 tysiące malowideł w 17 schroniskach skalnych na odcinku zaledwie 5,5 kilometrów.

» 28 S.J. Waller, *Rock art acoustics in the past, present and future*, [w:] P. Whitehead, W. Whitehead, L. Loendorf (red.), *1999 International Rock Art Congress Proceedings*, Tucson 2002, s. 55.

» 29 Idem, *Sound reflection...*

» 30 R. White, *Prehistoric art: The symbolic journey of humankind*, New York 2003, s. 28.

» 31 A. Mazel, *Time, color, and sound: Revisiting the rock art of Didima Gorge, South Africa*, „Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture”, nr 3(4)/2011, s. 283–296.

» 32 Ibidem, s. 292.

Semantyczność i performatywność aktu twórczego

W namyśle nad tym, co konstytuowało znaczenie wizerunku naskalnego, nie można pominąć też kwestii techniki wykonania. Niektóre dane etnograficzne pokazują na przykład, że technika luźnego punktowania w tradycji Indian Pueblo mogła mieć konotacje akwatywne³³. Z Afryki południowej wiemy nieco więcej o znaczeniu samej farby, którą malowano na skałach. Okazuje się, że przynajmniej w niektórych przypadkach sporządzenie farby łączyło się z określoną działalnością rytualną. Podstawowy jej składnik, hematyt, najpierw podgrzewano w ogniu ogniska, następnie rozcierano, a uzyskany proszek mieszano z krwią świeżo uśmierconej antylopy eland. Wszystko to działo się podczas pełni księżyca³⁴. Na szczególną uwagę zasługuje fakt dodania do farby krwi antylopy eland – ta bowiem w tradycji buszmeńskiej uchodziła za zwierzę szczególnie bogate w magiczną moc *n/um*. Podobne znaczenie należy przypisać dodawaniu do farby tłuszczu eland, o którym także wiadomo, że postrzegany był jako szczególnie koncentracja tejże mocy³⁵. Farba zatem nie była tylko farbą – zawierała w sobie moc. Zwierzę namalowane taką farbą na skale nie było już tylko przedstawieniem, ale poprzez użytą farbę zawierało w sobie moc i właściwie można powiedzieć, że było zwierzęciem rytualnie stworzonym na skale. Z niektórych zachowanych przekazów dowiadujemy się, że Buszmeni odprawiający rytuały kierowali się twarzami w stronę malowideł, aby posiadać moc tkwiącą w malunku naskalnym³⁶. Nawiązując zaś do wcześniej komentowanej kwestii łączenia wizerunków naskalnych ze szczelinami skalnymi, co – jak zaznaczyłem – dotyczy też sztuki południa Afryki, odnotować należy, że czasem na powierzchnię skalną nakładano tylko plamy farby. Uważny ogląd takich miejsc ujawnia jednak, że plamy te znajdują się w miejscach pęknięć, załamań lub wgłębień na powierzchni skały. Kiedyś taki fakt tłumaczono próbami-wprawkami malarskimi, sprawdzaniem

» 33 C. Patterson-Rudolph, *Petroglyphs and Pueblo myths of the Rio Grande*, Albuquerque 1993, s. 53.

» 34 J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *Through the veil...*, s. 14.

» 35 R. Yates, A. Manhire, *Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the South-Western Cape*, „South Africa, South African Archaeological Bulletin” 46/1991, s. 9.

» 36 J.D. Lewis-Williams, *The last testament of the southern San*, „South African Archaeological Bulletin” 41/1986, s. 10–11. Wskazuje to, że sztuka naskalna była częścią rytuałów, w Afryce zapewne często ceremonii sprowadzania deszczu, ale także *rites de passage*. W opisanym przypadku dotyczyło to już stworzonych malunków na skałach. W jakim stopniu wykonywanie wizerunków na skałach łączyło się z tego rodzaju i innymi obrzędami, jest kwestią wciąż dyskusyjną, bardzo niewiele zachowało się bowiem opisów etnograficznych pozwalających to sprecyzować. Jest to zatem kwestią interpretacji, które są podejmowane w Afryce i innych rejonach świata – zob. np. G. Blundel, C. Chippindale, B. Smith, *Seeing and knowing: Understanding rock art with and without ethnography*, Walnut Creek 2010; E. Ten Raa, *Dead art of living society: A study of rock paintings in social context*, „Mankind” 8/1971, s. 42–58; D. Whitey, *The art of the shaman: Rock art of California*, Salt Lake City 2000.

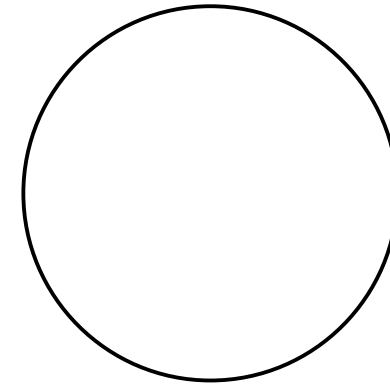
kolorytu farby etc. Dzisiejsza wiedza, skrótowo tutaj zarysowana, nakazuje dużą ostrożność w formułowaniu takich sądów. Przynajmniej równie zasadne, jak nie zasadniejsze, jest twierdzenie, że były to działania intencjonalne i od samego początku nacechowane znaczeniowo. Wnioski badaczy z południowej Afryki, że takie „plamy” i szczeliny same w sobie mogły być rodzajem portalu do innego świata³⁷, wydają się więc właściwsze.

Uwagi końcowe

Choć krótka, refleksja ta pozwala nam zbliżyć się do kluczowej tezy niniejszego artykułu: że zobaczyć nie znaczy zrozumieć. Zrozumienie sztuki naskalnej, czy raczej danego przykładu tej sztuki, wynika bowiem z tak różnych jej cech, jak sam wizerunek, gdzie, jak i czym zastał wykonany, jaka jest jego relacja do powierzchni skalnej i całej skały. Nie tylko zatem zobaczyć, ale także usłyszeć, a nawet dotknąć. Niektóre petroglify bowiem są tak płytko wybite, że czasem można ich doświadczyć, tylko dotykając skały. I ponownie nie musiało to być wynikiem niezdarności, braku siły lub nadzwyczajnej twardości skały. Zrozumienie sztuki naskalnej zatem wymaga jej doświadczenia – bycia w tym miejscu, czasem dopiero po kilku wizytach w takim miejscu odkrywamy niuanse wcześniej przez nas niedostrzegane. Oglądanie sztuki naskalnej w książkach może zatem być przyjemnym doznaniem estetycznym, ale nie zastąpi bogactwa przeżyć towarzyszących obcowaniu z nią w krajobrazie.

Na koniec jeszcze jedna krótka refleksja na temat sztuki w sztuce naskalnej. Wiele wskazuje, że skała była integralną częścią wizerunków naskalnych, a to mogło się wiązać z określonymi wierzeniami. Ich dokładnej specyfiki być może nigdy nie poznamy, ale różne konteksty kierują nas ku wnioskowi, że mogło się to łączyć z wiarą w inny świat, znajdujący się po drugiej stronie skały – dotyczy to też jaskini: wejście do niej mogło być postrzegane jako wejście do innego świata, choć słowo „inny” nie do końca może być tutaj trafione. Człowiek szukał dróg wejścia do tych światów, a sztuka była częścią tych działań (a nie ich ilustracją). Czy zatem działania niektórych współczesnych artystów, starających się znieść ograniczenia ram obrazów (Jan Berdyszak), dziurawiących płótna (Lucio Fontana) lub przechodzących przez glinianą ścianę (performans *Paso Doble* Miquela Barceló i Josefa Nadjy) nie są dowodami ciągłego poszukiwania przekroczenia granicy, które rozpoczęło się tysiące lat temu? ●

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



» 37 J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *Through the veil...*