

ANDRZEJ ROZWADOWSKI

CZYTAJĄC SZTUKĘ NASKALNĄ: POMIĘDZY ARCHEOLOGIA A ETNOGRAFIĄ

The aim of this paper is to outline the interrelation between archaeological and ethnographical ways of „reading” rock art. In the history of this discourse two stages can be pointed out. First, connected with applying the structural methodology by archaeologists, showed that rock images can be perceived as an organised system, at least on the syntagmatic level, conveying a given message. At the same time, however, by rejecting ethnographic perspectives it reduced the rock art grammar to linearity and two-dimensionality. The new turn of attentions to ethnography showed that „reading” should be understood mainly as a symbolic discourse where the crucial role to understand the message is metaphorical character of images. This approach revealed also the importance of not only images but also the rock surface, which, especially in shamanic contexts, can create the third dimension of the rock art „text”. Thus, the ethnographical perspective is one of stimulators of interpretative pluralism in the field of reading rock art.

KEY-WORDS: rock art, interpretation, „text”, shamanism, ethno-archaeological discourse

Malowidła i rytymaskalne stanowią specyficzny rodzaj źródeł do poznania kultury człowieka. Z jednej strony znaczna ich część przynależy do kontekstu archeologicznego, z drugiej zaś wiadomo, że wizerunki naskalne wykonywane są we współczesnych kulturach, lub praktykowanie tego typu działalności potwierdzono etnograficznie wśród ludów, które bądź niedawno zniknęły z mapy kulturowej świata bądź dziś już nie kontynuują tej tradycji. Na specyficzny charakter sztuki naskalnej wpływa zatem jej zawieszenie pomiędzy prehistorią a etnografią, co ma swoje implikacje odnośnie do jej hermeneutyki. Dostępność w licznych przypadkach kontekstu etnograficznego pozwala nie tylko bowiem rozumieć sztukę

naskalną z punktu widzenia uczestników kultury, w ramach której ona funkcjonuje, ale także, co szczególnie istotne dla archeologa, dostrzec potencjalną różnorodność kontekstów mogących wpływać na znaczenie prehistorycznych malowideł i rytów naskalnych. Jest to też ważki argument za tym, że aby zrozumieć sztukę prehistoryczną, niezbędnym jest stałe poszerzanie perspektywy archeologicznej o inne przestrzenie ontologiczne. W niniejszym artykule pragnę podjąć kwestię jednej z częściej dyskutowanych postaw interpretacyjnych, tj. koncepcję czytania sztuki naskalnej jako „tekstu”, dla której perspektywa etno-archeologiczna posiada istotne implikacje.

UROK MAGII ŁOWIECKIEJ

Wczesne interpretacje sztuki naskalnej, zwłaszcza paleolitycznej, oparte były na założeniu, że istnieje bezpośrednia zależność pomiędzy intencją tworzenia malowideł i rytów naskalnych, a gospodarką, w przypadku paleolitu – łowiecką. Bazując na pracy B.Spencera i F.J.Gillena *Native tribes of Central Australia* z 1899 roku w 1903 roku Solomon Reinach (Recktor 1985, 128) ogłosił swą interpretację sztuki paleolitycznej, w ramach której jej powstanie i znaczenie miało być wynikiem praktykowania przez człowieka paleolitycznego

magii łowieckiej. Twierdząc, że Aborygeni umieszczali malowidła w miejscach, do których część społeczeństwa nie miała dostępu, Reinach wierzył, że tubylcy australijscy wykonywali malowidła naskalne dla celów magii łowieckiej, co z kolei stanowić miało dowód etnograficzny na to, że również sztukę paleolityczną należy identycznie tłumaczyć. Potwierdzeniem tej hipotezy miało być występowanie paleolitycznych malowideł i rytów tylko w miejscach trudno dostępnych oraz to, że przedstawiać one miały tylko zwierzęta będące

podstawą pożywienia, a zatem domeną polowania. I choć dzisiaj wiadomo, że żadne z tych spostrzeżeń nie odpowiada prawdzie (np. Marschack 1972), koncepcja magii łowieckiej stała się tak popularnym wyjaśnieniem, że nadal jest chyba najbardziej znaną i powszechną interpretacją sztuki paleolitycznej. W dążeniach do wyjaśnienia znaczenia i funkcji sztuki naskalnej nie zabrakło także głosów, że przedstawienia naskalne pozbawione były jakiegokolwiek znaczenia, a co najwyżej miały wartość rozrywkową i były „sztuką dla sztuki” (por. koncepcję Halversona (1987) „przedstawień dla przedstawień”). Inna popularna interpretacja sztuki jaskiniowej jako przedstawień edukacyjnych także była pochodną teorii magii sympatycznej, gdyż sprowadzała się do wyobrażenia młodych adeptów sztuki łowieckiej oglądających malowidła naskalne i otrzymujących instrukcje od doświadczonej starszyny jak skutecznie upolować dane zwierzę. To, że paleolityczne malowidła i ryty naskalne mogły wyrażać pewne treści kognitywne nie powiązane bezpośrednio ze sposobem egzystencji, tj. łowiecką strategią adaptacyjną, nie szło niejako w parze z wyobrażeniem prymitywnych hord łowców, którzy byli przecież

twórcami owej sztuki. Wyjaśnienia takie jak ‘magia łowiecka’ wydawały się być zatem na tyle oczywiste, że nie widziano potrzeby poddawania ich w wątpliwość, zwłaszcza, że ewolucjonistyczna koncepcja kultury, kreująca mit społeczeństwa pierwotnego jako ekwiwalentu społeczności prahistorycznych, zdawała się jasno tłumaczyć znaczenie i funkcję sztuki prahistorycznej na bazie wyselekcjonowanych analogii etnograficznych (Ucko, Rosenfeld 1967; Rektor 1985; Bahn 1991). W ramach takiej postawy interpretacyjnej znaczenie wydawało się być immanentną cechą danego przedstawienia, a jeżeli nawet relacje między petroglifami czy malowidłami miały wpływać na ich sens to musiały to być relacje widoczne – wizerunki musiały być wyraźne, tj. w sposób widoczny, połączone (Tilley 1991, 12). W kontekście rozważanych w tym artykule współzależności etno-archeologicznych i ich wpływu na sferę interpretacji, ten etap studiów nad sztuką naskalną można określić jako czas bezkrytycznego wykorzystywania etnografii przez archeologów w celu utrzymania monopolu na jedną globalną teorię wyjaśniającą, jaką była magia łowiecka.

POSZUKUJĄC LOGIKI CZYLI W STRONĘ TEKSTU

Sprzyjającym kontekstem dla zasadniczego przełomu jaki dokonał się w sferze interpretacji sztuki naskalnej była bez wątpienia metodologia strukturalistyczna, której głównym propagatorem na polu interpretacji zjawisk kulturowych był Lévi-Strauss. Zmieniające się wówczas w kręgach antropologicznych rozumienie „człowieka prymitywnego” oraz „sztuki prymitywnej” otworzyło okno dla nowych koncepcji interpretacyjnych, które akceptowały potencjalną różnorodność i bogactwo treści kognitywnych oraz intencjonalną organizację (uporządkowanie strukturalne) przedstawień naskalnych. Osobami, które spojrzały na sztukę naskalną z nowej perspektywy, przenosząc do tej sfery studiów pierwsze idee strukturalizmu, był Andre Leroi-Gourhan (1966 [1964]) oraz Annete Laming (1968 [1959]), aczkolwiek pierwszy z wymienionych wywarł największy wpływ na dalszy rozwój badań. Dokonując analizy statystycznej przedstawień naskalnych z ponad sześćdziesięciu jaskiń rejonu franko-kantabryjskiego oraz analizy dystrybucji poszczególnych motywów względem miejsca ich występowania w jaskini Leroi-Gourhan doszedł do wniosku, że owe ma-

lowidła i ryty tworzą pewien logiczny system (na poziomie syntagmatycznym), generowany zasadą opozycji binarnych symboli męskich i żeńskich. Ów dualizm pierwiastka żeńskiego i męskiego, obserwowalny w strukturach sztuki jaskiniowej, „mitogramie”, wyrażać miał swego rodzaju jądro systemu kosmologicznego charakteryzującego myślenie człowieka paleolitycznego. I chociaż w pełni nie jesteśmy w stanie odczytać owego mitogramu (jak sam pisał „religia paleolityczna ukazuje się nam w nikłym półmroku”) to „możemy [...] stwierdzić [...], że przedstawienia figuratywne ujawniają jakiś bardzo złożony i bogaty system, o wiele bogatszy i o wiele bardziej złożony, niż przypuszczano dotychczas” (Leroi-Gourhan 1966, 126, podkreślenie A.R.). Istotnym, wymagającym podkreślenia, wkładem francuskiego prahistoryka w rozumienie sztuki pradziejowej było to, że oparł się on na założeniu, że system kognitywny twórców ówczesnej sztuki niczym nie ustępował stopniowi rozwoju współczesnego człowieka. Negując chaos sztuki paleolitycznej zerwał on zatem z paradygmatem prymitywnego artysty epoki lodowej. Strukturalna analiza sztuki paleolitycznej

Leroi-Gourhan a, aczkolwiek szybko poddana krytyce, która głównie dotyczyła założenia o trwaniu sugerowanej religii jaskiniowej na przestrzeni kilkunastu tysięcy lat (Ucko, Rosenfeld 1967; Conkey 1983; 1987), wyznaczyła niewątpliwie nowy trend w badaniach, który można nazwać paradygmatem tekstualnym, implikującym koncepcję „czytania” sztuki naskalnej.

Idea tekstualnej interpretacji sztuki naskalnej okazała się być jedną z najbardziej płodnych koncepcji epistemologicznych na polu studiów nad prahistorycznymi malowidłami i petroglifami będąc wciąż żywą i krytycznie rozwijaną (zob. Bouissac 1994). Dokonując pewnego uproszczenia, powiedzieć można, że implikuje ona dwa zasadnicze założenia: (1) sztuka naskalna jest systemem komunikacji, gdzie poszczególne malowidła i rytury uporządkowane są według reguł właściwej im gramatyki; (2) analiza relacji w jakich występują poszczególne petroglify może prowadzić do odczytania informacji zakodowanych w „tekstach naskalnych” (np. Norbladh 1990; Tilley 1991). Koncepcja tekstu zerwała zatem z przeświadczeniem mówiącym, że dany wizerunek posiada sam w sobie znaczenie wystarczające do jego prawidłowego zinterpretowania. Ponadto, podkreślenie relacji kreujących znaczenie oraz przyznanie „chaotycznej sztuce prymitywnej” określonej, będącej kwestią odkrycia, logiki (tj. świadomego uporządkowania), stało się nie tylko twórczą siłą napędową dla dalszych studiów, ale poprzez zwrócenie baczniejszej uwagi na samą formę oraz strukturę przedstawień naskalnych spowodowało przesunięcie akcentu epistemologicznego z estetyki na *gramatykę* sztuki. Ponieważ akt wykonania malowideł czy rytów naskalnych, w myśl założeń strukturalizmu, można by utożsamić z *parole* rządzone przez *langue* sztuki naskalnej danego miejsca i czasu (Tilley 1990), pod rozwagę wzięty musiał być za każdym razem kontekst tak samego stanowiska, jak i w konsekwencji innych stanowisk potencjalnie przynależących do określonego kontekstu kulturowego. Choć akcentowanie aspektu synchronicznego w metodologii strukturalistycznej budzi w tej kwestii często kontrowersje, patrzenie na sztukę naskalną jak na tekst lub podtekst szerszego systemu kognitywnego, który można *odczytywać*, usytuowało niewątpliwie całe studia w szerszym kontekście humanistycznym.

Koncepcja tekstu, aczkolwiek inspirująca, spowodowała czasem zbyt dosłowne imputowanie

kategoriom językowym do analiz sztuki naskalnej. Dotyczyło to tak idei tekstu, jak i samej koncepcji znaku, z którym zaczęto utożsamiać wizerunki naskalne. Spotykane przeświadczenie, że petroglif czy malowidło naskalne może być odczytywane w konwencji znaku lingwistycznego o stałej relacji znaczące – znaczone, musiało automatycznie ograniczyć miejsce na możliwe interpretacje symboliczne. W dodatku, plan treści w takim ujęciu identyfikowany był przez badacza bezkrytycznie i subiektywnie, na zasadzie, że np. w sztuce naskalnej Buszmenów¹ wizerunek antylopy oznacza antylopę. Ponieważ jednak w tym przypadku dostępne są informacje etnograficzne dotyczące symbolicznego znaczenia tego zwierzęcia, taka interpretacja motywu antylopy może być przynajmniej niewystarczająca, a jeśli na tym poziomie zakończona, być z gruntu fałszywą. Uwzględnienie szerszego kontekstu kultury Buszmenów pokazuje, że petroglif przedstawiający antylopę może implikować następujący łańcuch relacji: znaczące – znaczone/znaczące – znaczone/znaczące – znaczone, gdzie malowidło tego zwierzęcia (pierwsze znaczące) odnosi do konceptu antylopy eland, koncept antylopy eland (pierwsze znaczone) jest jednocześnie elementem znaczącym odnoszącym do np. deszczu (drugie znaczone w łańcuchu relacji). Deszcz, z kolei, może być sam w sobie kolejnym elementem znaczącym, a łańcuch relacji może prowadzić jeszcze dalej (Lewis-Williams 1990, 129). Ten problem czytania dobrze wyraził w jednym ze swych esejów Umberto Eco (1996, 47): „...Za każdym razem, kiedy się wydaje, że zostało odkryte jakieś podobieństwo, będzie ono wskazywać ku kolejnemu podobieństwu i powstanie ich nieskończony łańcuch. [...] ...interpretator ma prawo i obowiązek podejrzewać, że to, co uważał za znaczenie znaku, jest faktycznie znakiem innego znaczenia”.

¹ Nazwa „Buszmeni”, którą będę się tutaj posługiwał, wprowadzona została w XVII wieku i odnosi się do licznych grup ludzkich zamieszkujących różne regiony Afryki Południowej posługujących się językami z grupy Khoisan. Wielu antropologów preferuje obecnie nazwę ludy San, słowo używane przez ludy Nama Khoikhoi charakteryzujące wszystkie grupy Buszmenów. Termin ten jednak także nie jest pozbawiony zabarwienia pejoratywnego, gdyż oznacza ludzi ubogich, tj. nie posiadających bydła (Lewis-Williams, Dowson 1989, 8-9).

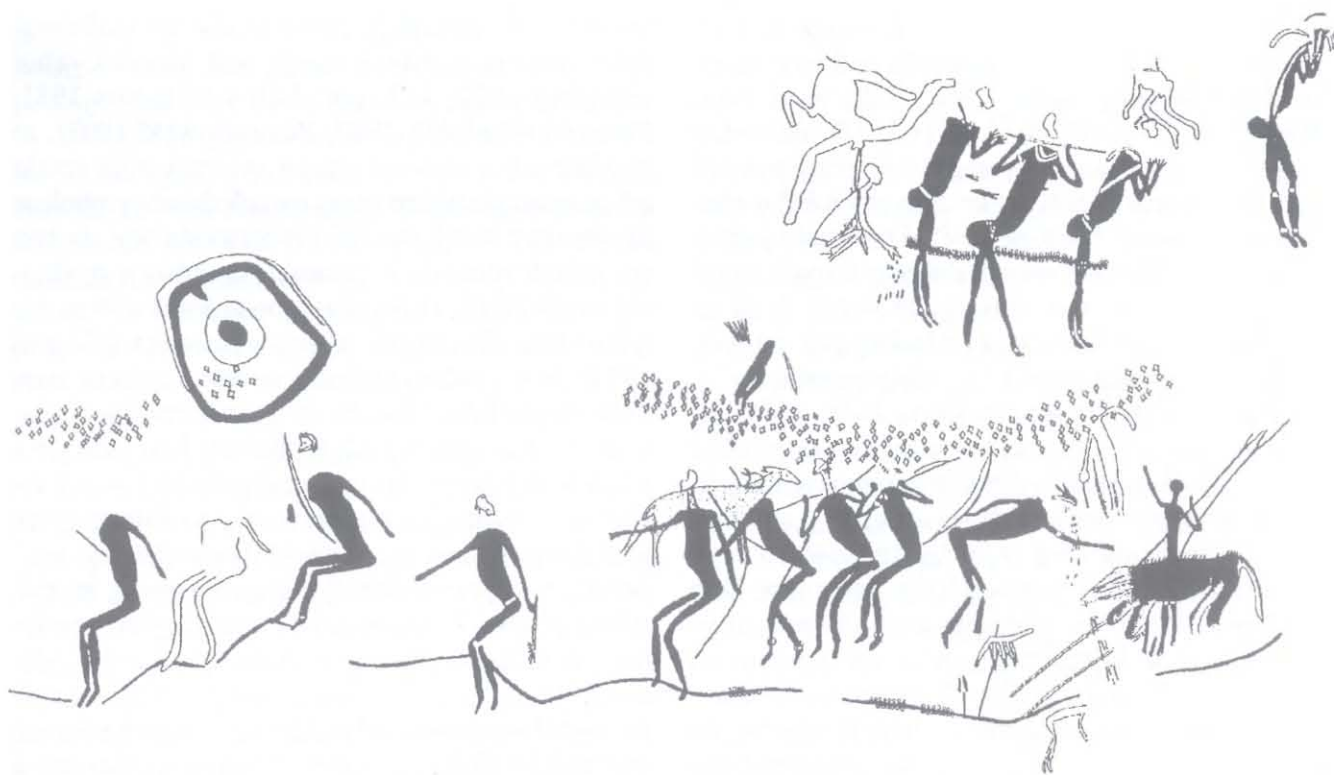
W OBJĘCIACH METAFORY

Koncepcja tekstu w humanistyce została rozciągnięta na różne sfery kultury – np. sztukę, taniec, rytuał czy artefakty (np. Janus, Mayenowa 1977; Tilley 1990; Pelc, Koja 1991). Wiele dziedzin kultury wydawało się w plastyczny sposób podlegać możliwościom ich interpretacji w konwencji tekstualnej. Posługując się koncepcjami *parole* i *langue* oraz analizując relacje syntagmatyczne i paradygmatyczne można było w nowy sposób zinterpretować nawet takie aspekty kultury jak konwencje ubierania się, a nawet menu człowieka (Tilley 1991, 17-20). Szybko jednak zauważono, iż struktura języka jest zasadniczo odmienna od struktur wyróżnianych w sferze kultury społecznej, co doprowadziło do postawienia zasadniczego pytania – czy sztuką (przekazem wizualnym) rządzą reguły analogiczne regułom gramatyki języka? Dostrzeżony dylemat adekwatności „języka” i „sztuki” wydaje się zawierać w fakcie, iż tę ostatnią w znacznie większym stopniu, jeśli nie w ogóle, charakteryzuje symbolizm. A ponieważ symbole funkcjonują nie posiadając określonego (jednoznacznego) znaczenia, imputowanie składni lingwistycznej do interpretacji sztuki musiało stanąć pod znakiem zapytania. Istotnym przełomem w sferze czytania sztuki naskalnej stało się zatem dostrzeżenie, lub raczej uwypuklenie, jej potencjału symbolicznego – już Leroi-Gourhan (1966) podkreślał bowiem symbolikę paleolitycznej sztuki jaskiniowej. Aby to zobrazować odwołam się do dwóch przykładów: petroglifów Kanionu Santa Fe (Nowy Meksyk) oraz malowideł Afryki Południowej.

Jednymi z bardziej absorbujących motywów sztuki naskalnej Kanionu Santa Fe są przedstawienia tropów różnych zwierząt. Odwołując się do tłumaczeń samych Indian Pueblo ślady te uznać można za metonimie samych zwierząt, które jednocześnie są metaforami osób lub różnych interakcji społecznych. Kombinacja śladów lwa i jelenia, przykładowo, tłumaczona jest przez Indian jako przedstawienie pościgu Navajo (jeleni) przez armię Stanów Zjednoczonych (lew) w czasie jednej z kampanii wojennych mającej miejsce w Kanionie del Muerto w drugiej połowie XIX wieku. Ślad kukawki srokatej (popularnego ptaka kalifornijskiego) jest, z kolei, metonimią zwierzęcia-metafory mocy wojownika, który, tak jak kukawka, jest w stanie powstrzymać ścigającego go wroga. W analogiczny sposób pióra tego ptaka używane są w niektórych rytuałach mających na

celu powstrzymanie lub wprowadzenie w błąd przeciwnika (wkładane są do mokasynów lub zamocowywane we włosach). Symbolika śladów kukawki rozciąga się także na strefę zjawisk nadnaturalnych – mają one moc odstraszenia złych mocy i nieprzyjaznych duchów. Ślady takie mogą być ponadto metonimiami klanów i, w zależności od kontekstu pozostałych symboli znajdujących się w danej scenie, być atrybutem konkretnej osoby lub symbolem identyfikacji klanowej (Patterson-Rudolph 1993, 24-27; zob. także Schaafsma 1989).

Na kluczową rolę metafory w rozumieniu sztuki naskalnej zwrócił uwagę także James David Lewis-Williams. Dokonując tylko powierzchownego oglądu malowideł i rytów naskalnych Afryki Południowej nie sposób nie zauważyć, że głównym ich motywem jest antylopa eland. Dawne interpretacje, przesiąknięte mitem magii łowieckiej, wyjaśniały to faktem, że antylopa eland była zwierzęciem będącym podstawą egzystencji Buszmenów, którzy mieli przedstawiać te zwierzęta ze względów ekonomicznych. Analizując jednak różne sfery kultury Buszmenów, a zwłaszcza ich religię, okazuje się, że antylopa eland stanowi jądro licznych mitów mieszkańców Kalahari. Jedną z interesujących asocjacji mitologicznych antylopy jest jej związek z miodem. Zapach zabitej antylopy, szczególnie podczas ściągania z niej skóry, uważany jest, tak jak zapach miodu, za szczególnie nacechowany mocą. Liczne malowidła naskalne przedstawiające antylopę eland skojarzoną z pszczołami nie są zatem kroniką idyllicznych wrażeń Buszmenów podglądających zwierzęta, ale są przykładem metaforycznego wyrażenia mocy nadnaturalnej obecnej tak w miodzie, jak i w antylopie. Rozwijając dalej tę metaforę mocy uwagę zwracają malowidła przedstawiające tancerzy-szamanów ponownie skojarzonych z pszczołami (ryc. 1). Do dziś Buszmeni lubią tańczyć słysząc odgłos roju pszczoł wierząc, że są wówczas w stanie przywłaszczyć sobie ich wielką moc. Dopiero zatem subtelny związek metaforyczny pomiędzy takimi elementami jak antylopa – pszczoły – miód – taniec – moc nadnaturalna stwarza kontekst semantyczny dla rozumienia wielu przedstawień naskalnych południowej Afryki (Lewis-Williams 1993, 44-54). Nawiązując do teoretycznych rozważań Ricoeur'a nad metaforą, przedstawioną sieć metafor można by nazwać konfiguracją metafor źródłowych, które z jednej strony mają zdolność skupiania – wiążą metafory cząstkowe zapożyczono-



Ryc. 1. W górnej części sceny po prawej stronie widać postać krwawiącą z nosa oraz charakterystycznie klaszczące kobiety. Poniżej ukazano tańczące postacie męskie, z których jedna ponownie doznaje krwotoku z nosa. Ugięte nogi, silnie pochylony do przodu tułów, ręce skierowane do tyłu oraz krwawienie z nosa są znanymi elementami rytualnych tańców transowych Buszmenów. Owalna figura po lewej stronie najprawdopodobniej przedstawia ul, z którego ulatuje rój pszczoł, które uważane są za jeden z pośredników zdobywania nadnaturalnej mocy. Do dziś Buszmeni wierzą, że słysząc odgłos roju pszczoł są w stanie osiągnąć w czasie tańca szczególnie wartościową moc potrzebną do spełnienia rytuału, któremu towarzyszy taniec transowy. Malowidła naskalne w Górach Drakensberg, Republika Południowej Afryki. Według Lewis-Williams, Dowson 1989, ryc. 28. Rysunek zamieszczono za uprzejmą zgodą Thomasa Dowsona

Abb. 1. Im oberen Teil der Szene rechts ist eine Gestalt mit der blutenden Nase zu sehen sowie charakteristisch klatschende Frauen. Darunter wurden tanzende männliche Gestalten dargestellt, von denen eine ebenfalls ein Nasenbluten hat. Gebeugte Beine, stark nach vorn geneigter Körper, nach hinten gerichtete Hände sowie Nasenbluten gehören zu kennzeichnenden Elementen ritueller Trancetänzen der Buschmänner. Die ovale Figur links stellt am wahrscheinlichsten einen Bienenstock dar, aus dem ein Bienenschwarm herausfliegt; die Bienen gelten als einer der Vermittler im Erreichen der übernatürlichen Kräfte. Bis heute glauben die Buschmänner, wenn sie Summen eines Bienenschwarms hören, beim Tanz eine besonders wertvolle Kraft besitzen zu können, die dann zur Erfüllung des vom Trancetanz begleiteten Rituals nötig ist. Felsgemälde in den Drakensbergen, Republik Südafrika. Nach Lewis-Williams, Dowson 1989, Abb. 28. Die Zeichnung wurde mit höflicher Zustimmung von Thomas Dowson angebracht

ne z rozmaitych dziedzin kultury społeczności, w ramach której funkcjonują, a z drugiej rozpraszają – mają zdolność wywoływania różnorodności pojęciowej. Na niższym poziomie metafory źródłowe skupiają podporządkowane im wyobrażenia, na wyższym zaś – rozpraszają pojęcia (Ricoeur 1989, 148).

Przytoczone przykłady uwidaczniają zatem specyfikę „symbolicznego kodu”, gdzie kluczem do czytania sztuki naskalnej jawi się raczej prawidłowe rozpoznanie związków metaforycznych, niż relacji syntagmatycznych, choć określenie tych ostatnich jest istotnym aspektem procesu interpretacyjnego. Oczywiście sytuacja w powyższych przykładach jest bardzo sprzyjająca, gdyż albo istnieją informacje od członków społeczności, w której to kulturze petroglify funkcjonują (Kanion

Santa Fe), albo dzięki etnografii znanych jest szereg mitów tworzących kontekst semantyczny dla interpretacji znaczeniowej sztuki (Afryka Południowa). Dzięki jednak takim sytuacjom jesteśmy w stanie przynajmniej mieć wyobrażenie jak złożone treści kryć się mogą nawet pod kilkoma, na pozór oczywistymi, przedstawieniami naskalnymi.

Nie bez powodu wspomniany powyżej „symboliczny kod” sztuki naskalnej ujęty został w nawias. Jak niektórzy sugerują, właśnie gdy mamy do czynienia z przekazem symbolicznym, niemożliwym jest wskazanie określonego kodu. Pojęcie to bowiem przynależy raczej lingwistycznej koncepcji tekstu, a w „tekście” sztuki trudno mówić o określonej gramatyce generującej przekaz wizualny. Już na początku lat siedemdziesiątych Lewis-

Williams (1972; 1974) wykazał, że sama analiza syntaktyczna malowideł naskalnych (jeden z aspektów dekodowania tekstu – zob. Żółkiewski 1988; Tilley 1991, 16-42; Rozwadowski 1997) nie jest w stanie odkryć znaczenia bez uwzględnienia ich kontekstu semantycznego (w tym przypadku chodziło o mitologię Buszmenów). Podkreślił jednocześnie konieczność uwzględnienia innych reguł rządzących przekazem wizualnym w celu jego interpretacji, reguł zasadniczo odmiennych od tych będących domeną tekstu lingwistycznego.

Wobec powyższego sztukę naskalną należałoby, przynajmniej w znacznej mierze, postrzegać w kategoriach przekazu symbolicznego, w ramach którego stajemy wobec dyskretnej gry symboli (rozumiejąc symbol wg typologii znaków Charls'a Sanders Peirce'a – Peirce 1932). Jak pisze Dan Sperber, jeden z teoretyków symbolizmu, interpretacja symboliczna nie opiera się bowiem na dekodowaniu rządzącym się sztywnymi regułami, ale jest raczej kwestią improwizacji opartej na wiedzy utajonej (Sperber 1975, xi). Ponieważ elementy symboliczne tworzą zbiór skojarzeń, ich interpretacja opiera się nie na pojedynczych elementach, ale na ich konfiguracjach. I choć pary symboliczne są niewątpliwie ukierunkowane, „*ukierunkowane są wedle różnorodnych osi: od konkretnego do abstrakcji, od ogólności do tego, co poszczególne, od tego co jawne, do tego, co ukryte*” (Sperber 1991, 142, podkreślenie A.R.). Jeżeli zatem przyjąć, że malowidło naskalne jest konfiguracją elementów posiadających walor symboliczny, nie można podzielić przedstawienia wizualnego, czyli zjawiska symbolicznego, na poszczególne elementy przypisując im stałe relacje znaczące – znaczone i dekodować w oparciu o hipotetyczne reguły gramatyczne. Takie rozkładanie zjawiska symbolicznego na elementy Sperber (1991, 144) nazywa po prostu „semiologiczną iluzją”. I choć można dyskutować ze stwierdzeniem

Sperbera, że podejście semiotyczne do analizowania przekazu symbolicznego jest nieadekwatne (Sperber 1975, 113; por. Lewis-Williams 1981; Patterson-Rudolph 1993; Rozwadowski 1997), to zgodzić się z nim należy, że interpretacja sztuki od samego początku musi uwzględniać symboliczny wymiar przekazu. W przeciwieństwie do treści zakodowanych za pomocą znaków, w dyskursie symbolicznym dwuznaczność jest bowiem nie tylko stale obecna, ale wręcz wymagana (Skotnes 1993). Jeżeli zatem stajemy wobec przekazu symbolicznego (choć nie zawsze możemy mieć pewność, że tak jest, ale jak podkreśla Eco „jest obowiązkiem interpretatora” przynajmniej podejrzewać taką sytuację) poprzestanie na interpretacji literalnej, dosłownej, może doprowadzić do nonsensu, a to przynajmniej z tego względu, że metafora „ujawnia pokrewieństwa tam, gdzie potoczne widzenie nie dostrzega żadnego związku” (Ricoeur 1989, 131). To właśnie dzięki skupieniu się na metaforycznym charakterze sztuki naskalnej wschodniej Kalifornii David Whitley (1994) był w stanie wyjaśnić dlaczego w kulturze społeczności, której podstawą gospodarczą było zbieractwo, głównym motywem sztuki było strzelanie z łuku do owiec górskich, co pozornie sugeruje dominację łowiectwa.

Wobec poliwalentnego charakteru elementów symbolicznych prowokujących różne znaczenia w ramach ich zasięgu kontekstualnego i tworzących stan nadwyżki znaczenia, ważne jest zatem uwzględnienie kontekstu użycia, który redukuje lub eliminuje dwuznaczność obecną w dyskursie symbolicznym. Gdy sytuacja tego wymaga znaczenie może być zatem w danej sytuacji „rozwijane” i to głównie poprzez metaforę, lub raczej, jak to obrazują przytoczone przykłady, grę metafor. Taką funkcję metafory dobrze wyraża zresztą jej przynależność do tropów poetyckich – gr. *thopos* = rozwinięcie.

SZAMANIZM I NEUROPSYCHOLOGIA CZYLI ODSŁANIAJĄC TRZECI WYMIAR TEKSTU

Najnowsze studia nad sztuką naskalną, dla której dostępny był kontekst etnograficzny, poddały krytyce także tekstualną koncepcję interpretacji, uwidaczniając jej główne ograniczenia: linearność i dwuwymiarowość. Zwrócono uwagę, że samo pojęcie tekstu kieruje mimowolnie uwagę na relacje pomiędzy przedstawieniami (sic), które są postrzegane jako znaki, słowa czy zdania za-

pisane na pozbawionej znaczenia „stronie”, a także *a priori* kieruje uwagę interpretatora na linearne sekwencje pomiędzy malowidłami naskalnymi, które wcale nie muszą być kluczowe do zrozumienia danej sceny oraz, w konsekwencji, na sceny wyraźnie narracyjne pozostawiając na boku zainteresowań pojedyncze lub niezbyt jasne przedstawienia. Nie zakładano zatem wcześniej, bądź

przynajmniej nie zwracano na to uwagi, iż równie istotne mogą być puste przestrzenie pomiędzy petroglifami oraz sama powierzchnia skalna.

Istotnego przełomu w studiach nad sztuką naskalną upatrywać można w pracach Jamesa Davida Lewisa-Williamsa i Thomasa Dowsona. Dokonane przez nich analizy malowideł i rytów naskalnych Buszmenów² południowej Afryki wykazały, że wyobrażenia naskalne mogą być rozumiane nie tylko w ich wzajemnych relacjach (koncepcja tekstu), ale w równym stopniu w relacji do powierzchni skalnej, na której zostały umiejscowione – „strony”. Owa *tabula rasa*, jak wcześniej mniemano, okazała się być istotną granicą między światem realnym i duchowym, granicą poza którą znajdował się świat osiągalny przez szamana w trakcie tańca transowego. Płaszczyzna skalna, na której umieszczono malowidła, jest zatem, w przypadku Buszmenów (choć nie tylko – Whitley 1992), tylko swego rodzaju zasłoną rozdzielającą dwie, dla twórców malowideł realne, rzeczywistości. Dojście do tych wniosków było możliwe dzięki dokładnej analizie kontekstu etnograficznego oraz uzupełnieniu go o zupełnie nowy kontekst poznawczy – neuropsychologię. Dla lepszego zrozumienia tej argumentacji przybliżę tok myślowy autorów modelu.³

Dane etnograficzne dotyczące życia Buszmenów jeszcze z końca XIX wieku świadczą, iż zasadniczą cechą sztuki naskalnej Buszmenów był jej szamanistyczny kontekst rytualny związany z praktykowaniem tańca transowego (Lewis-Williams 1982; 1983; 1992; Lewis-Williams, Dowson 1989). Bazując na owych danych oraz na samych przedstawieniach naskalnych, interpretowanych w dużej mierze jako wynik doznań halucynacyjnych, przypuszcza się, że w większości przypadków także sami twórcy malowideł i rytów naskalnych byli szamanami przedstawiającymi swoje własne doświadczenia szamańskie. Informacji na temat jak wyglądał taniec transowy Buszmenów oraz jaką moc posiadał w ich kulturze dostarczyła etnogra-

² Współcześni Buszmeni, mieszkańcy Kalahari, nie wykonują malowideł i rytów naskalnych, aczkolwiek sztuka naskalna Afryki Południowej identyfikowana jest z rdzennymi mieszkańcami tego regionu prezentującymi tradycję łączoną z kulturą Buszmenów. Najpóźniejsze dane świadczące o praktykowaniu tego rodzaju tradycji przekazane zostały przez osiemdziesięcioletnią kobietę, która podczas wywiadu w 1985 roku zidentyfikowała malowidła wykonane przez jej ojca (Lewis-Williams, Dowson 1989, 36).

³ Jeśli brak osobnych odnośników przy charakterystyce modelu neuropsychologicznego wszystkie informacje podane są wg Lewis-Williams, Dowson (1990).

fia. Możliwym stało się dzięki temu wskazanie kompleksu bardzo typowych zachowań osób biorących udział w rytuale (tak głównego szamana, jak i współuczestników), które można było zidentyfikować w sztuce naskalnej. Do tych zasadniczych elementów wizualnych skojarzonych z tańcem transowym zaliczyć można m.in.: wizerunki postaci ludzkich ukazane z lekko ugiętymi nogami w kolanach – jest to postawa bardzo często przybierana przez szamana w trakcie wpadania w półświadomy trans, wywołana skurczami mięśni; ręce skierowane do tyłu; krwawienie z nosa zaznaczone za pomocą cienkich czerwonych linii odchodzących od nosa; przedstawienia kobiet kłaskających i jednocześnie otaczających centralną postać tańczącego szamana; skojarzenie postaci ludzkich z antylopą eland uznawaną za wielki potencjał mocy (Lewis-Williams, Dowson 1989, 38-49; Garlake 1995, 64-84). Badania przeprowadzone w licznych regionach południowej Afryki (od Przylądka Dobrej Nadziei po tereny Zimbabwe) potwierdzają ponadto, że na całym tym obszarze wspomniane elementy są szeroko reprezentowane, co przemawia za znacznym rozpowszechnieniem rytuału tańca transowego i pośrednio o wspólnym systemie kognitywnym mieszkańców tych regionów (Lewis-Williams 1995).

Posiadając przekonujące dane o rytuałach szamańskich praktykowanych przez Buszmenów, aby uzyskać lepsze zrozumienie owych doświadczeń, z którymi korespondują liczne przedstawienia naskalne, Lewis-Williams i Dowson skierowali uwagę na wyniki badań neuropsychologicznych dotyczących stanów zmienionej świadomości („altered state of consciousness”) będących esencją transu szamańskiego (Hultkrantz 1978; Wierciński 1997). Odwołując się do neuropsychologii, jak podkreślają autorzy modelu, zrozumieć należy dwuskładnikowość tego pojęcia, w ramach którego istotne jest rozróżnienie pomiędzy elementami neurologicznymi (uniwersalnymi – warunkowanymi biologicznie) oraz psychologicznymi (indywidualnymi – warunkowanymi kulturowo). Ponieważ system nerwowy jest wspólną cechą ludzką wszyscy ludzie, bez względu na ich różnicowanie wiekowe, kulturowe czy rasowe, podatni są na doznania podobnych wrażeń halucynacyjnych w czasie stanów zmienionej świadomości, których źródłem jest centralny układ nerwowy. Stany te mogą być wywołane przez tak różne czynniki jak: narkotyki psychoaktywne, deprywację zmysłową, intensywną koncentrację, gwałtowne wrażenia słuchowe, schizofrenię, hiperwentylację czy długo-

trwałe jednostajnie powtarzane ruchy rytmiczne. Osobnicy doświadczający stanów zmienionej świadomości pod wpływem jednego z wymienionych stymulatorów, jak dowodzą badania laboratoryjne, doznają także uniwersalnych postrzeżeń, wśród których wyróżniono kilka najczęściej powtarzających się form geometrycznych – sieć krzyżujących się linii, zygzaki, kropki, spirale, krzywe przypominające formę łańcucha. Osobliwość tą nazwano zjawiskiem entoptycznym („entoptic phenomena”) charakteryzującym wrażenia wizualne mające swe źródło na drodze od gałki ocznej po korę mózgową. W przeciwieństwie do wrażeń entoptycznych, halucynacje zawierają wizje ikoniczne warunkowane kulturowo, jak np. motywy zwierząt, oraz odczucia fizyczne i wrażenia słuchowe. Badania laboratoryjne, potwierdzone pośrednio przez relacje Indian Ameryki Południowej tworzących sztukę pod wpływem różnych halucynogenów, głównie napoju *yajé* (Reichel-Dolmatoff 1972; 1978; Harner 1973), wykazują, że formy entoptyczne pojawiają się jako dominujące we wstępnej fazie transu, ich nakładanie się na motywy ikoniczne charakteryzuje natomiast doznania głębokiego transu (Siegel 1977; Lewis-Williams, Dowson 1988 – tutaj przedstawiony jest model neuropsychologiczny; Dowson 1989; Dronfield 1995; 1996).

Jak sugerują wyniki badań laboratoryjnych przeprowadzonych w kręgach osób kultury euroamerykańskiej, jednym z najpowszechniejszych wrażeń doznawanych przez osobnika osiągnącego stan głębokiego transu jest wrażenie wiru, który wydaje się go wciągać lub pochłaniać (Siegel 1977; Lewis-Williams, Dowson 1988). Czasami zjawisko to opisywane jest jako rodzaj tunelu z jasnym światłem w centrum. Człowiek wchłonięty przez ów tunel zostaje jednocześnie odseparowany od swojego ciała fizycznego stając się częścią własnej wyobraźni. Spośród różnych transformacji doznawanych na tym etapie transu doznaje on również wrażenia przeistoczenia się w zwierzę. W innych kulturach (np. wśród niektórych plemion Indian Ameryki Północnej i Południowej, Eskimosów, Aborygenów Australii, niektórych ludów Syberii – zob. także Hoskinson 1986; Benson, Seghal 1987; Whitley 1992; 1994a; Eliade 1994; Turpin 1994; Vitebsky 1996) szczególnie interesującym i powtarzającym się wrażeniem osób będących w stanie transu jest podróż w głąb ziemi poprzez znajdujący się w niej otwór pozwalający szamanowi osiągnąć „inny” świat. Wrażenie podróży przez tunel często jest też skojarzone z

wodą, co wydaje się być wynikiem szumu słyszanego niejednokrotnie podczas stanów zmienionej świadomości (Lewis-Williams, Dowson 1988; 1990). Wobec powyższych uwag nieprzypadkowy wydaje się fakt, że w szamanistycznej wyobraźni kosmologicznej Buszmenów istotną pozycję zajmują motywy „podziemne” i „podwodne”. Relacje szamanów mówią o podróżach w głąb ziemi lub wody, a czasem pojawiają się wyraźne sugestie co do tego, że podróż taka odbywa się przez rodzaj tunelu. Opowieści szamanów zatem oraz same mity Buszmenów mogą być interpretowane jako wersje szeroko rozpowszechnionych doświadczeń szamańskich, tj. osiągnięcia świata duchów (por. Whitley 1994a, 6) poprzez otwory w ziemi. Uniwersalność takich wrażeń, dodajmy, wynika z neurologicznych uwarunkowań psychiki ludzkiej.

Z danych etnograficznych wiadomo, że szamani Buszmenów często wprawiali się w stan transu, doświadczając podróży podziemnej, w obecności malowideł naskalnych. Jak odbierane były same malowidła i ściana skalna z nimi w czasie takiego rytuału sugerować mogą ponownie neuropsychologiczne badania laboratoryjne. Podczas eksperymentów zarejestrowano następujące wrażenia osób znajdujących się w stanie zmienionej świadomości: wrażenie trójwymiarowości oglądanego obrazu dwuwymiarowego, powiększenie detali lub zmniejszenie dużych rozmiarów, projekcja wizji halucynacyjnych na ścianę znajdującą się przed osobnikiem lub na sufit. Według Lewisa-Williamsa i Dowsona, jeśli przyjąć, że również szamani Buszmenów doznawali analogicznych wrażeń w czasie tańców transowych, mogło to odgrywać istotną rolę w rozumieniu malowideł naskalnych przez Buszmenów. W tym kontekście, interesującą cechą rozważanych malowideł są malowidła wyraźnie rozpoczynające się w pewnych szczelinach lub zagłębieniach skały sprawiając wrażenie wychodzenia z lub wnikania do szczeliny (ryc. 2; 3; 4). Czasem spotyka się osobne plamy barwne umieszczone na owych nierównościach skalnych. Wszystkie te elementy najczęściej są fragmentami większych kompozycji obejmujących postacie antro- i zoomorficzne. Nawiązując do wspomnianych wrażeń zmieniania się rozmiarów rejestrowanych w czasie stanów zmienionej świadomości, mała szczelina skalna skojarzona w różny sposób z malowidłami mogła być przez szamana będącego w stanie transu postrzegana jako znacznie większa, lub nawet bardzo duża. Takie szczeliny, jak i duże ustępy i wydrążenia, a nawet same schroniska skalne, mogły być odbierane jako wcią-



Ryc. 2. Przerywana linia oznacza wgłębienie skalne, które zostało zamalowane czarną farbą. Z tej plamy farby wyłaniają się postacie ludzkie, z których największa przedstawia transformację człowieka i antylopy eland. Jedna z mniejszych po prawej stronie krwawi z nosa (por. ryc. 1). Skojarzenie postaci łączących w sobie cechy ludzkie i zwierzęce z rybami oraz żółwiem jest graficzną metamorfozą „podwodnych” doznań transowych oraz wejścia do „świata podwodnego”, charakterystycznego elementu wyobraźni mitycznej Buszmenów. Ten koncept jest specyficznym wyrażony poprzez dwie duże plamy czarnej farby. Z jednej widać tylko ogony ryb znikających w plamie, z drugiej wyłaniają się postacie ludzkie (jedna z nich krwawi z nosa – objaw szczytowego stanu transu). Malowidła naskalne, północno-wschodnie rejony Republiki Południowej Afryki. Według Lewis-Williams, Dowson 1990, ryc. 3a Rysunek zamieszczony za zgodą Thomasa Dowsona

Abb. 2. Die gestrichelte Linie bedeutet eine Felseintiefung, die mit der schwarzen Farbe bemalt wurde. Von diesem Farbenfleck heraus tauchen menschliche Gestalten auf, von denen die größte die Transformation des Menschen und der Antilope Eland darstellt. Eine der kleineren blutet aus der Nase (vgl. Abb. 1). Die Zusammenstellung der Gestalten, die in sich menschliche und tierische Merkmale mit Fischen und einer Schildkröte verbinden, ist eine graphische Metapher der Tranceerfahrungen im „Unterwasser“ sowie des Eingangs in die „Unterwasserwelt“, eines charakteristischen Elements der mythischen Einbildungskraft der Buschmänner. Dieses Konzept wird spezifisch durch zwei große Flecke der schwarzen Farbe ausgedrückt. Aus einem davon sind nur Schwänze der im Fleck verschwindenden Fische zu sehen, aus dem zweiten tauchen zwei menschliche Gestalten auf (eine von ihnen blutet aus der Nase – Zeichen für einen höchsten Trancezustand). Felsbilder, nordöstliche Gebiete der Republik Südafrika. Nach Lewis-Williams, Dowson 1990, Abb. 3a. Die Zeichnung wurde mit Zustimmung von Thomas Dowson angebracht

gające lub pochłaniające, na wzór wiru lub tunełu. Przy migoczącym płomieniu ogniska malowidła ludzi i zwierząt, dla osoby w stanie transu, mogły zyskiwać efekt trójwymiarowości i „ożywienia” (migoczące światło jest jednym z elementów stymulujących stan transu). Razem z ożywającym malowidłem szaman widział swoją własną wyobraźnię projektowaną na ścianę lub sklepienie schroniska skalnego. W szczytowej fazie transu mógł on już nie rozróżniać pomiędzy malowidłami a projektowanymi halucynacjami. Jedne i dru-

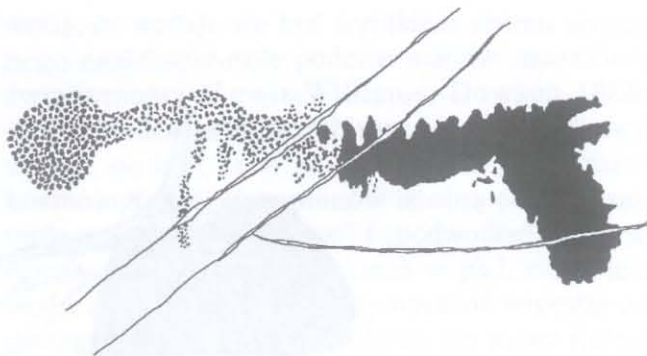
gie zlewały się, a malowidła same stawały się halucynacjami. Te i inne efekty zmienionych stanów świadomości mogły powodować transformacje ścian skalnych w rodzaj ekranu wyświetlającego wizje i wizerunki. Konkludując, ściany, a w szczególności otwory i różnego rodzaju nierówności powierzchni skalnej, w pewnych warunkach mogły być odbierane jako wejścia do tunelu wchłaniającego i prowadzącego szamana do „innego” świata (zob. także Benson, Sehgal 1987; Whitley 1992; 1994a; Turpin 1994). Pokonawszy tunel



Ryc. 3. Petroglif przedstawia transformację postaci ludzkiej. W dolnej prawej części sceny widać nogi wybite delikatnym punktowaniem oraz ogon zakończony dwoma kulami. Na poziomie bioder człowiek „znika” w dwóch równoległych szczelinach skalnych. Po drugiej stronie pęknięcia skalnego widać motyw przypominający wizerunek ptaka, co może być metaforycznym przedstawieniem wrażenia eksterioryzacji („out-of-body experience”) powszechnie odczuwanego w stanach transowych. Ptak jest bardzo rozpowszechnionym symbolem konceptu lotu szamańskiego (zob. Turpin 1994). Ryt naskalny z doliny Tamgały, południowo-wschodni Kazachstan. Kopia autora

Abb. 3. Der Petroglyph stellt die Transformation einer menschlichen Gestalt dar. Im unteren rechten Teil der Szene sind fein punktierte Beine sowie ein Schwanz mit zwei Kugeln am Ende zu sehen. An den Hüften „verschwindet” der Mensch in zwei parallelen Felsspalten. An der anderen Seite des Felsrisses ist ein an ein Vogelbild erinnerendes Motiv zu sehen, was eine metaphorische Darstellung des Eindrucks einer Exterieurisierung („out-of-body-experience”), der allgemein in Trancezuständen empfunden wird, sein kann. Der Vogel ist ein breit verbreitetes Symbol für das Konzept eines Schamanenflugs (s. Turpin 1994). Geritztes Felsbild aus dem Tamgala-Tal, südöstliches Kasachstan. Kopiert vom Autor

szaman wstępował do nieba (według wyobraźni kosmologicznej Buszmenów – element psychologiczny, warunkowany kulturowo) zamieszkanego przez budzących strach bogów i duchy przodków. Doznawszy takich wizji szaman wracał do swojego ciała przez ten sam tunel. Podróż w świat przodków powodowała lub wymagała zmian fizycz-



Ryc. 4. Wizerunek konia umieszczono na powierzchni skalnej, w centrum której znajdują się dwie równoległe szczeliny. Na skutek „przejścia” przez nie zwierzę doznaje zasadniczej transformacji. Po lewej stronie widać ogon i zadnią część zwierzęcia. Po drugiej stronie szczeliny ukazuje się duża szyja i głowa konia. Nie tylko sam wizerunek zwierzęcia ulega transformacji, ale również technika jego wykonania. Nie ulega wątpliwości, że cechy powierzchni skalnej stanowią tutaj istotną część wizerunku naskalnego. Ryt naskalny z doliny Tamgały, południowo-wschodni Kazachstan. Kopia autora

Abb. 4. Bild eines Pferdes wurde an eine Felsoberfläche angebracht, inmitten deren sich zwei parallele Spalten befinden. Infolge des „Übergangs” dadurch erfährt das Tier eine grundsätzliche Transformation. Links ist der Schwanz und der hintere Teil des Tieres zu sehen. An der anderen Seite der Spalte zeigt sich der große Hals und der Kopf des Pferdes. Nicht nur die Darstellung des Tieres wird transformiert, sondern auch die Technik, wie sie ausgeführt worden ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Merkmale der Felsoberfläche ein wesentlicher Bestandteil des Felsbildes sind. Geritztes Felsbild aus dem Tamgala-Tal, südöstliches Kasachstan. Kopiert vom Autor

nych – szaman musiał doprowadzić siebie do bardzo małych rozmiarów, co można by dobrze wytłumaczyć wrażeniami zmian wielkości doświadczanych podczas stanów zmienionej świadomości.

Kolejną częścią doświadczenia transowego była transformacja szamana w zwierzę, czego reprezentacją są wizerunki postaci łączących w sobie cechy ludzkie i zwierzęce. Są to najczęściej połączenia człowieka z cechami antylopy, a także pawiana, słonia, ryby czy ptaka. Nadawanie postaciom ludzkich cech ptasich jest też szeroko rozpowszechnioną graficzną metaforą lotu szamańskiego (Turpin 1994).

Ponieważ szaman w trakcie tańca transowego wykonywał zbyt energiczne ruchy, będąc jednocześnie zazwyczaj w stanie „nieświadomości”, nie mógł on w tym czasie wykonać niejednokrotnie bardzo subtelnego malowidła. Można zatem przypuszczać, że jego wykonanie następowało pewien czas później, nie w trakcie transu, co potwierdzają także etnograficzne informacje dotyczące tworzenia szamańskiej sztuki we wschodniej Kalifornii (Whitley 1994a, 5). Jak wykazują badania, osoby w okresie 5-26 (Lewis-Williams, Dow-

son 1990:14) dni po doświadczeniu stanu zmienionej świadomości wykazują tendencję do wykonywania bardziej dopracowanych i bardziej szczegółowych przedstawień niż w czasie eksperymentu. Pamięć halucynacji nie wygasa bowiem automatycznie tuż po zakończeniu transu. Niektóre osoby są w stanie wiernie odtwarzać swoje wrażenia nawet po kilku miesiącach. Nawiązując do sztuki naskalnej wspomniani badacze sugerują, że może to dobrze tłumaczyć dlaczego niektóre malowidła są „dziwne”, choć bardzo dokładnie wykonane.

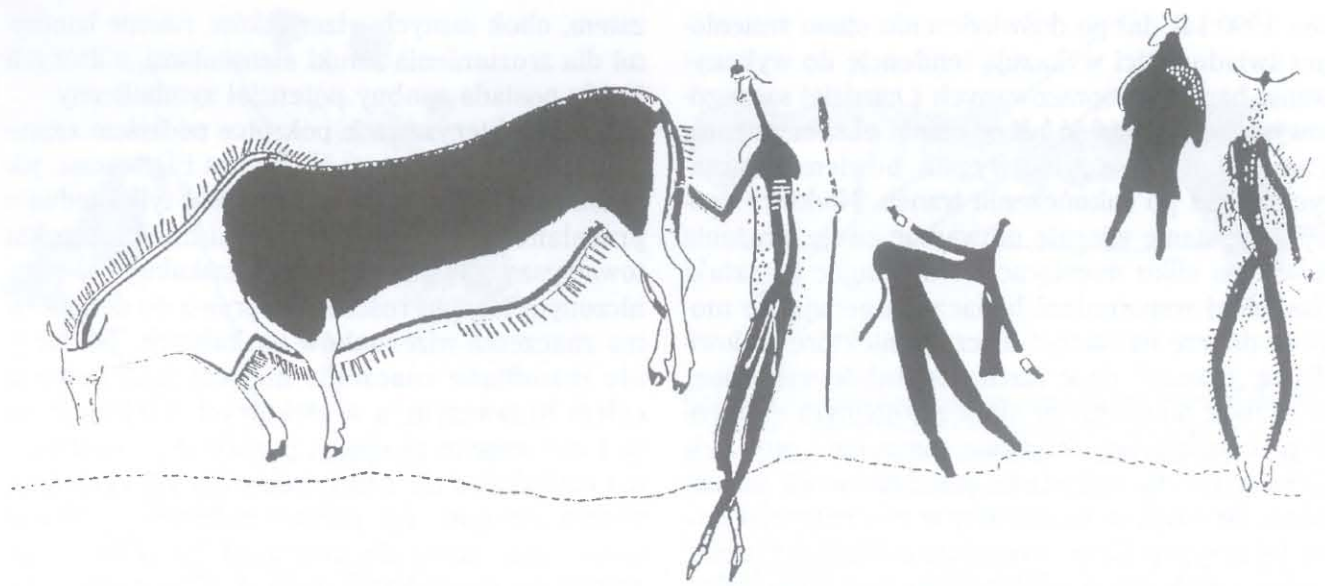
Obok powierzchni skalnej kolejnym elementem posiadającym określone znaczenie i moc była farba użyta do wykonania przedstawienia naskalnego. Ze względu na zawarty w niej potencjał mocy, jej przygotowanie wymagało osobnego rytuału. Jeden z nich został udokumentowany etnograficznie. Według opisu hematyt, pobrany z okolicznych złóż górskich, przygotowywany był w czasie pełni księżyca pod gołym niebem przez kobietę, która podgrzewała barwnik nad ogniem do wysokiej temperatury. Rozdrabniano go potem na proszek, a finalnym elementem przygotowania farby było zmieszanie proszku hematytowego z krwią świeżo zabitej antylopy. Pamiętając o szczególnej mocy przypisywanej przez Buszmenów antylopie, łatwiej zrozumieć dlaczego jej krew, jako składnik farby, dawała moc szamanowi tańczącemu przed wizerunkiem naskalnym. Farba była zatem nie tylko nasycona mocą, ale sama przez to stawała się elementem „transotwórczym” – szaman w trakcie tańca „zdobywał” moc antylopy poprzez krew znajdującą się w farbie. Tłumaczyć to powinno dlaczego czerwonej farby (możliwie, że o takim samym składzie) używano do zaznaczania nierówności w skale lub malowania plam na płaskiej powierzchni. Przez takie miejsca szaman, zdobywszy moc, m.in. dzięki potencji krwi antylopy, mógł dostać się do tunelu i odbyć podróż do świata przodków. Ponadto, według informacji pochodzących od Buszmenów, co jeszcze raz potwierdza nadnaturalną moc krwi antylopy, dobry człowiek przykładając rękę do malowidła zyskiwał moc, zły natomiast, dokonując analogicznej czynności, mógł nawet umrzeć.

Podsumowując powyższe uwagi zauważamy, że malowidła naskalne, przynajmniej w przypadku Buszmenów Kalahari (również np. Indian Kalifornii – Hoskinson 1986, 100) były nacechowane potencjałem symbolicznym nie tylko na skutek tego co przedstawiały, ale również dzięki temu czym i gdzie zostały wykonane (także Yates, Manhire 1991). Farba i powierzchnia skalna są

zatem, obok samych wizerunków, równie istotnymi dla zrozumienia sztuki elementami, z których każdy posiada osobny potencjał symboliczny.

Scharakteryzowane pokrótce podejście zaproponowane przez Lewisa-Williamsa i Dowsona, jak podkreślają sami jego autorzy, jest tylko jedną z przesłanek pomagających zrozumieć kontekst towarzyszący tworzeniu sztuki naskalnej i w ograniczonym stopniu rości sobie prawo do definiowania znaczenia wizerunków naskalnych. Tradycyjnie rozumiane znaczenie nie jest tutaj bowiem celem badawczym, a w niektórych miejscach nawet nie wartym dyskusji, ponieważ przedstawienia naskalne nie należy rozumieć jako przedstawienia „czegoś”, np. postaci mitologicznych czy mitów jak często się uważa, ale jako graficzne wyrażenie doznań transowych. I choć przedstawienia te przynajmniej w równym stopniu są warunkowane semantycznym kontekstem kulturowym, to intencją twórcy w tym przypadku nie było „namalowanie” sceny mitycznej. Powraca tutaj ponownie metaforyczny aspekt sztuki naskalnej. Liczne motywy okazują się bowiem nie przedstawieniami mitologicznymi czy religijnymi na wzór dekoracji świątyń, ale po prostu metaforami doznań szamańskich. Motywy śmierci w sztuce Buszmenów, przykładowo, są metaforą przejścia z kontrolowanego do niekontrolowanego stanu świadomości, sami Buszmeni nazywają także stan transu szamana „półśmiercią”. Metafora taka wyrażona jest przykładowo przez dostrzeżenie analogii pomiędzy zachowaniem szamana, a umierającą antylopą ranioną zatrutą strzałą. Tak jak szaman w stanie transu tak i ciało umierającej antylopy wpada w konwulsje, popada w niekontrolowane drgania. Oboje chwieją się na nogach, opuszczają głowę, krwawią z nosa, intensywnie pocą się i w końcu nieprzytomni padają na ziemię. Malowidło umierającej antylopy jest zatem metaforą chwilowej śmierci szamana, a nie elementem magii łowieckiej, jak jeszcze do niedawna interpretowano sztukę naskalną południowej Afryki (ryc. 5).

Nakreślone aspekty interpretacji sztuki naskalnej południowej Afryki są tylko częścią szerszego neuropsychologicznego modelu interpretacyjnego (zob. Lewis-Williams, Dowson 1988), który sprowokował gorącą debatę w kręgu badaczy sztuki naskalnej. Niektórzy z nich poczynili interesujące próby jego aplikacji do analizy sztuki naskalnej w różnych regionach świata (np. Sales 1992; Dronfield 1995), szczególnie tam gdzie istniały uzasadnione sugestie co do szamanistycznych praktyk towarzyszących wykonywaniu



Ryc. 5. Scena przedstawia moment przejmowania nadnaturalnej mocy zawartej w antylopie przez szamana Buszmenów. Postacie ludzkie posiadają cechy zoomorficzne – zwierzęce głowy oraz kopyta antylopy zamiast stóp. Na ciele jednej z nich widać krótkie linie sugerujące symboliczne utożsamienie się z umierającą antylopą. Koresponduje z tym wierzenie Buszmenów, że w czasie transu wyrastają im włosy na plecach. Silnie pochylona do przodu postawa jest także znamioną cechą szamana w czasie tańca transowego. Malowidła naskalne w Górach Drakensberg, Republika Południowej Afryki. Według Lewis-Williams, Dowson 1989, ryc. 20. Rysunek zamieszczono za zgodą Thomasa Dowsona

Abb. 5. Die Szene stellt den Augenblick der Übernahme einer übernatürlichen Kraft, die in der Antilope gesteckt hatte, vom Schamanen der Buschmänner. Die menschlichen Gestalten verfügen über zoomorphische Merkmale – Tierköpfe sowie Antilopenhufe statt der Füße. Am Körper einer von ihnen sind kurze Linien zu sehen, die die symbolische Identifizierung mit der sterbenden Antilope zum Ausdruck bringen. Dem entspricht der Glaube der Buschmänner, daß ihnen während des Trances Haare am Rücken wachsen. Die stark nach vorn geneigte Haltung ist auch ein kennzeichnendes Merkmal beim Trancetanz. Felsgemälde in den Drakensbergen, Republik Südafrika. Nach Lewis-Williams, Dowson 1989, Abb. 20. Die Zeichnung wurde mit der Zustimmung von Thomas Dowson angebracht

przedstawień naskalnych. Niezmiernie interesujące są w tym kontekście studia nad sztuką południowo-zachodnich regionów Ameryki Północnej (Hedges 1994; Loendorf 1994; Turpin 1994; Whitley 1992; 1994a). Korzyści płynące ze studiowania etnograficznych kontekstów okazują się w tym przypadku ponadto o tyle twórcze, gdyż efektem tego doświadczenia badawczego stała się próba przeniesienia modelu neuropsychologicznego także na paleolityczną sztukę jaskiniową. Motywy sztuki szamańskiej, w tym głównie formy entopyczne oraz zasady konstruowania przedstawień ikonicznych pojawiających się w tejże sztuce, okazują się bowiem zaskakująco korespondować z malowidłami jaskiń franko-kantabryjskich (ryc. 6;

zob. Lewis-Williams, Dowson 1988; 1990; Lewis-Williams 1991; por. Bednarik 1990).

To co szczególnie istotne dla rozważań nad czytaniem sztuki naskalnej to fakt, że uwzględnienie perspektywy szamańskiej i neuropsychologicznej pokazało potencjalnie bardzo istotną wagę nie tylko samej płaszczyzny skalnej oraz napotykanym na niej różnorodnym szczelin świadomie dobieranych do „kompozycji” przedstawień naskalnych, ale także niektórych rodzajów malowideł, wcześniej zupełnie pomijanych w analizach. Przykładowo, plamy farby znajdujące się w zagłębieniach skalnych uważano za nieistotne znaczeniowo względem danej sceny i interpretowano je jako zbiorniki na farbę, na wzór palety malarskiej.


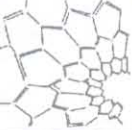




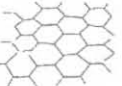

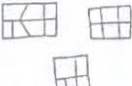





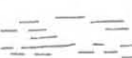



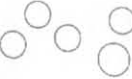


















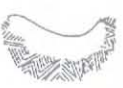



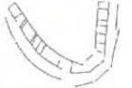









KONKLUZJE

Z powyższych rozważań wynika, że w historii studiów nad sztuką naskalną wyraźnie wyróżnić można dwa etapy w dyskursie archeologiczno – etnograficznym. W pierwszym, etnografia służyła wykreowaniu i potwierdzeniu jednej powszechnej teorii wyjaśniającej, tj. magii łowieckiej lub szerszej magii sympatycznej. Drugi etap, łą-

czący się z odejściem szeroko rozumianej humanistyki od paradygmatów pozytywistycznych, cechuje się zdecydowanie twórczym wykorzystywaniem wiedzy etnograficznej ukazującej wielość możliwych znaczeń i kontekstów poznawczych. Perspektywa etnograficzna jest zatem bez wątpienia jednym ze stymulatorów pluralizmu interpreta-

Ryc. 6. Zestawienie porównawcze najczęściej postrzeganych form entoptycznych przez osoby wstępujące w stan transu z motywami sztuki naskalnej Buszmenów, Indian Kalifornii oraz sztuki górnego paleolitu zachodniej Europy (por. Dronfield 1996a). Analiza etnograficzna potwierdza, że malowidła i rytzy naskalne południowej Afryki i południowo-wschodniej Ameryki Północnej w znacznej części powstawały w kontekstach rytuałów szamańskich. Liczne motywy geometryczne charakteryzujące sztukę paleolityczną wydają się zaskakująco korespondować z formami entoptycznymi wyróżnionymi przez badania neuropsychologiczne. Według Lewis-Williams, Dowson 1988, ryc. 1, 2 (tam także dokładne dane dotyczące źródeł pozyskania poszczególnych motywów umieszczonych w tabeli)

Abb. 6. Vergleichende Zusammenstellung von entoptischen Formen, die von in den Trancezustand fallenden Personen wahrgenommen werden, mit den Motiven der Felskunst der Buschmänner, der Indianer Kaliforniens sowie der jungpaläolithischen Kunst Westeuropas (vgl. Dronfield 1996a). Eine ethnographische Analyse beweist, daß die gemalten und geritzten Felsbilder in Südafrika und im südöstlichen Nordamerika in bedeutendem Teil im Zusammenhang mit den Schamanenriten entstanden sind. Zahlreiche geometrische Motive, die die paläolithische Kunst kennzeichnen, scheinen den entoptischen Formen zu entsprechen, die durch die neuropsychologischen Untersuchungen ausgesondert wurden. Nach Lewis-Williams, Dowson 1988, Abb. 1,2 (dort auch eingehende Angaben zu den Quellen für einzelne Motive der Tabelle)

	ZJAWISKA ENTOPTYCZNE		SZTUKA BUSZMENÓW		SZTUKA INDIAN KALIFORNI	SZTUKA PALEOLITU			
			RYTY	MALOWIDŁA		SZTUKA MOBILNA		SZTUKA JASKINIOWA	
I									
II									
III									
IV									
V									
VI									



cyjnego, zapewne też nie tylko, na polu badań sztuki naskalnej.

Podsumowując dyskusję dotyczącą koncepcji czytania sztuki naskalnej, stwierdzić można, że pojmowanie tekstu wyłącznie z perspektywy strukturalistycznej, ujawnia pewne ograniczenia w możliwościach dotarcia do różnorodnych jej sensów. Faworyzowanie analiz syntaktycznych naraża bowiem na niebezpieczeństwo utraty z pola widzenia elementów mogących mieć istotne znaczenie dla rozumienia wykonywania i znaczenia sztuki naskalnej oraz postrzegania jej w kategoriach linearności i dwuwymiarowości. Uwzględnienie różnych kontekstów etnograficznych pozwala nie tylko lepiej zrozumieć symboliczny „kod” sztuki naskalnej, ale także dostrzec nowe możliwości interpretacyjne, jaką przykładowo jest perspektywa neuropsychologiczna. Dopiero „wyjście poza tekst” pozwoliło zatem zwrócić uwagę na płaszczyzną skalną tworzącą trzeci wymiar „tekstu”, co w moim przekonaniu posiada istotne znaczenie w, zwłaszcza archeologicznym, postrzeganiu sztuki naskalnej. Pokazuje bowiem, że analiza sztuki

naskalnej wymaga wyjścia poza tradycyjne archeologiczne zaplecze metodologiczne i zmusza do uwzględniania różnorodnych kontekstów, a w konsekwencji wymaga od archeologa aktywnego uczestnictwa w dyskursie humanistycznym. Aby zrozumieć sztukę naskalną archeolog nie może ograniczyć się tylko do studiowania sztuki prahistorycznej. Nie ulega dla mnie też wątpliwości to, że jeżeli w ogóle mówimy o czytaniu sztuki to musi to być czytanie metaforyczne uwzględniające symboliczny charakter przekazu wizualnego. Takie zaś *czytanie* wydaje się być samo w sobie metaforą pewnej postawy interpretacyjnej, zmierzającej do niwelowania dystansu dzielącego podmiot poznający od podmiotu komunikującego i w tym sensie ukazujące nowy dostęp do kultury badanej. Nie należy zatem też traktować czytania w trybie dokonanych. Jest to raczej czytanie ciągłe ze względu na fakt, że nasze odczytania w mniejszym lub większym stopniu zawsze bazują na wcześniejszych odczytaniach innych interpretatorów i nie ma możliwości wyeliminowania roli badacza z procesu interpretacyjnego (Wolff 1993, 95-116).

LITERATURA

- Bahn P.
1991 *Where's the beef? The myth of hunting magic in Palaeolithic art*, (w): A.Rosenfeld, P.Bahn (red.), *Rock art and prehistory*, 1-13, Oxford.
- Bednarik R.G.
1990 *On neuropsychology and shamanism in rock art*, „Current Anthropology”, vol. 31, 77-84.
- Benson A., Sehgal L.
1987 *The light at the end of the tunnel*, „San Diego Museum Papers”, No 23 (Rock Art. Paperes), vol. 5, 1-16.
- Bouissac P.
1994 *Art or script? A falsifiable semiotic hypothesis*, „Semiotica”, vol. 100, 349-367.
- Conkey M.W.
1983 *On the origins of Palaeolithic art: a review and some critical thoughts*, (w): E.Trinkhaus (red.), *The Mousterian legacy: human biocultural change in the Upper Pleistocene. British Archaeological Reports 164 (International Series)*, 201-227, Oxford.
1987 *New approaches in the search of meaning? A review of research in „Palaeolithic Art”*, „Journal of Field Archaeology”, vol. 14, 413-430.
- Dowson T.A.
1989 *Dots and dashes: cracking the entoptic code in Bushmen rock paintings*, „South African Archaeological Society Goodwin Series”, vol. 6, 84-94.
- Dronfield J.
1995 *Migraine, light and hallucinogens: the neurocognitive basis of Irish Megalithic art*, „Oxford Journal of Archaeology”, vol. 14 (3), 261-275.
1996 *Entering alternative realities: cognition, art and architecture in Irish passage-tombs*, „Cambridge Journal of Archaeology”, vol. 6 (1), 37-72.
- 1996a *The vision thing: diagnosis of endogenous derivation in abstract arts*, „Current Anthropology”, vol. 37(2), 373-391.
- Eliade M.
1994 *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa.
- Eco U.
1996 *Nadinterpretowanie tekstów*, (w): U.Eco, R.Rorty, J.Culler i C.Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, 45-65, Kraków.
- Garlake P.
1995 *The hunter's vision. The prehistoric art of Zimbabwe*, London.
- Halverson J.
1987 *Art for art's sake in the Palaeolithic*, „Current Anthropology”, vol. 28, 63-89.
- Harner M.J. (red.)
1973 *Hallucinogens and shamanism*, New York.
- Hedges K.
1994 *Pipete dreams and the primordial snake-canoe: analysis of a hallucinatory form constant*, (w): S.A.Turpin (red.), *Shamanism and rock art in North America*, 103-124, Texas.
- Hoskinson T.
1986 *Coyotes, rainbows and power mountains*, „San Diego Museum Papers” vol. 20, (Rock Art Paperes) 3, 91-102.
- Hultkrantz A.
1978 *Ecological and phenomenological aspects of shamanism*, (w): V.Diószegi, M.Hoppál (red.), *Shamanism in Siberia*, 27-58, Budapest.
- Janus E., Mayenova M.R. (red.)
1977 *Semiotyka kultury*, Warszawa.
- Laming A.
1968 *Skarby w grocie Lascaux*, Warszawa.

- Leroi-Gourhan A.
1966 *Religie prehistoryczne*, Warszawa.
- Lewis-Williams J.D.
1972 *The syntax and function of the Giant's Castle rock paintings*, „South African Archaeological Bulletin”, vol. 27, 49-65.
1974 *Superpositioning in a sample rock-paintings from the Barkly East district*, „South African Archaeological Bulletin”, vol. 29, 93-103.
1981 *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, London.
1982 *The economic and social context of southern San rock art*, „Current Anthropology”, vol. 23, 429-449.
1983 *Introductory essay: science and rock art*, „South African Society, Goodwin Series”, vol. 4, 3-13.
1990 *Documentation, analysis and interpretation: dilemmas in rock art research*, „South African Archaeological Bulletin”, vol. 45, 126-136.
1991 *Wrestling with analogy: a problem in Upper Palaeolithic art research*, „Proceedings of the Prehistoric Society”, vol. 57 (1), 149-162.
1992 *Ethnographic evidence relating to 'trance' and 'shamans' among Northern and Southern Bushmen*, „South African Archaeological Bulletin”, vol. 47, 56-60.
1993 *The rock art of Southern Africa*, Cambridge.
1995 *Seeing and construing: the making and 'meaning' of a Southern African rock art motif*, „Cambridge Archaeological Journal”, vol. 5 (1), 3-23.
- Lewis-Williams J.D., Dowson T.A.
1988 *The signs of all times. Entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology”, vol. 29, 201-245.
1989 *Images of power*, Johannesburg.
1990 *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin”, vol. 45, 5-16.
- Loendorf L.L.
1994 *Finnegan Cave: a rock art vision quest site in Montana*, (w): S.A.Turpin (red.), *Shamanism and rock art in North America*, 123-138, Texas.
- Marshack A.
1972 *The roots of civilization*, New York-Dusseldorf.
- Norbladh J.
1990 *Images as messages in society: prolegomena to the study of Scandinavian petroglyphs and semiotics*, „Studies in Scandinavian Prehistory and Early History” vol. 1, 63-78.
- Patterson-Rudolph C.
1993 *Petroglyphs and Pueblo myths of the Rio Grande*, Albuquerque.
- Pelc J., Koja L. (red.)
1991 *Semiotyka dziś i wczoraj. Wybór tekstów*, Wrocław.
- Peirce C.H.S.
1932 *Elements of logic*, (w): C.Hartshore, P.Weiss (red.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, T. II, 142-173, Cambridge.
- Rector C.H.
1985 *Rock art as hunting magic: anthropological fact or fiction*, „San Diego Museum Papers”, vol. 18 (Rock Art Papers) 2, 127-132.
- Reichel-Dolmatoff G.
1972 *The cultural context of an aboriginal hallucinogen: Benisteriopsis Caapi*, (w): P.T.Furst (red.), *Flesh of the Gods. The ritual use of hallucinogenes*, 84-113. New York - Washington.
- 1978 *Beyond the Milky Way. Hallucinatory imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles.
- Ricoeur P.
1989 *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa.
- Rozwadowski A.
1997 *Sztuka naskalna i Indoiraniczycy. Interpretacja etniczna petroglifów doliny Sarmajskiej*, (w): A.Koško, T.Širinov, W.Rączkowski (red.), *Sztuka naskalna Uzbekistanu*, 205-235, Poznań.
- Sales K.
1992 *Ascent to the sky: a shamanistic initiatory engraving from the Burrup Peninsula, north-west Western Australia*, „Archaeology in Oceania”, vol. 27, 22-35.
- Schaafsma P.
1989 *Supper or symbol: roadrunner tracks in southwest art and ritual*, (w): H.Morphy (red.), *Animals into art*, 253-269, London.
- Siegel R.K.
1977 *Hallucinations*, „Scientific American”, vol. 237, 132-140.
- Sperber D.
1975 *Rethinking symbolism*, Cambridge.
1991 *Ukryte znaczenie*, (w): M.Głowiński (red.), *Symbol i symbolika*, 108-146, Warszawa.
- Skotnes P.
1993 *White wagons*, „Artworks in progress”, vol. 13, 50-57.
- Tilley C.
1990 *Claude Lévi-Strauss: structuralism and beyond*, (w): C.Tilley (red.), *Reading material culture. Structuralism, hermeneutics and post-structuralism*, 3-84, Oxford.
1991 *Material culture and text. The art of ambiguity*, London-New York.
- Turpin S.A.
1994 *On a wing and a prayer: flight metaphors in Pecos River art*, (w): S.A.Turpin (red.), *Shamanism and rock art in North America*, 73-102, Texas.
- Ucko P.J., Rosenfeld A.
1967 *Palaeolithic cave art.*, London.
- Vitebsky P.
1996 *Szaman*, Warszawa.
- Whitley D.S.
1992 *Shamanism and rock art in far western North America*, „Cambridge Archaeological Journal”, vol. 2: 89-113.
1994 *By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence change in the prehistoric Great Basin*, „World Archaeology”, vol. 25 (3), 356-373.
1994a *Shamanism, natural modeling and the rock art of far western North America hunter-gatherers*, (w): S.A.Turpin (red.), *Shamanism and rock art in North America*, 1-43, Texas.
- Wierciński A.
1997 *Model postaci szamana*, (w): A.Wierciński, *Magia i religia*, 123-156, Kraków.
- Wolff J.
1993 *The social production of art*, London.
- Yates R., Manhire A.
1991 *Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the south-west Cape, South Africa*, „South African Archaeological Bulletin”, vol. 46, 3-11.
- Żółkiewski S.
1988 *Teksty kultury*, Warszawa.

DAS LESEN DER FELSKUNST: ZWISCHEN ARCHÄOLOGIE UND ETHNOGRAPHIE:

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel erwägt einen archäologisch-ethnographischen Diskurs über den Bereich der Interpretation der gemalten und geritzten Felsbilder, und insbesondere über das Konzept, die Felskunst als einen „Text abzulesen“. In der Geschichte der Studien über die urgeschichtliche Felskunst kann man zwei grundsätzliche Etappen unterscheiden, die sich durch verschiedene Einstellungen gegenüber der Auswertung der ethnographischen Angaben charakterisieren. Die erste von ihnen wurde durch eine kritiklose Anwendung von ethnographischen Analogien dominiert, die zweite dagegen durch die wahrgenommene potentielle Unterschiedlichkeit von Bedeutungen, abhängig von lokalem Zusammenhang.

Den Beginn der ersten Etappe bringt die Wende des 19. und 20. Jh. mit dem von Solomon Reinach vorgeschlagenen Konzept der sympathischen Magie, und besonders der Jagdmagie, als einer globalen Theorie, die die Felskunst verschiedener Kontinente zu erklären vermag. Sie stützte sich auf die untreffenden Interpretationen der urgeschichtlichen Kunst der eingeborenen Australier, die dann auf die urgeschichtliche Kunst, vor allem der paläolithischen Höhlen übertragen wurden. Im Rahmen des damals geltenden evolutionistischen Paradigmas der Interpretation der Kulturercheinungen stellten die Beobachtungen der Kunst der Einheimischen Australiens im 19. Jh. eine natürliche Auslegung für die urgeschichtlichen geritzten und gemalten Felsbilder dar.

Die nächstfolgende Etappe setzten die Philosophie und diestrukturalistische Methodologie fest, die die einfache Anlehnung an die ethnographischen Analogien ablehnte. Bahnbrechende Ausarbeitungen in diesem Zusammenhang waren die Studien über die Kunst der paläolithischen Höhlen von A. Leroi-Gourhan und A. Laming. Sie konzentrierten sich auf die Analyse der Strukturen von Felsdarstellungen, indem sie das Chaos der Kunst des „Urmenschen“ in Frage stellten und demnach das Vorhandensein eines logischen Systems suggerierten, nach dem die Felsbilder angeordnet waren. Obwohl die strukturelle Analyse der fränkisch-kantabrischen Kunst, die das Bestehen einer unveränderlichen Höhlenreligion im Zeitraum von einigen zehn Jahrtausenden annahm, auf die heftige Kritik gestossen hat, bestimmte sie einen neuen Trend in den Untersuchun-

gen, den man das textuelle Paradigma nennen kann, das das Konzept vom „Lesen“ der Felskunst als einen „Text“ impliziert. Grundlegend sind hier zwei Voraussetzungen: (1) die Felskunst ist ein Kommunikationssystem, wo einzelne Bilder den Regeln ihnen eigener Grammatik gemäß geordnet sind; (2) die Analyse der Verhältnisse, in welchen einzelne Petroglyphen auftreten, kann zum Ablesen von in den „Felstexten“ kodierten Informationen führen. Das Konzept eines Textes brach demnach mit der Überzeugung, daß das Bild in sich selbst eine Bedeutung enthält, die zu dessen richtiger Interpretation genügt, und verursachte auch durch eine aufmerksamere Beachtung der Form selbst sowie der Struktur der Felsbilder die Verschiebung des epistemologischen Akzentes von der Ästhetik auf die *Grammatik* der Kunst.

Als die Idee des Strukturalismus in Frage gestellt wurde, richtete man die Aufmerksamkeit auf den symbolischen Charakter der visuellen Übermittlung und die Notwendigkeit, den metaphorischen Charakter vom „Lesen“ der Felskunst zu berücksichtigen. Die entwickeltesten Studien dazu wurden in Südafrika durchgeführt, wo bei der „Entdeckung“ eines ethnographischen Kontextes der Kultur der Buschmänner tiefes symbolisches Potential der Bilder, früher als Ausdruck der Jagdmagie interpretiert, geschildert wurde.

Die neuesten Studien über die Felskunst, die auf die Ethnographie zurückgreifen, kritisierten auch das textuelle Konzept der Interpretation, indem seine zwei Einschränkungen: Linearität und Zweidimensionalität hervorgehoben wurden. Man hat bemerkt, daß der Begriff eines Textes selbst die Aufmerksamkeit auf die Relationen zwischen den Darstellungen richten läßt, die als Zeichen, Worte oder Sätze wahrgenommen werden, auf eine bedeutungslose „Seite“ aufgeschrieben, und auch dem Interpretator *a priori* seine Aufmerksamkeit unwillkürlich den linearen Sequenzen zwischen den Felsdarstellungen schenken läßt, die gar nicht von einer Schlüsselbedeutung für das Verstehen einer Szene sein müssen sowie, infolgedessen, deutlich narrativen Szenen, indem er von seinem Interesse einzelne oder nicht allzu klare Motive beiseite läßt.

Bahnbrechende Studien von J.D. Lewis-Williams und T.A. Dowson (Südafrika) bewiesen, daß die Felsdarstellungen nicht nur in ihren Wechsel-

beziehungen (Konzept eines Textes), sondern in gleichem Maß in der Beziehung zur Felsoberfläche, an die sie angebracht worden sind – der „Seite“, verstanden werden können. Jene *tabula rasa*, wie man früher meinte, erwies sich eine wesentliche Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, eine Grenze, hinter der die vom Schaman beim Tranceanz erreichbare Welt sich befand. Bei der Analyse der universellen Erfahrungen der Menschen im Trancezustand, und welche andersartige Bewußtseinszustände erfahren haben, stellte sich heraus, daß die Felsfläche, an der Bilder angebracht worden waren, nur eine Art Verhüllung bildete, die zwei reelle Wirklichkeiten trennte.

Die Frage wie die Felskunst gelesen werden soll zusammenfassend darf man feststellen, daß das strukturalistische Konzept eines Textes durch

die Bevorzugung der syntaktischen Analysen die Elemente vom Auge verloren hat, die für das Verstehen der Ausführung und Bedeutung der Felsbildern von wesentlicher Bedeutung sein können. Durch eingehende Analysen unterschiedlicher ethnographischer Zusammenhänge wiehen die als Zeichen wahrgenommenen Petroglyphen einem metaphorischen Modell, in Rahmen dessen Motive der Felskunst - als Metaphoren verschiedener Kulturaspekte - einen reicheren Interpretationskontext gewinnen, der uns dem Verstehen der ursprünglichen Umstände, in denen sie geschaffen worden waren, näherbringen soll. Die ethnographische Perspektive ist demnach ohne Zweifel einer der Anreger des Interpretationspluralismus im Bereich der Untersuchungen der urgeschichtlichen Felskunst.

Übersetzt von Janusz Murczkiewicz

Adres autora:

mgr Andrzej Rozwadowski
Instytut Prahistorii UAM
Św. Marcina 78
61-809 Poznań

