



SZTUKA NASKALNA I SZAMANIZM AZJI ŚRODKOWEJ

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

DIALOG



**SZTUKA NASKALNA
I SZAMANIZM
AZJI ŚRODKOWEJ**

Praca zbiorowa pod redakcją

**Andrzeja Rozwadowskiego,
Marii M. Koško
i Thomasa A. Dowsona**

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna



Wydawnictwo Akademickie DIALOG

Recenzenci naukowci

Prof dr hab. Lech Krzyżaniak

Prof. dr hab. Aleksander Kośko

Redakcja i korekta

Władysław Żakowski

Okładka:

Petroglify na tle gór Bajan-Žurek, Kazachstan. Fot. K. Lymer.

Dr A. Rozwadowski podczas badań terenowych w Kazachstanie.

Książka dofinansowana przez Komitet Badań Naukowych

© Copyright by Wydawnictwo Akademickie DIALOG 1999 and authors

Wydanie elektroniczne, Warszawa 2016

ISBN (ePub) 978-83-8002-529-5

ISBN (Mobi) 978-83-8002-533-2

Wydawnictwo Akademickie *Dialog* (c) Copyright wersja elektroniczna

00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks 620 87 03

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

<http://www.wydawnictwodialog.pl/>

SPIS TREŚCI

Od redakcji

Andrzej Rozwadowski

Sztuka naskalna, szamanizm i Azja Środkowa. Problemy relacji

Thomas A. Dowson

Sztuka naskalna a szamanizm: impas metodologiczny

Maria Magdalena Koško

Szamanizm: istotny komponent koncepcji światopoglądowej
Kazachów

Zajnolla Samašev

„Szamańskie” motywy w petroglifach wschodniego Kazachstanu

Andrzej Rozwadowski

Znikając w skale: szamanistyczne aspekty tradycji indoirañskiej
jako kontekst dla interpretacji petroglifów Azji Środkowej

Kenneth Lymer Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Styl zwierzęcy, totemy i wizje w petroglifach Azji Środkowej

Simon Crook

Szamani, lamowie i społeczne źródła mocy sztuki naskalnej

Bibliografia

Rock art and shamanism of Central Asia. Summary

Наскальное искусство и шаманство Средней Азии. Содержание

Sztuka orientu

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

OD REDAKCJI

Chociaż szamanizm jest zjawiskiem silnie zakorzenionym w Azji Środkowej dziwić może fakt, że dotychczas nie poświęcono baczniejszej uwagi jego związkom ze sztuką naskalną. Praca *Sztuka naskalna i szamanizm Azji Środkowej* jest pierwszą, tak w Polsce jak i poza jej granicami, próbą spojrzenia na petroglify tej części kontynentu azjatyckiego z perspektywy problematycznej, odcinając się tym samym od chronologicznego paradygmatu prezentacji sztuki naskalnej, silnie zakorzenionego w strukturze dotychczas proponowanych narracji. Książka ta jest też tylko próbą ukazania wzajemnych relacji istniejących pomiędzy szamanizmem a sztuką naskalną. Ze względu na ogromne bogactwo petroglifów w Azji Środkowej, pełne ich poznanie wykracza poza możliwości jednego badacza.

Przedkładany zbiór prac jest wynikiem współpracy nawiązanej pomiędzy europejskimi i azjatyckimi ośrodkami naukowo-badawczymi: Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, z Departamentem Archeologii Uniwersytetu w Southampton w Wielkiej Brytanii, Instytutem Archeologii w Alma-Atie w Kazachstanie oraz Instytutem Archeologii w Samarkandzie w Uzbekistanie. Wspólne zainteresowania poszczególnych osób przyczyniły się do napisania tej pracy. Ponieważ w ostatnich kilkunastu latach zauważa się istotny rozwój badań w zakresie szamanistycznej interpretacji sztuki naskalnej, jak i badań samych petroglifów Azji Środkowej, przedsięwzięcie to jest naszym udziałem w poszerzeniu jakże słabo znanego zagadnienia. Proponowane teksty mają jednak na celu nie tylko prezentację nowych myśli i materiałów źródłowych, ale także konfrontację idei wyrosłych w różnych środowiskach. To właśnie w dyskusji upatrujemy możliwość stałego wzbogacania i weryfikowania naszej wiedzy dotyczącej problemu, który nas tutaj skupił.

Andrzej Rozwadowski
Maria M. Koško
Thomas A. Dowson

Andrzej ROZWADOWSKI

SZTUKA NASKALNA, SZAMANIZM I AZJA ŚRODKOWA. PROBLEMY RELACJI

WOKÓŁ DEFINICJI ŹRÓDŁA

Prahisteryczne obrazy naskalne fascynowały od dawna. Zachwycano się zarówno ich walorami artystycznymi, jak też ich swoistym prymitywizmem (tj. egzotyką), lub może bardziej – abstrakcyjną, z naszego punktu widzenia, grą formy. Dlatego też już na samym początku naukowego zainteresowania pradziejowymi malowidłami i rytami naskalnymi pojawił się termin „sztuka naskalna”, który, jak nietrudno zauważyć, wzbudza wielorakie spory co do zasadności jego stosowania. Nierzadko też spotkać się można z zupełnym pomieszaniem pojęciowym w jego rozumieniu. Jeden ze studentów sztuki naskalnej w Wielkiej Brytanii przeprowadził ankietę pytając młodych ludzi: „co to jest sztuka naskalna?” (ang. *rock art*). Wśród odpowiedzi znalazły się nawet takie, że jest to sztuka ilustrująca okładki płyt zespołów rockowych, co oczywiście wynikało z dwuznaczności angielskiego słowa *rock* znaczącego zarówno „skała” jak i „rodzaj muzyki”. Oczywiście jest to skrajny przykład, który przywołałem aby unaocznic jak różna jest społeczna świadomość tego rodzaju zabytków. Ponieważ „sztuka naskalna” jest silnie zakorzenionym terminem w literaturze specjalistycznej nie będziemy tutaj proponować innej terminologii. Przyjęcie takiego określenia wymaga jednak pewnego wyjaśnienia.

Krytyka sztuki naskalnej dotyczy tak „sztuki” jak i „skały”. Zatrzymując się na ostatnim członie nazwy nie popełnimy chyba błędu twierdząc, że pradziejowi twórcy obrazów naskalnych najprawdopodobniej posiadali koncepcję określającą powierzchnię skalną, na której utrwalali aspekty swojego życia. Zwrócić tutaj także należy uwagę na dalsze konsekwencje wynikające z mówienia o sztuce **naskalnej**. Termin ten bowiem mimowolnie kieruje naszą uwagę na same obrazy wyryte lub namalowane na powierzchni skalnej, które najczęściej zostają odseparowane od kontekstu podłoża, co jest też skutkiem sposobu prezentacji tych źródeł w postaci czarno-białych odwzorowań samych wizerunków. Jeżeli jednak przyjrzymy

się sztuce bardziej nam współczesnej to nietrudno dostrzeżemy, iż to na czym umieszczono określone przedstawienia często ma przynajmniej równą wartość znaczeniową jak to co zostało pokazane. Inny odbiór zyskuje obraz na szkle przepuszczającym światło, odmiennych walorów nabiera wizerunek na płótnie, ścianie, piasku, itd. Z naszej perspektywy wydaje się, że wszelkie powierzchnie skalne są do siebie w zasadzie bardzo podobne. Wiele osób zwykło nawet twierdzić, że dobór miejsca wykonania malowideł naskalnych podyktowany był co najwyżej dostępnością miejsca lub jego widocznością. Oglądając sztukę naskalną *in situ* okazuje się natomiast, że w licznych przypadkach dostrzegana jest zależność nakładania obrazów od nawet bardzo pozornych cech powierzchni skalnej, jak pęknięć, szczelin, zagłębień. Odwołując się chociażby do znanej analogii etnograficznej dotyczącej szerokiego zasobu słów charakteryzujących różne rodzaje bieli i śniegu wśród ludów strefy arktycznej i subarktycznej, nie możemy wykluczyć podobnej sytuacji odnośnie do rodzajów powierzchni skalnych – z naszego punktu widzenia raczej jednorodnych. Ponadto, jak dalsze artykuły tej książki pokazują, w niektórych kontekstach skała wydaje się być rodzajem zasłony zakrywającej inny świat – jest to kolejny wymiar sztuki naskalnej.

Dylematy związane z pierwszym członem nazwy **sztuka** wynikają w znacznej mierze z braku jednej akceptowanej definicji sztuki. Często pada stwierdzenie, że posługiwanie się takim terminem jest bezkrytycznym wykorzystaniem kategorii współczesnych, europejskich na określenie dawnej rzeczywistości. Sprawa nie wydaje się być jednak taka oczywista. Równie dobrze można zakwestionować takie sformułowania jak „sztuka starożytnego Egiptu” czy „sztuka Majów”. Krytyka „sztuki” w tym ujęciu obarczona jest postrzeganiem jej przez pryzmat estetyki i sprowadzaniu do kategorii piękna, którego definicja oczywiście jest sprawą wielce subiektywną. Pomimo, iż nie ma jednej ogólnie akceptowanej definicji sztuki wyróżnić można dwa zasadnicze rdzenie jej rozumienia. Jeden ujmuje sztukę właśnie w kategoriach estetyki, obrazów zrównoważonych w formie, drugi postrzega ją jako komunikację, zwracając większą uwagę na jej walor informacyjny (Layton 1991). Przyjęcie tej drugiej opcji sprawia, że posługiwanie się terminem „sztuka naskalna” staje się uzasadnione, a to dlatego, że malowidła i ryty naskalne (petroglify), przynajmniej

w sporej części (o czym wiemy z badań etnograficznych), miały charakter komunikujący – były nośnikami różnorodnych, ważnych społecznie treści.

W POSZUKIWANIU ZNACZENIA: OD MONOPOLU DO PLURALIZMU

Rzeczywiste zainteresowanie prahistorycznymi malowidłami i rytami naskalnymi rozpoczęło się z chwilą odkrycia malowideł w jaskini Altamira w północnej Hiszpanii, dokonanego w 1878 roku przez Don Marcelino de Sautolę, a ściślej jego córkę. Od tego czasu odkryć zaczęło gwałtownie przybywać i dziś w rejonie franko-kantabryjskim znanych jest blisko trzysta jaskiń kryjących tysiące prahistorycznych obrazów naskalnych. Oczywiście musiał minąć pewien czas zanim badacze osiągnęli konsens co do ich autentyczności i zaczęli je wpisywać na listę dziedzictwa kulturowego.

Malowidła i ryty jaskiń paleolitycznych zajmują szczególne miejsce w historii badań nad sztuką naskalną. Dzieje się tak z dwóch powodów. Z jednej strony należały one do najbardziej spektakularnych odkryć archeologicznych ukazujących zaskakującą kreatywność artystyczną człowieka paleolitu, które ze względu na ich walory jakościowe i ilościowe, stanowiły jedyne tak fascynujące źródło do próby poznania światopoglądu, wierzeń czy mitologii człowieka epoki kamienia. Z drugiej strony interpretacje zaproponowane przez pionierskich badaczy paleolitycznej sztuki jaskiniowej wywarły ogromny wpływ na tłumaczenie znaczenia sztuki naskalnej w innych częściach świata, w tym też Azji Środkowej. Wśród różnych propozycji interpretacyjnych jedna zyskała sobie miano królowej – była nią hipoteza magii łowieckiej, lub szerzej magii sympatycznej. Opierając się na fakcie zdecydowanej przewagi wizerunków zwierząt, jak bizonów, mamutów czy reniferów, które uważano za podstawowe źródło pożywienia człowieka epoki lodowców, zakładano, że sztuka jaskiniowa była elementem rytuałów magicznych mających zapewnić sukces w polowaniu. Ta hipoteza to efekt bezkrytycznego posłużenia się analogiami etnograficznymi z kręgu kultury rdzennych mieszkańców Australii (Rector 1985). Odwołując się do pionierskich spostrzeżeń etnografów z końca XIX

wieku Solomon Reinach sformułował teorię magii łowieckiej jako kontekstu tworzenia sztuki paleolitycznej, wychodząc z założenia, że owe malowidła i ryty naskalne występują wyłącznie w miejscach trudno dostępnych i przedstawiają głównie zwierzęta będące podstawą pożywienia. Uważał on, że obrazy na ścianach jaskiń miały stanowić substytuty prawdziwych zwierząt, które następnie symbolicznie zabijano rzucając w nie oszczepami, co w efekcie miało zapewnić przyszły sukces łowiecki.

Choć dzisiaj wiemy, że żadne z założeń S.Reinacha nie odpowiada faktom bowiem znana jest sztuka paleolityczna na stanowiskach otwartych, a jej tematyka nie ogranicza się tylko do zwierząt łownych to jednak mit magii łowieckiej na wiele lat stał się globalną teorią dążącą do wyjaśnienia wszelkiej sztuki naskalnej. W myśl tej teorii tłumaczono malowidła naskalne Afryki Południowej, przez analogiczny pryzmat postrzegano petroglify i malowidła naskalne Ameryki Północnej, niektórych rejonów Europy, jak na przykład Skandynawii. Taki sam los spotkał także petroglify Azji Środkowej, a echa mitu magii łowieckiej nadal są widoczne w bieżących lub bardzo niedawnych analizach. W ten sposób sztuka naskalna na wiele lat sprowadzona została do jednego paradygmatu wyjaśniającego. Dopiero gdy Claude Lévi-Strauss stwierdził, że zwierzęta są dobre nie tylko do jedzenia, ale także do tego by o nich myśleć zaczęły pojawiać się nowe koncepcje interpretacji sztuki paleolitycznej, wśród których teorie André Leroi-Gourhana (1966) i Aleksandra Marshacka (1972) zyskały największy rozgłos.

W różnych częściach naszego globu zaczęto też przykładać większą uwagę do znaczenia danych etnograficznych, których ponowna analiza ujawniła nowe możliwości wglądu w znaczenie malowideł i rytów naskalnych. Najbardziej zaawansowane studia, w tym zakresie, przeprowadzono w Afryce Południowej, które odkrywając szamański kontekst sztuki Buszmenów, do którego powrócę dalej, wpłynęły także na nowe zainteresowanie interpretacjami szamanistycznymi.

Od chwili konceptualizacji teorii magii łowieckiej postrzeganie kultury człowieka zmieniło się diametralnie. Otwarta humanistyka dopuściła do głosu bardzo różnorodne koncepcje rozumienia i interpretacji. Zapanował pewien rodzaj pluralizmu poznawczego, gdzie nikt już nie ośmielał się rościć sobie prawa do jednej globalnej

teorii mogącej wyjaśnić wszelką sztukę naskalną w całej jej różnorodności. Badania skoncentrowały się na małych wycinkach przestrzennych, a niejednokrotnie nawet w określonym czasie. Wydaje się, iż w dużym stopniu był to wynik umiejscowienia badań nad sztuką naskalną w ramach tradycyjnych paradygmatów archeologicznych, dążących w pierwszej kolejności do ustanowienia klasyfikacji typologiczno-chronologicznej. Pytanie o wiek sztuki naskalnej nie jest jednak jedynym, które można postawić i wcale nie musi być niezbędnym warunkiem do próby podjęcia analizy innych jej aspektów.

AZJA ŚRODKOWA

Sztuka naskalna Azji Środkowej jest relatywnie bardzo słabo znana, nie tylko przeciętnemu humaniście, ale i specjalistom. Sowiecka izolacja wschodniej myśli naukowej oraz raczej skąpa znajomość rosyjskojęzycznej literatury archeologiczno-etnograficznej przez badaczy zachodnich sprawiły, że sztuka ta nadal jest białą plamą na archeologicznej mapie świata. Wszyscy w mniejszym lub większym stopniu ~~Wydziałowi Dialektologii i Onomastyki Uniwersytetu Warszawskiego~~ ~~Wydziałowi Dialektologii i Onomastyki Uniwersytetu Warszawskiego~~ Afryki Południowej, afrykańskiej Sahary, Australii. Bardziej wtajemniczeni znają sztukę naskalną Alp włoskich, terenów Skandynawii, Andów i innych rejonów Ameryki Południowej oraz Północnej czy terenów Indii. Azja Środkowa pozostaje nadal tajemnicą. Mało, choć relatywnie znacznie więcej, wiadomo również o petroglifach Syberii, które jednak omawiane są wyrywkowo.

Znanych jest wiele stanowisk petroglifów w Azji Środkowej. Jedną z cech, które wyróżnia je na tle innych kompleksów sztuki naskalnej, jest ich prawie wyłączne występowanie na stanowiskach otwartych, to znaczy na ścianach skalnych dolin lub wolno stojących głazach. Poza pojedynczymi przypadkami nie stwierdzono dotychczas tego rodzaju aktywności człowieka w jaskiniach, choć nie prowadzono tu specjalnych tego rodzaju poszukiwań. Jeżeli traktować każde skupienie petroglifów jako osobne stanowisko to naliczyć ich można kilkaset. Na terytorium tylko samego Uzbekistanu, przykładowo, znanych jest ich obecnie ponad 140. Na tym tle wyodrębniają się jednak niektóre miejsca charakteryzujące się szczególnie dużą koncentracją petroglifów. Do najbardziej znanych należą petroglify:

w Sarmiśšaj w środkowym Uzbekistanie, Tamgały w południowo-wschodnim Kazachstanie, Sajmały-Taś w górach Kirgistanu, Arpauzen i Kojbagar w południowym Kazachstanie oraz liczne miejsca w dorzeczach górnego Irtyszu, Obu (Karakoń, Tomskaja Pisanica) i Jeniseju (Mugur-Sargoń, Suchanicha, Ogłachty, Tepsej, Bojarskaja Pisanica). W stosunku do całkowitej liczby stanowisk w Azji Środkowej jest ich tu znacznie mniej, ale przyciągają uwagę ze względu na swe bogactwo. Pozwalają między innymi prześledzić zróżnicowanie tematyczno-chronologiczne. Są też dobrymi przykładami sakralnego charakteru miejsca. Wiele bowiem z nich do dziś traktowanych jest jako święte, w „zislamizowanej” części Azji Środkowej określanych mianem *mazarów* (*mazar* z j. arab. „miejsce czci, hońdu”).

Ustalenia chronologiczne sztuki naskalnej zawsze należały do najtrudniejszych. Istnieje błędne przeświadczenie, że jeżeli nie można czegoś precyzyjnie umiejscowić w czasie, to nie można tym samym podjąć kwestii interpretacji, oczywiście jeżeli rozróżniamy ustalenia chronologiczne od interpretacji znaczeniowej. Nie można zaprzeczyć, że klasyfikacja stylistyczna, tematyczna, czy też chronologiczna, jest etapem procesu interpretacyjnego. Należy oczywiście dążyć do ustalenia porządku diachronicznego, dążenia te jednak nie powinny się sprowadzać wyłącznie do ustalenia jak najbardziej szczegółowego schematu periodyzacyjnego. Często kluczowe okazuje się już samo rozróżnienie analizowanych petroglifów na starsze i młodsze, co po wnikliwej analizie kontekstu zazwyczaj nie nastręcza zbyt dużych problemów. Jeżeli nie ma jednak żadnych istotnych w danym przypadku przesłanek aby precyzyjnie określić wiek badanego zabytku, to istnieje wiele innych problemów, które można i warto studiować. Wymieńmy chociażby analizę kontekstu przestrzennego, sposobu odbioru sztuki przez współczesne lokalne społeczności (zob. artykuły K. Lymera i S. Crooka w tej książce), określenie relacji ekologicznych. Nierzadko też dzieje się tak, że właśnie poprzez te wysiłki interpretacyjne sformułowane mogą być tezy o chronologii, która jednak nie była ich celem. Przykładem tego może być analiza malowideł naskalnych w grocie Zaraut-Kamar (jest to niewielki nawis skalny w południowym Uzbekistanie), których wiek szacuje się nawet na dziesięć tysięcy lat i według tradycyjnego schematu chronologicznego zalicza do epoki kamienia (np. Formozov 1965).

Nie wszystkie znajdujące się tam malowidła pochodzą z jednego kontekstu chronologicznego. Analizując ich zróżnicowanie tematyczne i intensywność barwy podzielono je na trzy grupy chronologiczne. Ponieważ immanentną cechą archeologii jest dążność do dzielenia badanych zjawisk kulturowych na epoki, okresy, etapy, sekwencje, analogiczny sposób myślenia przekładany jest często do sfery badań sztuki naskalnej. Jeżeli malowidła w Zaraut-Kamar podzielono zatem na trzy grupy chronologiczne to konsekwentnie wpisano je w typowe ramy archeologiczne, w tym przypadku były to: epoka kamienia – najstarsze malowidła; epoka żelaza – młodsze; średniowiecze – najmłodsze. „Odkrycie” kolekcji zdjęć Leona Barszczewskiego, oficera carskiego działającego w Azji Środkowej pod koniec XIX wieku, pozwoliło natomiast wskazać nowy kontekst interpretacyjny związany z obrzędowością *Nawruz*, czyli środkowoazjatyckiego Nowego Roku. Ponieważ wśród malowideł groty Zaraut-Kamar znajduje się motyw o uderzającym podobieństwie względem pewnego tadżyckiego malowidła naściennego, utrwalonego najednej z fotografii Barszczewskiego, sformułować można tezę, iż część malowideł w Zaraut-Kamar pochodzi raczej z przełomu XIX i XX wieku, a nie z czasów prehistorycznych. Wniosek ten potwierdza analiza nawruzowego kontekstu obrzędowo-wierzeniowego, z którym związana była tradycja wykonywania nie tylko malowideł naściennych, ale także, o czym informują źródła etnograficzne, naskalnych (Jasiewicz, Rozwadowski 1998).

Schemat periodyzacyjny sztuki naskalnej Azji Środkowej wypracowywano w ciągu dziesięcioleci na podstawie analizy jej tematyki, relacji do środowiska i kontekstu archeologicznego, stopnia patynizacji wizerunków oraz stylistyki (np. Šer 1980; Hužanazarov 1997). Pomimo pewnych wątpliwości natury teoretyczno-metodologicznej (Rozwadowski 1997), schemat ten można zaakceptować jako istotną bazę odniesienia. Aby uporządkować nasze rozważania poniżej naszkicuję go w największym skrócie.

1. Epoka kamienia: najstarsze malowidła szacuje się na około 10-7 tysięcy lat. Jako najważniejsze wymienia się groty Zaraut-Kamar w południowym Uzbekistanie, Šachty w południowym Tadżykistanie oraz Hojt-Cenherijn-Aguj w Ałtaju Mongolskim. Głównym motywem są tutaj wizerunki zwierząt, które identyfikowane są z wymarłymi już gatunkami (tur, mamut?). W ramach wspomnianego powyżej starego

paradygmatu interpretacyjnego utrwaliło się też twierdzenie, że są to sceny polowania związane z magią łowiecką. Klasyfikacja chronologiczna tych malowideł budzi jednak poważne wątpliwości, głównie ze względu na bardzo dowolne posługiwanie się analogiami formalnymi, czerpanymi nawet ze sztuki franko-kantabryjskiej (Rozwadowski, Huzanazarov 1999).

2. Eneolit – epoka brązu: III – II tysiąclecie p.n.e. Za najbardziej charakterystyczny wyznacznik tej grupy uważa się pojawienie się przedstawień wozów, których kontekst archeologiczny nie pozwala datować na okres wcześniejszy. Występują także motywy byków, które także należą do spornych tematów. Trudno jednoznacznie stwierdzić czy mamy do czynienia z dzikimi bykami, turami, czy już byłem udomowionym. Ponadto, ponieważ w niektórych przypadkach byki pojawiają się w scenach z wozami, ze względu na trudność wiarygodnego rozdzielenia tych motywów na osobne sekwencje, niektórzy badacze, jak M.K.Kadyrbaev i A.N.Marjašev (1977) określają go jako jeden „okres wozu i dzikiego byka”.

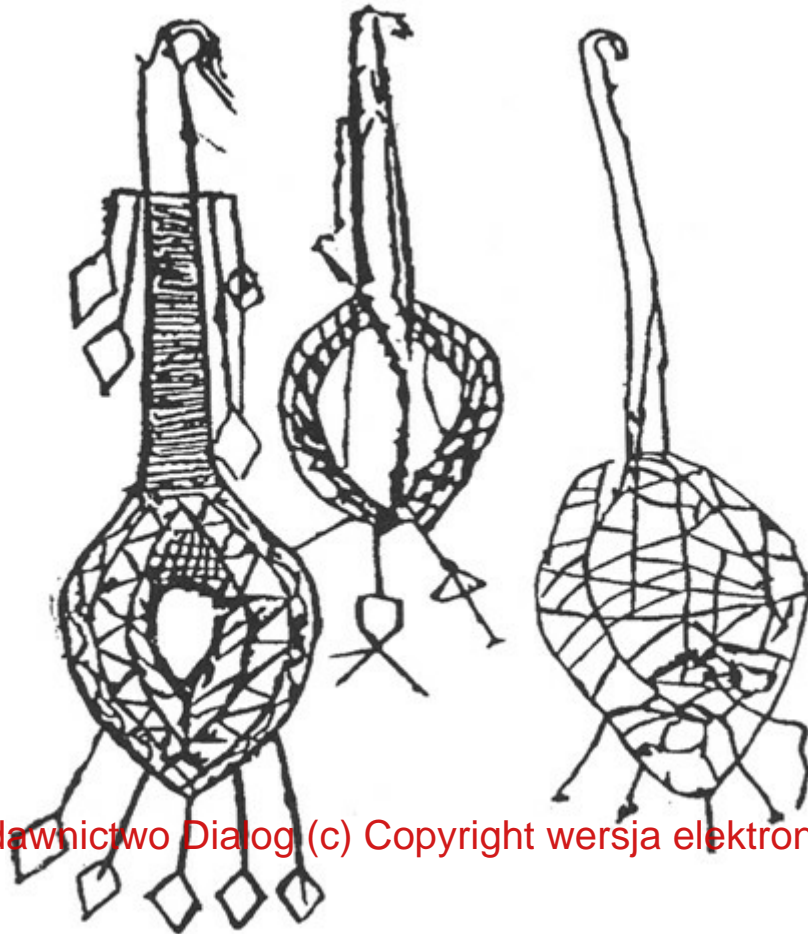
3. Okres wczesnych koczowniców: I tysiąclecie p.n.e. – pierwsze wieki naszej ery. Charakteryzuje go wystąpienie nowego wzorca kulturowego zdominowanego przez koczowniczo-hodowlany typ gospodarki (wcześniejszy etap epoki brązu określany jest jako pastersko-rolniczy), który był charakterystyczny dla licznych grup etnicznych strefy stepów euroazjatyckich, takich jak: Scytowie, Sakowie, Massageci, Sarmaci, Jüeczy, Hunowie, Usunowie, Kangjuj. Ponieważ chińskie, antyczne i irańskie źródła pisane, które informują o tych ludach, nie zawierają jakiegoś jednego ogólnego ich określenia, termin „wczesni koczownicy” jest przyjmowany tutaj jako ogólne określenie tego fenomenu historycznego i jego horyzontu czasowo-przestrzennego – od stepów wschodnioeuropejskich po granice azjatyckich stepów, pustynie Gobi i Taklamakan. Zasadniczym wyróżnikiem petroglifów tego okresu jest tak zwany styl zwierzęcy, sakijsko-scytyjski czy sakijsko-syberyjski. Ponieważ dominującym motywem w sztuce tego czasu, nie tylko naskalnej, jest jeleni, nazywany on jest też „okresem jelenia”.

4. Okres turecki i średniowiecza: VI-XIII wiek n.e. Motywami wyróżniającymi się tutaj są przedstawienia wojowników, zarówno jeźdźców jaki i pieszych, z różnego rodzaju atrybutami wojennymi, takimi jak: pałki, kopie oraz różnego rodzaju sztandary. Uważa się, że

tematyka petroglifów tego okresu odzwierciedla wojenno-polityczny charakter kształtujących się wówczas tureckich imperiów stepowych. Nagłe powstawanie i niemiernie szybka dezintegracja lokalnych państwowości miały być kontekstem kreującym ideologię i kult wojenny, czego wyrazem jest tematyka petroglifów tego okresu.

5. Czasy „etnograficzne”. Ten aspekt tradycji sztuki naskalnej jest słabo zbadany. Dotychczasowe badania koncentrowały się raczej na sztuce pradziejowej, a petroglify „współczesne” uważano często za akt wandalizmu aniżeli kontynuacji odwiecznej tradycji. Nierzadko trudno się temu stwierdzeniu oprzeć, zwłaszcza widząc prahistoryczne wizerunki zamalowane olejną farbą z dopiskiem „ja tu byłem”, obok którego często dodane jest imię, nazwisko oraz dokładna data. Istnieją jednak przykłady zasługujące na dużo poważniejsze zainteresowanie, jak chociażby wspomniana powyżej tadżycka tradycja wykonywania malowideł naściennych, dla której można znaleźć odniesienie w malowidłach naskalnych. Sztuka „etnograficzna” jest tym bardziej interesująca, gdyż stanowi rodzaj pomostu w dyskusji nad identyfikacją szamańskiego charakteru obrazów naskalnych. Niektóre znaleziska pozwalają przypuszczać, że w tej „ostatniej” fazie swej historii sztuka naskalna, w pewnej części, związana była właśnie z działalnością szamańską. W Kazachstanie na półwyspie Mankystau (Morze Kaspijskie) znane są, przykładowo, naskalne wizerunki kobyzów – instrumentów strunowych używanych przez baksów, lokalnych szamanów (ryc. 1). Wśród „współczesnych” petroglifów znane są też ewidentne przedstawienia szamanów z ich typowymi atrybutami – nakryciami głów, przebraniami, bębnami (ryc. 2); niektóre z nich mogą przedstawiać „kukły-totemy” (ryc. 3). Na płycie kamiennej przechowywanej w szkolnym muzeum w altajskiej wiosce Karakoł utrwalono postać (ryc. 4) trzymającą w jednej ręce bęben z widocznymi na nim rysunkami dobrze znanymi ze współczesnych lub niedawnych bębnów szamańskich, w drugiej zaś trzyma ona element przypominający łuk, także charakterystyczny atrybut szamański, użytkowany często jako instrument muzyczny. Interesujące jest, że zbliżone wizerunki odkryto w licznych pochówkach podkurhanowych pochodzących ze schyłku III lub początku II tysiąclecia p.n.e. w Kotlinie Minusińskiej. Namalowane one były na kamiennych płytach grobowych (ryc. 5). Również i te

wizerunki cechują się specyficznymi nakryciami głowy oraz trzymanymi w rękach podobnymi przedmiotami.



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Ryc. 1. Petroglify na półwyspie Mankystau, Morze Kaspijskie (Žetibaev 1994:93).



Ryc. 2 Petroglify z doliny Škocja na wyspie Krakol Altaj (Okladnikova 1987, rys. 2:13, 14)



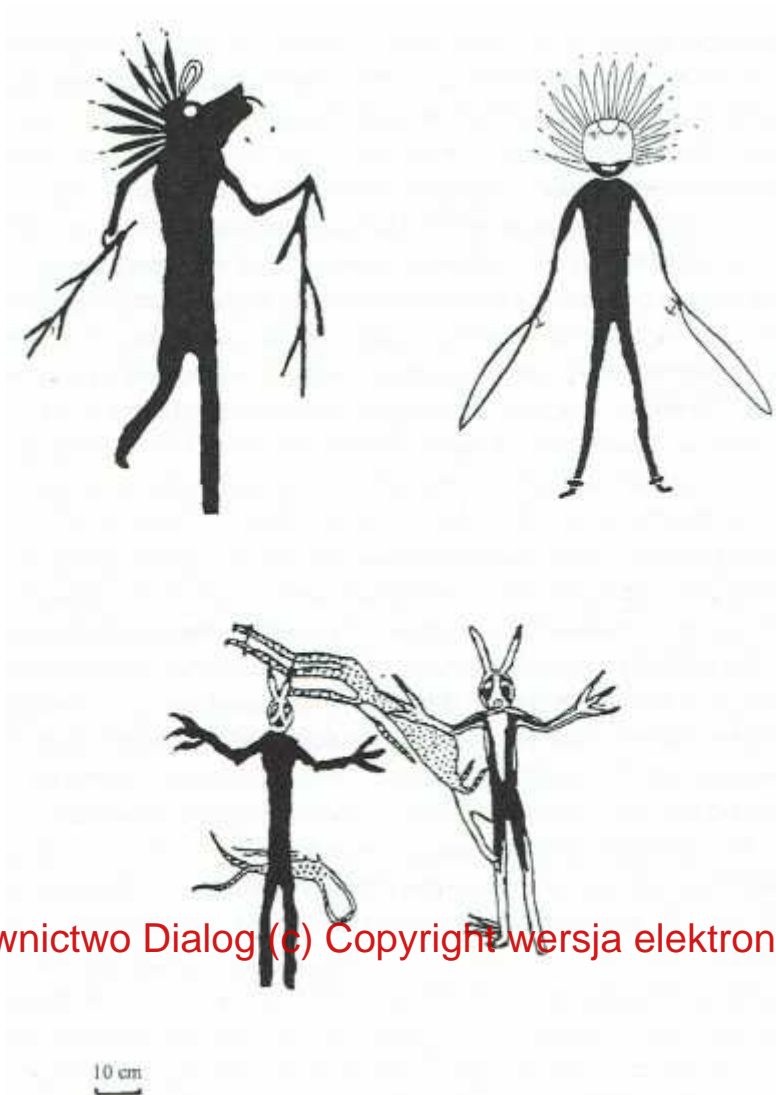
Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Ryc. 3. Petroglify z doliny Šalkoby nad rzeką Krakoŕ; Ałtaj (Okladnikova 1987, rys. 2:2).



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Ryc. 4. Płyta kamienna z petroglifami, Karakoł (Kubarev 1988, rys. 79)



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Ryc. 5. Malowidła na płytach kamiennych w grobowcach prahistorycznych (III-II tys. p.n.e.) znad rzeki Karakoł (Kubarev 1988, rys. 18, 43).

Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej i niezwyklej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel. (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks (0 22) 620 87 03

e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna