

## Rozdział III

Andrzej Rozwadowski<sup>1</sup>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ewa Kuciewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Paweł Polkowski

Muzeum Archeologiczne w Poznaniu

### **Afrykańska sztuka naskalna w polskich doświadczeniach badawczych: między praktyką a teorią**

**Słowa kluczowe:** sztuka naskalna, Afryka Południowa, Sudan, Egipt, Algieria, polskie badania

Sztuka naskalna Afryki była i jest eksplorowana przez licznych badaczy z różnych krajów. Nasz artykuł ma na celu przedstawienie polskiego udziału w tychże badaniach, a ściślej – dokonań środowiska poznańskiego (przynajmniej inicjalnie). Afrykańska sztuka naskalna to temat, którego nie sposób omówić czy pokrótce nakreślić w ramach jednego artykułu. Ograniczymy się zatem w części wstępnej do stwierdzenia, że kontynent afrykański często uważa się za rejon największej koncentracji sztuki naskalnej w skali globalnej<sup>2</sup>. Malowane i ryte obrazy na skałach są obecne niemal w każdym zakątku kontynentu, a ich rozpiętość chronologiczna sięga od około trzydziestu tysięcy lat (Namibia) po niemal współczesność (np. sztuka Dogonów)<sup>3</sup>. W historii afrykańskich inicjatyw poznańskiego środowiska naukowego można wyróżnić cztery momenty, z których trzy są pochodną jednej idei. Inicjalna była ekspedycja Lecha Krzyżaniaka w góry Tassili n'Ajjer w Algierii na początku lat osiemdziesiątych XX w. Ze względu na jego osobę za kontynuację tego doświadczenia badawczego należy przyjąć rozpoczęcie badań nad petroglifami Oazy Dachla na południu Egiptu w 1985 r., kontynuowanych

<sup>1</sup> Badania Andrzeja Rozwadowskiego są częścią projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS3/02140.

<sup>2</sup> E. Anati, *World rock art: the primordial language*, Capo di Ponte 1994.

<sup>3</sup> A.R. Willcox, *The rock art of Africa*, London–Canberra 1984; D. Coulson, A. Campbell, *African rock art: paintings and engravings on stone*, New York 2001; A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009, s. 66–69.

do dzisiaj. Inną inicjatywę stanowiły ratownicze badania sztuki naskalnej na poziomie IV katarakty Nilu (lata 2008–2009), zatem nadal w sferze Afryki Północnej, kierowane przez Marka Chłodnickiego. Wszystkie te działania były skupione wokół Muzeum Archeologicznego w Poznaniu. Osobne przedsięwzięcie stanowiły studia Andrzeja Rozwadowskiego (Instytut Wschodni Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza) nad buszmeńską sztuką naskalną w RPA prowadzone w Rock Art Research Institute w Uniwersytecie Witwatersrand w Johannesburgu. Każdą z tych inicjatyw prezentujemy poniżej w aspekcie historycznym oraz poznawczym, zwracając uwagę na polski wkład w poznanie afrykańskiej sztuki naskalnej oraz implikacje płynące ze studiów afrykańskich dla szerszych perspektyw badań sztuki naskalnej w aspekcie globalnym (co dotyczy zwłaszcza studiów południowoafrykańskich).

### **Tassili n'Ajjer – Algieria**

Zimą 1980 r. prof. Lech Krzyżaniak oraz dyrektor Biura Narodowego Parku Tassili n'Ajjer Sid-Ahmed Kerzabi dokonali rekonesansu na trasie Zaouatallaz–Dider–Ikheirkhein–Ighassane–Zaouatallaz. Ekspedycja była wynikiem propozycji współpracy wystosowanej w 1977 r. do ówczesnych władz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej przez rząd Algierii. Postępujące niszczenie zabytków sztuki naskalnej zmusiło władze parku do przeprowadzenia prac inwentaryzacyjnych. Prospekcja terenowa, jaką przeprowadzono w 1980 r., pozwoliła rozpoznać „kilkaset zespołów sztuki naskalnej” oraz kilkadziesiąt stanowisk archeologicznych (pozostałości obozowisk i cmentarzyska) znajdujących się w pobliżu skalnych schronisk<sup>4</sup>. Rok później na płaskowyż Tassili wyruszyła kolejna ekspedycja polsko-algierska, której kierownikiem został Lech Krzyżaniak, a w jej skład ze strony polskiej weszli Andrzej Prinke i Jerzy Nowakowski. Tym razem misja miała charakter stacjonarny, a obszarem jej działań był rejon skał Sefar<sup>5</sup> (il. 1).

Malowidła naskalne będące przedmiotem inwentaryzacji polskiego zespołu już wcześniej w większości znano. Pierwszym podróżnikiem, który przekazał informacje o malowidłach Tassili, był Heinrich Barth. Dotarł w rejony miejscowości Gath w 1850 r. Po nim wielu badaczy i podróżników opisywało w mniejszym lub większym stopniu bogactwo sztuki naskalnej tych obszarów. Warto wymienić choćby Henri Duveyriera, Leo Frobeniusa czy Dubiefa, a w szczególności Yolande Tschudi<sup>6</sup>. Wszyscy

---

<sup>4</sup> A. Prinke, *Badania Muzeum Archeologicznego w Poznaniu nad prehistoryczną sztuką saharyjską w Tassili-n-Ajjer (Algieria)*, „Biuletyn Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” 1982, t. 146, s. 54–55. Zawartego w tym dokumencie nieprecyzyjnego stwierdzenia o „kilkaset” zespołach sztuki naskalnej niestety nie jesteśmy w stanie zweryfikować, możliwe, że jest ono zawyżone.

<sup>5</sup> L. Krzyżaniak, *Tassili-n-Ajjer*, „Nyame Akuma” 1981, t. 18, s. 5; tegoż, *Tassili-n-Ajjer (środkowa Sahara)*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1980*, red. M. Konopka, Warszawa 1981, s. 271; tegoż, *Rapport préliminaire de la Mission sur le dressement de l'inventaire des structures de l'art rupestre et structures archéologiques*, Algier i Poznań 1982; tegoż, *Sefar*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1981*, red. M. Konopka, Warszawa 1982, s. 283; tegoż, *Sefar*, „Nyame Akuma” 1982, t. 21, s. 1.

<sup>6</sup> J. Keenan, *The Lesser Gods of the Sahara*, London 2004, s. 196–199.

oni pozostali jednak w cieniu Henri Lhote'a, którego działalność nie ograniczyła się do studiów naukowych, lecz nabrała ważnego waloru popularyzatorskiego. Lhote, francuski uczoney, który intensywnie eksplorował masyw Tassili w latach 1956–1960<sup>7</sup>, był uznawany przez wielu za odkrywcę tejsze sztuki. W skład jego ekspedycji wchodził m.in. malarze, którzy wykonali kopie setek malowideł prezentowanych potem światu we francuskich muzeach i galeriach.

Tassili n'Ajjer funkcjonuje w powszechnej świadomości społecznej jako rejon wyjątkowy w skali sztuki afrykańskiej. Na czym polega jego fenomen? Otóż z jednej strony masyw ten kryje blisko 15 tys. malowideł i rytów<sup>8</sup>, z drugiej zaś ta olbrzymia galeria sztuki naskalnej jest zamknięta w nieprzeciętnym krajobrazie. Płaskowyż Wielu Rzek, ponieważ tak można przetłumaczyć tę nazwę, nawiązuje do licznych uedów, koryt wyschniętych lub okresowych rzek, którymi *plateau* jest pocięte. Tysiące lat erozji skał wpłynęły na wyjątkową morfologię tego rejonu i wyrzeźbiły labirynty wąskich wąwozów, których ściany zostały pokryte malowidłami i rytami. Najstarszą sztukę naskalną tego obszaru datuje się obecnie na 8 tysięcy lat p.n.e.<sup>9</sup> lub nawet 10 tysięcy lat p.n.e.<sup>10</sup> Są to petroglify przedstawiające przede wszystkim dziką megafaunę afrykańskiej sawanny – bawoły, żyrafy i słonie. Ich autorstwo przypisuje się łowcom wczesnoholoceńskim. Największy rozgłos zyskały jednak prahistoryczne malowidła. To właśnie im Lhote poświęcił najwięcej czasu i to one przyniosły mu rozgłos.

Malowidła, których najstarsze przykłady mogą pochodzić z początku VII<sup>11</sup> lub III<sup>12</sup> tysiąclecia p.n.e., zadziwiają zarówno malarską formą, jak i treścią. Są wśród nich postacie ludzkie o zastanawiających formach głów – ich kształt zadecydował o zakwalifikowaniu ich do tzw. stylu okrągłych głów (terminologia Lothe'a). Do tej grupy chronologiczno-stylistycznej Lothe zaliczył także inne postacie ludzkie, które ze względu na rozmiar (czasem dwukrotnie większe od rzeczywistych rozmiarów osób dorosłych) ochrzcił mianem wielkich bogów i pod taką nazwą do dzisiaj są rozpoznawane (il. 1) Postacie te dawni „artyści” obrysowywali najpierw ciemniejszą linią konturową (warianty czerwonej ochry), następnie wypełniali jaśniejszymi barwami (np. białą). Charakter tej sztuki naskalnej uznawano często za mocno symboliczny, związany z mitami i rytuałami ówczesnych łowców<sup>13</sup>, choć są to bardziej hipotezy, które ułatwiały

<sup>7</sup> H. Lhote, *Malowidła kwitnącej pustyni*, Warszawa 1964.

<sup>8</sup> UNESCO-ICOMOS 2009 Rock Art Sites on the UNESCO World Heritage List, UNESCO-ICOMOS Documentation Centre, s. 24, [www.africanrockart.org/rockartnews/Unesco\\_World\\_Heritage\\_Sites.pdf](http://www.africanrockart.org/rockartnews/Unesco_World_Heritage_Sites.pdf) (data dostępu)

<sup>9</sup> E. Oeschger, *Sahara Algeria*, „Adoranten” 2004, s. 5–19.

<sup>10</sup> I. Diethelm, H. Diethelm, *Algeria. The rock art of the Desert Mountains called Tassili n'Ajjer – Plateau of many rivers*, „Adoranten” 2003, s. 72–80.

<sup>11</sup> E. Oeschger, *Sahara Algeria...*

<sup>12</sup> A. Muzzolini, *Saharan Africa*, [w:] *Handbook of rock art research*, ed. D.S. Whitley, Walnut Creek 2001, s. 605–636.

<sup>13</sup> H. Lhote, *Malowidła kwitnącej pustyni...*; I. Diethelm, H. Diethelm, *Algeria...*

społeczną promocję tej sztuki. Odnośnie do tak starych malowideł i rytów naskalnych z naturalnych powodów brak jakichkolwiek bezpośrednich źródeł etnograficznych mogących rozjaśnić tę kwestię. Należy jednak zaznaczyć, że problem znaczenia jest nadal wyzwaniem w studiach saharijskich. Z jednej strony potencjał etnograficzny nadal stanowi materiał nie w pełni zgłębiony bądź raczej eliminowany w tych studiach, z drugiej zaś niektóre rejony Afryki pokazują, że niektóre konteksty etnograficzne mogą stanowić określone ścieżki wglądu w znaczenie sztuki naskalnej pochodzącej nawet z bardzo odległych czasów (jak ma to miejsce w południowej Afryce – zob. dalej).

Pod względem liczbowym najbogatszym fragmentem sztuki tassilijskiej są malowidła stworzone przez pasterzy, hodowców bydła. Liczne przedstawienia udomowionego bydła, wykonane pieczołowicie i bardzo naturalistycznie, również stanowią bezcenne dziedzictwo kulturowe tych obszarów. Całość dopełniają rytzy i malowidła pochodzące już z czasów historycznych. Liczne rydwany, konie z jeźdźcami i uzbrojone postacie ludzkie to najczęściej odnajdywane na skałach motywy z tzw. Okresu Konia. Lhote chciał widzieć w autorach tej sztuki naskalnej starożytnych Garamantów<sup>14</sup>, którzy na przełomie er zbudowali na obszarach dzisiejszej Algierii i Libii silne państwo będące łącznikiem świata Afryki z cywilizacjami basenu Morza Śródziemnego. Malowidła, które najczęściej przedstawiają wielbłądy i karawany, to ostatni, najmłodszy, komponent sztuki naskalnej Tassili.

Ekspedycja Krzyżaniaka prowadziła prace w rejonie skał Sefar. Podstawowym celem badań było zinventaryzowanie zespołów malowideł oraz innych znalezisk archeologicznych na wybranym obszarze. Można więc powiedzieć, że wykonywano raczej prace konserwatorskie. Trudne warunki, które nie pozwalały na dużą liczebność zespołu badawczego grupy oraz na zabranie sprzętu badawczego w postaci teodolitu czy aparatury do fotogrametrii, ograniczały niejako zakres prowadzonych prac i wymuszały pewne uproszczone rozwiązania<sup>15</sup>. Skupiono się więc na odnotowaniu charakteru i stanu zachowania znalezisk oraz naniesieniu ich lokalizacji na mapę:

[...] teren masywu Tassili-n-Ajjer nie posiada dotąd pokrycia kartograficznego o odpowiednio dużej skali, koniecznego do prac inwentaryzacyjnych. Misja nasza dysponowała jedynie powiększeniem wycinka arkusza pokrycia lotniczego terytorium Algierii [...]. Prace terenowe rozpoczęto od ustalenia skali tego wycinka zdjęcia lotniczego. Po zmierzeniu dwóch charakterystycznych punktów na zdjęciu i w terenie uzyskano w wyniku skalę 1:2170, tj. 1 cm = 21,7 m lub 100 m = 4,6 cm. Na wycinku zdjęcia lotniczego wykreślona została już uprzednio siatka współrzędnych, dzieląca go na kwadraty o boku 800 m, ponumerowane cyframi rzymskimi<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> H. Lhote, *Malowidła kwitnącej pustyni...*

<sup>15</sup> L. Krzyżaniak, *Rapport préliminaire...*

<sup>16</sup> Tamże, s. 2.

Brak odpowiedniej mapy niejednokrotnie powodował problemy, szczególnie podczas prób nanoszenia na zdjęcie lotnicze punktów w rejonie gęstej koncentracji stanowisk. Zrezygnowano z rozbudowanych słownych opisów rejestrowanych malowideł na rzecz dokumentacji fotograficznej. W specjalnych wcześniej przygotowanych kartach określano jednak ich dokładne umiejscowienie oraz informacje dotyczące stylu, techniki, typów przedstawię. Badania miały być kontynuowane w następnych latach, a obszar prac rozszerzony. Tak się jednak nie stało. Zarówno sytuacja polityczna w Algierii, jak i Polsce uniemożliwiły dalsze badania w Tassili. Ten krótki epizod badawczy przełożył się jednak na określone efekty. Najważniejsze było zaliczenie tematu saharijskiej sztuki naskalnej do jednych z priorytetów badawczych Poznańskiego Muzeum Archeologicznego. Materiały zgromadzone podczas badań w Algierii służyły za badawczą inspirację także dla innych osób – na ich bazie powstały prace magisterskie<sup>17</sup>. Po ponad dwudziestu latach materiały te stały się częścią stałej wystawy *Sztuka naskalna Afryki Północnej* prezentowanej w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu od grudnia 2010 r.

Badania, które poznańscy archeolodzy prowadzili w Tassili, to również kwestia prestiżowa. Jest to miejsce wyjątkowe, w którym do dziś prowadzi się intensywne studia nad malowidłami i petroglifami. W 1982 r. obszary te wpisano na listę światowego dziedzictwa UNESCO, co pokazuje, jak ważny, w skali całego świata, jest to rejon. Warto podkreślić też fakt, że sztuka naskalna Tassili (oraz w innych rejonach Sahary i nie tylko) nieustannie jest wystawiona na działanie czynników środowiskowych (jak wietrzenie skał) powodujących ich stopniową destrukcję. Niektóre z malowideł z kolei zostały poważnie uszkodzone podczas badań prowadzonych przez samego Lhote'a. Zwiłżał on bowiem rysunki gąbką, co znacznie poprawiało ich widoczność, jednak z perspektywy czasu skutki, jakie niosła za sobą taka metoda, okazały się bardzo niekorzystne<sup>18</sup>. W tym względzie prace polskiej misji należy uznać za cenne, gdyż udokumentowano wiele malowideł, które być może w przyszłości będą oglądane już tylko na fotografiach (malowidła w Tassili są zagrożone nie tylko naturalnymi procesami fizyko-chemicznymi, lecz także wzmożoną w ostatnich latach turystyką).

## **Oaza Dachla – Egipt**

Badania nad sztuką naskalną w Oazie Dachla na egipskiej Pustyni Zachodniej rozpoczęto w 1985 r. i z przerwami prowadzi się je do dzisiaj. Stanowią część międzynarodowego przedsięwzięcia znanego pod nazwą *Dakhla Oasis Project* (DOP), zainicjowanego w 1977 r. przez Royal Ontario Museum w Toronto. *Dakhla Oasis Project* jest misją interdyscyplinarną zrzeszającą międzynarodową grupę naukowców badających różne aspekty działalności ludzkiej w oazie od czasów prahistorycznych po obecne. W jej

---

<sup>17</sup> I. Gil, *Analiza morfologiczna przedstawię ludzkich w prahistorycznej sztuce naskalnej Centralnej Sahary (Tassili-n-Ajjer)*, Poznań 1995 [praca magisterska]; E. Kuciewicz, *Sztuka naskalna Sefaru na płaskowyżu Tassili-n-Ajjer w Algierii*, Poznań 2001 [praca magisterska].

<sup>18</sup> J. Keenan, *The Lesser Gods...*

ramach działa także Petroglyph Unit – czyli polski zespół studiujący sztukę naskalną z ramienia Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej w Warszawie. Aż do 2004 r. kierownikiem polskiej ekspedycji i jej *spiritus movens* był Lech Krzyżaniak, który został zaproszony do współpracy w zakresie badania sztuki naskalnej w oazie przez kierownika DOP Anthony’ego Milesa. Po przedwczesnej śmierci Krzyżaniaka opiekę nad misją przejął w 2004 r. Michał Kobusiewicz, ówczesny dyrektor Instytutu Archeologii i Etnologii PAN w Poznaniu. Stałymi członkami misji są Ewa Kuciewicz, doktorantka na Uniwersytecie Jagiellońskim, oraz Eliza Jaroni. W 2010 r. do tego zespołu dołączył Andrzej Rozwadowski, a od 2011 r. Paweł Polkowski.

Historia badań sztuki naskalnej w tym rejonie nie jest długa. Pierwszym eksploratorem regionu był Hassanein Bey – Egipcjanin, podróżnik i poszukiwacz przygód, przedstawiciel egipskiej służby dyplomatycznej, który w 1923 r. odbył na wielbłądach wyjątkową podróż przez Pustynię Zachodnią, pokonując 3400 kilometrów i docierając aż do Darfuru w Sudanie. Po drodze natknął się na wiele stanowisk ze sztuką naskalną, co opisał w książce *The Lost Oasis*<sup>19</sup>. Za następnego badacza tamtejszych obrazów z przeszłości można uznać posądzanego o szpiegostwo na rzecz Rzeszy Niemieckiej węgierskiego hrabiego Ladislausa de Almasy (László Almásy), który w 1933 r. w rejonie Gilf Kebir odkrył m.in. słynną jaskinię z malowidłami przedstawiającymi, jak to wówczas zostało zinterpretowane, „pływaków w prehistorycznym jeziorze”. Metodyczne badania sztuki naskalnej w tym rejonie rozpoczął dopiero niemiecki historyk sztuki, etnograf i filolog, Hans Winkler, który w 1939 r. wydał dwutomowe, klasyczne już dziś dzieło, *The Rock Drawings of Southern Upper Egypt*<sup>20</sup>. Wśród opisanych tam petroglifów znalazło się także kilka przykładów ze wschodniego rejonu Oazy Dachla. Musiało minąć ponad czterdzieści lat, by prace te mogły być kontynuowane przez zespół *Dakhla Oasis Project*. Między 1985 a 2003 r. badania koncentrowały się w części wschodniej oazy, gdzie po wstępnych rekonesansach wybrano obszar 1 kilometra kwadratowego, który następnie poddano metodycznym badaniom<sup>21</sup>. Dokumentacja dziesiątek

---

<sup>19</sup> H.A.M. Bey, *The Lost Oases*, Cairo–New York 2006.

<sup>20</sup> H.A. Winkler, *Rock drawings of southern upper Egypt*, London 1939.

<sup>21</sup> L. Krzyżaniak, *Dakhleh Oasis Project: interim report on the first season of the recording of petroglyphs, January/February 1988*, „The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities” 1987, t. 17, nr 4, s. 182–191; tegoż, *Oaza Dachla. Pustynia Zachodnia*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1985*, red. M. Konopka, Warszawa 1986, s. 209–210; tegoż, *Petroglyphs and the research on the development of the cultural attitude towards animals in the Dakhleh Oasis (Egypt)*, „Sahara. Preistoria e storia del Sahara” 1990, t. 3, s. 95–97; tegoż, *Dakhleh Oasis project: research on the petroglyphs*, 1990, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1991, t. 2 (Reports 1989–1990), s. 60–64; tegoż, *Oaza Dachla (Egipt): badania sztuki naskalnej 1990*, [w:] *Raporty wykopaliskowe II, 1989–1990*, Warszawa 1991, s. 58–63; tegoż, *Oaza Dachla (Pustynia Zachodnia)*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1988*, red. M. Konopka, Warszawa 1992, s. 161–162; tegoż, *Dakhleh Oasis: research on the rock art*, 1992, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1993, t. 4 (Reports 1992), s. 80–82; tegoż, *Oaza Dachla: badania sztuki naskalnej w 1992 roku*, [w:] *Raporty wykopaliskowe IV, 1992*, Warszawa 1993, s. 81–84; tegoż, *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 1998*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1999, t. 10, s. 131–134; tegoż, *Dakhleh Oasis: research on rock art*, 1993, „Polish Archaeology in

stanowisk zanotowanych w tym czasie znajduje się obecnie częściowo w Muzeum Egipskim w Berlinie (gdyż przez pierwsze lata pracy w Oazie w misji uczestniczyła także dr Karla Kroeper z tegoż muzeum), częściowo zaś w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu. W latach 2004–2009 badaniom poddano nowy rejon – Oazę centralną. Dokładne prześledzenie zdjęć lotniczych oraz satelitarnych pozwoliło wybrać teren potencjalnie obiecujący pod względem morfologii wzgórz, w którym istniało prawdopodobieństwo obecności stanowisk ze sztuką naskalną. Ostatecznie jako rejon dokładnych badań wybrano wąwóz o długości ponad 10 kilometrów, roboczo nazwany Painted Wadi, który był swego rodzaju korytarzem prowadzącym do życiodajnej oazy. Obecnie jego dokumentacja jest już ukończona – zanotowano sześćdziesiąt nowych stanowisk ze sztuką naskalną. Całość tej dokumentacji znajduje się w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu oraz w archiwum Polskiej Stacji Archeologii Śródziemnomorskiej.

Dotychczasowe badania pozwalają na szkicowe wyodrębnienie trzech głównych etapów powstawania sztuki naskalnej w Oazie Dachla: ryty prahistoryczne (8–4 tys. p.n.e.), zawierające przede wszystkim przedstawienia megafauny afrykańskiej, w przeważającej mierze żyraf oraz antropomorficznych postaci, często w asocjacji ze zwierzętami; ryty dynastyczne (3–1 tys. p.n.e.) – motywy dzikich zwierząt (żyraf, antylop) oraz zwierząt udomowionych (bydła, psów i osłów), znaki hieroglificzne i schematyczne przedstawienia sylwetek ludzkich (o stylistyce dynastycznej); ryty z okresu rzymskiego (30 p.n.e. – 395 n.e.), średniowiecza (395–1517) oraz z czasów nowożytnych.

Wśród setek przedstawień niezwykle interesującą grupę stanowią petroglify z okresu neolitu, ukazujące antropomorficzne, wystylizowane, prawdopodobnie w większości żeńskie sylwetki. Są one różnie interpretowane, uważa się, że są w ciąży lub mają steatopygiczną, „gruszkowatą” budowę ciała. Cechą wspólną jest schematycznie wyrażona górna część ciała, z zasygnalizowaną jedynie głową, patykowanym tułowiem i szczerkowymi rękami oraz mocno podkreśloną częścią dolną. Ich obfite kształty są pokryte „spódnicami”, często bogato zdobionymi (il. 2). Zdarzają się przedstawienia bardzo wyrafinowane, w których są zaznaczone bądź tatuaże, bądź wzory malowane na ciele, fryzury, bransolety i naszyjniki oraz inne ornamenty stroju. W niektórych wypadkach powtarzalną asocjacją są motywy zwierząt, zwłaszcza żyraf, które są „doprowadzane” do tychże kobiet. Uderza dysproporcja między wielkością postaci prowadzących

---

the Mediterranean” 1994, t. 5 (Reports 1993), s. 97–100; tegoż, *Oaza Dachla: badania sztuki naskalnej w 1993 roku*, [w:] *Raporty wykopaliskowe V*, 1993, Warszawa 1994, s. 82–86; tegoż, *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 2000*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2001, t. 12, s. 249–257; tegoż, *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 2003*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2004, t. 15 (Reports 2003), s. 181–189; L. Krzyżaniak, K. Kroeper, *Dakhleh Oasis Project: Report on the reconnaissance season of the recording of petroglyphs*, December 1985, „The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities” 1985, t. 15, nr 4, s. 138–139; tychże, *A face-mask in the Prehistoric Rock Art of the Dakhleh Oasis?*, „Archéo-Nil. Bulletin de la société pour l'étude des cultures pré-haraoniques de la vallée du Nil” 1991, nr 1, s. 59–61; tychże, *The Dakhleh Oasis Project: interim report on the second (1990) and third (1992) seasons of the recording of petroglyphs*, „The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities” 1990, t. 20, s. 77–88.

zwierzęta i samych zwierząt w stosunku do sylwetek kobiet. Te ostatnie są przeważnie zdecydowanie większe. Winkler przypuszczał<sup>22</sup>, że to wyryte w kamieniu przedstawienia realnie istniejących figur, ucieleśniających jakieś żeńskie bóstwa. Niektóre z postaci żeńskich umiejscowiono w szczególnie eksponowanych miejscach, np. na wyselekcjonowanych płaskich panelach na szczytach wzgórz – jakby „ołtarzach” skierowanych ku niebu (il. 3). Zdarza się, że sylwetki kobiet są wyryte we wgłębieniach skał, które mogły służyć jako stacjonarne żarna (il. 4). Obserwacje te prowadzą do naturalnych skojarzeń żeńskości z płodnością, żyznością, obfitością. Eksponowane umiejscowienie paneli z tego typu przedstawieniami może mieć także związek z deszczem jako źródłem wody. To samo dotyczy rytów wewnątrz żaren, gdyż ziarno kojarzy się z pożywieniem. Czy mamy tu więc do czynienia z przedstawieniami żeńskich bóstw związanych z płodnością?

Interesującym zjawiskiem jest częste przedstawianie postaci żeńskich w relacji z żyrafami. Około 80 procent wszystkich przedstawień zwierząt w sztuce naskalnej Oazy Dachla to właśnie żyrafy prezentowane w różnych konwencjach stylistycznych. Rytury ukazujące żyrafy prowadzone na sznurach Krzyżaniak interpretował jako próby ich udomowiania<sup>23</sup>. Jeśli chodzi o wspólne przedstawienia kobiet i żyraf, to są one dwójki – korowody żyraf jakby „doprowadzane” do postaci żeńskich oraz kobieta i żyrafa ustawione w pozycji lustrzanej. To ostatnie jest szczególnie interesujące, gdyż poprzez zestawienie tych dwóch postaci można zauważyć wiele wspólnych cech stylistycznych w sposobie ujmowania kobiet i żyraf (np. zdarzają się przedstawienia żyraf z wyraźnie podkreślonymi brzuchami, jak gdyby w ciąży).

Tego typu przedstawienia kobiet są unikatami w sztuce naskalnej tej części Sahary. Pewne analogie może stanowić neolityczna sztuka mobilna z doliny Nilu w Egipcie (np. figurki pochodzące z Merimde Beni Salama, datowane na 4800 p.n.e. i wiązane z praktykami magicznymi<sup>24</sup>) i Sudanie (figurki m.in. z Kadada, Kadruka, Kadero, często bogato zdobione, z zaznaczonymi dekoracjami na ciele w postaci biżuterii i, być może, tatuaży<sup>25</sup>). Dokumentacja sztuki naskalnej Oazy Dachla jest kontynuowana. Wraz z coraz lepszym jej rozpoznaniem pojawia się naturalna potrzeba znalezienia odpowiedzi na pytanie o ich znaczenie zarówno w kategoriach społecznych, jak i indywidualnych. Wspomniane wcześniej tropy płodnościowe mogą sugerować ich związek z neolitycznymi kultami Bogini o cechach Wielkiej Macierzy, co sytuowałoby je w o wiele szerszym kontekście kulturowym, zawierającym także Bliski Wschód oraz rejon Morza Śródziemnego. Tutaj jednak musimy zachować dużą ostrożność, gdyż

---

<sup>22</sup> H.A. Winkler, *Rock drawings...*, s. 27–30.

<sup>23</sup> L. Krzyżaniak, *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs*, 2003..., s. 183.

<sup>24</sup> P. Pardo Mata, *Possible parallels between Egyptian and Sudanese Neolithic figurines and another contemporaneous ones coming from the Near Eastern area*, „Boletín de la Asociación Española de Orientalistas” 2004, t. 40, s. 137.

<sup>25</sup> J. Reinhold, *Archéologie au Sudan. Les civilisations de Nubie*, Paris 2000, s. 80.



take uniwersalne wyjaśnienia, jak kult Wielkiej Bogini czy magia płodnościowa, już dawno zostały poddane krytyce jako zbyt europocentryczne i uniwersalistyczne eksplanacje<sup>26</sup>.

#### **IV katarakta na Nilu – Sudan**

Budowa tamy w pobliżu wyspy Marawi oraz wizja powstania ogromnego jeziora w rejonie IV katarakty na Nilu, które miało pochłonąć liczne zabytki, zainspirowały sudańskie Służby Starożytności do wystosowania apelu do międzynarodowego środowiska badaczy dziejów Sudanu. W akcji ratowania zagrożonych zabytków z tego rejonu wzięła udział także ekspedycja polska działająca od 2003 r. pod auspicjami Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Już pierwsze sezony przyniosły także odkrycia stanowisk ze sztuką naskalną w tym rejonie, choć nie stanowiła ona jeszcze głównego celu badań ekspedycji (należy zwrócić tu uwagę na prace Karola Piaseckiego oraz Piotra Malińskiego). Od 2007 r. misja kierowana przez Marka Chłodnickiego z Muzeum Archeologicznego w Poznaniu w dużo większym stopniu zajęła się badaniem stanowisk z petroglifami zarejestrowanymi podczas rekoncesji polskiej koncesji. Szczegółowe badania zostały przeprowadzone w najbardziej obiecujących rejonach, takich jak okolice wsi Gamamiya, Keheili czy Gebel Gurgurib niedaleko wsi Shemkhiya<sup>27</sup>.

W rejonie IV katarakty mamy do czynienia jedynie z rytami naskalnymi, nie odnotowano tam bowiem żadnych malowideł. Poszczególne stanowiska różnią się od siebie charakterem – są to zarówno rozległe piaskowcowe wychodnie skalne, gdzie petroglify znajdują się na horyzontalnie umiejscowionych płytach skalnych (np. Wadi El Khineish w rejonie Gamamiya), jak i lite, granitowe galerie o pionowych ścianach (Keheili 5), pojedyncze, wyeksponowane skalne wzgórza (np. Gamamiya 67 i Gebel El Kitaba) czy luźne bloki skalne (częściowo Gebel Gurgurib). Zdecydowanie przeważają pojedyncze przedstawienia, niezwykle rzadko mamy do czynienia z bardziej złożonymi „kompozycjami”.

Stylistycznie sztuka naskalna tego rejonu nawiązuje do sudańskiej doliny Nilu<sup>28</sup>. Motywem dominującym jest bydło, w większości, jak się wydaje, udomowione i długorogie (il. 5). Umaszczenie poszczególnych osobników jest zaznaczane za pomocą pionowych pasów na ciele lub przez zmiany technik, np. piketaż, nacięcia oraz relief wgłębny. Niezwykle są również „wariacje” na temat rogów, których kształty mogły być

---

<sup>26</sup> M. Szymkiewicz, *Od Bachofena do Świętej Historii. Archeologia i antropologia wobec koncepcji matriarchatu i Wielkiej Bogini*, „Antropologia Religii” 2010, t. 4, s. 7–85 ([www.antropologia.uw.edu.pl/AR/ar-04-00.pdf](http://www.antropologia.uw.edu.pl/AR/ar-04-00.pdf), data dostępu); A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości...*, s. 85–98.

<sup>27</sup> E. Kuciewicz, *Rock art research in the Fourth Cataract region. Preliminary report*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2008, t. 18 (Reports 2006), s. 457–461; E. Jaroni, E. Kuciewicz, *Rock art research in the Shemkhiya area (Fourth Cataract) in the 2007 season*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2010, t. 19 (Reports 2007), s. 378–384.

<sup>28</sup> P. Hellström, H. Langballe, *The rock drawings. The Scandinavian Joint Expedition to Sudanese Nubia (I)*, Stockholm 1970.

również intencjonalnie deformowane – od lekko wygiętych poprzez rogi w kształcie liry aż do niemal zamkniętych form sercowatych. Często zdarzają się rogi zwielokrotnione i o przesadnej długości.

Podczas badań prowadzonych zimą 2008–2009 zaobserwowano także inny intrygujący aspekt tej sztuki, mianowicie wkomponowywanie kształtów wizerunków w naturalne formy skał<sup>29</sup>. W tej kwestii szczególnie interesujące okazały się niektóre ryty na dwóch stanowiskach: Gamamiya 67 i Keheili 17. Gamamiya 67 to niewielkie wzgórze usytuowane kilkadziesiąt metrów od Nilu, będące jedną z większych koncentracji petroglifów w tym rejonie. Najliczniej są tu reprezentowane motywy bezgarbnego bydła. Niektóre z wizerunków natomiast wydają się wyjątkowe ze względu na ich rozmieszczenie na powierzchni skalnej oraz sposób przedstawienia. W wyższej partii góry w jej środkowej części znajduje się grupa petroglifów skupionych wokół skały z uwypukloną krawędzią (il. 6). Po prawej stronie krawędzi widnieje głowa krowy/byka. Jest relatywnie duża w porównaniu z innymi wizerunkami zwierząt na tym stanowisku. Wyjątkowy jest fakt, że ukazano tylko głowę. Wizerunek wprawdzie można by uznać za niedokończony, ale wydaje się to mało przekonujące, ponieważ jego duży rozmiar świadczy o przemyślanym zamierzeniu, również staranność wykonania sugeruje jego intencjonalność, a nie przypadkowość.

Skała ta okazuje się szczególnie także z innej perspektywy. Powyżej znajduje się wizerunek krów kierujących się wyraźnie do krawędzi, między nimi jest ukazana postać ludzka, sprawiająca wrażenie również zmierzania do tej krawędzi, którą potraktowano wyjątkowo – „ozdobiono” ją licznymi nacięciami. Być może nacięcia miały charakter czysto pragmatyczny, ale jego wydźwięku symbolicznego nie można wykluczyć. Wydają się bowiem w pewnym stopniu korespondować z dwoma kamieniami znajdującymi się na samym szczycie wzgórza, tuż nad komentowanymi petroglifami. To kamienie z poprzecznymi wyżłobieniami. Są unikatowe, a ich funkcja niejasna, jednakże można zasugerować, że odgrywały rolę kamiennego tarła, rodzaju „instrumentu muzycznego”, którego kościane odpowiedniki, datowane na okres neolitu, są znane z rejonu Sudanu<sup>30</sup>. Podobne formy odkryto na jeszcze kilku stanowiskach w badanym rejonie. Przecierając po wspomnianych rowkach patykiem lub innym przedmiotem, można uzyskać specyficzny dźwięk. Rowki na krawędzi skały z petroglifami (ukazanymi na il. 6) są bardzo małe i w tym wypadku ich funkcja dźwiękowa wydaje się mniej przekonująca. Pewne podobieństwo pomiędzy tymi zjawiskami jest jednak warte dostrzeżenia.

Intencjonalność relacji pomiędzy kształtem wizerunku naskalnego a formą kamienia dostrzeżono także na stanowisku Keheili 17. To niewielkie wzniesienie z koncentracją kamieni, których część tworzy konstrukcje ewidentnie ukształtowane przez

---

<sup>29</sup> A. Rozwadowski, *Rock art at the Forth Cataract: in search for interrelations between image, rock and sound*, referat wygłoszony podczas konferencji *The Fourth Cataract Archaeological Salvage Project, 1996–2009*, 2–4 lipca 2009 r. w Gdańskim Muzeum Archeologicznym.

<sup>30</sup> L. Krzyżaniak, *Kadero. Preliminary report*, 2001, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2002, t. 13, s. 227–233.

człowieka. Na jednym z kamieni znajduje się wyryty wizerunek byka/krowy. Górna krawędź tego kamienia powieli kształt zwierzęcia (wrażnie widać dostosowanie kształtu zwierzęcia, jego górnej partii, do formy kamienia). Dopasowanie dotyczy nie tylko tułowia, lecz także rogów – krawędź kamienia została wykorzystana dla wyrażenia przedstawienia jednego z rogów. Również w innym wypadku dostrzeżono celowe dopasowanie rogów do krawędzi kamienia. Ostatni przykład jest szczególnie interesujący, gdyż kamień ten wyraźniej od innych rezonuje dźwięk podczas uderzenia w niego.

Dźwiękową sferę sztuki naskalnej IV katarakty ujawniła już wcześniejsza ekspedycja działająca w tym rejonie. Chodzi o kamienne gongi, na których czasem znajdują się także ryty lub które znajdują się w bliskim sąsiedztwie skał ze sztuką<sup>31</sup>. Obserwacje poczynione w Gamamiya i Kekheli w sezonie 2008–2009 pozwalają rozszerzyć potencjalny zakres związków, jakie mogły zachodzić pomiędzy sztuką naskalną, skałą i sferą dźwięku. Można domniemywać, że sztuka była złożonym komunikatem i wciąż musimy zastanawiać się nie tylko nad tym, co komunikowała, lecz także w jaki sposób mogła komunikować i jakie elementy mogły mieć wartość komunikującą. Jest to istotne również z tego względu, że refleksja na ten temat decyduje, w jaki sposób dokumentujemy sztukę, tj. jakie jej aspekty uwzględniamy, a jakie pomijamy (świadomie lub nie).

Powracając do ogólnej charakterystyki sztuki naskalnej, można powiedzieć, że motywy bydła łączą się najprawdopodobniej z czasami kultury kermańskiej, a więc od połowy III do połowy II tysiąclecia p.n.e. Nie można jednak wykluczyć, że część przedstawień wykonano jeszcze wcześniej, w późnym neolicie, kiedy udomowione bydło odgrywało już ważną rolę gospodarczą.

Drugim najczęściej przedstawianym zwierzęciem jest wielbłąd. Zazwyczaj są to schematyczne, niewyszukane stylistycznie ryty ukazujące pojedyncze osobniki, rzadziej stada lub wielbłądy i jeźdźców. Wielbłądy po raz pierwszy pojawiają się w rejonie Nubii na początku I tysiąclecia p.n.e.<sup>32</sup>, co daje nam *terminus post quem* dla tych petroglifów. Tradycja ich przedstawiania przetrwała długo, na pewno co najmniej do czasów chrześcijańskich królestw (VI–XV w. n.e.). Poza tym w sztuce naskalnej IV katarakty pojawiają się także, choć nielicznie, zwierzęta dzikie, jak żyrafy i strusie. Saharyjska tradycja przedstawiania żyraf mogłaby sugerować, że podobne ryty odkryte w rejonie IV katarakty należą do grupy najwcześniejszych petroglifów. Z drugiej jednak strony znany przedstawienia żyraf datowane nawet na okres meroicki (VII w. p.n.e. – IV w. n.e.) i postmeroicki (IV–VI w. n.e.).

Z okresem chrześcijańskim w historii Sudanu, a dokładniej ze średniowiecznym królestwem Makurii, wiąże się większość przedstawień geometrycznych, zwłaszcza

<sup>31</sup> C. Kleinitz, *Rock art and 'rock gongs' in the Fourth Cataract region: the Ishaishi island rock art survey*, „Sudan & Nubia” 2004, t. 8, s. 11–16.

<sup>32</sup> P. Rowley-Conwy, *The camel in the Nile Valley: New radiocarbon accelerator (AMS) dates from Qasr Ibrim*, „Journal of Egyptian Archaeology” 1988, t. 74, s. 245–248.

różnego rodzaju krzyże. Możliwe jest jednak to, że część z nich pochodzi także z okresów późniejszych, ponieważ aż do czasów względnie niedawnych symbolowi temu przypisywano w Nubii właściwości ochronne<sup>33</sup>.

Inne motywy geometryczne, takie jak linie faliste, owale podzielone wewnątrz jakby siatką czy motywy „kwiatopodobne”, są nieliczne. Ich interpretacja oraz datowanie są trudne i choć generalnie przypisuje się im dość znaczący wiek<sup>34</sup>, w tym wypadku, biorąc pod uwagę współwystępowanie z przedstawieniami bydła i wielbłądów, bezpiecziej przyjąć ich czasowe pokrewieństwo.

Zarówno poznańskie badania w rejonie IV katarakty, jak i innych misji archeologicznych<sup>35</sup> pokazały, że obszary te obfitują w sztukę naskalną. Wiele z tych zabytków znalazło się dziś pod wodą. Woda wypełniła także liczne *wadi*, bardzo utrudniając dostęp do wielu stanowisk. Pojedyncze głązy z petroglifami, w uzgodnieniu z władzami sudańskimi, zostały przewiezione do Poznania, gdzie można je zobaczyć na wystawie *Sztuka naskalna Afryki Południowej*.

## Afryka Południowa

Sztuka naskalna Afryki Południowej to kilka tradycji: buszmeńska, KhoiKhoi i pasterska ludów Bantu. Najstarsza jest tradycja buszmeńska (ludów San), królująca na południe od rzeki Zambezi i granicy Angoli z Namibią. Dzięki ogromnej dokumentacji etnograficzno-lingwistycznej sporządzonej przez Wilhelma Bleeka, a później kontynuowanej przez członków jego rodziny, jest to dziś jedna z najlepiej poznanych (tj. zrozumianych) tradycji sztuki naskalnej w skali światowej; ostatni jej twórcy żyli jeszcze w XIX w. Znaczna, zachowana część tej sztuki najprawdopodobniej powstawała na przestrzeni ostatnich dwóch tysięcy lub kilkuset lat, choć jej historia z pewnością jest znacznie starsza. Świadczą o tym odkrywane w wykopaliskach archeologicznych fragmenty skał z malowidłami lub rytami. Za najstarszą ekspresję tradycji niektórzy uznają malowidła na płycie z jaskini Apollo 11, które mogą liczyć 27 tysięcy lat. Jednak brak, jak na razie, podobnych znalezisk z tak wczesnego poziomu czasowego zmusza do dużej ostrożności w traktowaniu ich jako wyznacznika początku tradycji sztuki naskalnej, znanej nam w jej historycznej wersji buszmeńskiej. Za niebudzący wątpliwości okres „rozwoju” tej tradycji sztuki można natomiast uznać ostatnie 10 tysięcy lat – z jaskini Wonderwerk pochodzą rytzy datowane na 10 tysięcy, 5,2 tysiąca i 4 tysiące lat,

---

<sup>33</sup> M. Wenzel, *House decoration in Nubia*, London 1972, s. 62.

<sup>34</sup> W. Davies, The earliest art in the Nile Valley, [w:] *Origin and early development of food – producing cultures in Northeastern Africa*, red. L. Krzyżaniak, M. Kobusiewicz, Poznań 1984, s. 81–94.

<sup>35</sup> C. Kleinitz, *Rock art and 'rock gongs'...*; też: *Rock art landscapes of the Fourth Cataract: characterizations and first comparisons*, „Meroitica” 2007, t. 23, s. 213–235; C. Kleinitz, C. Olsson, *Christian period rock art landscapes in the Fourth Cataract region: the Dar el-Arab and et-Tereif rock art surveys*, „Sudan & Nubia” 2005, t. 9, s. 32–39; C. Kleinitz, R. Koenitz, *Fourth Nile Cataract petroglyphs in context: the ed-Doma and Dirbi rock-art survey*, „Sudan & Nubia” 2006, t. 10, s. 32–42; H. Paner, *Archaeological survey on the right bank of the Nile between Kareima and Abu Hamed: a brief overview*, „Sudan & Nubia” 2003, t. 7, s. 15–20.

w jaskini Boomplaas uzyskano daty 6,4 tysiąca i 2 tysiące lat, w jaskini u ujścia rzeki Klais 4,1 tysiąca i 2,3 tysiąca, w jaskini Collingham 1800 lat<sup>36</sup>.

Studia nad sztuką buszmeńską były prowadzone przez Andrzeja Rozwadowskiego w ramach projektu dotyczącego potencjału danych etnograficznych do interpretacji sztuki naskalnej, który realizowano w Instytucie Badań Sztuki Naskalnej (*Rock Art Research Institute*) w Uniwersytecie Witwatersrand w Johannesburgu w 2001 r. przy wsparciu Fundacji im. Stefana Batorego. Współ z pracownikami tegoż instytutu w czasie trzech miesięcy wizytowano dziesiątki stanowisk z malowidłami naskalnymi, głównie w rejonie Gór Smocznych (il. 7 i 8). Wynikiem tego jest fotograficzna kolekcja unikatowych zabytków buszmeńskiej sztuki naskalnej licząca około tysiąca zdjęć. Oprócz tego naturalnie cennego aspektu poznawczego studia skupiały się przede wszystkim na rozpoznaniu teoretycznych możliwości wykorzystania kontekstu etnograficznego dla interpretacji sztuki naskalnej. W tej kwestii bowiem studia ośrodka w Johannesburgu zyskały światowy rozgłos.

Afryka Południowa jest w tej sytuacji, można by rzec, uprzywilejowana, gdyż dystans czasowy pomiędzy przynajmniej częścią tamtejszej sztuki naskalnej a etnograficznymi opisami kultury Buszmenów nie jest zapewne zbyt wielki, często może liczyć nie więcej niż kilkaset lat. Pomimo to bardzo długo nie potrafiono jednak przełamać bariery dwóch przekazów i znaleźć sposobu wglądu w semantykę tejże sztuki (co na początku XX w. było jeszcze potęgowane rasistowskimi poglądami, w myśl których Buszmeni byli zbyt prości, aby mogli tworzyć jakąkolwiek sztukę). Najbardziej przełomowymi pracami okazały się te z drugiej połowy XX w. autorstwa Patrici Vinnicombe<sup>37</sup>, a następnie Davida Lewis-Williamsa, który od lat siedemdziesiątych XX w. konsekwentnie zgłębiał relacje pomiędzy mitem, rytuałem a sztuką<sup>38</sup>. Rezultatem dociekań stało się stwierdzenie, że klucz do „czytania” tej sztuki stanowi umiejętność rozpoznania łączników pomiędzy dwiema kategoriami źródeł – w tym wypadku sztuką naskalną i etnograficzną dokumentacją wierzeń. Gdyby ująć to w kategoriach semiotycznych, można sformułować pytania: Jak tekst sztuki łączy się z tekstem mitu czy rytuału? Czy sztuka jest graficzną ilustracją mitów, wierzeń, rytuałów? Szkoła południowoafrykańska demonstruje, że sprawa nie jest tak oczywista. Kluczem do przekładu jest bowiem odnalezienie łączników pomiędzy tymi różnymi (z naszej perspektywy) sferami kultury. Lewis-Williams zdefiniował je jako metafory, które transcendują zarówno sztukę, jak i mit czy rytuał. Czytanie sztuki to zatem umiejętność rozpoznania łączników, w tym

---

<sup>36</sup> J.D. Lewis-Williams, *Discovering Southern African rock art*, Cape Town–Johannesburg 2000.

<sup>37</sup> P. Vinnicombe, *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought*, Pietermaritzburg 1976.

<sup>38</sup> J.D. Lewis-Williams, *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, London–San Francisco 1981. Od tego czasu Lewis-Williams opublikował dziesiątki prac, których nie sposób tutaj zacytować. Pełniejszy wykaz tych publikacji można znaleźć w najnowszej książce: J.D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushman rock art*, London 2011 lub w pracy: A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości...*, s. 300–302.

wypadku – metafor<sup>39</sup>. Perspektywa ta stała się inspiracją dla nowego odczytania sztuki naskalnej Azji Środkowej w kontekście jej potencjalnych związków z mitologią ludów indoiirańskich<sup>40</sup>.

Rozwiązania teoretyczne szkoły z Johannesburga były inspirujące także w szerszej perspektywie. Semantyczny kontekst buszmeńskiej sztuki naskalnej, w wykładni tejsze szkoły, określono bowiem jako szamanistyczny, głównie na podstawie rozpoznania kluczowej roli doświadczenia transowego w rytualizmie Buszmenów. Materiałem wyjściowym dla studiów porównawczych komentowanego projektu była natomiast sztuka Azji Środkowej i Syberii, w której jednym z ważnych kontekstów jest niewątpliwie szamanizm. Rozpoznanie „szamańskiej” natury sztuki buszmeńskiej stanowiło zatem interesujący przyczynek do dyskusji, na ile aspekty rozpoznane w zupełnie innym kontekście kulturowym mogą być pomocne dla zrozumienia sztuki azjatyckiej, także potencjalnie związanej z szamanizmem (oczywiście chodzi o wybrane przykłady sztuki azjatyckiej – błędem byłoby utożsamianie całej sztuki syberyjskiej czy środkowoazjatyckiej z tradycją szamanizmu). Ujawniła się wobec tego ważna kwestia będąca owocem tych studiów: czy model identyfikacji szamańskiej natury sztuki naskalnej wypracowany w Afryce może być spożytkowany do identyfikacji szamanistycznego kontekstu sztuki w Azji Środkowej i Syberii, gdzie nie mamy wątpliwości, że szamanizm stanowił istotny komponent lokalnych kultur. Odpowiedź jest dwójakiego rodzaju. Obserwacje poczynione na przykładzie buszmeńskiej sztuki naskalnej szybko przerodziły się w szerszą propozycję teoretyczną, znaną popularnie jako model neuropsychologiczny<sup>41</sup>. Porównując motywy sztuki naskalnej w różnych kontekstach kulturowych, zebrano przekonujące dane, aby sugerować, że powstawała ona w kontekstach związanych z doświadczeniami transowymi (sztuka Buszmenów, sztuka Indian Tukano z Ameryki Południowej, sztuka naskalna części Indian Kalifornii), a także wyodrębniono zespół powtarzających się motywów graficznych, które uznano za diagnostyczne dla identyfikacji transowej genezy danej sztuki<sup>42</sup>. Po spojrzeniu z tej perspektywy na sztukę naskalną Syberii i Azji Środkowej okazało się, że niektóre z tych motywów mogą być również w niej odnalezione<sup>43</sup>, nie są to jednak liczne przykłady. Jeśliby zaufać tej wykładni, to albo szamanizm nie stanowił zbyt częstego kontekstu kreacji obrazów naskalnych, albo stany wizyjne nie były szczególnie faworyzowane

---

<sup>39</sup> A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości...*, s. 123–143.

<sup>40</sup> A. Rozwadowski, *Indoiirańczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Poznań 2003.

<sup>41</sup> J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *The signs of all times. Entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 1988, t. 29 (2), s. 201–245.

<sup>42</sup> Pomijamy tutaj polemikę, jaką sprowokowała ta propozycja. Zob. J.D. Lewis-Williams, J. Clottes, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Warszawa 2009.

<sup>43</sup> A. Rozwadowski, *Sun gods or shamans? Interpreting the „solar-headed” petroglyphs of Central Asia*, [w:] *The archaeology of shamanism*, ed. N. Price, London–New York 2001, s. 65–86; tegoż, *Indoiirańczycy – sztuka i mitologia...*, s. 147–215; tegoż, *Symbols through time: interpreting the rock art of Central Asia*, Poznań 2004, s. 65–80.

w ekspresjach graficznych kultur azjatyckich. W tych przykładach, w których odkryto określone podobieństwa do motywów inspirowanych takimi doświadczeniami, ujawnił się jednak dalszy dylemat. Mianowicie w dziejach Azji Środkowej można wskazać przynajmniej jeszcze jeden kontekst kulturowy obok szamanizmu, w którym stany wizyjne odgrywały istotną rolę rytualną. To archaiczna kultura indoirañska, której rytualizm koncentrował się na spożyciu halucynogennej *somy/haomy*. Stwierdzenie wizyjno-transowej ikonografii w sztuce tego regionu nie może zatem być traktowane jako dowód odkrycia kontekstu szamanistycznego.

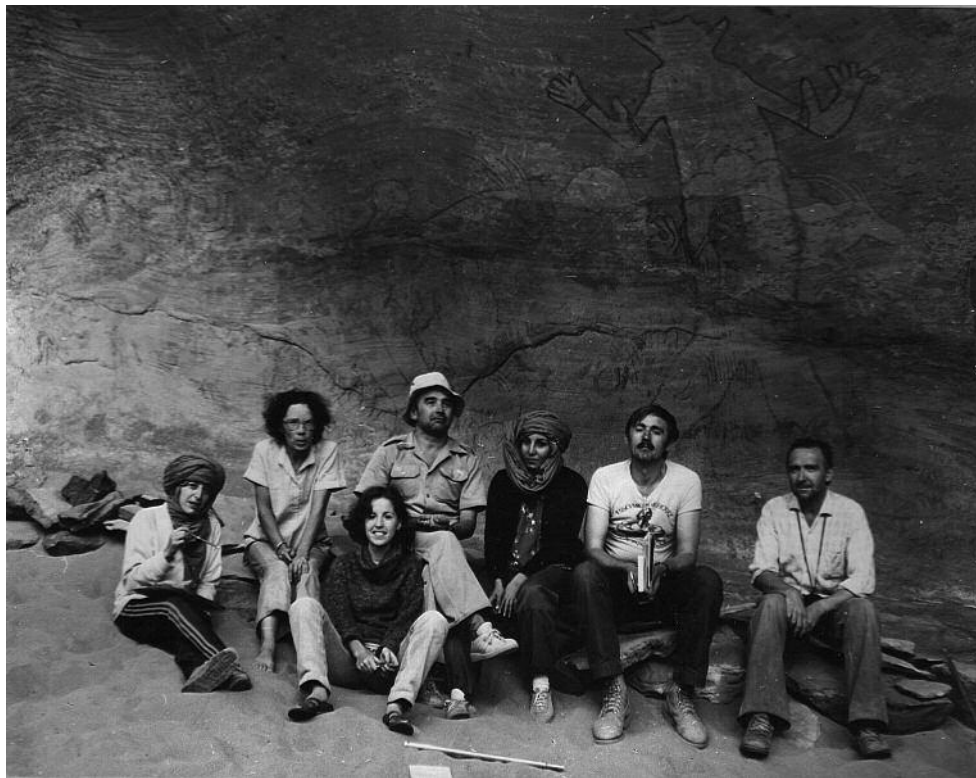
Aplikacja perspektywy neuropsychologicznej musi zatem uwzględnić uwarunkowania azjatyckie. Z konfrontacji tych dwóch doświadczeń badawczych (afrykańskiego i azjatyckiego) zrodziła się ostatecznie propozycja rozróżnienia dwóch form szamanizmu, szczególnie z perspektywy aplikacji szamanizmu do interpretacji sztuki naskalnej: szamanizmu historycznego (który zdarzył się w Azji) i szamanizmu fenomenologicznego (np. w Afryce)<sup>44</sup>. Punkt wspólny wyznacza szereg uniwersalnych interpersonalnych reakcji na doświadczenie zmienionych stanów świadomości, stąd propozycja mówienia o szamanizmie fenomenologicznym, co w ostateczności powinno być rozumiane jako fenomenologia odmiennych stanów świadomości. Te uniwersalnie powtarzające się reakcje mają bowiem bezpośrednie odzwierciedlenie w ikonografii, czyli w wyborze motywów graficznych, za pomocą których te doznania wyrażano. W tym wymiarze zatem kryje się możliwość wykorzystania owoców studiów afrykańskich, których rezultaty oczywiście muszą być rozpatrzone w kontekście azjatyckim. Okazuje się, że w niektórych przypadkach „perspektywa buszmeńska” może tworzyć nowe możliwości wglądu w symbolikę obrazów naskalnych w innych częściach świata, w tym Azji.

## **Podsumowanie**

Poznańskie badania afrykańskiej sztuki naskalnej mają już określony dorobek. Wymiernym efektem tych inicjatyw jest m.in. utworzona jeszcze przez Lecha Krzyżaniaka pracownia sztuki naskalnej w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu. Kontynuuje się badania w Oazie Dachla oraz współpracę z Instytutem Badań Sztuki Naskalnej w RPA. Nasze działania w zakresie sztuki naskalnej są dostrzegane, o czym świadczy niedawny udział jednego z autorów tekstu (Andrzeja Rozwadowskiego) w międzynarodowej konferencji poświęconej ochronie afrykańskiej sztuki naskalnej, która odbyła się w październiku 2010 r. w Smarze w Maroku. Skutkiem opisywanych działań badawczych była otwarta w grudniu 2010 r. w Poznańskim Muzeum Archeologicznym stała wystawa *Sztuka naskalna Afryki Północnej*.

---

<sup>44</sup> A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości...*, s. 211–281.



Il. 1. Uczestnicy ekspedycji w Tassili-n-Ajjer na tle tzw. Wielkiego boga z Sefar, Algieria (Archiwum Poznańskiego Muzeum Archeologicznego)

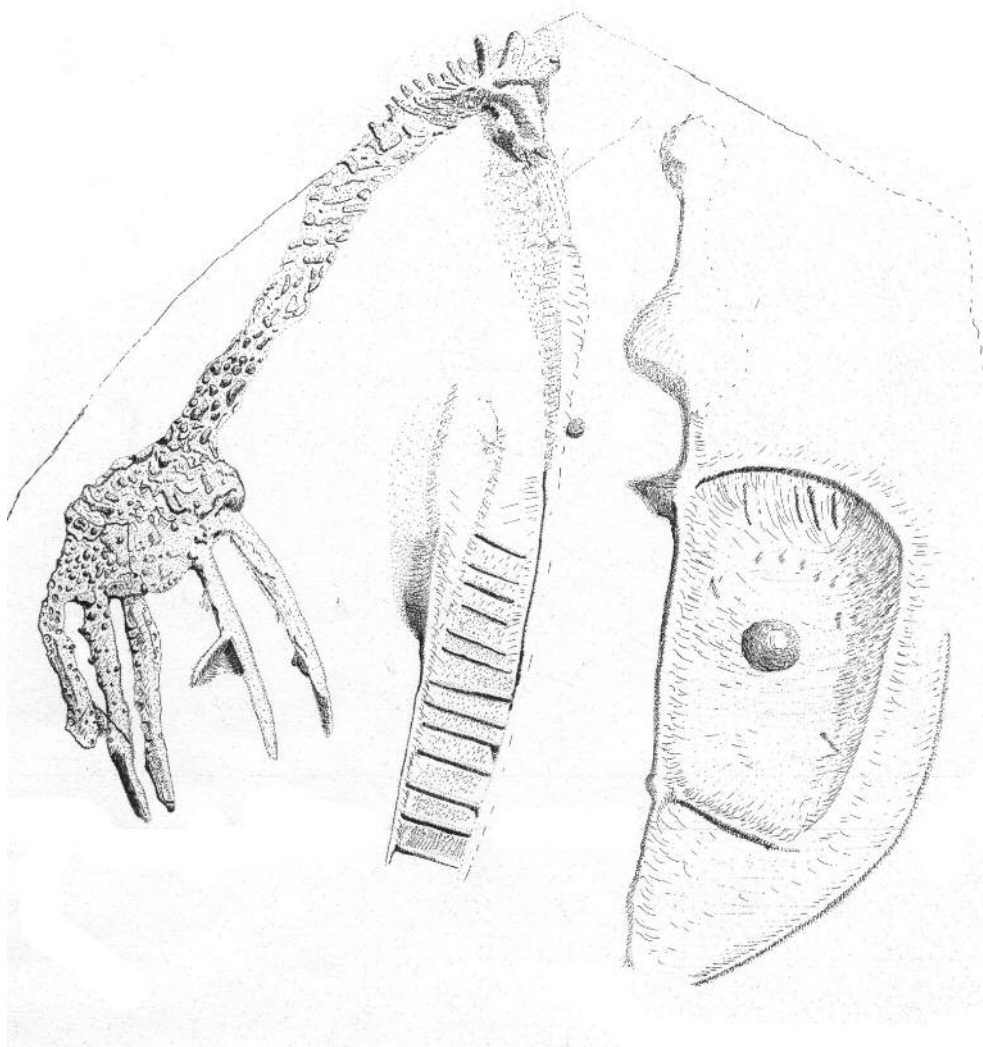




Il. 2. Ryte przedstawienia kobiet z Oazy Dachla, Egipt (fot. Ewa Kuciewicz)



Il. 3. Panel z wizerunkami postaci żeńskich umiejscowiony na szczycie wzgórza, Oaza Dachla (fot. Andrzej Rozwadowski)



Il. 4. Żyrafa i kobieta wkomponowane w żarno, Oaza Dachła, Egipt (kopia Ewa Kuciewicz)



Il. 5. Głaz z petroglifami na wzgórzu nr 67 w Gamamiya na tle Nilu, Sudan (fot. Andrzej Rozwadowski)



Il. 6. Kopia rytów w zestawieniu ze zdjęciem ukazującym ich specyficzne relacje względem skały, Gamamiya 67, Sudan (fot. i rys. Andrzej Rozwadowski)



Il. 7. Malowidła buszmeńskie w Game Pass, Góry Smocze, RPA (fot. Andrzej Rozwadowski)



Il. 8. Buszmeńskie malowidła ukazujące rytualny taniec, Góry Smocze, RPA (fot. Andrzej Rozwadowski)

## Bibliografia

- Anati E., *World rock art: the primordial language*, Capo di Ponte 1994.
- Bey H.A.M., *The Lost Oases*, Cairo–New York 2006.
- Coulson D., Campbell A., *African rock art: paintings and engravings on stone*, New York 2001.
- Davies W., *The earliest art in the Nile Valley*, [w:] *Origin and early development of food – producing cultures in Northeastern Africa*, red. L. Krzyżaniak, M. Kobusiewicz, Poznań 1984.
- Diethelm I., Diethelm H., *Algeria. The rock art of the Desert Mountains called Tassili n'Ajjer – Plateau of many rivers*, „Adoranten” 2003.
- Gil I., *Analiza morfologiczna przedstawień ludzkich w prehistorycznej sztuce naskalnej Centralnej Sahary (Tassili-n-Ajjer)*, Poznań 1995 [praca magisterska].
- Hellström P., Langballe H., *The rock drawings. The Scandinavian Joint Expedition to Sudanese Nubia (I)*, Stockholm 1970.
- Jaroni E., Kuciewicz E., *Rock art research in the Shemkhiya area (Fourth Cataract) in the 2007 season*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2010, t. 19 (Reports 2007).
- Keenan J., *The Lesser Gods of the Sahara*, London 2004.
- Kleinitz C., *Rock art and 'rock gongs' in the Fourth Cataract region: the Ishaishi island rock art survey*, „Sudan & Nubia” 2004, t. 8.
- Kleinitz C., *Rock art landscapes of the Fourth Cataract: characterizations and first comparisons*, „Meroitica” 2007, t. 23.
- Kleinitz C., Koenitz R., *Fourth Nile Cataract petroglyphs in context: the ed-Doma and Dirbi rock-art survey*, „Sudan & Nubia” 2006, t. 10.
- Kleinitz C., Olsson C., *Christian period rock art landscapes in the Fourth Cataract region: the Dar el-Arab and et-Tereif rock art surveys*, „Sudan & Nubia” 2005, t. 9.
- Krzyżaniak L., *Tassili-n-Ajjer*, „Nyame Akuma” 1981, nr 18.
- Krzyżaniak L., *Tassili-n-Ajjer (środkowa Sahara)*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1980*, red. M. Konopka, Warszawa 1981.
- Krzyżaniak L., *Rapport préliminaire de la Mission sur le dressément de l'inventaire des structures de l'art rupestre et structures archéologiques*, Algier–Poznań 1982.
- Krzyżaniak L., *Sefar*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1981*, red. M. Konopka, Warszawa 1982.
- Krzyżaniak L., *Sefar*, „Nyame Akuma” 1982, nr 21.
- Krzyżaniak L., *Oaza Dachla. Pustynia Zachodnia*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1985*, red. M. Konopka, Warszawa 1986.
- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis Project: interim report on the first season of the recording of petroglyphs, January–February 1988*, „The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities” 1987, t. 17, nr 4.
- Krzyżaniak L., *Petroglyphs and the research on the development of the cultural attitude towards animals in the Dakhleh Oasis (Egypt)*, „Sahara. Preistoria e storia del Sahara” 1990, t. 3.
- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis Project: research on the petroglyphs*, 1990, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1991, t. 2 (Reports 1989–1990).
- Krzyżaniak L., *Oaza Dachla (Egipt): badania sztuki naskalnej w 1990 roku*, [w:] *Raporty wykopaliskowe II, 1989–1990*, Warszawa 1991.
- Krzyżaniak L., *Oaza Dachla (Pustynia Zachodnia)*, [w:] *Informator archeologiczny: badania, rok 1988*, red. M. Konopka, Warszawa 1992.

- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis: research on the rock art, 1992*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1993, t. 4 (Reports 1992).
- Krzyżaniak L., *Oaza Dachla: badania sztuki naskalnej w 1992 roku*, [w:] *Raporty wykopaliskowe IV, 1992*, Warszawa 1993.
- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis: research on rock art, 1993*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1994, t. 5 (Reports 1993).
- Krzyżaniak L., *Oaza Dachla: badania sztuki naskalnej w 1993 roku*, [w:] *Raporty wykopaliskowe V, 1993*, Warszawa 1994.
- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 1998*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 1999, t. 10.
- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 2000*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2001, t. 12.
- Krzyżaniak L., *Kadero. Preliminary report 2001*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2002, t. 13.
- Krzyżaniak L., *Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 2003*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2004, t. 15 (Reports 2003).
- Krzyżaniak L., Kroeper K., *Dakhleh Oasis Project: Report on the reconnaissance season of the recording of petroglyphs, December 1985*, „The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities” 1985, t. 15, nr 4.
- Krzyżaniak L., Kroeper K., *The Dakhleh Oasis Project: interim report on the second (1990) and third (1992) seasons of the recording of petroglyphs*, „The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities” 1990, t. 20.
- Krzyżaniak L., Kroeper K., *A face-mask in the Prehistoric Rock Art of the Dakhleh Oasis?*, „Archéo-Nil. Bulletin de la société pour l'étude des cultures prépharaoniques de la vallée du Nil” 1991, nr 1.
- Kuciewicz E., *Sztuka naskalna Sefaru na płaskowyżu Tassili-n-Ajjer w Algierii*, Poznań 2001 [praca magisterska].
- Kuciewicz E., *Rock art research in the Fourth Cataracte region. Preliminary report*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2008, t. 18 (Reports 2006).
- Lewis-Williams J.D., *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, London–San Francisco 1981.
- Lewis-Williams J.D., *Discovering Southern African rock art*, Cape Town–Johannesburg 2000.
- Lewis-Williams J.D., Challis S., *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushman rock art*, London 2011.
- Lewis-Williams J.D., Clottes J., *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Warszawa 2009.
- Lewis-Williams J.D., Dowson T.A., *The signs of all times. Entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 1988, t. 29 (2).
- Lhote H., *Malowidła kwitnącej pustyni*, Warszawa 1964.
- Muzzolini A., *Saharan Africa*, [w:] *Handbook of rock art research*, ed. D.S. Whitley, Walnut Creek 2001.
- Oeschger E., *Sahara Algeria*, „Adoranten” 2004.
- Paner H., *Archaeological survey on the right bank of the Nile between Kareima and Abu Hamed: a brief overview*, „Sudan & Nubia” 2003, t. 7.

- Pardo Mata P., *Possible parallels between Egyptian and Sudanese Neolithic figurines and another contemporaneous ones coming from the Near Eastern area*, „Boletín de la Asociación Española de Orientalistas” 2004, t. XL.
- Prinke A., *Badania Muzeum Archeologicznego w Poznaniu nad prehistoryczną sztuką saharijską w Tassili-n-Ajjer (Algieria)*, „Biuletyn Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków” 1982, t. 146.
- Reinhold J., *Archéologie au Sudan. Les civilisations de Nubie*, Paris 2000.
- Rowley-Conwy P., *The camel in the Nile Valley: New radiocarbon accelerator (AMS) dates from Qasr Ibrim*, „Journal of Egyptian Archaeology” 1988, t. 74.
- Rozwadowski A., *Sun gods or shamans? Interpreting the „solar-headed” petroglyphs of Central Asia*, [w:] *The archaeology of shamanism*, ed. N. Price, London–New York 2001.
- Rozwadowski A., *Indoirańczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Poznań 2003.
- Rozwadowski A., *Symbols through time: interpreting the rock art of Central Asia*, Poznań 2004.
- Rozwadowski A., *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009.
- Rozwadowski A., *Rock art at the Forth Cataract: in search for interrelations between image, rock and sound*, referat wygłoszony podczas konferencji *The Fourth Cataract Archaeological Salvage Project, 1996–2009*, 2–4 lipca 2009 r. w Gdańskim Muzeum Archeologicznym.
- Szymkiewicz M., *Od Bachofena do Świętej Historii. Archeologia i antropologia wobec koncepcji matriarchatu i Wielkiej Bogini*, „Antropologia Religii” 2010, t. 4.
- Vinnicombe P., *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought*, Pietermaritzburg 1976.
- Wenzel M., *House decoration in Nubia*, London 1972.
- Willcox A.R., *The rock art of Africa*, London–Canberra 1984.
- Winkler H.A., *Rock drawings of southern upper Egypt*, London 1939.

## **African rock art in the Polish research experience: practice and theory**

### **Summary**

This paper describes Polish activities, especially those originally connected with Poznań scientific institutions, in the sphere of rock art research in Africa. Four projects are examined. The first rock art expedition was undertaken in Tassili in central Sahara in Algeria in the beginning of eighties of the 20th century. The second and much more advanced project was developed in the Dakhla Oasis in southern Egypt. Research has been conducted here since 1985. Another Poznań involvement in North African rock art was the rescue expedition to the Forth Cataract on the Nile River in Sudan (2007–2008). The last project we comment on in this paper dealt with South African rock art and focused on the theoretical aspects of using ethnographic data to interpret prehistoric rock art.

**Keywords:** rock art, southern Africa, Sudan, Egypt, Algeria, Polish research